



v.3 n.2 2018

dat journal

DESIGN,
ART AND
TECHNOLOGY

**NEW THINKING &
EMERGING THOUGHTS**

PRACTICE AS RESEARCH IN DESIGN,
ART AND TECHNOLOGY

**NOVAS REFLEXÕES &
PENSAMENTOS EMERGENTES**

PRÁTICA COMO PESQUISA EM DESIGN,
ARTE E TECNOLOGIA

v.3 n.2 2018

DESIGN,
ART AND
TECHNOLOGY **dat**
journal

DATJournal é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo o material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais.

<http://ppgdesign.anhembi.br/datjournal>

ISSN: 2526-1789



Universidade
Anhembi Morumbi
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES



LAUREATE
INTERNATIONAL
UNIVERSITIES*

**Universidade
Anhembi Morumbi**

Paolo Roberto Inglese Tommasini | Reitor

Luciano Freire | Diretor Acadêmico

Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Design

Sérgio Nesteriuk

Coordenador

Editores

Agda Carvalho

Gilberto Prado

Gisela Beluzzo de Campos

Mirtes Marins

Priscila Arantes

Sérgio Nesteriuk

Organizadores desta Edição

Welby Ings, Sergio Nesteriuk e Rachel Zuanon

Comissão Científica

Ana Mae Barbosa | Universidade Anhembi Morumbi

Cláudio Lima Ferreira | Universidade Estadual de Campinas

Cristiane Mesquita | Universidade Anhembi Morumbi

Emilio Martinez | Universitat Politècnica de València [Espanha]

Fabio Gonçalves Teixeira | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

François Soulages | Université Paris 8 [França]

João Sobral | Universidade da Região de Joinville

Karen O'Rourke | Université Jean Monnet [França]

Luisa Paraguai Donati | Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Maria Ledesma | Universidad de Buenos Aires [Argentina]

Maria Luisa Fragoso | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Milton Sogabe | Universidade Anhembi Morumbi

Monica Tavares | Universidade de São Paulo

Paulo Bernardino Bastos | Universidade de Aveiro [Portugal]

Paula Landim | Universidade Estadual Paulista/Bauru

Rachel Zuanon | Universidade Estadual de Campinas

Rosangella Leote | Universidade Estadual Paulista/São Paulo

Sara Diamond | Ontario College of Art & Design (OCAD) University [Canada]

Sérgio Nesteriuk | Universidade Anhembi Morumbi

Suzete Venturelli | Universidade Anhembi Morumbi

Simone Osthoff | Pennsylvania State University [Estados Unidos]

Washington Lessa | Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Traduções

Agda Carvalho

Angela Santos

Carolina Liberatti

Claudia Facca

Marcos Steagall

Mirtes Marins

Regina Ramos

Sérgio Nesteriuk

Suzete Venturelli

Capa

Marcos Mortensen Steagall (fotografia)

Equipe de Design

Andréa Graciano, Rafael Lucio de Mattos

Biblioteca UAM

Marli Cacciatori, Walkiria S. Cascardo

Secretaria PPG

Antonia Costa

Sumário

- 1** Editorial | **Novos Pensamentos & Reflexões Emergentes - Prática enquanto pesquisa em arte, design e tecnologia**
Sérgio Nesteriuk, Welby Ings

- 9** **Transitando pela investigação artística em uma tese de produção criativa**
Tatiana Tavares, Welby Ings

- 43** **Imagens digitais interativas: do simulacro à imersão**
Leonardo Lima, Gilbertto Prado

- 72** **Canções de Luto: assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana**
Emily O'Hara, Maria O'Connor

- 122** **Heurística – Uma estrutura para esclarecer a pesquisa conduzida pela prática**
F. Derek Ventling

- 157** **O livro de artista como espaço de discurso**
Cristiane Alcântara, Monica Tavares

- 179** **Instalação audiovisual interativa *Polícia, Bandido, Cachorro, Dentista***
Júlio Jackson Marinho, Suzete Venturelli

- 203** **SEE BEYOND: contribuições à prática projetual de estudantes videntes e com deficiência visual no contexto de formação superior em Design**
Geraldo Coelho Lima Júnior, Rachel Zuanon

- 232** **Desfazendo o eu acadêmico: Performance crítica e a incerteza na prática do doutorado**
Rumen Rachev, Dr. Janine Randerson

- 261** **Pūrākau: He Mahi Rangahau**
Robert Pouwhare, Hinematau McNeill

Sumário

- 291** Arte Social em Moana Nui, Aotearoa
John Vea, Christopher Braddock
- 325** Prática de Ensaio como Pesquisa
Olivia Webb, Christopher Braddock
- 353** Desafios do *Open Design*: da teoria à prática
Rodrigo Argenton Freire, Evandro Ziggianti Monteiro, Claudio Lima Ferreira
- 392** Pesquisa de doutorado practice-led e a natureza dos métodos imersivos
Marcos Steagall, Welby Ings

Summary

- 5** Editorial | New Thinking & Emerging Thoughts - Practice As Research In Design, Art And Technology
Sérgio Nesteriuk, Welby Ings
- 9** Navigating artistic inquiry in a creative-production thesis: the narrative and illustrative potentials of *realismo maravilhoso*
Tatiana Tavares, Welby Ings
- 43** Interactive digital images: from simulacrum to immersion
Leonardo Lima, Gilbertto Prado
- 72** Mourning Songs: signing practice-led research in everyday life
Emily O'Hara, Maria O'Connor
- 122** Heuristics – A framework to clarify practice-led research
F. Derek Ventling
- 157** The artist's book as a space for discourse
Cristiane Alcântara, Monica Tavares
- 179** *Police, Criminal, Dog, Dentist: An Interactive Audiovisual Installation*
Júlio Jackson Marinho, Suzete Venturelli
- 203** SEE BEYOND: contributions to the project-based practice of sighted and visually impaired students in the context of higher education in Design
Geraldo Coelho Lima Júnior, Rachel Zuanon
- 232** Undoing the Academic Self: Performing Critique and Uncertainty within Practice-led PhD
Rumen Rachev, Dr. Janine Randerson
- 261** Pūrākau: He Mahi Rangahau
Robert Pouwhare, Hinematau McNeill

Summary

291 Moana Nui Social Art Practices in Aotearoa

John Vea, Christopher Braddock

325 Rehearsing Practice as Research

Olivia Webb, Christopher Braddock

353 Challenges of Open Design: from theory to practice

Rodrigo Argenton Freire, Evandro Zigiatti Monteiro, Claudio Lima Ferreira

392 Practice-led doctoral research and the nature of immersive methods

Marcos Steagall, Welby Ings

Sérgio Nesteriuk, Welby Ings

Novos Pensamentos & Reflexões Emergentes

Prática enquanto pesquisa em arte, design e tecnologia

Esta edição especial do DAT Journal considera o pensamento do Sul. Ela parte da seguinte indagação: “No lugar em que a prática é constituída como investigação, como seriam as vozes do Sul na pesquisa em Arte e Design?”

Em 2009, Raewyn Connell publicou um livro chamado *Southern Theory* (Teoria do Sul). Respondendo às crescentes preocupações sobre a maneira pela qual o Norte Global domina o modo como o discurso é moldado e disseminado, a autora questiona a validade de representar o conhecimento global a partir de uma perspectiva essencialmente cosmopolita. A crítica de Connell desafiou as percepções de que o Sul Global era periférico.

Mas, afinal, o que é esse tal Sul Global e como isso afeta o conhecimento? Srinivas Aravamudan argumenta que Norte e Sul são “ontologias relacionais e dialéticas, e não absolutas”¹, e Anthony Gardner sugere que o processo de construção de conhecimento do Sul é essencialmente “um modo de questionamento (...) tanto analítico quanto catalítico.”² Certamente, poucos pesquisadores entendem a ideia do Sul meramente como uma localização geográfica. De fato, se assim fosse, então “Sul” seria um equívoco, porque muitas das populações indígenas no hemisfério sul se veem no centro do mundo em que vivem.³

Dito isto, é preciso considerar que certas populações consideradas “do Sul” têm características distintas. Além dos processos de negociação da descolonização, países como a Nova Zelândia e muitas nações do Pacífico têm tradições acadêmicas que enfrentam desafios históricos e contínuos, incluindo o triunfo do individualismo sobre a responsabilidade coletiva, a revogação do respeito pelo conhecimento e influência ancestrais, a remoção das dimensões genealógicas e cosmológicas da

Editorial

terra, a marginalização do conhecimento metafísico e a supremacia da cultura escrita diante da literacia oral e pictórica.

No Brasil, os desafios assumem uma forma ligeiramente diferente. Acadêmicos confrontam uma tradição de erudição enraizada sob o signo da distinção social, da negligência das culturas que constituem a identidade da nação (especialmente das populações Indígenas e Africanas), da ruptura entre uma “visão utilitarista da prática” deslocada de um “caminho teórico reflexivo” - e vice-versa, e da incapacidade de estabelecer um pensamento verdadeiramente interdisciplinar.

Assim, dadas tais circunstâncias, consideramos útil examinar como os doutorandos não apenas posicionam a prática como pesquisa no Sul, mas também como navegam em seus parâmetros e linhas de força.

Ao organizar esta edição especial do DAT, pedimos a 13 doutorandos no Brasil e na Nova Zelândia que considerassem essas questões em relação à sua prática atual. A maioria dos autores está vinculada a duas universidades: Universidade Anhembi Morumbi em São Paulo, Brasil e Auckland University of Technology, em Auckland, Nova Zelândia. Ao escrever esses artigos, estes doutorandos assumiram a posição de primeiro autor e, apoiados por seus orientadores, consideraram a questão da investigação conduzida pela prática (practice-led) em relação a seus próprios projetos de pesquisa.

A diversidade de pensamento disponível nesta edição é extraordinária. Robert Pouwhare e John Vea discutem como as metodologias de pesquisa na Nova Zelândia e no Pacífico podem criar reformulações ideológicas fundamentais dentro da academia. O trabalho desafia os paradigmas do Norte porque se baseia em conhecimentos e valores epistemológicos indígenas complexos e distintos. Com uma abordagem complementar, Derek Ventling considera um framework para uma abordagem heurística destinada a investigação conduzida pela prática (practice-led) trabalhando com certos conhecimentos metafísicos ocidentais. Continuando essa ruptura, tanto a pesquisa de Marcos Steagall quanto a de Rumen Rachev desafiam as ideias fundamentais dentro do academismo. Rachev explora metodologias fluidas para “desfazer” o trabalho intelectual de um doutorando, desestabilizando as convenções emergentes em torno da pesquisa conduzida pela prática (practice-led). Steagall postula uma dimensão espiritual como extensão do conhecimento incorporado na prática fotográfica.

Cristiane de Alcântara e Jackson Marinho instigam reflexões sobre questões atinentes a forma, conteúdo e função em territórios fronteiriços entre Arte e Design. Alcântara propõe

Editorial

o livro do artista como uma sequência de espaços em que um processo permanentemente em andamento pode ser estabelecido enquanto lócus de posicionamento do autor. Marinho usa tecnologias de código aberto para um “faça você mesmo”. Sua pesquisa resulta em um dispositivo audiovisual interativo não convencional que permite a mistura de parâmetros de sons e imagens por meio do processo de tocar uma tigela de metal. Desafios para os modos de prática também formam as principais preocupações dos artigos de Olivia Webb, Emily Ohara e Rodrigo Freire. Webb explora o papel da escuta e da harmonia na prática artística que envolve participantes e diversas comunidades. Ohara discute como os processos de elaboração do luto podem funcionar enquanto base para a expressão conduzida pela prática (practice-led). Freire explora a aplicabilidade de projetos de Design Aberto (Open Design) no campo da arquitetura e design urbano em países em desenvolvimento. Neste estudo, Freire considera questões como replicação, personalização, otimização e viabilidade econômica.

Ao abordar questões de acessibilidade, Lima Junior desenvolve um método de ensino e aprendizagem para praticantes videntes, cegos ou com deficiência visual, por meio da incorporação de estímulos sensório-motores. Desta forma, estes estímulos são projetados para aumentar a conscientização dos recursos possíveis e necessários para o desenvolvimento de coleções de design de moda.

No que diz respeito às interfaces entre o significado e as tecnologias emergentes, tanto Tatiana Tavares quanto Leonardo Lima recorrem ao posicionamento cultural para explorar abordagens poéticas e teóricas sobre a construção de significados como reflexão artística e articulada sobre a prática ao se envolverem com artefatos digitais interativos.

Todos esses pesquisadores potencializam parâmetros para ativar formas distintas em que a prática pode recorrer ao conhecimento. Eles se baseiam em posições culturais, geográficas e ideológicas moldadas por seu pertencimento ao Sul. Assim, ao oferecer essas considerações de pesquisa conduzida pela prática (practice-led), propomos que aprendamos “a partir de” ao invés de “sobre” o processo de construção de conhecimento emergente que gera conhecimento além das ênfases do Norte Global. Esta edição especial propõe tanto convergências quanto divergências com o pensamento estabelecido. Ela emana do reconhecimento de que as “histórias peculiares que geram práticas sociais e artísticas formam encontros dialógicos com vozes nas periferias da autoridade e fazem um loop de um processo iterativo para gerar seus próprios alicerces teóricos”.⁴ Ao fazer isso, esta edição especial do DAT Journal oferece uma coleção

Editorial

de vozes distintas que falam a partir e para dentro de um mundo renegociador. Essas vozes questionam, através da prática, as ideias de Connell de um Norte Global tradicionalmente puro e autoritário, mas também reafirmam a natureza da pesquisa conduzida pela prática (practice-led) em Arte e Design como algo responsável e culturalmente constituído.

A este respeito, recordamos um famoso whakataukī (provérbio Maori) que diz:

Ehara ta tangata kai, ele kai tītongi kau; engari mahi ai ia ki te whenua; tino kai, tino mākona.

A comida fornecida por outra pessoa é apenas comida para ser mastigada; a comida produzida pelo próprio trabalho na terra é boa e satisfatória.

1 Aravamundan, "Surpassing the North: Can the Antipodean avant-garde trump postcolonial belatedness?" (2012), para. 3. <https://culanth.org/fieldsights/270-surpassing-the-north-can-the-antipodean-avantgarde-trump>

2 Anthony Gardner, "Mapping South: Journeys in South-South cultural relations", Melbourne: The South Project, (2013): 3.

3 De fato, ideias do que constitui determinada posição são relacionais. Os australianos aborígenes se vêem no centro do mundo. O nome tradicional da China (Zhonggou) significa Reino Médio ou Central, e leste, oeste, norte e sul são definidos em relação a Pequim. A Linha Brandt, cria uma divisão Norte-Sul entre as economias na qual Austrália e Nova Zelândia estão incluídas no norte, ao passo que México e o Egito estão no sul.

4 Georgina Stewart, Sonja Arndt, Tina Besley, Nesta Devine, Daniella J. Forster, Andrew Gibbons, Elizabeth Grierson, Liz Jackson, Petar Jandrić, Kirsten Locke, Michael A. Peters and Marek Tesar. "Antipodean theory for educational research." Open Review of Educational Research, 4, no. 1 (2017):

Sérgio Nesteriuk, Welby Ings

New Thinking & Emerging Thoughts

Practice As Research In Design, Art And Technology

This special issue of DAT considers thinking in the South. It asks, ‘Where practice is constituted as inquiry, what might Southern voices look like in Art & Design research?’

In 2009 Raewyn Connell published a book called *Southern Theory*. Responding to growing concerns about the manner in which the Global North is seen to dominate how discourse is shaped and disseminated, she questioned the validity of representing global knowledge from an essentially metropolitan perspective. Connell’s critique challenged perceptions that the Global South was peripheral.

But what is this thing called the Global South ... and how does it impact on knowledge? Srinivas Aravamudan argues that North and South are “relational and dialectical rather than absolute ontologies”,⁵ and Anthony Gardner suggests that southern scholarship is essentially “a mode of questioning ... both analytic and catalytic.”⁶ Certainly, few writers on scholarship map the idea of the South purely onto a geographical location. Indeed, if this was so, then ‘South’ would be a misnomer because many of the indigenous populations in the southern hemisphere see themselves at the center of the world in which they live.⁷

This said, certain populations considered ‘southern’ have distinctive features. Beyond negotiating processes of decolonization, countries like New Zealand and many Pacific nations, have traditions of scholarship that face historical and ongoing challenges including the triumph of individualism over collective responsibility, the abrogation of respect for ancestral knowledge and influence, the stripping of genealogical and cosmological dimensions from land, the marginalising of metaphysical knowledge and the elevation of written knowledge over the valuing of oral and pictorial literacy.

Editorial

In Brazil, challenges take a slightly different form. Academics confront a tradition of scholarship rooted in the signs of social distinction, the neglect of cultures that constitute the nation's identity (especially Indigenous and African populations), a rupture between a 'utilitarian view of practice' displaced from a 'reflexive theoretical path' - and vice versa, and the inability to establish truly interdisciplinary thinking.

So, given such circumstances, it is useful to examine how emerging doctoral researchers not only position practice led research in the South, but also how they navigate its emphases and parameters.

In compiling this special issue of DAT, we asked 13 doctoral candidates in Brazil and New Zealand to consider these issues in relation to their current practice. The majority of the authors are currently pursuing research through two universities: Universidade Anhembi Morumbi in Sao Paulo, Brazil and AUT University in Auckland, New Zealand. In writing these articles, they adopted the position of first author and, supported by a supervisor/mentor, they considered the question of practice-led inquiry in relation to a current research project.

The diversity of thinking has been extraordinary. Both Robert Pouwhare and John Vea discuss how research methodologies in New Zealand and the Pacific can create fundamental ideological reframings within the academy. Their work challenges existing Northern paradigms because it draws upon complex and distinctive indigenous epistemological knowledge and values. As a parallel consideration, Derek Ventling considers a framework for a heuristic approach to practice-led inquiry when working with certain Western metaphysical knowledge. Continuing this disruption, both Marcos Steagall and Rumen Rachev's research, challenge foundational ideas within academic scholarship. Rachev explores fluid methodologies to 'undo' the intellectual labour of a PhD student by unsettling emerging conventions around practice-led-research, and Steagall posits a spiritual dimension as an extension to embodied knowing within photographic practice.

Cristiane de Alcântara and Jackson Marinho instigate reflections on form, content and function in frontier territories between Art and Design. Alcântara proposes the artist's book as a sequence of spaces in which a permanently on going process can be established as a space of author positioning. Marinho uses open source technologies to '*do it yourself*'. His research results in an unconventional interactive audiovisual device that enables the mixing of sound and video parameters

through the process of touching a metal bowl. Challenges to modes of practice also form the core concerns of Olivia Webb, Emily Ohara and Rodrigo Freire's articles. Webb explores the role of listening and attunement in art practice that engages participants and diverse communities and Ohara discusses how life-processes of mourning can function as underpinnings for practice-led expression. Freire explores the applicability in developing countries, of Open Design projects in the field of architecture and urban design. In his study he considers issues of replication, customization, optimization and economic viability.

In addressing issues of accessibility Lima Junior develops a teaching and learning method for normal or impaired sight practitioners through the embodiment of sensorimotor stimuli. These stimuli are designed to heighten an awareness of features needed for the development of fashion design collections.

With regards to interfaces between meaning and emerging technologies, both Tatiana Tavares and Leonardo Lima draw upon cultural positioning to explore theoretical and poetic approaches to meaning construction as an articulate and artistic reflection on practice when engaging with interactive artifacts.

All of these researchers push at parameters to activate distinctive ways that practice might resource knowledge. They draw on cultural, geographical and ideological positions shaped by their locations in the South. Thus, in offering these considerations of practice-led research, we propose that we might learn *'from'* rather *'about'* emerging scholarship that generates knowledge beyond the emphases of the Global North. The collection proposes both convergences and divergences with established thinking. It emanates from an acknowledgment that the "peculiar histories that generate social and artistic practices, form dialogic encounters with voices on the peripheries of authority and loop back and forth in an iterative process to generate theory from the ground."⁸ In so doing, DAT offers a collection of distinctive voices that speak from, and into, a renegotiating world. These voices question through practice, Connell's ideas of a traditionally pure and authoritative Global North but, they also reassert the nature of practice-led research in Art & Design as something both culturally formed and self-responsible.

Editorial

In this regard we are reminded of a famous whakatauki (Māori proverb) that notes,

Ehara tā te tangata kai, he kai tītongi kau; engari mahi ai ia ki te whenua; tino kai, tino mākona.

Food provided by someone else is only food to be nibbled; food produced by one's own labour on the land is good and satisfying.

5 Aravamundan, "Surpassing the North: Can the Antipodean avant-garde trump postcolonial belatedness?" (2012), para. 3. <https://culanth.org/fieldsights/270-surpassing-the-north-can-the-antipodean-avantgarde-trump>

6 Anthony Gardner, "Mapping South: Journeys in South-South cultural relations", Melbourne: The South Project, (2013): 3.

7 Indeed, ideas of what constitutes position are relational. Aboriginal Australian people see themselves at the center of the world. The traditional name for China (Zhonggou) means Middle or Central Kingdom, and east, west, north and south are defined in relation to Beijing. The Brandt Line that creates a North-South divide between economies, such that Australia and New Zealand are included in the North, but Mexico and Egypt are in the South.

8 Georgina Stewart, Sonja Arndt, Tina Besley, Nesta Devine, Daniella J. Forster, Andrew Gibbons, Elizabeth Grierson, Liz Jackson, Petar Jandrić, Kirsten Locke, Michael A. Peters and Marek Tesar. "Antipodean theory for educational research." *Open Review of Educational Research*, 4, no. 1 (2017):

Bibliography

Aravamundan, Srinivas. "Surpassing the North: Can the Antipodean avant-garde trump postcolonial belatedness?" (2012): 1-3. <https://culanth.org/fieldsights/270-surpassing-the-north-can-the-antipodean-avantgarde-trump>

Connell, Raewyn. *Southern theory: the global dynamics of knowledge in social science*. Polity Press, Cambridge, 2007.

Gardner, Anthony. *Mapping South: Journeys in South-South cultural relations*. The South Project, Melbourne, 2013.

Georgina Stewart, Sonja Arndt, Tina Besley, Nesta Devine, Daniella J. Forster, Andrew Gibbons, Elizabeth Grierson, Liz Jackson, Petar Jandrić, Kirsten Locke, Michael A. Peters and Marek Tesar. *Antipodean theory for educational research*, *Open Review of Educational Research*, 4, no. 1 (2017): 61-74. doi: 10.1080/23265507.2017.1337555

Tatiana Tavares, Welby Ings*

Transitando pela investigação artística em uma tese de produção criativa

*

Originalmente do Brasil e vivendo na Nova Zelândia, Tatiana Tavares ganhou diversos prêmios internacionais por sua ilustração e design em comunicação visual. Depois de uma carreira na publicidade e design gráfico, obteve o título de Mestre em Arte e Design pela AUT University em 2011. Está realizando seu doutorado practice-led pela mesma instituição, onde leciona disciplinas de ilustração, estudos narrativos e teoria do design. <tavares@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0002-0365-5438

Welby Ings é Professor em Design na AUT University. Possui doutorado em narratologia aplicada e foi eleito Fellow da British Royal Society of Arts. Orientou mais de 50 dissertações de mestrado e teses de doutorado. É consultor internacional para diversas organizações internacionais para assuntos de criatividade e aprendizado. Welby é ainda um multi-premiado designer, cineasta e autor. Em 2002 recebeu o the New Zealand Prime Minister's award for Tertiary Teaching Excellence e, em 2013, a medalha comemorativa da AUT University por sua trajetória de pesquisa e ensino.
<welby.ings@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0002-4684-3762

Resumo Este artigo considera o conceito de pesquisa artística como uma abordagem para a geração e compreensão de conhecimento. Começa com uma breve consideração do desenvolvimento histórico da investigação artística e sua relação com os processos e artefatos de pesquisa.

Em seguida, discute um projeto específico de pesquisa de doutorado, “Realidades mágicas - Uma consideração criativa das potencialidades narrativas e ilustrativas do realismo maravilhoso”, como uma forma de “produção criativa”. O projeto de tese, que é formatado como um livro de histórias impresso, explora os potenciais da narração polifocal e da ilustração sincrética enquanto aspectos de uma narrativa que podem ser expandidos digitalmente. Ao atuar no desenvolvimento iterativo da pesquisa, utiliza-se de um referencial metodológico que integra a investigação heurística e a prática reflexiva por meio de três métodos inter-relacionados: os diários da designer, a montagem interativa, a visão geral e teste, e o uso estratégico do feedback.

Palavras-chave Pesquisa artística, Realismo maravilhoso, Metodologia, Métodos, Polivalocidade.

Tatiana Tavares, Welby Ings*

Navigating artistic inquiry in a creative-production thesis: the narrative and illustrative potentials of *realismo maravilhoso*

*

Originally from Brazil and now living in New Zealand, **Tatiana Tavares** has won numerous international awards for her illustration and visual communication design. After leaving a career in advertising and graphic design, she received her MA in Art and Design in 2011 from AUT University. She is now completing a practice-led PhD at the same institution where she concurrently lectures in illustration, narrative studies and design theory.

<tavares@aut.ac.nz>

ORCID: 0000-0002-0365-5438

Welby Ings is a Professor in Design at AUT University. He holds a PhD in applied narratology and is an elected Fellow of the British Royal Society of Arts. To date he has supervised over 50 PhD and Master of Philosophy theses to completion. He has also been a consultant to many international organisations on issues of creativity and learning. Welby is also a multi award winning designer, filmmaker and author. In 2002 he received the New Zealand Prime Minister's award for Tertiary Teaching Excellence and in 2013, the inaugural AUT University medal for his research and teaching.

<welby.ings@aut.ac.nz>

ORCID: 0000-0002-4684-3762

Abstract This article considers the concept of artistic research as an approach to knowledge generation and understanding. It begins with a brief consideration of the historical development of artistic inquiry and its relationship with research processes and artefacts.

It then discusses a specific artistic PhD research project, “Magical realities – A creative consideration of the narrative and illustrative potentials of *realismo maravilhoso*”, as a form of a ‘creative-production’. The thesis project, which is formatted as a printed storybook, explores the potentials of polyvocal narration and syncretic illustration when aspects of a narrative can be digitally expanded. In actioning the iterative development of the research, a methodological framework is used that integrates heuristic inquiry and reflexive practice. Enabled through this are three interrelated methods: designer’s journals, iterative assembly, over-viewing and testing, and the strategic use of feedback.

Keywords Artistic research, Methodology, Methods, Polyvocality, *Realismo maravilhoso*.

Esse artigo emprega uma série de questões para examinar a natureza da pesquisa artística¹ como uma abordagem para a geração e compreensão do conhecimento. Começa por traçar o desenvolvimento histórico da arte como pesquisa. Em seguida, discute um projeto específico de pesquisa de doutorado artístico, *Realidades mágicas - uma consideração criativa das potencialidades narrativas e ilustrativas do realismo maravilhoso*, como forma de “produção criativa”.²

Primeiro, podemos começar perguntando o que é pesquisa e qual é a sua relação com a investigação artística?

O termo pesquisa vem do francês antigo, *rechercher*, e significa “procurar” ou “pesquisar algo de perto”. Pesquisa foi definida como “trabalho realizado para aumentar o estoque de conhecimento”.³ No *Guide to the Research Grant Scheme for the UK Council* (Manual de Bolsas de Pesquisa para o Conselho do Reino Unido), espera-se que tal investigação seja sistemática e inclua “uma problemática ou questões que serão abordadas no decorrer da pesquisa”. Espera-se que forneça o contexto e os métodos para abordar tais questões.⁴

Graeme Sullivan recorda que, segundo o Iluminismo, a visão da pesquisa em arte estava amplamente sujeita a um paradigma científico objetivo e confiável. O autor argumenta que “os

This article employs a series of questions to examine the nature of artistic research⁶⁰ as an approach to knowledge generation and understanding. It begins by tracing the historical development of art as research. It then discusses a specific artistic PhD research project, *Magical realities – A creative consideration of the narrative and illustrative potentials of realismo maravilhoso*, as a form of ‘creative-production’.⁶¹

First, we might begin by asking what is research and what is its relationship to artistic inquiry?

The term research comes from old French, *rechercher*, and means “to seek” or “to search something closely”. Research has been defined as “work undertaken in order to increase the stock of knowledge.”⁶² In the *Guide to the Research Grant Scheme for the UK Council*, such inquiry is expected to be systematic and to include “a series of research questions, issues or problems that will be addressed in the course of the research.” In such an undertaking one is expected to provide both the context and methods for addressing the questions.⁶³

Graeme Sullivan suggests that following the Enlightenment, the view of research in art was largely subject to an objective and reliable

padrões de prática que surgiram durante o Iluminismo viram o cientista e o artista compartilharem um propósito comum em querer entender como o mundo funciona”.⁵ No início do século XX, a visão da educação artística era amplamente baseada em habilidades manuais para aplicações profissionais, juntamente com modelos modernistas que incluíam o artista individualizado cujas práticas envolviam o desenvolvimento de habilidades manuais e uma “forte missão vocacional”.⁶ No entanto, mais recentemente, as práticas de arte e design exigiram mudanças na educação para abranger o empreendedorismo e áreas mais amplas de “pesquisa colaborativa, interdisciplinaridade e exploração tecnológica”.⁷

Nas últimas três décadas, isso resultou em crescentes debates sobre o papel das práticas de pesquisa nas artes criativas e sua validação institucional.⁸ Embora as primeiras inovações no campo fossem em grande parte derivadas do Reino Unido, avanços consideráveis também apareceram nos sistemas universitários escandinavo, canadense e australasiano.⁹ Christopher Frayling sugeriu que estas questões de validação não foram apenas práticas, mas também conceituais e políticas.¹⁰

Nas décadas de 1970 e 1980 surgiram *córpus* de pesquisa que foram descritos como “*practice-based*” (“baseados na prática”) ou “*practice-led*” (“orientados para a prática”). Tais investigações realizadas por artistas, designers, escritores e artistas criaram formas distintas de classificar e conduzir pesquisas.¹¹

scientific paradigm. He argues that “the patterns of practice that emerged during Enlightenment saw the scientist and the artist share a common purpose in wanting to understand how the world works.”⁶⁴ In the early 20th Century, the vision of art education was largely rooted in manual skills for professional applications, along with modernist models that included the individualised artist whose practices involved the development of hand skills and a “strong vocational mission”.⁶⁵ However, more recently, art and design practices have required changes in education to encompass entrepreneurship and broader areas of “collaborative inquiry, interdisciplinarity, and technological exploration.”⁶⁶

In the last three decades, this has resulted in increasing debates around the role of research practices in the creative arts and their institutionalised validation.⁶⁷ Although early innovations in the field were largely UK-derived, considerable advances have also profiled in Scandinavian, Canadian and Australasian university systems.⁶⁸ Christopher Frayling has suggested that issues of validation have been not only practical, but also conceptual and political.⁶⁹

In the 1970s and 1980s, bodies of research surfaced that were described as either “practice-based” or “practice-led.” Such inquiries carried out by artists, designers, writers and performers fashioned distinctive ways

Catherine Heard sugere que os designers que realizam pesquisas avançadas utilizando essa nova conceitualização da pesquisa orientada para a prática, na época, enfrentavam um ambiente de “extrema disjunção entre o que os acadêmicos não artistas definem como pesquisa (trabalho que é mensurável, factual e baseado em resultados) e o trabalho criativo que os artistas acadêmicos e seus alunos realizaram (trabalho experimental, intuitivo e aberto).”¹² Fred Schwartz observa que as práticas de estúdio de artistas acadêmicos geralmente exigiam “algum tipo de documentação, análise de esforços criativos” que ele sentia que forçavam os alunos a “traduzir esforços artísticos e criativos nos moldes e modelos de requisitos e objetivos de doutorado”.¹³ Jillian Hamilton observa que comumente esta documentação e contextualização tomavam a forma de exegeses (teses escritas), embora estas diferissem consideravelmente em termos de estrutura e ênfase.¹⁴

O que é pesquisa artística?

O centro das discussões sobre a efetividade das investigações *practice-led* e *practice-based* nas artes foi o conceito de “pesquisa artística”. Julian Klein argumenta que “se ‘arte’ é apenas um modo de percepção, então ‘pesquisa artística’ deve ser o modo de um processo”.¹⁵ Além disso, o autor postula que isso

of framing and conducting research.⁷⁰ Catherine Heard suggests that designers undertaking advanced research degrees utilising this new conceptualisation of practice-oriented research, at the time faced an environment of “extreme disjuncture between what non-artist academics defined as research (work that is measurable, factual, and results-based), and the creative work that artist academics and their students undertook (work which is experiential, intuitive, and open-ended).”⁷¹ Fred Schwartz observes that the studio practices of artist academics generally required “some kind of documentation, analysis of creative efforts” that he felt forced students “to translate artistic and creative efforts into the molds and models of doctoral requirements and objectives.”⁷² Jillian Hamilton notes that commonly this documentation and contextualisation took the form of exegeses, although these differed considerably in structure and emphasis.⁷³

What is artistic research?

Central to discussions about the efficacy of practice-led and practice-based inquiry in the arts was the concept of ‘artistic research’. Julian Klein argues that “if ‘art’ is but a mode of perception, then ‘artistic research’ must be

não é arte, ou seja, que isso é pesquisa, mas “pesquisa que se torna artística”.¹⁶ O autor sugere que a experiência artística da pesquisa pode ser encontrada em diferentes fases durante o processo de formulação da pesquisa em si. O conhecimento artístico, ele afirma, reside na equivalência entre cognição, habilidade e experiência e, como tal, pode ser considerado uma forma de “conhecimento incorporado”. Klein argumenta que “o conhecimento pelo qual a pesquisa artística ambiciona, é um conhecimento sentido”.¹⁷ Em comparação, Henk Borgdorff sugere que a pesquisa artística é “pensamento material” ou “a articulação de conhecimento não proposicional e experiência, incorporada em obras de arte e processos criativos”.¹⁸ Baseando-se nos conceitos de Martin Heidegger de “maneabilidade” ou “conhecimento prático”, em que a fonte de descoberta e conhecimento reside no ato de “fazer” e na experiência sensorial (em vez de teoria)¹⁹, Barbara Bolt argumenta que “‘pesquisa’ começa na prática - em nossas relações com as ferramentas e materiais de produção, ao invés de uma tentativa consciente de teorização.”²⁰

Diversos autores sugerem que a fabricação e o artefato podem ser considerados, em conjunto, uma forma de investigação.²¹ Stephen Scrivener argumenta que certos projetos de doutorado podem ser caracterizados por “identificação de problemas e solução de problemas” e estes diferem do que chama de projetos de pesquisa de “produção criativa”.²² Scrivener sugere que, na

the mode of a process.”⁷⁴ Moreover, he posits that it is not art, that is research, but “research that becomes artistic.”⁷⁵ He suggests that the artistic experience of research can be encountered in different phases during the process of formulating the research itself. Artistic knowledge he claims, resides in the equivalence between cognition, skill and experience and as such, it may be considered a form of “embodied knowledge”. He argues that “the knowledge that artistic research strives for, is a felt knowledge.”⁷⁶ By comparison, Henk Borgdorff suggests that artistic research is “material thinking” or the “the articulation of non-propositional knowledge and experience, embodied in art works and creative processes.”⁷⁷ Drawing on Martin Heidegger’s concepts of “handability” or “practical knowledge”, wherein the source of discovery and knowledge resides in the act of ‘doing’ and sensorial experience (instead of in theory),⁷⁸ Barbara Bolt has argued that “‘research’ commences in practice – in our dealings with the tools and materials of production, rather than a self-conscious attempt at theorisation.”⁷⁹

A number of writers have suggested that the making and the artefact may jointly be considered a form of inquiry.⁸⁰ Stephen Scrivener argues that certain PhD projects may be characterised by “problem identification and problem solving” and these differ from what he calls “creative-production” research projects.⁸¹ Scrivener suggests that in creative-production the

produção criativa, o “objeto da experiência é mais importante do que qualquer conhecimento nele incorporado”.²³ O autor aponta que nesses projetos o pesquisador deve se comprometer com um nível de engajamento pessoal com a instabilidade. É através disso que a pesquisa navega em territórios desconhecidos e desiguais que podem levar a artefatos únicos e originais.²⁴ Em tais casos, diz Scrivener, o processo de pesquisa é emergente e pode resistir à simplificação de um único problema ou solução. Essa incapacidade de individualizar a questão de pesquisa ou a trajetória em teses orientadas para a prática também é discutida por Brad Hasemen. Este autor defende o que chama de “pesquisa performativa” (“*performative research*”): uma forma de investigação que raramente define problemas iniciais, mas adota “pontos de partida experienciais” para a prática. Dentro de um engajamento multifacetado e metamórfico, o autor vê realizadores assumindo a prática para ver o que emerge, e os resultados, indica o autor, podem ser “individualizados e idiossincráticos”.²⁵

Qual o papel da escrita exegética em um projeto de doutorado?

Dentro da pesquisa artística em nível de doutorado, a exegese tem servido cada vez mais para a preocupação sinalizada por Michael Biggs de que o artefato criativo “não pode colocar seu conteúdo em um contexto crítico e histórico para que pos-

“object of experience, is more important than any knowledge embodied in it.”⁸² Scrivener suggests that in these projects the researcher must commit to a level of personal engagement with instability. It is through this that the research navigates unknown and uneven territories that can lead to unique and original artefacts.⁸³ In such instances Scrivener says, the process of research is emergent and may resist simplification to a single problem or solution. This inability to singularise either the research question or trajectory in practice-oriented theses is also discussed by Brad Hasemen. He argues for what he calls “performative research”. This is a form of investigation that rarely sets initial problems but instead adopts “experiential starting points” for practice. Within a protean engagement he sees practitioners undertaking practice to see what emerges, and the outcomes he suggests may be “individualistic and idiosyncratic.”⁸⁴

What is the role of exegetical writing in a PhD project?

Within doctoral level artistic research, increasingly the exegesis has served to address Michael Biggs’ concern that the creative artefact alone “cannot place its content in a critical and historical context so that it can be demonstrated to be original and significant and therefore a contribution to

sa ser demonstrado como original e significativo e, portanto, uma contribuição para o conhecimento”.²⁶ Stephen Scrivener argumenta que a escrita de um doutorado deve demonstrar um processo atento de “relatar [...] momentos de reflexão, incluindo consequências e respostas intencionais e não intencionais”.²⁷ Por causa do número de direções que a pesquisa orientada para a prática do doutorado pode tomar, Maarit Mäkelä enfatiza a importância de desenvolver “um plano com questões específicas e um contexto para a realização da pesquisa”.²⁸ Barbara Bolt vê a prática do estúdio e o comentário crítico formando uma “articulação dupla entre teoria e prática, em que a teoria emerge de uma prática reflexiva ao mesmo tempo em que a prática é informada”.²⁹ Tanto Jillian Hamilton quanto Welby Ings acreditam que a escrita exegética deve reconciliar a posição do pesquisador artístico entre a objetividade acadêmica isenta e a perspectiva aplicada de um realizador subjetivo.³⁰ Elaine Thomas argumenta que, nessa tensão, os pesquisadores de doutorado que buscam investigações artísticas orientadas para a prática ainda precisam fornecer uma submissão escrita que seja “mais do que um relatório factual... deve definir alguma perspectiva crítica e intelectual e não meramente ‘justificar’ a prática”.³¹

Então, quais podem ser as características de um projeto de doutorado em pesquisa artística?

Dado certo entendimento sobre um projeto de pesquisa artística de doutorado sendo uma prática conduzida pela reflexão e criticidade, e evidenciando alguma forma de comentário exegético, é útil voltar-se agora para o atual projeto de tese de doutorado de Tatiana Tavares, *Realidades Mágicas - uma consideração criativa da potencial narrativo e ilustrativo do realismo maravilhoso*. A tese compreende uma narrativa impressa ilustrada cuja história pode ser expandida através

knowledge or its interpretation.”⁸⁵ Stephen Scrivener argues that doctoral writing must demonstrate an attentive process of “reporting [...] moments of reflection, including intended and unintended consequences and responses.”⁸⁶ Because of the number of directions doctoral practice-oriented research can take, Maarit Mäkelä emphasises the importance of developing “a plan with specific research question(s) and a context for carrying out the research.”⁸⁷ In such reporting Barbara Bolt sees studio practice and critical commentary forming a “double articulation between theory and practice, whereby theory emerges from a reflexive practice at the same time as practice is informed by theory.”⁸⁸ Both Jillian Hamilton and Welby Ings believe that exegetic writing must reconcile the artistic researcher’s position between disinterested academic objectivity and the invested perspective of a subjective practitioner.⁸⁹ Elaine Thomas argues that within this tension, doctoral researchers pursuing practice-oriented artistic inquiries still need to provide a written submission that is “more than a factual report ... it should define some critical and intellectual perspective and it should not merely ‘justify’ the practice.”⁹⁰

So, what might be the features of an artistic research PhD project?

Practice-led doctoral artistic research projects are often driven by reflection and critical thinking. This thinking is normally made evident in some form of exegetic commentary. It is useful to turn now to Tatiana Tavares’ current PhD thesis project *Magical realities – A creative consideration of the narrative and illustrative potentials of realismo maravilhoso*. The thesis comprises an illustrated, print narrative whose story can be expanded through the use of mobile technologies. By using simple mobile devices, the user is introduced to the opinions and interpretations of three saints who relate fixed incidents in the story through distinctly different moral lenses (Fig 1). This body of practice is contextualised by a 50,000 word exegesis that positions the researcher, discusses the rationale and significance of the study, then unpacks its research design and discusses contextualising knowledge. The document concludes with an extensive critical commentary on the work.

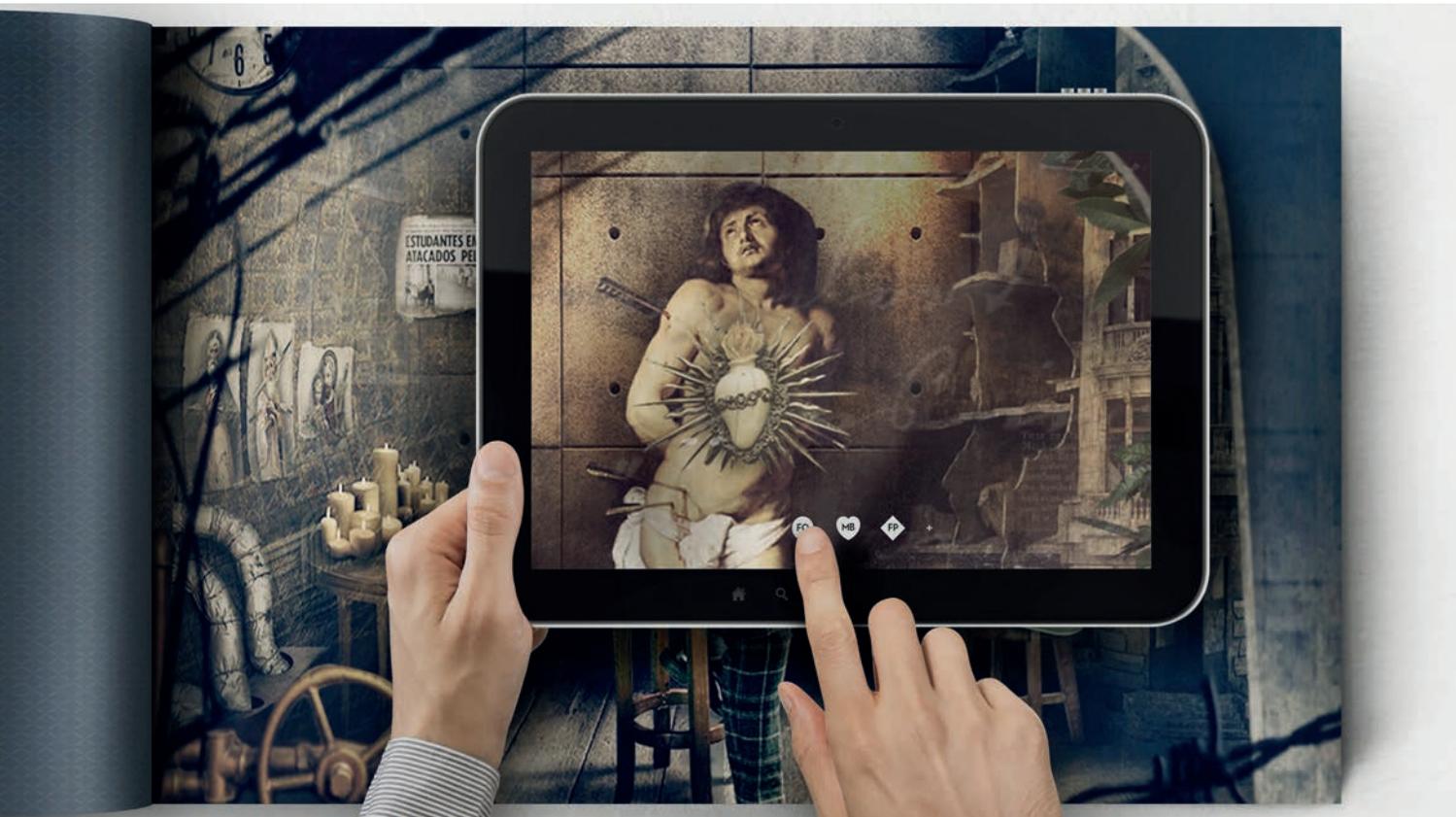


Fig 1. **Página interativa do romance de realismo fantástico ilustrado.**

O livro tem três santos narradores, cada um dos quais com uma versão sonora da história que é acessada por tecnologia de Realidade Aumentada (RA). Usando a imagem impressa como base, os santos distorcem as ênfases da imagem para que ela se alinhe à interpretação.

Fig 1. **Interactive page from the illustrated Augmented Reality novel *Saints of Paradox*.**

The book has three narrating saints, each of whose voiced-over rendition of the story is accessed through AR technology. Using the printed image as a base, the saints distort emphases in the picture to make it align with their interpretation. When the illustrated printed pages are scanned, the user has the option of selecting one of 3 separate buttons, each activating a different narration. Each discrete Saint has a unique monologue, soundscape and animated intrusions that play out over the printed picture.

do uso de dispositivos móveis (Fig. 1). Usando essa tecnologia, o leitor pode introduzir na história as opiniões e interpretações de três santos que relatam incidentes por meio de lentes morais distintas. Este corpo de prática é contextualizado por uma exegese (tese escrita) de 50.000 palavras que posiciona o pesquisador, discute a razão e o significado do estudo, para então descompactar seu desenho de pesquisa e discutir o conhecimento contextualizado. O documento é concluído com um extenso comentário crítico sobre o trabalho.

A narrativa básica da história diz respeito a uma mulher que depois de 40 anos de luto pela perda de seu amor no golpe militar de 1964 no Brasil, vive em uma sala de memórias acumuladas. Um dia, quando a única fotografia de seu amor se quebra, uma série de estranhos eventos se sucede.

Conceitualmente, o projeto de pesquisa dialoga com a narrativa e o realismo maravilhoso (uma forma distinta de realismo mágico latino-americano). Reflete também sobre certas construções socioculturais que permeiam as divisões entre crença e atualidade. Enquanto gênero subversivo, o realismo mágico é considerado dentro de uma estrutura pós-colonial e decolonial.³² No desenvolvimento das ilustrações, a pesquisadora desenha o sincretismo³³ e a fotomontagem na relacionalidade artística e explora tanto a reconstituição do pré-existente quanto às tensões e mistérios ideológicos resultantes da descontextualização e da recontextualização. Os santos da história são sincréticos e as ilustrações aludem tanto às práticas cristãs tradicionais como à iconografia e às polaridades mágicas e religiosas da religião Afro-Brasileira.³⁴

The story's baseline narrative concerns a woman who after 40 years in mourning at the loss of her lover in the 1964 Brazilian coup d'état, lives in a room of accumulated memories. One day when the only photograph of her lover breaks, it sets in train a series of strange events.

Conceptually, the research project is concerned with storytelling and *realismo maravilhoso* (a distinctive form of Latin American magical realism).⁹¹ It also reflects on certain socio-cultural constructs that permeate divisions between belief and actuality. As a subversive genre, magical realism is considered within a postcolonial and decolonial framework.⁹² In the development of the illustrations, the researcher draws syncretism⁹³ and photomontage into artistic relationality and explores both the reconstitution of what pre-existed, and ideological tensions and mysteries resulting from decontextualisation and recontextualisation. The saints in the story are syncretic and the illustrations allude to both traditional Christian practices and iconography and magical and religious polarities of Afro-Brazilian religion.⁹⁴

Storytelling in the thesis explores the potentials of polyvocal⁹⁵ and dialogist narration,⁹⁶ and allows the reading of different versions of a tale told by three distinctive narrators (the saints) (Fig 2).

Contar histórias na tese explora as potencialidades da narração polivalente³⁵ e dialogista³⁶, e permite a leitura de diferentes versões de um conto contadas por três narradores distintos (os santos) (Fig. 2).



Fig 2. Ilustrações para os três santos narradores da história: o Pai do Realismo (pragmatismo), a Mãe da Compaixão (humanidade) e o Pai da Ortodoxia (julgamento justo). Cada santo interpreta eventos na história através de uma lente teológica diferente.

Fig 2. Working illustrations for the three saint narrators of the story: the Father of Realism (pragmatism), the Mother of Compassion (humanity) and the Father of Orthodoxy (righteous judgement). Each saint interprets events in the story through a distinctively different theological lens.

Como esse tipo de projeto pode se desenvolver?

No estudo, as questões de pesquisa foram inicialmente exploratórias e reflexivas, e serviram para criar um diálogo interno entre a realizadora e o fazer.³⁷ Nesse sentido, o sistema de investigação empregou uma abordagem heurística com métodos distintos utilizados em sua explicação. A heurística pode ser descrita como um método informal de solução de problemas que se refere à descoberta e ao conhecimento adquirido pela experiência. Diversos autores observam que dentro de investigações heurísticas, o pesquisador às vezes tem dúvidas sobre a direção em que ela está se deslocando.³⁸ Uma abordagem heurística foi empregada por causa de sua flexibilidade e abertura para mudanças no foco de uma questão de pesquisa. Embora muitas vezes instável, a investigação heurística está amplamente preocupada com altos níveis de exploração e descoberta, exumação, reconstituição e criação de conhecimento.³⁹

Como forma de investigação, o projeto apoiou a aplicação de níveis sofisticados de conhecimento intuitivo e saber tácito.⁴⁰ Clark Moustakas descreve esse conhecimento como uma:

... estrutura profunda que contém as percepções, sentimentos, intuições, crenças e julgamentos únicos abrigados no quadro interno de referência de uma pessoa. [Tal conhecimento o autor afirma,] governa o comportamento e determina como interpretamos a experiência.⁴¹

A pesquisadora recorreu a essa forma de conhecimento no desenvolvimento da estrutura e tratamento estilístico da narrativa. Certa quantidade desse conhecimento foi cultural ou profissionalmente fornecida e pode ser entendida como uma espécie de sensibilidade estética e sabedoria incorporada. Pensando em metáforas visuais deri-

How might such a project develop?

In the study, research questions were initially exploratory and reflective. They served to create an internal dialogue between the practitioner and the making.⁹⁷ Accordingly, the system of inquiry employed a heuristic approach with distinct methods utilised in its explication. Heuristics may be described as an informal method of problem solving that is concerned with discovery and knowledge gained by experience. A number of writers note that within heuristic inquiries, the researcher is sometimes uncertain about the direction in which she is travelling.⁹⁸ Heuristics was employed because of its flexibility and openness to changes in the focus of a research question. While often unstable, heuristic inquiry is broadly concerned with high levels of exploration and discovery, exhumation, reconstitution and creation of knowledge.⁹⁹

As a form of inquiry, it allowed for sophisticated levels of intuitive knowledge and tacit knowing.¹⁰⁰ Clark Moustakas describes such knowledge as a:

... deep structure that contains the unique perceptions, feelings, intuitions, beliefs, and judgments housed in the internal frame of reference of a person. [Such knowledge he suggests,] governs behavior and determines how we interpret experience.¹⁰¹

The researcher drew upon this form of knowledge in the development of the narrative's structure and stylistic treatment. A certain amount of this knowledge was culturally or professionally resourced and it may be understood as a kind of embodied wisdom and aesthetic sensibility. By thinking in visual metaphors derived from this internal knowledge, the researcher was able to access "innumerable perceptions and awareness that were purely [her] own, without the interference of restrictions or judgments, with total disregard for conformity or congruence."¹⁰² Thus, she engaged in a process of "iconic indwelling", inside which Bruce Douglass and Clark Moustakas suggest, "one might be captivated by a particular image, sensation, or realization and pause to explore its meaning or significance more fully."¹⁰³

vadas desse conhecimento interno, a pesquisadora pôde acessar “inúmeras percepções e percepções que eram puramente próprias, sem a interferência de restrições ou julgamentos, com total desconsideração por conformidade ou congruência”.⁴² Portanto, se engajou em um processo de “residência icônica”, dentro daquilo que Bruce Douglass e Clark Moustakas afirmam: “alguém pode ser cativado por uma imagem, sensação ou realização particular e fazer uma pausa para explorar seu significado ou significação de forma mais completa”.⁴³

Nos estágios iniciais do desenvolvimento da história, a pesquisadora se envolveu emocionalmente com o mundo da possibilidade narrativa, imergindo-se em registros históricos do período e explorando suas reações emocionais e imaginativas em relação ao material. Nesse sentido, o mundo fictício da história que criou pode ser visto como uma extensão do *self*. Douglass e Moustakas veem a imersão no processo da pesquisa como parte integrante de uma investigação heurística e sugerem que ela “carrega o sentido de envolvimento total em um tema ou questão de pesquisa de tal forma que o mundo inteiro está centrado nela por um tempo”.⁴⁴ Nesse processo, a pesquisadora tentou visualizar e fazer perguntas sobre esse mundo na tentativa de fundir a ficção e a ‘realidade’ vivenciada. Clark Moustakas descreve essa “percepção mesclada” como uma “canção na qual o pesquisador respira vida [...] porque a questão em si é infundida no ser do pesquisador”.⁴⁵

Tanto Michael Polanyi quanto Welby Ings descrevem a imersão como uma forma de habitar.⁴⁶ Aqui, a questão da pesquisa é absorvida pelo *self* e a pessoa reside no assunto ou

In the early stages of story development, the researcher engaged emotionally with the world of narrative possibility by immersing herself in historical records of the period and exploring her emotional and imaginative reactions to the material. In this regard, the fictional world of the story she created may be seen as an extension of the self. Douglass and Moustakas see immersion in the research topic as integral to a heuristic inquiry and they suggest that it “carries the sense of total involvement in a research theme or question in such way that the whole world is centered in it for a while.”¹⁰⁴ During this process, the researcher tried to visualise and ask questions about this world in an attempt to fuse fiction and experienced ‘reality’. Clark Moustakas describes this ‘merging perception’ as a “song into which the researcher breathes life [...] because the question itself is infused in the researcher’s being.”¹⁰⁵

Both Michael Polanyi and Welby Ings describe immersion as a form of indwelling.¹⁰⁶ Here the research question is absorbed into the self and one dwells inside the issue or problem. By acting on understanding and a

Fig 3. **Estudo para a sala de estar da mulher.** Para se debruçar sobre possíveis mundos fictícios de suas personagens, a pesquisadora criou fotomontagens de ambientes e situações que viu em sua mente. Ao construir tais imagens, seu pensamento tornou-se cada vez mais explícito. Mockups de imagens, como a acima, ajudou-a se aproximar consideravelmente da realização ilustrativa e narrativa do livro.

problema. Ao agir sobre a compreensão e um sentimento pelo mundo ficcional que cresce, a pesquisadora pôde viver dentro de um processo de iteração e refinamento (Fig. 3). Enquanto orquestrava elementos nesse mundo, se engajou intuitivamente com a obra de arte empregando julgamento estético e estrutural. Isso permitiu que ela ganhasse um claro senso de direção. Bruce Douglass e Clark Moustakas afirmam que:

... ser vago e sem forma são características no começo, mas um senso crescente de significado e direção surge à medida que as percepções e compreensões do pesquisador crescem e os parâmetros do problema são reconhecidos.⁴⁷



Fig 3. **Study for the woman's living room.**

To dwell inside possible fictional worlds of her characters the researcher created photomontages of environments and situations that she saw in her mind's eye. By constructing such images, her thinking became increasingly explicit. Mocked up images like the one above assisted her as she moved incrementally closer to the illustrative and narrative realization of the book.

feeling for the fictional world as it grows, the researcher was able to live inside a process of iteration and refinement (Fig 3). As she orchestrated elements in this world, she engaged intuitively with the artwork by employing aesthetic and structural judgment. This enabled her to gain a clear sense of direction. Bruce Douglass and Clark Moustakas suggest:

... vague and formless wanderings are characteristic in the beginning, but a growing sense of meaning and direction emerges as the perceptions and understandings of the researcher grow and the parameters of the problem are recognized.¹⁰⁷

Tendo discutido a aplicação metodológica do trabalho, agora é válido considerar os métodos aplicados em testes e refinar as questões que ocorrem durante esta primeira fase da pesquisa. Devido à natureza instável da investigação heurística e suas possíveis desvantagens, esses métodos foram empregados para ajudar a pesquisadora a navegar por um equilíbrio produtivo entre pensamento interno, planejamento e produtividade externa.

O diário da designer

A primeira fase da pesquisa envolveu duas formas de documentação; um diário digital e outro físico. Esses diários funcionavam como locais onde as relações entre os elementos poderiam ser consideradas, testadas e refletidas. Estes não eram tratados como “objeto(s) precioso(s) e autoconsciente(s), mas como dispositivo(s) interativo(s) ...”,⁴⁸ que possibilitavam a reflexão contínua em ação.⁴⁹

O jornal digital (usando o software One Note) tornou-se um arquivo com notas de conhecimento e inspiração potencialmente relacionadas à prática. Continha referências visuais na forma de *moodboards* e considerações sobre o universo narrativo. Registros de entradas estavam relacionados com cor, textura emocional, representações históricas e teorias relacionadas. Artigos foram incluídos com hiperlinks para acesso contínuo a dados online. Ao tentar agrupar e sintetizar material em corpos coesivos, projetos produtivos começaram a surgir neste documento. Em investigações heurísticas, Gerhard Kleining e Harald Witt observam que, quando agrupando dados provisoriamente, os padrões que inicialmente não eram claros podem se conectar e a “estrutura geral do tópico, gradualmente, emergirá”.⁵⁰

O segundo diário da pesquisadora era físico (analógico). Compunha-se de um conjunto de cadernos que continham sinopses iterativas, narrativas experimentais, *storyboards* anotados (Fig. 4), esboços e reflexões relacionadas ao *feedback* sobre o pen-

Having discussed the methodological application of the work, it is now useful to clarify the methods applied in testing and refining the questions occurring during this first phase of research. Because of the unstable nature of heuristic inquiry and its potential disadvantages, these methods were employed to help the researcher to navigate a productive balance between interior thinking, planning and external productivity.

Designer's Journals

The first phase of the research involved two forms of documentation; a digital and a physical journal. These journals functioned as locations where relationships between components could be considered, tested and reflected upon. They were not treated as “precious, self-conscious object[s], but as interactive device[s] ...”¹⁰⁸, that enabled ongoing reflection-in-action.¹⁰⁹

The digital journal (using OneNote software) became a notated archive of knowledge and inspirations potentially relating to the practice. It contained visual references in the form of moodboards and considerations of the story world. Entries were concerned with colour, emotional texture and historical depictions and related theory. Articles were included with hyperlinks for ongoing access to online data. By tentatively grouping and synthesising material into cohesive bodies, productive designs began to emerge in this document. In heuristic inquiries, Gerhard Kleining and Harald Witt note that when tentatively grouping data, patterns that may initially have been unclear may connect and the overall “structure of the topic, will gradually emerge.”¹¹⁰

The researcher's second journal was physical. It comprised a set of notebooks that contained iterative synopses, experimental narratives, annotated story boards (Fig 4), sketches and reflections related to feedback on iterative thinking. Rapid sketching in this journal enabled the researcher to navigate quickly between ideas with minimal restriction. In this process she was able to rapidly clarify her thinking and open up potential new directions. This process enabled her to engage in an:

samento iterativo. Esboços rápidos neste diário permitiram que a pesquisadora transitasse rapidamente entre ideias com restrição mínima. Neste processo, ela foi capaz de esclarecer rapidamente seu pensamento e abrir novas direções em potencial. Esse processo permitiu se envolver em uma:

... personificação do saber ainda não conhecido, na qual a intencionalidade e as competências técnicas e operacionais... interagem com conhecimento tácito, intuição e livre associação, formando um engajamento que possibilitou uma **performance** diante do alto risco, da instabilidade radical e do fracasso”.⁵¹

À medida que a pesquisa progrediu, o material esboçado foi avançado usando processos iterativo, de fotomontagem, de montagem e de teste.

... embodiment of knowing yet unknowing, where intentionality and technical and operational competencies ... osmosed with tacit knowledge, intuition and free association, forming an engagement that enabled performance in the face of high risk, radical instability and failure.”¹¹¹

As the research progressed sketched material was advanced using a process of iterative, photo-montaged, assembly and testing.

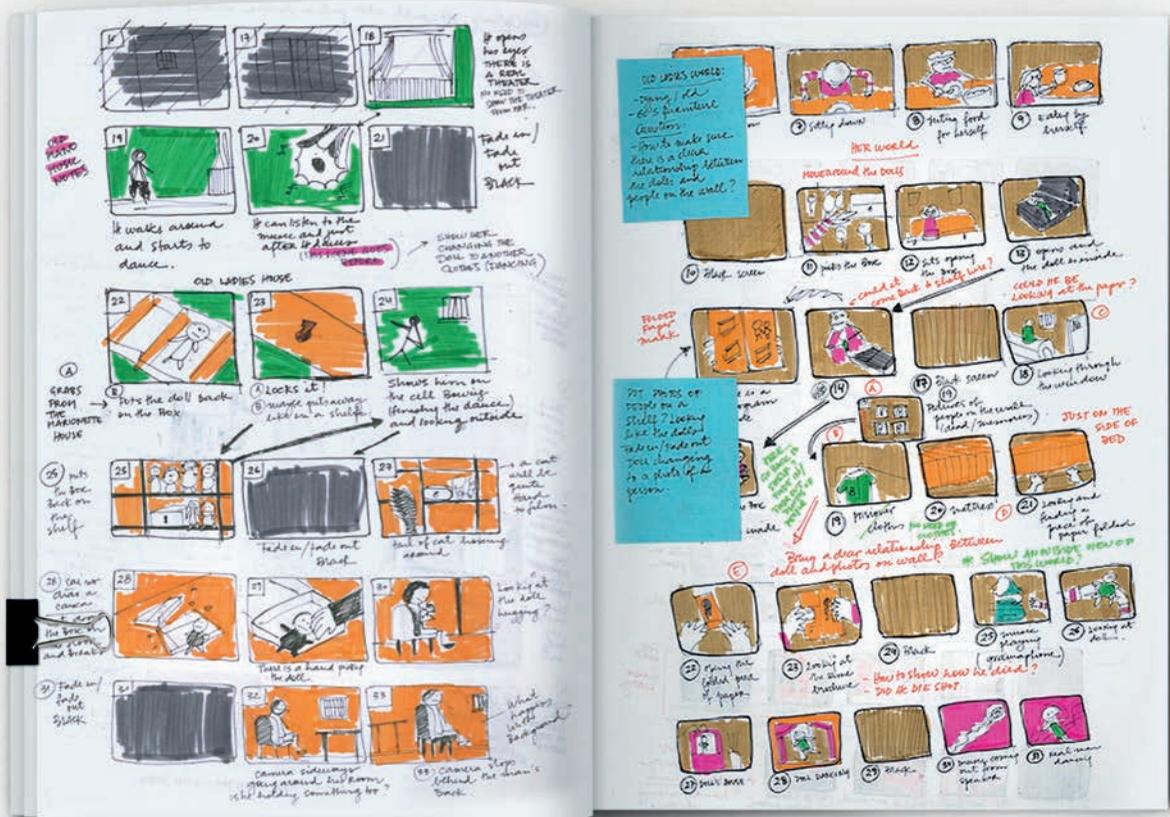


Fig 4. Página dupla distribuída a partir de um diário físico (análogo) mostrando esboços e anotações de ideias.

Fig 4. Double page spread from a physical journal showing ideational sketching and notes.

Montagem iterativa, visão geral e teste

O processo de desenhar o pensamento inicial em um estilo tangível e com continuidade estrutural envolveu um engajamento reflexivo com o pensamento material. Isso tomou a forma de protótipos físicos (para formatos de livros e adereços) e de ilustrações experimentais e fotomontagens.

Os métodos utilizados nesta fase da investigação são descritos por Donald Schön como prática auto reflexiva. Aqui o realizador atua enquanto pesquisador e como tal:

... a conversa situacional é reflexiva. Em resposta à fala de fundo, o designer reflete na ação sobre a construção do problema, as estratégias de ação ou sobre o modelo dos fenômenos que estiveram implícitos em seus movimentos.⁵²

Ao desenvolver estudos ilustrativos para o universo narrativo, a pesquisadora se envolveu em um processo de “descoberta em ação”, no qual dialogou entre experimentação e hipóteses. Donald Schön chama esse processo de experimentação em que o pesquisador estabelece uma ação pretendida de “teste de movimento reflexivo”. O autor afirma que “às vezes fazemos as coisas para ver o que acontece: tomamos medidas para produzir uma mudança

Iterative assembly, overviewing and testing

The process of drawing initial thinking into tangible style and structural continuity involved a reflexive engagement with material thinking. This took the form of physical prototypes (for book formats and props), and experimental, photomontaged illustration.

The methods used in this phase of the inquiry Donald Schön describes as self-reflexive practice. Here the practitioner acts as the researcher and as such the:

... conversation with the situation is reflexive. In answer to the situation's back-talk, the designer reflects-in-action on the construction of the problem, the strategies of action, or the model of the phenomena, which have been implicit in his moves.¹¹²

When developing illustrative studies for the story's world, the researcher engaged in a process of 'discovery in action' where she dialogued between experimentation and hypothesis. Donald Schön calls this process of experimentation in which the researcher sets up an intended action "reflexive move-testing". He suggests that this is a process "in which we

pretendida”. Esse processo pode ser muito flexível e o pesquisador se engaja em uma forma de diálogo exploratório em que os ensaios são “realizados apenas para ver o que se segue, sem acompanhar previsões ou expectativas. Experimentação exploratória, Schön afirma, “é a atividade lúdica e exploratória pela qual sentimos as coisas. É bem sucedida quando leva à descoberta de algo lá”.⁵³

No projeto de tese, a designer reuniu iterativamente ilustrações rascunhadas e nítidas no Photoshop, nas quais os potenciais eram orquestrados, mas permaneciam ajustáveis. Muitas vezes, essas ilustrações exploratórias continham até 50 camadas (*layers*). Nessas construções, a pesquisadora acrescentou, subtraiu ou alterou proporções e relações em um quadro multifacetado de possibilidades (Fig. 5). Tais movimentos, Schön diz, produzem “mudanças não intencionais que dão novas situações aos significados. A situação fala de volta, a realizadora escuta, e enquanto ela aprecia o que ouve, reformula a situação mais uma vez”.⁵⁴

sometimes do things in order to see what happens: we take action in order to produce an intended change.”¹¹³ This process can be very flexible and the researcher engages in a form of exploratory dialogue. Here trials are “undertaken only to see what follows, without accompanying predictions or expectations.”¹¹⁴ Exploratory experimentation Schön suggests “is the probing, playful activity by which we get a feel for things. It succeeds when it leads to the discovery of something there.”¹¹⁵

In the thesis project the designer iteratively assembled rough, clear-cut illustrations in Photoshop. Here potentials were orchestrated but remained adjustable. Often these exploratory illustrations might contain up to 100 layers at a given time. In these constructions the researcher added, subtracted or altered proportions and relations on a protean canvas of possibility (Fig 5). Such moves Schön suggests produce “unintended changes which give the situations new meanings. The situation talks back, the practitioner listens” and as she appreciates what she hears, she reframes the situation once again.¹¹⁶



Fig 5. **Teste iterativo de potenciais tratamentos de ilustração.** Esses experimentos mostram uma seleção de ensaios composicionais em que os arranjos de personagens e ambientes estavam sendo considerados. Da esquerda para a direita: criação de ícones religiosos consagrados (canto superior esquerdo), arranjos de tríptico (canto superior direito) e pintura narrativa (parte inferior).

Fig 5. **Iterative testing of potential illustration treatments.**

These experiments show a selection of compositional trials where arrangements of characters and environments were under consideration. From left to right: creation of enshrined religious icons (top left), triptych arrangements (top right) and narrative painting (bottom).

Uso estratégico do *feedback*

As interfaces com esses processos relativamente internos de pensamento têm sido mais externalizadas em abordagens voltadas para a crítica e a síntese. Tanto Carole Gray quanto Welby Ings enfatizam a importância de acessar um *feedback* externo criterioso ao desenvolver textos artísticos enquanto pesquisa. Welby Ings argumenta que, “sem alguma forma de *feedback* externo, processos puramente auto referenciados podem resultar em projetos que não exploram uma grande variedade de opções disponíveis ou que ficam aquém de seu potencial comunicativo”.⁵⁵

Portanto, embora certas sínteses no trabalho tenham sido processadas internamente, a pesquisadora também buscou *feedbacks* externos. Para manter a voz idiosincrática em seu trabalho, ela filtrou esses *feedbacks*, concentrando-o em utilizar perguntas relacionadas à clareza e interpretação narrativa. Isso porque, como Sandy Sela-Smith e Welby Ings, observam:

... um designer que utiliza *feedback* externo em uma pesquisa heurística precisa estar atento. ... A menos que o *feedback* seja trazido de volta para o *self* (em vez de simplesmente ser aplicado ao design emergente), a investigação pode ficar desconectada. O poder da busca subjetiva pode mudar para uma análise objetiva dos fenômenos criados. Isso pode resultar em um trabalho nos estágios finais de sua realização, perdendo muito de sua integridade e “voz” idiosincrática.⁵⁶

Neste estudo da tese, a pesquisadora circulou entre a crítica interna e o *feedback* externo. Na primeira fase, utilizou a visualização como forma de visão narrativa e estilística e, posteriormente, lançou mão de críticas formais do trabalho em desenvolvimento.

Strategic use of feedback

Interfacing with these relatively internal processes of thinking have been more externalised approaches to critique and synthesis. Both Carole Gray and Welby Ings stress the importance of accessing insightful external feedback when developing artistic texts as research.¹¹⁷ Welby Ings argues that, “without some form of external feedback, purely self-referenced processes can result in designs that fail to explore a wealth of available options or fall short of their communicative potential.”¹¹⁸

Therefore, although certain syntheses in work were processed internally, the researcher also sought feedback from external parties. To maintain the idiosyncratic voice in her work, she filtered this feedback by focusing it using framed questions relating to narrative clarity and interpretation. This is because, as both Sandy Sela-Smith¹¹⁹ and Welby Ings note:

... a designer employing external feedback in a heuristic inquiry needs to be vigilant. ... Unless feedback is drawn back into the self (as opposed to simply being applied to the emerging design) the system of inquiry can become disconnected. The power of the subjective search can shift to an objective analysis of the created phenomena. This can result in a work in the final stages of its realisation, losing much of its integrity and idiosyncratic ‘voice’.¹²⁰

In this thesis study the researcher moved between internal critique and external feedback. In the former phase she employed visualisation as a form of narrative and stylistic overview and in the later she utilised formal critiques of work in progress.

Visualização enquanto visão geral (*overview*)

Por causa da complexidade envolvida no design narrativo e nas três interpretações polivocais, a pesquisadora usou o recurso de mostrar toda a narrativa por meio de ilustrações dispostas em uma parede (Fig. 6). As imagens representavam os principais pontos da trama da história e, quando reunidas em sua totalidade, o processo de visão geral permitia que ela considerasse esquematicamente os arcos narrativos, as transições e as descontinuidades da história. Ao considerar o livro visualmente como uma narrativa sequencial, ela foi capaz de realinhar facilmente cenas e escrever notas de alteração para si mesma. Embora a visão geral forneça inicialmente uma forma de diálogo entre a história e o *self*, à medida que o projeto se desenvolveu, a pesquisadora trouxe autores, ilustradores, designers e narratologistas para oferecer *feedback* sobre a clareza, a ênfase e o potencial narrativo do trabalho. Este método mitigou contra o desenho tornando-se excessivamente auto referencial e, conseqüentemente, perdendo sua eficácia comunicativa.



Fig 6. Uma visão geral da parede com um colega crítico considerando as 3 versões da história.

Fig 6. An overview wall with a critical colleague considering 3 versions of the story.

Visualisation as overview

Because of the complexity involved in designing a base narrative and three polyvocal interpretations, the researcher increasingly displayed the whole narrative as annotated illustrations on a wall (Fig 6). The images represented the major plot points in the story and, when assembled in their entirety, the process of overview enabled her to diagrammatically consider the story's arcs, transitions and discontinuities. By considering the book visually as a sequential narrative, she was able to easily realign scenes and write alteration notes to herself. While the overview wall initially provided a form of story-to-self dialogue, as the project developed the researcher brought in authors, illustrators, designers and narratologists to offer feedback on narrative clarity, emphasis and potential in the work. This method mitigated against the design becoming overly self-referential and as a consequence, losing its communicative power.

Feedback estratégico

À medida que o projeto progrediu, a pesquisadora utilizou questionamentos cada vez mais estruturados para focalizar a crítica. Em sessões mais avançadas, animadores, técnicos de software e designers de som foram convidados a oferecer *feedback* sobre aspectos específicos do projeto. O *feedback* dessas críticas foi gravado em áudio ou fornecido como respostas por escrito às perguntas. As análises resultantes foram gravadas e sintetizadas em seu diário. As sessões de revisão avançadas foram programadas estrategicamente. Destas, duas foram significativas no desenvolvimento do projeto. A primeira foi uma exposição da polivocalização dos santos e a segunda uma instalação da estrutura geral da narrativa, pouco antes da realização do projeto.

Polyvocal Saints foi uma instalação de uma versão formativa da história dos três narradores. Cada santo sincrético foi projetado em uma parede separada e seu retrato foi ornamentado com recursos animados e uma trilha sonora em *loop* (Fig. 7). Nesse estágio da investigação, a pesquisadora ainda não estava preocupada com a narração, mas com a consideração de como cada santo poderia personificar qualidades e como elas poderiam operar em um espaço potencialmente polivocal. A instalação também foi usada para testar as propriedades técnicas do *software*, projeção, tempo e comportamento do público em um “espaço de leitura”. Os resultados das observações e *feedback* sinalizaram desenvolvimentos futuros de polivocalidade e das personagens no projeto.

Strategic feedback

As the project progressed the researcher employed increasingly more structured questioning to focus critique. In more advanced sessions, animators, software technicians and sound designers were invited to offer feedback on specific aspects of the project. Feedback from these critiques was audio recorded or provided as written responses to questions. The resulting analyses were recorded and synthesised in her journal. The advanced review sessions were timed strategically. Of these, two were significant in the project's development. The first was an exhibition of the polyvocalising saints and the second was an installation of the overall narrative structure, just prior to the project's realisation.

Polyvocal Saints was an installation of a formative version of the story's three narrators.¹²¹ Each syncretic saint was projected on a separate wall and their portrait was embellished with animated features and a looped soundtrack¹²² (Fig 7). At this stage in the research, the researcher was not concerned with narration, but rather with a consideration of how each saint might personify character qualities and how they could operate in a potentially polyvocal space. The installation was also used to test the technical properties of software, projection, timing, and audience behaviour in a 'reading space'. The outcomes of observations and feedback informed future developments of polyvocality and character in the project.



Fig 7. Instalação Polyvocal Saints.

A exibição pública aconteceu entre 26 e 28 de janeiro de 2017 na St Pauls Gallery 2, em Auckland, Nova Zelândia.

Fig 7. Polyvocal Saints installation.

The public viewing of the installation was open between 26-28 January 2017 at St Pauls Gallery 2, in Auckland, New Zealand.

A exposição da estrutura narrativa foi instalada 14 meses depois (Fig. 8), com a preocupação central em obter *feedback* sobre a coerência narrativa e a eficácia da polivocalidade ativada digitalmente. Os avaliadores não receberam qualquer esboço com orientação sobre a história. Em vez disso, foram equipados com um *ipad* contendo as narrações em áudio dos três santos. Com isso, escanearam as paredes contendo as dez placas sequenciais propostas da história. Em cada placa puderam selecionar qualquer santo para narrar uma versão do que foi encontrado. Os avaliadores tinham a opção de seguir a narração de um único santo ao

The narrative structure exhibition was installed 14 months later (Fig 8). It was concerned with eliciting feedback on narrative coherence and the effectiveness of digitally activated polyvocality. Reviewers were provided with no orienting outline of the story. Instead they were equipped with an *ipad* containing the three saint's audio narrations. With this they scanned walls containing the ten proposed sequential plates of the story. At each plate they were able to select any saint to narrate a version of what was encountered. The reviewers had the option of following a single saint's narration across the story or listening at each plate to all three saints' interpretations of the plot point. The critique session was conducted in one-on-one sessions across three

longo da história ou ouvir em cada placa as interpretações de todos os três santos sobre a trama narrativa. A sessão crítica foi conduzida individualmente ao longo de três dias e envolveu nove avaliadores convidados e independentes. A natureza distinta do encontro significou que as perguntas poderiam ser direcionadas para a perícia específica do avaliador. Qualquer interpretação do trabalho permaneceu inalterada pela discussão ou ornamentar outras partes.

days and it involved nine invited, independent reviewers. The discrete nature of the encounter meant that questions could be targeted at the specific expertise of the reviewer and any interpretation of the work remained unaffected by discussion or meaning embellishment from other parties.

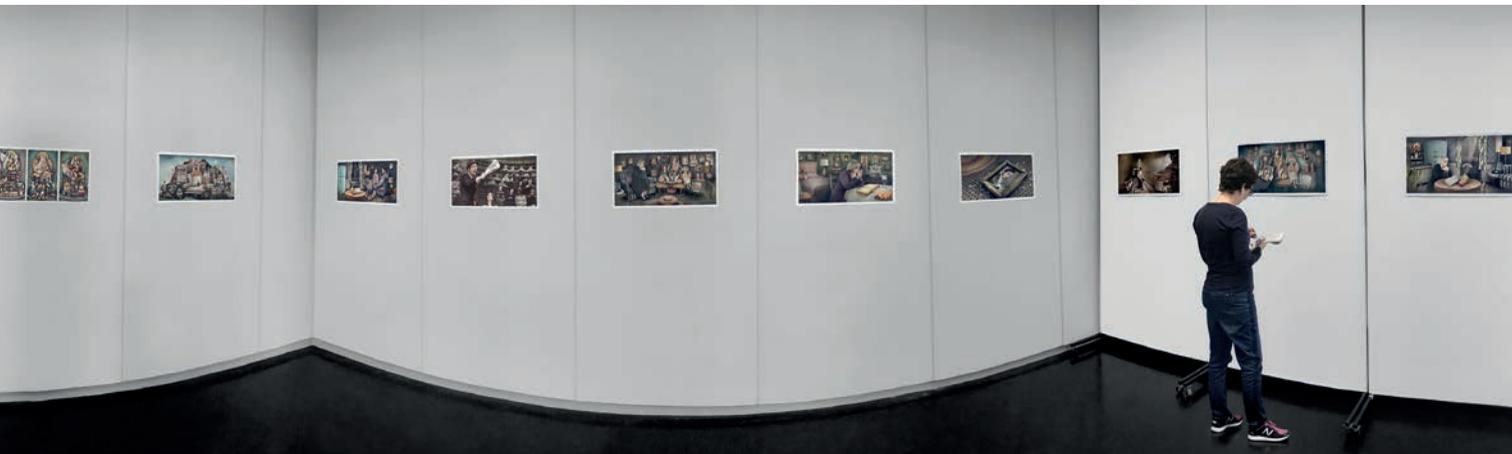


Fig 8. Exposição da estrutura narrativa.

Uma das revisoras, Dra. Lisa Williams, escutou a narração de um santo enquanto assistia às ilustrações e fazia anotações para posterior discussão.

Fig 8. Exhibition of narrative structure. One of the reviewers, Dr.

Lisa Williams, listening to a saint's narration while viewing illustrations and making notes for later discussion.

Conclusão

A prática artística enquanto forma relativamente recente de pesquisa de doutorado teve sua desaprovação entre críticos. Foi acusada de desafiar o status de categorias de julgamento crítico na arte e de perturbar a cultura do conhecimento.⁵⁷ Por outro lado, também foi creditada pela introdução de novas formas de “conhecimento incorporado” intrínsecos na academia.⁵⁸ Além disso, a pesquisa artística em nível de doutorado mudou a maneira pela qual os

Conclusion

Artistic practice as a relatively recent form of doctoral research has had its critics. It has been accused of challenging the status of categories of critical judgement in art¹²³ and disrupting the culture of knowledge.¹²⁴ Conversely it has also been credited with introducing new forms of intrinsic “embodied knowledge” into the academy.¹²⁵ In addition, artistic research at doctoral level has also changed the manner in which practitioners give a rigorous, critical and contextualising ‘voice’ to their thinking. A combination of practice and exegetical writing has

realizadores dão uma “voz” rigorosa, crítica e contextualizada ao seu pensamento. Uma combinação de prática e escrita exegética resultou, conseqüentemente, em desafios ao papel tradicional do discreto teórico da arte. Isso ocorre porque a voz crítica do praticante tem, cada vez mais, começado a reivindicar e exercitar uma forma de análise acadêmica que inclui uma consideração e articulação de elementos de pesquisa que sustentam o trabalho, incluindo metodologia, métodos e pensamento contextual.

Embora ainda em desenvolvimento, a tese, *Realidades mágicas - uma consideração criativa das potencialidades narrativas e ilustrativas do realismo maravilhoso*, é um exemplo dessa agência (*agency*). Ao atuar no desenvolvimento iterativo da pesquisa, por meio de interconexões entre teoria e prática, a pesquisadora demonstra não apenas o desenvolvimento do pensamento, mas também a mecânica da revisão crítica que sustenta a realização de um artefato projetado.

A trajetória da pesquisa pode ser traçada através de um *continuum* que passou de processos flexíveis de investigação heurística internalizada para processos cada vez mais externalizados, nos quais o *feedback* crítico independente foi integrado à tomada de decisão artística. O processo, como tal, não é desconhecido. De fato, a busca sistemática do conhecimento pelo desenvolvimento de aplicativos incorporados em um artefato literário interativo é coerente com definições bem esta-

accordingly resulted in challenges to the traditional role of the discrete art theorist. This is because the critical voice of the practitioner has increasingly begun to claim and exercise a form of scholarly analysis that includes a consideration and articulation of research elements underpinning the work, including methodology, methods and contextual thinking.

Although still under development, the thesis, *Magical realities – A creative consideration of the narrative and illustrative potentials of realismo maravilhoso*, is an example of this agency. In actioning the iterative development of the research, through interconnections between theory and practice, the researcher demonstrates not only the development of thinking but also the mechanics of critical review underpinning the realisation of a designed artefact.

The research trajectory can be traced across a continuum that has moved from flexible processes of internalised, heuristic inquiry, towards increasingly externalised processes, where independent critical feedback has been integrated into artistic decision making. The process as such, is not an unfamiliar one. In fact, the study's systematic pursuit of knowledge to develop applications embedded in an interactive literary artefact is congruent with well-established definitions of research. Perhaps a 2008 UNESCO definition serves as an example.

belecidas da pesquisa. Talvez uma definição de 2008 da UNESCO sirva de exemplo.

Ela define pesquisa como “qualquer atividade sistemática criativa empreendida para aumentar o acervo de conhecimento, incluindo o conhecimento do homem, da cultura e da sociedade, e o uso desse conhecimento para criar novas aplicações”.⁵⁹

Tal definição e os princípios da investigação artística em nível de doutorado estão em consonância.

It defines research as, “any creative systematic activity undertaken in order to increase the stock of knowledge, including knowledge of man, culture and society, and the use of this knowledge to devise new applications.”¹²⁶

Such a definition and the tenets of doctoral level artistic inquiry are entirely congruent.

1 Julian Klein. “What Is Artistic Research?” *Gegenworte* - Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 23 (2010).

2 Stephen Scrivener. “Characterising Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design,” *International Journal of Design Sciences and Technology* 10, no. 2 (2002).

3 OECD. *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development* (Paris: OECD Publishing, 2015): 28.

4 Arts and Humanities Research Board. “Guide to the Research Grant Scheme,” <http://www.ahrb.ac.uk/research/grant/guide.htm>

5 Graeme Sullivan. *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts* (Sage, 2010):

6 Brad Buckley and John Conomos. *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy* (The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2009): 88.

7 Catherine Heard. Review of *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy*. Brad Buckley and John Conomos, *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review* 35, no. 2 (2010): 81.

8 Timothy Emlyn Jones. “The PhD in Art & Design” (Paper presented

at the ELIA Comhar Conference, Dublin, 2002).

9 Dennis Strand. *Research in the Creative Arts*, vol. 98 (Department of Employment, Education, Training and Youth Affairs Canberra, 1998).

10 Christopher Frayling. “Research in Art and Design,” *Royal College of Art Research Papers* 1, no. 1 (1993): 2.

11 Linda Candy. “Practice Based Research: A Guide,” *Creativity & Cognition Studios* 1 (2006): 2.

12 Heard, 81.

13 Fred R. Schwartz. “Graduate Education in the Fine Arts,” *Art Education* 25, no. 7 (1972).

14 Jillian G. Hamilton. “The Voices of the Exegesis.” In *Practice, Knowledge, Vision: Doctoral Education in Design*, ed. Friedman Ken and Lorain Justice (Hong Kong Polytechnic University, School of Design: Queensland University of Technology, 2011); *ibid.*

15 Klein. “What Is Artistic Research?,” 4.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, 6.

18 Henk Borgdorff. *Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship* (Swedish Research Council, 2008), 91.

- 19 Martin Heidegger. "The Question of Technology and Other Essays," Trans. W. Lovett. New York: Harper and Row (1977).
- 20 Barbara Bolt. "Heidegger, Handability and Praxical Knowledge" (Paper presented at the Australian Council of University Art and Design Schools Conference, Canberra, 2004), 1.
- 21 Nigel Cross. "Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science," *Design Issues* 17, no. 3 (2001); Maarit Mäkelä. "Knowing through Making: The Role of the Artefact in Practice-led Research," *Knowledge, Technology & Policy* 20 (2007); Stephen Scrivener. "Characterising Creative-production Doctoral Projects in Art and Design.," "The Art Object Does Not Embody a Form of Knowledge," (England: University of Hertfordshire, 2002); Carole Gray. "Inquiry through Practice: Developing Appropriate Research Strategies," *No Guru, No Method?* (1996).
- 22 Scrivener. "Characterising Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design," 26.
- 23 *Ibid.*, 34.
- 24 *Ibid.*, 31.
- 25 Brad Haseman. "A Manifesto for Performative Research," *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 118, no. 1 (2006): 100.
- 26 Michael Biggs. "The Role of Context in Art and Design Research," (2006).
- 27 Scrivener. "Characterising Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design."
- 28 Mäkelä. "Knowing through Making: The Role of the Artefact in Practice-Led Research," 160.
- 29 Barbara Bolt. "Materializing Pedagogies?," https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12381/WPIAAD_vol4_bolt.pdf.
- 30 Hamilton. "The Voices of the Exegesis.," Welby Ings. "The Authored Voice: Emerging Approaches to Exegesis Design in Creative Practice PhDs," *Educational Philosophy and Theory* 47, no. 12 (2015).
- 31 Elaine Thomas. "Research Training in the Creative and Performing Arts and Design," Lichfield: UK Council for Graduate Education (2001).
- 32 Arjun Appadurai. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); Stephen Slemon. "Magic Realism as Post-Colonial Discourse," *Canadian Literature* 116 (1988); "Magic Realism as Postcolonial Discourse." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (United States of America: Duke University Press, 1995); William Splinder. "Magic Realism: A Typology," *Forum for Modern Language* 34, no. 1 (1993); Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. *Magical Realism: Theory, History, Community* (United States of America: Duke University Press, 1995); Wendy B. Faris. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative* (Nashville: Vanderbilt University Press., 2004).
- 33 Sincretismo é originalmente usado para descrever a fusão ou a "prática dual" de dois sistemas religiosos. Charles Stewart "Creolization, Hybridity, Syncretism, Mixture," *Portuguese Studies*, n. 1 (2011). Em um contexto brasileiro, o sincretismo é aplicado à fusão de deuses indígenas e africanos com santos católicos em cultos Afro-Brasileiros. Basil Calvin Hedrick. *The Afro-Brazilian Fetish Cults: Religious Syncretism* (Grambling College Liberal Arts Bulletin, 1967). Arthur Ramos argumenta que os negros brasileiros eram "católicos, mas por trás do culto dos santos e das cerimônias católicas eles continuam adorando seus antigos deuses africanos". Arthur Ramos. "Acculturation among the Brazilian Negroes," *The Journal of Negro History* 26, no. 2 (1941): 247-48.
- O sincretismo é originalmente usado para descrever a fusão ou a "prática dual" de dois sistemas religiosos. Charles Stewart. "Creolization, Hybridity, Syncretism, Mixture," *Portuguese Studies*, no. 1 (2011). Em um contexto brasileiro, o sincretismo é aplicado à fusão de deuses indígenas e africanos com santos católicos em cultos Afro-Brasileiros. Basil Calvin Hedrick. *The Afro-Brazilian Fetish Cults: Religious Syncretism* (Grambling College Liberal Arts Bulletin, 1967). Arthur Ramos argumenta que os negros brasileiros eram "católicos, mas por trás do culto dos santos e das cerimônias católicas eles continuam adorando seus antigos deuses africanos". Arthur Ramos. "Acculturation among the Brazilian Negroes," *The Journal of Negro History* 26, no. 2 (1941): 247-48.
- 34 Roger Bastide. *Problems of Religious Syncretism*, trans. Helen Sebba, *The African Religions of Brazil. Towards a Sociology of the Interpretation of Civilizations* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1960).
- 35 O termo polivocalidade refere-se a múltiplos narradores ou perspectivas variadas de diferentes personagens ou narradores dentro de um texto. É frequentemente associado na teoria da literatura e estudos sociais aos escritos do filósofo russo Mikhail Bakhtin e os conceitos de polifonia e dialogismo. Mikhail Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, vol. 8 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984); "Dostoevsky's Polyphonic Novel and Its Treatment in Critical Literature," in *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota, 1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 8; *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

- 36 Problems of Dostoevsky's Poetics, 8; Rebelais and His World, trans. Hélène Iswolsky (Moscow: Indiana University Press, 1965).
- 37 Donald Schön. *The Reflexive Practitioner: How Professionals Think in Action*. (New York, NY: Basic, 1983).
- 38 Bruce G. Douglass and Clark Moustakas. "Heuristic Enquiry the Internal Search," *Journal of Humanistic Psychology* 25, no. 3 (1985); Clark Moustakas. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications* (Thousand Oaks, CA: SAGE, 1990); Gerhard Kleining and Harald Witt. "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example," 1 13 (2000); Sandy Sela-Smith. "Heuristic Research: A Review and Critique of Moustakas's Method," *Journal of Humanistic Psychology* 42, no. 3 (2002); Welby Ings. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses," (2011).
- 39 Kleining and Witt. "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example."
- 40 Michael Polanyi. *The Tacit Dimension* (Garden City, NY: Doubleday, 1966), 32.
- 41 Moustakas. *Heuristic Research : Design, Methodology, and Applications*, 32.
- 42 Douglass and Moustakas. "Heuristic Enquiry the Internal Search," 47.
- 43 Ibid.
- 44 Ibid., 47.
- 45 Moustakas. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*, 43.
- 46 Polanyi. *The Tacit Dimension*; Ings. "The Authored Voice: Emerging Approaches to Exegesis Design in Creative Practice PhDs," *Educational Philosophy and Theory* 47, no. 12 (2014).
- 47 Douglass and Moustakas. "Heuristic Enquiry the Internal Search," 47.
- 48 Carole Gray and Julian Malins. *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design* (England: Ashgate, 2004), 59.
- 49 Paul A. Rodgers, Graham Green, and Alistair McGown. "Using Concept Sketches to Track Design Progress," *Design Studies* 21 (2000): 452.
- 50 Kleining and Witt. "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example," 3.
- 51 Terry E. Rosenberg. "New Beginnings and Monstrous Births: Notes Towards an Appreciation of Ideational Drawing," (2008): 248.
- 52 Schön. *The Reflexive Practitioner: How Professionals Think in Action.*, 79.
- 53 Ibid.
- 54 Ibid., 132.
- 55 Ings. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses."
- 56 Ings. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses," 10.
- 57 Kathrin Busch. "Generating Knowledge in the Arts – a Philosophical Daydream," *Texte zur Kunst* 82 (2011): 72-73.
- 58 Klein. "What is Artistic Research?."
- 59 OECD. "Glossary of Statistical Terms. " <https://stats.oecd.org/glossary/detail.asp?ID=2312>.
- 60 Julian Klein, "What Is Artistic Research?," *Gegenworte - Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften* 23 (2010).
- 61 Stephen Scrivener, "Characterising Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design," *International Journal of Design Sciences and Technology* 10, no. 2 (2002).
- 62 OECD, *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development* (Paris: OECD Publishing, 2015), 28.
- 63 Arts and Humanities Research Board, "Guide to the Research Grant Scheme," <http://www.ahrb.ac.uk/research/grant/guide.htm>
- 64 Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts* (Sage, 2010), 6.
- 65 Brad Buckley and John Conomos, *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the Phd, and the Academy* (The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2009), 88.
- 66 Catherine Heard, review of *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy*, Brad Buckley, John Conomos, *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 35, no. 2 (2010): 81.
- 67 Timothy Emlyn Jones, "The Phd in Art & Design" (paper presented at the ELIA Comhar Conference, Dublin, 2002).
- 68 Dennis Strand, *Research in the Creative Arts*, vol. 98 (Department of Employment, Education, Training and Youth Affairs Canberra, 1998).
- 69 Christopher Frayling, "Research in Art and Design," *Royal College of Art Research Papers* 1, no. 1 (1993): 2.
- 70 Linda Candy, "Practice Based Research: A Guide," *Creativity & Cognition Studios* 1 (2006): 2.
- 71 Heard, 81.
- 72 Fred R Schwartz, "Graduate Education in the Fine Arts," *Art Education* 25, no. 7 (1972).
- 73 Jillian G Hamilton, "The Voices of the Exegesis," in *Practice, Knowledge, Vision: Doctoral Education in Design*, ed. Ken Friedman and Lorain Justice (Hong Kong Polytechnic University, School of Design: Queensland University of Technology, 2011); *ibid*.
- 74 Klein, "What Is Artistic Research?," 4.
- 75 Ibid.
- 76 Ibid., 6.
- 77 Henk Borgdorff, *Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship* (Swedish research council, 2008), 91.

- 78 Martin Heidegger, "The Question of Technology and Other Essays," Trans. W. Lovett. New York: Harper and Row (1977).
- 79 Barbara Bolt, "Heidegger, Handability and Praxical Knowledge" (paper presented at the Australian Council of University Art and Design Schools Conference, Canberra, 2004), 1.
- 80 Nigel Cross, "Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science," *Design Issues* 17, no. 3 (2001); Maarit Mäkelä, "Knowing through Making: The Role of the Artefact in Practice-Led Research," *Know Techn Pol* 20 (2007); Scrivener, "Characterising Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design.," "The Art Object Does Not Embody a Form of Knowledge," (England: University of Hertfordshire, 2002); Carole Gray, "Inquiry through Practice: Developing Appropriate Research Strategies," *No Guru, No Method?* (1996).
- 81 Scrivener, "Characterising Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design," 26.
- 82 *Ibid.*, 34.
- 83 *Ibid.*, 31.
- 84 Brad Haseman, "A Manifesto for Performative Research," *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 118, no. 1 (2006): 100.
- 85 Michael Biggs, "The Role of Context in Art and Design Research," *Working Papers in Art and Design* 4 (2006).
- 86 Scrivener, "Characterising Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design."
- 87 Mäkelä, "Knowing through Making: The Role of the Artefact in Practice-Led Research," 160.
- 88 Barbara Bolt, "Materializing Pedagogies?," 2018 (2006), https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12381/WPIAAD_vol4_bolt.pdf.
- 89 Hamilton, "The Voices of the Exegesis"; Welby Ings. "The Authored Voice: Emerging Approaches to Exegesis Design in Creative Practice PhDs," *Educational Philosophy and Theory* 47, no. 12 (2015).
- 90 Elaine Thomas, "Research Training in the Creative and Performing Arts and Design," *Lichfield: UK Council for Graduate Education* (2001).
- 91 The English terms magic realism, magic(al) realism, magical realism and marvellous realism are related and have been used to discuss types of magic and different applications in art and literature. In Latin American contexts, Alejo Carpentier used the term *lo real maravilloso* (marvellous real) to posit an original Latin American voice for magical realism in literature and he suggested that specific historical and geographic conventions distinguish it from other forms of magical realism. Writers who have been influential in these debates include: Maggie Ann Bowers, *Magic(AI) Realism* (Oxon: Routledge, 2004); Angel Flores, "Magical Realism in Spanish American Literature," in *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (United States of America: Duke University Press, 1995); Roh, *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme Der Neuesten Europäischen Malerei* (after Expressionism: *Magical Realism: Problems of the Newest European Painting*); Ana Margarida Fonseca, "Desafios Da Mestiçagem: O Realismo Mágico Em Questão," *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, no. 7. Alejo Carpentier, "El Reino De Este Mundo," <http://amauta.lahaine.org>. Theodore Robert Young, "Um Realismo Mágico no Brasil?: Um Levantamento," *Mester* 24, no. 1 (1995); Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso: Forma E Ideologia No Romance Hispano-Americano*. (São Paulo: Perspectiva, 1980).
- 92 There is a substantial body of literature impacting on this idea. Useful to this study have been the following texts: Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); Stephen Slemon, "Magic Realism as Post-Colonial Discourse," *Canadian Literature* 116 (1988); "Magic Realism as Postcolonial Discourse," in *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (United States of America: Duke University Press, 1995); William Splinder, "Magic Realism: A Typology," *Forum for Modern Language* 34, no. 1 (1993); Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community* (United States of America: Duke University Press, 1995); Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative* (Nashville: Vanderbilt University Press., 2004).
- 93 Syncretism is originally used to describe the merging or the 'dual practice' of two religious systems. Charles Stewart, "Creolization, Hybridity, Syncretism, Mixture," *Portuguese Studies*, no. 1 (2011). In a Brazilian context, syncretism is applied to the merging of indigenous and African gods with Catholic saints in Brazilian Afro-Brazilian cults. Useful texts relating to this idea include: Sérgio F. Ferretti, "Notas sobre o sincretismo religioso no Brasil - Modelos, limitações e possibilidades," *Tempo* 6, no. 11 (2001). Basil Calvin Hedrick, *The Afro-Brazilian Fetish Cults: Religious Syncretism* (*Grambling College Liberal Arts Bulletin*, 1967). Arthur Ramos argues that the Brazilian negroes were "Catholics, but behind the cult of the saints and the Catholic ceremonies they continue worshiping their old African gods." Arthur Ramos, "Acculturation among the Brazilian Negroes," *The Journal of Negro History* 26, no. 2 (1941): 247-48.
- 94 Roger Bastide, *Problems of Religious Syncretism*, trans. Helen Sebba, *The African Religions of Brazil. Towards a Sociology of the Interpretation of Civilizations* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1960).
- 95 The term polyvocality refers to multiple narrators or varied perspectives from different characters or narrators within a text. It's often associated in literature theory and social studies to the

- writings of Russian philosopher Mikhail Bakhtin and the concepts of polyphony and dialogism. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, vol. 8 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984); "Dostoevsky's Polyphonic Novel and Its Treatment in Critical Literature," in *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota, 1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 8; *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).
- 96 *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 8; *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Moscow: Indiana University Press, 1965).
- 97 Donald Schön, *The Reflexive Practitioner: How Professionals Think in Action*. (New York, NY: Basic, 1983).
- 98 Bruce G. Douglass and Clark Moustakas, "Heuristic Enquiry the Internal Search," *Journal of Humanistic Psychology* 25, no. 3 (1985); Clark Moustakas, *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications* (Thousand Oaks, CA: SAGE, 1990); Gerhard Kleining and Harald Witt, "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example," 1 13 (2000); Sandy Sela-Smith, "Heuristic Research: A Review and Critique of Moustakas's Method," *Journal of Humanistic Psychology* 42, no. 3 (2002); Welby Ings, "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses," (2011).
- 99 Kleining and Witt, "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example."
- 100 Michael Polanyi, *The Tacit Dimension* (Garden City, NY: Doubleday, 1966), 32.
- 101 Moustakas, *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*, 32.
- 102 Douglass and Moustakas, "Heuristic Enquiry the Internal Search," 47.
- 103 Ibid.
- 104 Ibid., 47.
- 105 Moustakas, *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*, 43.
- 106 Polanyi, *The Tacit Dimension*; Welby Ings, "The Authored Voice: Emerging Approaches to Exegesis Design in Creative Practice Phds," *Educational Philosophy and Theory* 47, no. 12 (2014).
- 107 Douglass and Moustakas, "Heuristic Enquiry the Internal Search," 47.
- 108 Carole Gray and Julian Malins, *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design* (England: Ashgate, 2004), 59.
- 109 Paul A. Rodgers, Graham Green, and Alistair McGown, "Using Concept Sketches to Track Design Progress," *Design Studies* 21 (2000): 452.
- 110 Kleining and Witt, "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example," 3.
- 111 Terry E Rosenberg, "New Beginnings and Monstrous Births: Notes Towards an Appreciation of Ideational Drawing," (2008): 248.
- 112 Schön, *The Reflexive Practitioner: How Professionals Think in Action.*, 79.
- 113 Ibid., 146.
- 114 Ibid., 145.
- 115 Ibid.
- 116 Ibid., 132.
- 117 Gray, "Inquiry through Practice: Developing Appropriate Research Strategies.," Ings, "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses," 77.
- 118 Ings. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses."
- 119 Sela-Smith discusses this idea in terms of the disjointed nature between verbalised language and thought-based self-experience. She describes the tacit knowledge as "preverbal and disconnected from the verbal-thinking self." Sela-Smith, "Heuristic Research: A Review and Critique of Moustakas's Method," 62.
- 120 Ings, "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses," 10.
- 121 The three Saints drew on the Christian concept of a trinity featuring three consubstantial beings or hypostases. As in the trinity, the three Saints were distinct, but they differed because they were not of one "substance, essence or nature" (homoousios) Fourth Lateran Council, "Catechism of the Catholic Church," http://www.vatican.va/archive/ccc_css/archive/catechism/p1s2c1p2.htm. In other words, in the story they think and operate discretely, having different perspectives, beliefs and emphases.
- 122 This audio mix formed a proposed soundscape that would accompany them when they spoke in the final work.
- 123 Sebastian Mühl, "Artistic Research as a Challenge for Art Criticism," *Notebook for art, theory and related zones* 20 (2016), <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2016/12/muhl.pdf>.
- 124 Kathrin Busch, "Generating Knowledge in the Arts – a Philosophical Daydream," *Texte zur Kunst* 82 (2011): 72-73.
- 125 Klein, "What Is Artistic Research?."
- 126 OECD, "Glossary of Statistical Terms " <https://stats.oecd.org/glossary/detail.asp?ID=2312>.

Referências bibliográficas

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Bakhtin, Mikhail. "Dostoevsky's Polyphonic Novel and Its Treatment in Critical Literature." Translated by Caryl Emerson. In *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited by Caryl Emerson, 5-45. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Vol. 8, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Rebelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Moscow: Indiana University Press, 1965.
- Bastide, Roger. *Problems of Religious Syncretism*. Translated by Helen Sebba. *The African Religions of Brazil. Towards a Sociology of the Interpretation of Civilizations*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1960.
- Biggs, Michael. "The Role of Context in Art and Design Research." *Working Papers in Art and Design* 4 (2006).
- Board, Arts and Humanities Research. "Guide to the Research Grant Scheme." <http://www.ahrb.ac.uk/research/grant/guide.htm>
- Bolt, Barbara. "Heidegger, Handlability and Praxical Knowledge." Paper presented at the Australian Council of University Art and Design Schools Conference, Canberra, 2004.
- Bolt, Barbara. "Materializing Pedagogies?". https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12381/WPIAAD_vol4_bolt.pdf.
- Borgdorff, Henk. *Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship*. Swedish research council, 2008.
- Buckley, Brad, and John Conomos. *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2009.
- Busch, Kathrin. "Generating Knowledge in the Arts – a Philosophical Daydream." *Texte zur Kunst* 82 (2011): 70-79.
- Candy, Linda. "Practice Based Research: A Guide." *Creativity & Cognition Studios* 1 (2006).

References

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Bakhtin, Mikhail. "Dostoevsky's Polyphonic Novel and Its Treatment in Critical Literature." Translated by Caryl Emerson. In *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited by Caryl Emerson, 5-45. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Vol. 8, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Rebelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Moscow: Indiana University Press, 1965.
- Bastide, Roger. *Problems of Religious Syncretism*. Translated by Helen Sebba. *The African Religions of Brazil. Towards a Sociology of the Interpretation of Civilizations*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1960.
- Biggs, Michael. "The Role of Context in Art and Design Research." *Working Papers in Art and Design* 4 (2006).
- Board, Arts and Humanities Research. "Guide to the Research Grant Scheme." <http://www.ahrb.ac.uk/research/grant/guide.htm>
- Bolt, Barbara. "Heidegger, Handlability and Praxical Knowledge." Paper presented at the Australian Council of University Art and Design Schools Conference, Canberra, 2004.
- Bolt, Barbara. "Materializing Pedagogies?". https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12381/WPIAAD_vol4_bolt.pdf.
- Borgdorff, Henk. *Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship*. Swedish research council, 2008.
- Buckley, Brad, and John Conomos. *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2009.
- Busch, Kathrin. "Generating Knowledge in the Arts – a Philosophical Daydream." *Texte zur Kunst* 82 (2011): 70-79.
- Candy, Linda. "Practice Based Research: A Guide." *Creativity & Cognition Studios* 1 (2006).

- Council, Fourth Lateran. "Catechism of the Catholic Church." http://www.vatican.va/archive/ccc_css/archive/catechism/p1s2c1p2.htm.
- Cross, Nigel. "Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science." *Design Issues* 17, no. 3 (2001): 49-55.
- Douglass, Bruce G., and Clark Moustakas. "Heuristic Enquiry the Internal Search." *Journal of Humanistic Psychology* 25, no. 3 (1985): 39-55.
- Faris, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press., 2004.
- Frayling, Christopher. "Research in Art and Design." *Royal College of Art Research Papers* 1, no. 1 (1993): 1-5.
- Gray, Carole. "Inquiry through Practice: Developing Appropriate Research Strategies." *No Guru, No Method?* (1996): 1-28.
- Gray, Carole, and Julian Malins. *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. England: Ashgate, 2004.
- Hamilton, Jillian G. "The Voices of the Exegesis." In *Practice, Knowledge, Vision: Doctoral Education in Design*, edited by Ken Friedman and Lorain Justice. Hong Kong Polytechnic University, School of Design: Queensland University of Technology, 2011.
- Haseman, Brad. "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 118, no. 1 (2006): 98-106.
- Heard, Catherine. Review of *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy*. Brad Buckley and John Conomos. *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review* 35, no. 2 (2010): 81-83.
- Hedrick, Basil Calvin. *The Afro-Brazilian Fetish Cults: Religious Syncretism*. Grambling College Liberal Arts Bulletin, 1967.
- Heidegger, Martin. "The Question of Technology and Other Essays." Trans. W. Lovett. New York: Harper and Row, (1977).
- Ings, Welby. "The Authored Voice: Emerging Approaches to Exegesis Design in Creative Practice PhDs." *Educational Philosophy and Theory* 47, no. 12 (2014): 1277-90.
- Ings, Welby. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses." (2011).
- Jones, Timothy Emlyn. "The PhD in Art & Design." Paper presented at the ELIA Comhar Conference, Dublin, 2002.
- Chiampi, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso: Forma E Ideologia No Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- Council, Fourth Lateran. "Catechism of the Catholic Church." http://www.vatican.va/archive/ccc_css/archive/catechism/p1s2c1p2.htm.
- Cross, Nigel. "Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science." *Design Issues* 17, no. 3 (2001): 49-55.
- Douglass, Bruce G., and Clark Moustakas. "Heuristic Enquiry the Internal Search." *Journal of Humanistic Psychology* 25, no. 3 (1985): 39-55.
- Faris, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press., 2004.
- Frayling, Christopher. "Research in Art and Design." *Royal College of Art Research Papers* 1, no. 1 (1993): 1-5.
- Gray, Carole. "Inquiry through Practice: Developing Appropriate Research Strategies." *No Guru, No Method?* (1996): 1-28.
- Gray, Carole, and Julian Malins. *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. England: Ashgate, 2004.
- Hamilton, Jillian G. "The Voices of the Exegesis." In *Practice, Knowledge, Vision: Doctoral Education in Design*, edited by Ken Friedman and Lorain Justice. Hong Kong Polytechnic University, School of Design: Queensland University of Technology, 2011.
- Haseman, Brad. "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 118, no. 1 (2006): 98-106.
- Heard, Catherine. Review of *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy*. Brad Buckley and John Conomos. *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review* 35, no. 2 (2010): 81-83.
- Hedrick, Basil Calvin. *The Afro-Brazilian Fetish Cults: Religious Syncretism*. Grambling College Liberal Arts Bulletin, 1967.
- Heidegger, Martin. "The Question of Technology and Other Essays." Trans. W. Lovett. New York: Harper and Row, (1977).
- Ings, Welby. "The Authored Voice: Emerging Approaches to Exegesis Design in Creative Practice PhDs." *Educational Philosophy and Theory* 47, no. 12 (2014): 1277-90.

- Klein, Julian. "What Is Artistic Research?". *Gegenworte - Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften* 23 (2010): 1-6.
- Kleining, Gerhard, and Harald Witt. "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example." 1 13 (2000).
- Mäkelä, Maarit. "Knowing through Making: The Role of the Artefact in Practice-Led Research." *Know Techn Pol* 20 (2007): 157-63.
- Moustakas, Clark. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*. Thousand Oaks, CA: SAGE, 1990. doi:10.4135/9781412995641.
- Mühl, Sebastian. "Artistic Research as a Challenge for Art Criticism." *Notebook for art, theory and related zones* 20 (2016): 1-13. <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2016/12/muhl.pdf>.
- OECD. *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*. Paris: OECD Publishing, 2015.
- OECD. "Glossary of Statistical Terms" <https://stats.oecd.org/glossary/detail.asp?ID=2312>.
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. Garden City, NY: Doubleday, 1966.
- Ramos, Arthur. "Acculturation among the Brazilian Negroes." *The Journal of Negro History* 26, no. 2 (1941): 244-50.
- Rodgers, Paul A., Graham Green, and Alistair McGown. "Using Concept Sketches to Track Design Progress." *Design Studies* 21 (2000): 451-64.
- Rosenberg, Terry E. "New Beginnings and Monstrous Births: Notes Towards an Appreciation of Ideational Drawing." (2008).
- Schön, Donald. *The Reflexive Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York, NY: Basic, 1983.
- Schwartz, Fred R. "Graduate Education in the Fine Arts." *Art Education* 25, no. 7 (1972): 20-22.
- Scrivener, Stephen. "The Art Object Does Not Embody a Form of Knowledge." England: University of Hertfordshire, 2002.
- Scrivener, Stephen. "Characterising Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design." *International Journal of Design Sciences and Technology* 10, no. 2 (2002): 25-43.
- Sela-Smith, Sandy. "Heuristic Research: A Review and Critique of Moustakas's Method." *Journal of Human Inquiries*, Welby. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses." (2011).
- Jones, Timothy Emlyn. "The PhD in Art & Design." Paper presented at the ELIA Comhar Conference, Dublin, 2002.
- Klein, Julian. "What Is Artistic Research?". *Gegenworte - Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften* 23 (2010): 1-6.
- Kleining, Gerhard, and Harald Witt. "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example." 1 13 (2000).
- Mäkelä, Maarit. "Knowing through Making: The Role of the Artefact in Practice-Led Research." *Know Techn Pol* 20 (2007): 157-63.
- Moustakas, Clark. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*. Thousand Oaks, CA: SAGE, 1990. doi:10.4135/9781412995641.
- Mühl, Sebastian. "Artistic Research as a Challenge for Art Criticism." *Notebook for art, theory and related zones* 20 (2016): 1-13. <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2016/12/muhl.pdf>.
- OECD. *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*. Paris: OECD Publishing, 2015.
- OECD. "Glossary of Statistical Terms" <https://stats.oecd.org/glossary/detail.asp?ID=2312>.
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. Garden City, NY: Doubleday, 1966.
- Ramos, Arthur. "Acculturation among the Brazilian Negroes." *The Journal of Negro History* 26, no. 2 (1941): 244-50.
- Rodgers, Paul A., Graham Green, and Alistair McGown. "Using Concept Sketches to Track Design Progress." *Design Studies* 21 (2000): 451-64.
- Rosenberg, Terry E. "New Beginnings and Monstrous Births: Notes Towards an Appreciation of Ideational Drawing." (2008).
- Schön, Donald. *The Reflexive Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York, NY: Basic, 1983.
- Schwartz, Fred R. "Graduate Education in the Fine Arts." *Art Education* 25, no. 7 (1972): 20-22.
- Scrivener, Stephen. "The Art Object Does Not Embody a Form of Knowledge." England: University of Hertfordshire, 2002.

- nistic Psychology 42, no. 3 (2002): 53-88.
- Slemon, Stephen. "Magic Realism as Post-Colonial Discourse." *Canadian Literature* 116 (1988): 9-24.
- Slemon, Stephen. "Magic Realism as Postcolonial Discourse." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. United States of America: Duke University Press, (1995): 407-26.
- Splinder, William. "Magic Realism: A Typology." *Forum for Modern Language* 34, no. 1 (1993): 75-85.
- Stewart, Charles. "Creolization, Hybridity, Syncretism, Mixture." *Portuguese Studies*, no. 1 (2011): 48.
- Strand, Dennis. *Research in the Creative Arts*. Vol. 98: Department of Employment, Education, Training and Youth Affairs Canberra, 1998.
- Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. Sage, 2010.
- Thomas, Elaine. "Research Training in the Creative and Performing Arts and Design." Lichfield: UK Council for Graduate Education (2001).
- Zamora, Lois Parkinson, and Wendy B. Faris. *Magical Realism: Theory, History, Community*. United States of America: Duke University Press, 1995.
- Scrivener, Stephen. "Characterising Creative-Production Doctoral Projects in Art and Design." *International Journal of Design Sciences and Technology* 10, no. 2 (2002): 25-43.
- Sela-Smith, Sandy. "Heuristic Research: A Review and Critique of Moustakas's Method." *Journal of Humanistic Psychology* 42, no. 3 (2002): 53-88.
- Slemon, Stephen. "Magic Realism as Post-Colonial Discourse." *Canadian Literature* 116 (1988): 9-24.
- Slemon, Stephen. "Magic Realism as Postcolonial Discourse." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. United States of America: Duke University Press, (1995): 407-26.
- Splinder, William. "Magic Realism: A Typology." *Forum for Modern Language* 34, no. 1 (1993): 75-85.
- Stewart, Charles. "Creolization, Hybridity, Syncretism, Mixture." *Portuguese Studies*, no. 1 (2011): 48.
- Strand, Dennis. *Research in the Creative Arts*. Vol. 98: Department of Employment, Education, Training and Youth Affairs Canberra, 1998.
- Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. Sage, 2010.
- Thomas, Elaine. "Research Training in the Creative and Performing Arts and Design." Lichfield: UK Council for Graduate Education (2001).
- Zamora, Lois Parkinson, and Wendy B. Faris. *Magical Realism: Theory, History, Community*. United States of America: Duke University Press, 1995.

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

Leonardo Lima, Gilberto Prado*

Imagens Digitais Interativas: Do Simulacro à Imersão

*

Leonardo Lima é pesquisador e professor em assuntos relacionados ao Design Digital e mídias interativas, tais como arte interativa, videogames, animação digital e web design. Trabalhou como artista de computação gráfica para redes de televisão e estúdios de produção de jogos. É membro do grupo de pesquisa Poéticas Digitais da Universidade de São Paulo. Seu trabalho pode ser visto em lslima.net.

[<lslima@live.com>](mailto:lslima@live.com)

ORCID: 0000-0002-2201-8143

Gilberto Prado é artista e coordenador do Grupo Poéticas Digitais. Doutor pela Universidade de Paris I - Sorbonne, trabalha com arte em redes e instalações interativas. Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi.

[<gttoprado@gmail.com>](mailto:gttoprado@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-2252-3489

Resumo Este artigo apresenta uma pesquisa teórica e poética acerca das imagens digitais interativas, um grupo amplo de objetos visuais que se caracterizam primordialmente por sua capacidade de reposta ao espectador que com ela se relaciona. Considerando o contexto dos processos de digitalização que permeiam a sociedade contemporânea, tomamos as imagens interativas sob o olhar do conceito de simulacro, uma imagem sem modelo original e o processo da produção de simulacros chamamos simulação. A esse processo se associa uma proposta perceptiva que se direciona a encontrar os objetos de modo intuitivo. Essa ligação intensa nos orienta a uma nova abordagem do conceito de imersão, o qual passamos a compreender como uma relação imediata entre sujeito e imagem digital interativa. Estas problematizações se desdobraram num esforço poético, o jogo REM, cujo desenvolvimento foi norteado por métodos de design que se destinam pensar e conceber objetos virtuais.

Palavras-chave Imagem Digital Interativa, Simulacro, Simulação, Percepção, Imersão.

Leonardo Lima, Gilberto Prado*

Interactive Digital Images: From Simulacrum to Immersion



Leonardo Lima is a researcher and Professor on subjects related to Digital Design and interactive media, such as interactive art, video games, digital animation and websites. Worked as computer graphics artist for television networks and game studios. He is a member of the research group Poéticas Digitais of the University of São Paulo, Brazil. His work can be found at lslima.net.
<lslima@live.com>
ORCID: 0000-0002-2201-8143

Gilberto Prado, artist and coordinator of the Group Poéticas Digitais. PhD at the University of Paris I - Sorbonne, works with art in networks and interactive installations. Currently he is Professor at the Post-Graduate Programs of Design at the University Anhembi Morumbi. <gttoprado@gmail.com>
ORCID: 0000-0003-2252-3489

Abstract This paper presents a theoretical and poetic research on interactive digital images, a very broad group of visual objects characterized mainly by their power to react to the viewer with whom it relates. Considering the context of the digitalization process in contemporary society, we analyze interactive images under the concept of simulacrum, an image without an original matrix. This process associates a perceptive proposal that aims to find the objects in an intuitive way. This intense connection guides us towards a new approach to the concept of immersion, which we comprehend in this work as an immediate relation between subject and interactive digital image. These discussions unfolded in a poetic effort - the REM game, whose development was guided by methods of design that aim to think and conceive virtual objects.

Keywords Interactive Digital Image, Simulacrum, Simulation, Perception, Immersion.

Introdução

Nos últimos dois séculos, a diversidade de aplicações das imagens nas sociedades ligadas ao capitalismo ampliou-se significativamente. Em seus estágios mais recentes, podemos perceber a presença de imagens em todos os domínios da vida pública ou privada e, atualmente, elas são parte essencial de nossa cultura, educação, entretenimento, produção de conhecimento e desenvolvimento tecnológico.

Esse fenômeno foi possível por um conjunto de condições econômicas, tecnológicas e sociais, cuja face mais explícita se dá nas inovações técnicas que progressivamente simplificaram os processos produtivos e os tornaram economicamente viáveis para grupos substancialmente maiores de usuários e produtores. Tais processos foram potencializados com a implementação das tecnologias digitais à produção, consumo e distribuição das imagens. Ao mesmo tempo que as tecnologias digitais aumentaram a capacidade de produzir imagens, elas também nos conduziram a novas maneiras de lidar com as imagens, dotando-as de capacidade de resposta e tornando possível modificá-las em tempo real. Esta é a essência do que chamamos imagens digitais interativas.

A imagem digital interativa é caracterizada pela integração de programas que interpretam e reagem a certas ações da audiência. Tais programas se constituem em ciclos, de modo que a imagem estará sempre apta à recepção de novas informa-

Introduction

Over the last two centuries, the diversity of image applications in capitalist societies has increased significantly. In its more recent stages, we realize the presence of images in every realm of public and private lives. Nowadays they are a primordial part of our culture, education, entertainment, knowledge production, and technological development.

This phenomenon emerged via a set of economic, technological and social conditions, whose most avowed facet is in technical innovations that have progressively simplified production processes and made them economically viable for substantially larger groups of users and producers. These processes were stimulated by the implementation of digital technologies in the production, consumption and distribution of images. While digital technologies increased our image production capacity, they also led to new ways of dealing with images, making it possible to modify them in real time. This group of visual objects can be known by interactive digital images.

The interactive digital image is characterized by the integration of programs that interpret and react to certain actions of the viewer. Such programs are established in loops so that the image will always be able to receive new information. The actions of these systems can target unaccompanied

ções. As ações destes sistemas podem ser orientadas a audiência desacompanhada ou a grupos de interatores e essas interações podem ocorrer localmente ou em redes, conectando sujeitos em lugares distintos. As telas de vídeo são o suporte mais comum para estas imagens, apesar disso não ser uma condição para sua efetivação. Dispositivos de interação com estas imagens frequentemente incluem telas sensíveis à toques, mouses, teclados, gamepads, sensores de movimento e microfones.

Como exemplos característicos dessas imagens temos obras artísticas como *Les Pissenlits* (1988), de Edmond Couchot e Michel Bret, *The Legible City* (1989-1991), de Jeffrey Shaw e *Desertesejo* (2000/2014), de Gilberto Prado (Fig. 1). Essas imagens são também perceptíveis no terreno da indústria cultural – de modo geral, todo jogo digital é um a imagem digital interativa.

É importante notar que os avanços tecnológicos não são as únicas bases para o surgimento destas de imagens. Tecnologia digital e imagens interativas participam de um processo conhecido como cultura digital. Ainda um ainda um conceito em elaboração, cultura digital está relacionada a um conjunto de valores, ou ainda, a uma forma de pensar, que condiciona as potencialidades criativas e interpretativas de um grupo social associado a este paradigma. De acordo como acadêmico britânico Charlie Gere (2008), os elementos chave para compreender o conjunto de referências da cultura digital são abstração, codificação, autorregulação, virtualização e programação.

audiences or groups of interactors. These interactions can occur locally or in networks, connecting interactors in different places. Video screens are the most common medium for these images, although this is not a condition for their realization. Input devices that work with these images often include touch screens, mice, keyboards, gamepads, motion sensors, and microphones.

As examples of these images, we have artistic works such as *Les Pissenlits* (1988) by Edmond Couchot and Michel Bret, *The Legible City* (1989-1991) by Jeffrey Shaw and *Desertesejo* (2000/2014), by Gilberto Prado (Fig. 1). These images are also perceptible in the field of cultural industry. In general, every video game is an interactive digital image.

It is important to note that technological enhancements are not the only cause of these kinds of images. Both digital technology and interactive imagery take part in a process known as digital culture. Still not a fully realized concept, digital culture is related to a general framework that conditions the creative and interpretive potentialities of a particular social group. According to British scholar Charlie Gere (2008), the key elements to understand the paradigm of this framework are abstraction, coding, auto-regulation, virtualization and programming.

We believe it is an error to conceive of digital culture as dependent upon technological advances. Such culture is not a direct product of the processes

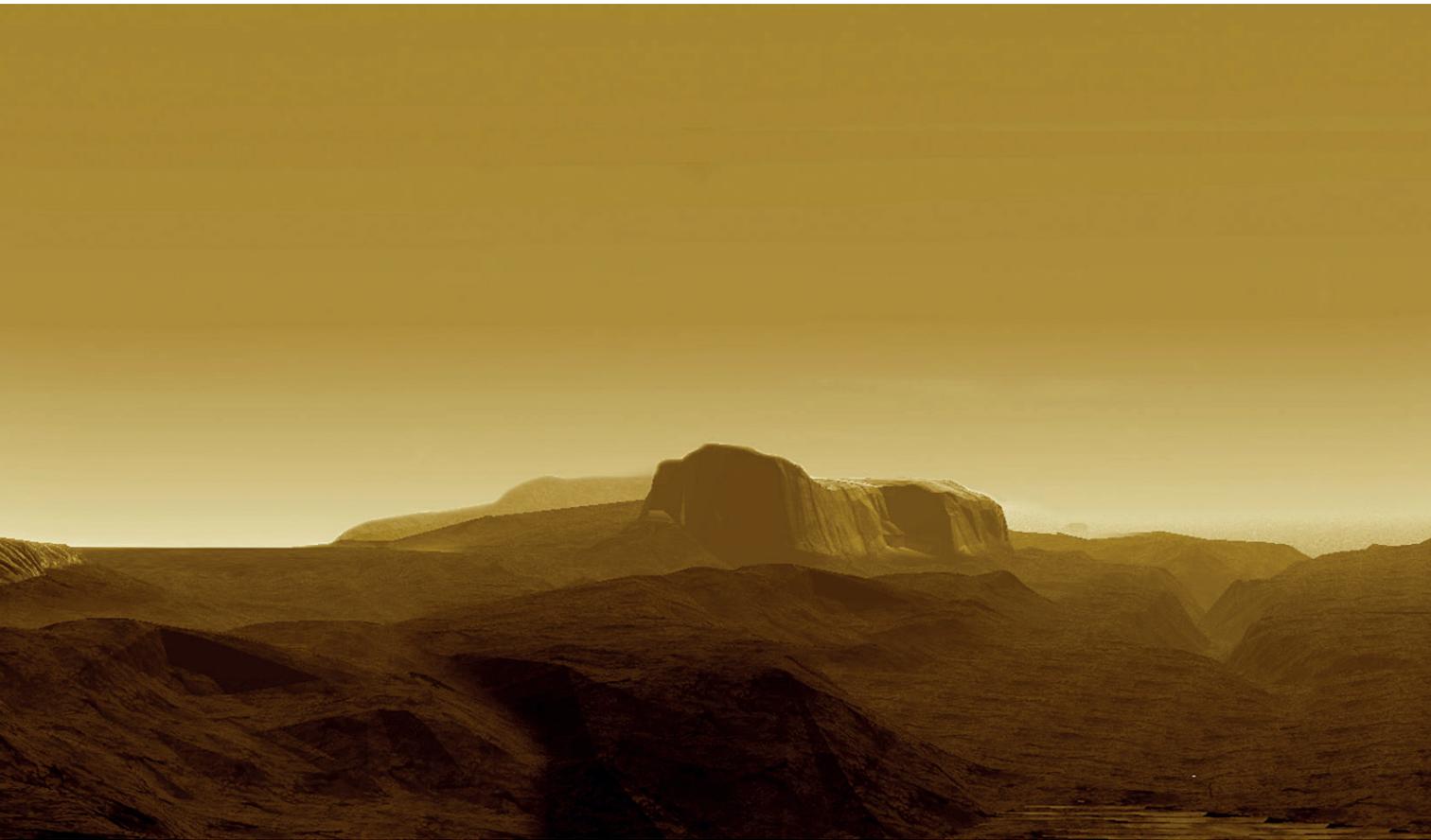


Fig 1. Desertesejo (2000/2014), de Gilberto Prado.

Ambiente artístico multiusuário tridimensional realizado em 2000 e recentemente restaurado em 2014 pelo Itaú Cultural. Este projeto explora poeticamente questões como extensão geográfica, rupturas temporais, solidão e proliferação de pontos de encontro

Fig 1. Desertesejo (2000/2014), by Gilberto Prado.

Three-dimensional multi-user artistic environment realized in 2000 and recently restored in 2014 by Itaú Cultural. This project explores poetically issues such as geographic extent, temporal ruptures, loneliness and the proliferation of meeting points.

Consideramos errônea a concepção de que a cultura digital é dependente dos avanços tecnológicos. Tal cultura não é um produto direto dos processos e dispositivos de tecnologia digital, mas sim um complexo conjunto em que a tecnologia aparece como um fator que modifica as demais componentes, ao mesmo tempo que é modificada por essas. Mais radicalmente, Gere sugere que a tecnologia digital é produto de uma cultura digital que a precede (2008, 17). Em outras palavras, os processos técnicos que modificam significativamente a experiência de vida de uma sociedade não surgem sem um conjunto de condições subjetivas que a suportem. Como afirma o filósofo francês Gilles Deleuze, “(...) a máquina é sempre social antes de ser técnica. Há sempre uma máquina social que seleciona ou assimila os elementos técnicos a serem utilizados” (1998, 84). Os agentes sociais adotam certos aspectos da tecnologia, enquanto descartam outros.

Imagens digitais interativas incorporam todos os elementos que caracterizam a cultura digital. Entretanto, entre todos os elementos mencionados por Gere, a virtualização nos chama mais atenção. Não apenas em seu sentido expresso por meio da realidade virtual sintética, como na computação gráfica, mas também pela possibilidade de tornar mais intensa nossas relações com imagens. Como ressalta o pesquisador em design brasileiro Dorival Rossi (2003), para lidar com essas imagens é necessário tomá-las como fenômenos complexos, considerando-as pela sobreposição

and devices of digital technology, but a complex set of social interactions in which technology appears as a factor that modifies the other components, at the same time that it is modified by them. More radically, Gere suggests that digital technology is the product of a cultural framework that precedes it (2008, 17). In other words, technical processes that significantly modify the life experience of a society do not come about without a set of subjective conditions supporting it. As French philosopher Gilles Deleuze states, “(...) the machine is always social before it is technical. There is always a social machine that selects or assimilates the technical elements to be used” (1998, 84). Social agents embrace certain aspects of technology, while discarding others.

Digital interactive images embody all the elements that characterize digital culture. However, among all the elements mentioned by Gere, virtualization elicits the most attention. Not only by means of a synthetic virtual reality, as in computer graphics, but as well as a possibility to enhance our relations with images. As Brazilian design researcher Dorival Rossi (2003) points out, to deal with these images it is necessary to take them as complex phenomena, by overlapping different texts and sensations in real time, rather than just navigating them or using them to interpret representations.

de diferentes textos e sensações em tempo real, em vez de apenas navegá-las ou interpretar as representações nelas presentes.

Essas imagens levantam a dúvidas sobre a natureza das imagens e as formas como nos relacionamos com elas. Para lidar com os problemas postos por essas imagens, optamos por incursões em dois campos: reflexão teórica e produção poética. Esses dois esforços se desenvolvem em conjunto, na medida em que a reflexão filosófica modifica os pressupostos metodológicos que orientam a produção poética, que aqui entendemos como a investigação de técnicas, materiais e processos em práticas criativas com as imagens digitais interativas. Ao mesmo tempo, essas condições poéticas reformulam pressupostos filosóficos pela experiência sensível da virtualidade. As transformações da imagem ocorrem em tempo real, assim como as transformações da subjetividade que se relacionam com a imagem.

Dois objetos surgem deste processo: o videogame conceitual REM e uma reflexão sobre a aplicação de uma metodologia de design para imagens digitais interativas que incorpora a intuição como motor da atividade criativa. Esses dois produtos se desenvolveram em torno de três questões: se a imagem de uma imagem digital interativa não é uma representação, o que ela é? Como lidar com imagens que mudam em tempo real? Como projetar essas imagens? Essas questões serão discutidas a partir de agora.

These images give rise to doubts about the nature of the images and the ways we relate to them.

To deal with this problem, we opted for incursions into two fields: theoretical reflection and poetic production. These two fields develop together, insofar as philosophical reflection modifies the methodological assumptions that guide poetic production, which we understand as the investigation of techniques, materials and processes in creative practices related to interactive digital images. At the same time, these poetic conditions reframe philosophical presuppositions by the sensitive experience of virtuality. The transformations of the image occur in real time, as well as the transformations of the subjectivity that relates to the image.

Two objects emerge from this process: the concept videogame REM and a reflection on the application of a design methodology for the design of interactive digital images that incorporate intuition as the motor of creative activity. These two products have developed around three issues: If the image of an interactive digital image is not a representation, what is it? How to deal with images that change in real time? How might one design these images? These issues will be our objectives from now on.



Fig 2. **Carlos's Island (1981),
de Nelson Max.**

Animação por simulação de fatores
ópticos e físicos

Fig 2. **Carlos's Island (1981),
by Nelson Max.**

Animation by simulation of optical
and physical factors.

Da representação ao simulacro

O artista e acadêmico francês Edmond Couchot distingue dois modelos na produção das imagens técnicas. De um lado, há o modelo de morfogênese por projeção, o qual o autor aborda a partir da evolução das técnicas de figuração, destacando a automatização dos processos de criação e reprodução das imagens. Esse processo era já perceptível nos artistas-engenheiros renascentistas ao automatizar a figuração pela projeção cônica da perspectiva. No século XIX, essa técnica recebe outra camada de automatização, atingindo estágios sofisticados com a invenção da fotografia e, posteriormente, do cinema e da televisão. Essas tecnologias derivam do princípio da transcrição de um objeto tridimensional para planos bidimensionais. Isto é, um princípio mimético, de modo que “a morfogênese por projeção implica sempre a presença de um objeto real preexistente à imagem. Cria uma relação biunívoca entre o real e sua imagem. A imagem se dá, então, como representação do real”. (COUCHOT, 1993, p. 39)

From representation to simulacrum

French artist and scholar Edmond Couchot distinguishes two models in the production of technical images. On the one hand, there is the model of morphogenesis by projection. Couchot approaches it from the evolution of figuration techniques, highlighting the automation of the processes of creation and reproduction of images. This process was already perceptible in Renaissance artists-engineers who automated figuration by perspective conic projection. In the nineteenth century, this technique received another automation layer, reaching sophisticated stages with the invention of photography and, later, cinema and television. Those technologies derived from the principle of transcription of a three-dimensional object to two-dimensional planes. In this regard, it is a mimetic principle: “morphogenesis by projection always implies the presence of a real object pre-existent to the image. It creates a biunivocal relationship between the real and its image. The image is then given as a representation of the real.” (Couchot 1993, 39)

Por outro lado, o autor trata como realmente disruptiva a emergência da lógica de simulação que aparece com as imagens digitais. A mudança radical se verifica na inexistência de um objeto real a ser figurado, a ser reapropriado para outro meio ou suporte. A imagem digital origina-se de um modelo, um algoritmo, portanto distintos do real. *Carlas's Island* (1981) (Fig. 2), um vídeo de cinco minutos de Nelson Max ilustra bem esta proposição. O vídeo apresenta a passagem do dia em um par de ilhas onde cada elemento da composição é gerado pelas interpretações algébricas das leis da física e da ótica. Nesse caso, o autor entende que a imagem numérica simula a realidade, ao invés de representar o mundo real. “A lógica da Simulação não pretende mais representar o real com uma imagem, mas sintetizá-lo em toda sua complexidade, segundo leis racionais que o descrevem ou explicam” (COUCHOT, 1993, p. 43).

A abordagem de Couchot implica uma oposição entre representação e simulação. Isso não é novidade. A filosofia de Platão já identificava dois tipos de imagens: as que representam bem seu objeto ou conceito e as que não representam. O primeiro produz uma “imagem verdadeira” (*eikón*), enquanto o segundo produz o *phántasma*, um simulacro, uma imagem baseada na dissimilaridade (Villela-Petit 2003, 64).

Como apontado por Deleuze (2000) e Peniola (2000), no decorrer dos séculos o termo simulacro teve várias interpretações, principalmente associadas a valores negativos: ídolos (no

On the other hand, Couchot addresses the emergence of a simulation logic that appears with digital images as a disruptive event. This radical change occurs in the absence of a real object to be figured. The digital image originates from a model, an algorithm, therefore distinct from the real. *Carlas's Island* (1981) (Fig. 2), a five-minute video by Nelson Max, illustrates this proposition well. The video presents the passage of daytime on a couple of islands where each element of the composition is generated by the algebraic interpretations of physics and optics laws. In this case, the author understands that the numerical image simulates reality, rather than represents the real world: “the logic of Simulation no longer intends to represent the real with an image, but to synthesize it in all its complexity, according to rational laws that describe or explain it” (Couchot 1993, 43).

Couchot's approach implies an opposition between representation and simulation. This is not a novelty. Plato's philosophy identifies two types of images: the ones that represent well their object or concept and the ones that do not. The first one produces a “true image” (*eikón*), while the second one produces the *phántasma*, a simulacrum, an image based on dissimilarity (Villela-Petit 2003, 64).

As pointed out by Deleuze (2000) and Peniola (2000), in the course of the centuries the term simulacrum had several interpretations, mostly associated

sentido de objeto de idolatria), imitações, cópias malfeitas ou grosseiras, etc. Na maioria das situações, o simulacro é entendido como fingimento e mentira, porém mais pernicioso que a mentira pura e simples. Baudillard (1991) observou que, enquanto a representação tem pretensão à veracidade (a mentira tenta construir uma representação que, embora sendo falsa, busca afirmar-se como verdadeira), o simulacro não compromete este princípio. O simulacro opera por simulação.

É neste sentido que Deleuze aponta que “ (...) a simulação não pode ser dita uma aparência, uma ilusão. A simulação é o próprio fantasma, isto é, o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinária, maquinária dionisíaca” (2000, p. 268). Deste modo, a simulação não se confunde com uma má representação. Como afirmou o filósofo italiano Mario Perniola (2000), o simulacro é uma imagem sem original.

À primeira vista, as considerações desses autores podem parecer muito abstratas ou distantes das ocorrências factuais das imagens de síntese. No entanto, elas estabelecem marcos para a reflexão sobre as simulações no domínio computacional. O estudioso francês Jaques Aumont, refletindo sobre imagens interativas, tal como simuladores de vôo, afirma “(...)o simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso – sem que, por isso, lhe seja semelhante” (1993, 102). Portanto, a imagem digital interativa é uma imagem “funcional” e “dessemelhante”. Ou seja, uma imagem que se comporta

with negative values: idols (in the sense of an object of idolatry), imitations, sloppy or coarse copies, etc. In most situations, the simulacrum is understood as pretense and lie, however more pernicious than a pure and simple lie. Baudillard (1991) noted that while the representation pre-tensions towards truth (the lie attempts to construct a representation that, although being false, seeks to affirm itself as true), the simulacrum does not compromise with this principle. It operates by simulation.

Deleuze points out that “(...) the simulation cannot be said to be an appearance, an illusion. The simulation is the phantom itself, that is, the effect of the functioning of the simulacrum as machinery, Dionysiac machinery” (2000, 268). Thus, the simulation does not confuse itself with a poor representation. As said by Italian philosopher Mario Perniola (2000), the simulacrum is an image that lacks an original.

At first glance, the considerations of these authors may seem too abstract or far from the factual occurrences of the synthesis images. However, they touchstones for reflecting on simulations in the computational domain. French scholar Jaques Aumont, reflecting on interactive images as flight simulators, states “(...) the simulacrum is an artificial object that aims to be taken by another object for a certain use - without, therefore, being similar to it” (1993, 102). Therefore, the interactive digital image is a “functional” and “dissimilar” image. That is, an

de maneira dinâmica, como um sistema, mas também uma imagem que não visa representar nenhum outro modelo anterior. O valor das imagens digitais interativas não depende da correspondência com um modelo, mas de sua dimensão concreta e histórica, a qual apenas se firma no contato de um sujeito que com ela se relaciona.

Os simulacros precedem as tecnologias digitais. No entanto, essas tecnologias possibilitaram simulações de maneiras sem precedentes - elas fornecem uma maneira de experimentar um espaço virtual. Esse espaço, contudo, “(...) só é perceptível, quando é, à intuição” (Rossi 2003, 79). A esse respeito, é preciso levar em conta as considerações de Bergson sobre imagem e intuição.

Representação e percepção na imagem digital interativa

Em *Matéria e Memória*, originalmente publicado em 1939, Bergson tenta capturar o conceito de imagem antes da dissociação promovida pela disputa entre idealistas e realistas. Segundo a lógica idealista, a imagem pode ser tomada como uma representação derivada de um modelo, objeto ou ideia. Sob esta acepção, a imagem seria a atualização de um constructo, reproduzindo-o sob os aspectos que lhe fossem mais relevantes, sem, no entanto, alcançar uma correspondência

image that behaves in the dynamic way, as a system, but also, an image that does not aim to represent any other previous model. The value of interactive digital images does not depend on the correspondence with a model, but on its concrete and historical dimensions, which only establishes itself in the contact with a subject.

Simulacra precede digital technologies. However, such technologies empowered simulations in unprecedented ways – they provide a way to experience a virtual space. This space, although, “(...) is only perceptible, when it is, to intuition” (Rossi 2003, 79). In this regard, we look at Bergson’s considerations on image and intuition.

Representation and perception in interactive digital imagery

In *Matter and Memory*, originally published in 1939, French philosopher Henri Bergson tries to capture the image concept before the dissociation promoted by the dispute between idealists and realists. Bergson argues that, in the idealistic logic, an image is a representation derived from a model, object or idea. In this sense, the image would be the actualization

plena. Sob o ponto de vista realista, a imagem está associada à sensação que temos das coisas, à forma como entramos em contato com as coisas ou com a realidade objetiva. Bergson buscou conciliar e ultrapassar estas duas perspectivas em uma concepção de imagem que pudesse dar conta de compreender o misto entre realidade e representação.

A imagem é uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. (BERGSON, 2011, pp. 1-2). Isso ocorre porque a existência da imagem incorpora uma certa quantidade de tempo: existir é durar. O tempo é um elemento crítico para Bergson, na medida em que nossa relação com o mundo é condicionada pela ação e pelo afeto possíveis que os objetos nos impõem. Como as ações e afetos necessariamente acontecem no tempo, esse passa a ser compreendido como a principal força organizadora da percepção.

A imagem existe em diferentes condições de tempo: como duração da própria imagem e duração do sujeito. No primeiro caso, a duração da imagem é observada pelas transformações materiais da imagem, as quais podemos alcançar através da nossa percepção. O segundo caso envolve a memória de um sujeito em relação com a imagem. Em ambos os casos, porém, é importante notar que Bergson identifica duas abordagens para o conceito de tempo. O primeiro é o tempo linear, o tempo tomado como uma dimensão espacial temporal, onde existem unidades que podem medir o tempo, tal como se verifica

of a construct, reproducing it in the aspects that were most relevant to it, without, however, achieving a full correspondence. From a realist point of view, the image is associated with the sensations we have of things, the way we meet things, or with objective reality. Bergson sought to reconcile and surpass these two perspectives in a conception of an image that could account for understanding the mixture between reality and representation.

The image is “(...) an existence halfway between the ‘thing’ and the ‘representation’” (Bergson 2011, 1-2). This occurs because the existence of the image embodies a certain amount of time: to exist is to last. In this regard, time is a critical element to Bergson. Our relation with the world is conditioned by the possible action and affect that objects impose on us. As actions necessarily happen in time, it is the main organizing force of perception.

The image exists in different time conditions: as the duration of the image itself and as the duration in the subject. In the first case, the duration of the image is observed by the material transformations of images that we can reach through our perception. The second case involves the memory of a subject that interacts with the image. In both cases, though, it is important to note that Bergson identifies two approaches to the concept of time. The first one is linear time as a spatialized notion of time where units can measure

no tempo social ou científico. A segunda abordagem é o tempo não-linear e intenso, isto é, o tempo tal como ele é experimentado pela consciência. Essa segunda abordagem é chamada de duração por Bergson. Como Deleuze nos lembra (2008, 27), a duração não é apenas o tempo materializado na experiência, mas também a base da experiência.

A relação da subjetividade com a objetividade é fundamental e, para lidar com isso, Bergson define dois tipos para dar conta de atitudes extremas de um sujeito ao lidar com as interfaces entre percepção e memória: o sonhador e o autômato (Cf. 2011, pp. 180-191). Enquanto o primeiro vive em meio às suas memórias e apenas apreende o singular em que cada lembrança, o segundo, por sua vez, é conduzido pelo hábito. Enquanto a atitude do sonhador proíbe a construção de uma representação, a atitude do autômato negligencia as diferenças e nuances entre as experiências. Ao ultrapassar o mecanicismo do autômato e o devaneio do sonhador, o sujeito pode se relacionar com o mundo de forma intensa. Isto é, de modo que o que conduz sua inteligência seja o impulso criativo da vida, em vez de exterioridades espacializadas. Esta forma intensa de perceber e agir sobre o mundo encontra seus meios na intuição.

No entanto, a intuição na abordagem de Bergson é mais do que uma relação na qual se verifica a ausência de intermediários entre o sujeito e o objeto. Como Deleuze (2008) afirma, a intuição é o método do bergsonismo.

time, like in social or scientific time. The second approach is the non-linear, intense time, as it is experienced by consciousness. This second approach is called duration by Bergson. As Deleuze reminds us (2008, 27), duration is not only time materialized in experience, but also the foundation of experience.

Bergson defines two types to account for extreme attitudes when dealing with the interfaces between perception and memory: the dreamer and the automaton (2011, 180-191). The dreamer lives in the midst of his memories and only apprehends the singular in each memory; the automaton is driven by habit. While the first attitude forbids the construction of a representation, the second attitude neglects the differences and nuances between experiences. By overcoming the automaton's mechanism and the dreamer's daydream, the subject can relate to the world in an intense way. That is, in a way that what drives its intelligence is the creative impulse of life rather than spatialized exteriorities. This intense way of perceiving and acting upon the world finds its means in intuition.

However, intuition in Bergson's approach is more than a relation in which is verified the absence of intermediaries between the subject and the object. As Deleuze (2008) states, intuition is the method of Bergsonism.

O método intuitivo é um método para lidar com problemas mistos, isto é, experiências que combinam componentes qualitativos e quantitativos. A intuição separa as diferenças de grau das diferenças de natureza. As diferenças de natureza estão ligadas à experiência do tempo intenso, ou seja, à duração. A intuição supõe duração; consiste em pensar em termos de duração. Em outras palavras, os fenômenos devem ser distinguidos não por sua quantidade ou extensão, mas por sua qualidade ou intensidade.

A intuição seria assim uma forma para que o sujeito atinja o objeto sem ter com ele uma relação de representação. Nas palavras de Bergson, a intuição é “a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível” (2006, p. 187).

Esse método não se aplica apenas a conceitos, mas condiciona todas as experiências possíveis. Assim cabe a questão de como podemos alcançar uma relação intuitiva com a imagem? Na abordagem bergsoniana, a imagem tem uma posição intermediária entre a coisa e sua representação. Esta declaração originalmente trata a imagem como um dado sensorial e/ou mnemônico. Contudo, consideramos que essa afirmação permanece válida quando se trata da imagem como um artefato visual, mesmo que ocorram mudanças significativas.

No caso de imagens não interativas, mesmo em uma relação representativa, existe a possibilidade de agir intuitiva-

The intuitive method is a method to deal with mixed problems, which are experiences that combine qualitative and quantitative components. Intuition separates differences of degree from differences of nature. These differences of nature are tied to the intense experience of time and, hence, to duration. Intuition supposes duration; it consists in thinking in terms of duration. In other words, the phenomena have to be distinguished not by their quantity or extent, but by their quality or intensity.

Intuition would thus be a way for the subject to attain the object without having a relation of representation with it. In Bergson's words, intuition is “the sympathy by which we move into the interior of an object to coincide with what it has as unique and therefore inexpressible” (2006, 187).

This method does not apply to concepts only, but to the conditions of every possible experience. However, how might we achieve an intuitive relation with the image? In the Bergsonian approach, the image has a position midway between the thing and its representation. This statement originally treats the image as a sensorial and/ or mnemonic data. Nonetheless, we consider that this affirmation remains valid when it comes to the image as a visual artifact, even if crucial changes take place.

In the case of non-interactive images, even in a representative relation, there is the possibility of acting intuitively with the images. This relation is

mente com as imagens. Essa relação é explícita no “percepto”. Tal como definiu Deleuze na entrevista a Claire Parnet, o percepto é “um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente.”¹ O percepto é criado quando um sujeito retira algo de sua experiência e dá a este algo uma duração, uma existência na forma de um artefato (possivelmente visual ou audiovisual), o qual pode ser acessado por outros sujeitos. Virtualiza-se uma percepção. Em outras palavras, a experiência que fora individual se torna perceptível e cognoscível a outrem. Produzir e fruir perceptos demanda do sujeito uma atitude intuitiva.

Consideremos agora o caso das imagens interativas, onde a representação é colocada em segundo plano e a ação possível retorna a ser a principal força organizadora da relação com a imagem. O sujeito que interage com as imagens já não habita o mesmo plano que as imagens. Esta relação apenas se viabiliza por meio de mediações técnicas e de linguagem. As ações dos sujeitos têm de ser codificados em padrões para que a lógica computacional as perceba, do mesmo modo que os procedimentos da máquina devem ser traduzidos (geralmente por meios audiovisuais ou verbais) para que o sujeito possa ter respostas sensíveis destes sistemas abstratos.

É necessário construir interfaces para permitir a comunicação entre sujeitos e imagens. Essas interfaces, no entanto, não estão restritas ao lado da máquina, como uma interface gráfica

explicit in the “percept”. As Deleuze states in an interview with French journalist Claire Parnet, the percept is “a set of perceptions and sensations that have become independent of who feels it.”² The percept is created when a subject withdraws something from his or her experience and gives it duration, an existence in the form of an artifact (possibly visual or audiovisual), which can be accessed by other subjects. By doing so, he or she virtualizes a perception. In other words, the experience that was individual becomes perceptible and knowable to others. Producing and enjoying percepts demands from the subject an intuitive attitude.

Let us now consider the case of interactive images, where the representation is put aside and the possible action becomes the main organizing force in the relation with the image. The subject that interacts with the images does not inhabit the same plane as the images. Such relation is only possible through technical and language mediations: subjects actions are codified in patterns, which are recognizable to the computer, and the machine’s procedures must be translated (usually by audiovisual or verbal means) so that the subject can have sensible responses of these abstract systems.

It is necessary to build interfaces to allow communication between subjects and images. These interfaces, though, are not restricted to the machine side, as a software graphical user interface. They are also built in the subject

com o usuário do software. Elas também são construídas no lado do sujeito, como uma interface subjetiva. Essa interface exige que o sujeito compactue com a codificação de seus movimentos, com a arbitrariedade das leis que regem o universo expressado na imagem, com a restrição de sua potência de agir. Entretanto, uma vez consolidadas as interfaces entre estes domínios distintos, isto é, interfaces subjetivas de interação, ou, ainda, uma codificação intuitiva, abrem-se possibilidades para uma relação intuitiva com a imagem. Isto é, aplicando uma interpretação com viés deleuziano, uma relação em o sujeito se serve de sua própria duração para experimentar outras durações. (Cf. DELEUZE, 2008, p. 23)

Quando lidamos com artefatos visuais interativos de maneira profunda e intensa, o fazemos de modo intuitivo. Ou seja, vamos além das interfaces para a constituição de uma experiência de temporalidade subjetiva relacionada à virtualidade da imagem (Rossi 2003). Essa experiência coincide com o que vários pesquisadores chamam de imersão.

Imersão: Da ilusão ao devir

Como o termo sugere, a noção de imersão é associável à ideia de um mergulho, tal como quando se submerge algo ou alguém numa piscina. De forma mais ampla, podemos entender a imersão como a penetração de algo num outro meio. Isto implica não somente experiências distintas daquelas conhecidas no ambiente de origem, como também a separação deste ambiente, ainda que momentaneamente.

Existem muitas interpretações para o termo imersão, cunhadas em domínios acadêmicos diversos, incluindo áreas relacionadas à tecnologia da informação, linguística, psicologia e artes. É um campo de conhecimento em desenvolvimento, então sua terminologia e definição ainda estão em debate.

side, as a subjective interface. This interface requires the subject to go along with the codification of his or her movements, with the arbitrariness of the laws that govern the universe expressed in the image, with the restriction of his or her power to act. However, once the interfaces between these distinct domains are consolidated, the ways for an intuitive relation with the image became clearer. In other words, the subject can use its own duration to experience other durations (Deleuze 2008, 23).

When we deal with interactive visual artifacts in a deep and intense way, we do so intuitively. That is, we go beyond the interfaces towards the constitution of an experience of subjective temporality related to the virtuality of the image (Rossi 2003). This experience overlaps what several researchers call by immersion.

Immersion: From illusion to becoming

As the term suggests, immersion is associated with the idea of diving, such as when submerging something or someone in a pool. More broadly, we can understand immersion as the penetration of something in another medium. This implies not only experiences different from those known in the original environment, but also the separation of this environment, even if momentarily.

There are many approaches to immersion from a variety of academic domains, including areas related to information technology, linguistics, psychology and the arts. It is a developing knowledge field, so its terminology and definition are still in debate. Among the points in dispute, we highlight a divergence concerning the foundational ideas about immersion, where we can find two main approaches: the first one anchors immersion to audiovisual sensations while the second one relies on the psychological depth of experience with the image. In the first group, we find the researches that associate immersion with the perceptual illusion, that is, in order to achieve immersion it is necessary to lead the senses to believe that an image is itself real. Largely, this illusion would be more easily achieved through the visual similarity of the simulated environment to

Entre os pontos em disputa, destacamos uma divergência em relação às ideias fundamentais sobre a imersão, onde podemos encontrar duas abordagens principais: a primeira ancora a imersão às sensações audiovisuais, enquanto a segunda se baseia na experiência psicológica da imagem. No primeiro grupo, encontramos as pesquisas que associam imersão à ilusão perceptiva, isto é, para atingir a imersão é necessário levar os sentidos a acreditar que uma imagem é real. Em grande parte, essa ilusão seria mais facilmente alcançada através da semelhança visual do ambiente simulado com a imagem do mundo percebida pelos nossos olhos. Acompanhando esse sentido, a observância da representação tridimensional (de preferência com a ajuda de dispositivos estereoscópicos), bem como a atenção à física da dispersão da luz, são ferramentas fundamentais para a imersão. Alguns pesquisadores, como o teórico de mídia alemão Oliver Grau (2007), enfatizam a importância de isolar o sujeito que experimenta o ambiente simulado, vedando seus sentidos ao mundo exterior. Para este grupo, há grande semelhança, se não sinonímia, entre imersão e presença.

Na contramão desta corrente, outros estudiosos exploram a imersão de forma mais ampla, como uma sensação de estar enredado em uma realidade distinta da nossa. Nesse caso, o comprometimento emocional e psicológico de um sujeito com o mundo apresentado é mais importante do que enganar a mente pela naturalidade da representação visual ou sonora do am-

the image of the world as perceived by our eyes. In this regard, the observances of the three-dimensional representation (preferably with the help of stereoscopic apparatuses), as well as the attention to the physics of light scattering, are fundamental tools to produce immersion. Some researchers, such as German media theoretician Oliver Grau (2007), emphasize the importance of isolating the subject who experiences the simulated environment, sealing their senses from the outside world. For this group, there is great similarity, if not synonymy, between immersion and presence.

Against this current, other thinkers explore immersion as a broader experience, as a feeling of being entangled in a reality different from ours. In this case, a subject's emotional and psychological commitment to the presented world is more important than visual or sound perception to be able to deceive the mind by the naturalness of the representation of the simulated environment. That would be the case for the audience in media like books, animation movies and stylized video games. As pointed out by American Professor Jannet Murray (2003), immersion will be more intense the greater the subject's willingness to conform to the boundaries of the simulated environment.

biente simulado. Esse seria o caso quando se trata de suportes como livros, filmes de animação e videogames estilizados. Como apontado pela professora americana Jannet Murray (2003), a imersão será mais intensa quanto maior a disposição do sujeito em se adequar aos limites do ambiente simulado.

A noção de imersão como ilusão apresenta uma limitação quando se trata de imagens interativas, especialmente quando pensamos a imagem como um simulacro. A imagem interativa não é necessariamente ilusionista: um simulador de voo, por exemplo, não é concebido para ser confundido com a realidade. Como mencionado anteriormente, Aumont (1993, 102-103) aponta que esse tipo de simulação visa servir a um propósito pela imitação de traços selecionados da realidade, os quais são considerados suficientes para o aprendizado de voo. Em vez de copiar a realidade, as imagens interativas criam um sistema no qual a potência de um sujeito pode ser exercida.

A imersão surge como um sentimento, um dado imediato da consciência. Isto é, algo que, a princípio, não passa pelo crivo do juízo. É uma experiência da imagem como Bergson (2011) entende: "...mais do que aquilo que o idealista chama de representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa". Ela acontece e o sujeito que a experiencia sabe que ela se passa, ao menos posteriormente, ainda que tenha dificuldade expressar a ocorrência por meio de palavras.

The notion of immersions as illusion presents a limitation when it comes to interactive images, especially when we think of the image as a simulacrum. The interactive image is not necessarily illusionistic: a flight simulator, for example, is not meant to be confused with reality. As mentioned earlier, Aumont (1993, 102-103) points out that this kind of simulation aims to serve a purpose by imitating selected reality traits that are enough for flight learning. Rather than copy reality, interactive images create a system in which the powers of a subject can be exercised.

Immersion comes as a feeling, an immediate datum of consciousness. That is, something which, at first, does not pass through the sieve of judgment. It is an experience of the image as Bergson (2011) understands it: ". more than what the idealist calls representation, but less than what the realist calls a thing." Immersion happens and the subject that experiences it knows that it is happening, although he or she may find difficulties in expressing this experience through words.

This feeling produces effects, which English researchers Emely Brown and Paul Cairns (2004) summarize by: 1) a state of consciousness in which there is a lack of attention to the passage of time; 2) inattention

Esse sentimento produz efeitos, que os pesquisadores ingleses Emely Bronw e Paul Cairns (2004) resumem por: 1) um estado de consciência em que falta atenção à passagem do tempo; 2) desatenção ao meio ambiente e 3); envolvimento e sentimento de estar no ambiente simulado. Como se pode notar, esses efeitos estão mutuamente implicados, interferindo na apreensão do tempo e do espaço.

Entendemos que o estado imersivo surge como produto de uma relação imediata com a imagem. Ou seja, as interfaces que codificam as trocas entre interatores e ambientes simulados se tornam transparentes para o interator. O interator não percebe que ele ou ela opera em um regime de existência diferente do seu. Tomando base na proposta deleuziana, acreditamos que para que isso ocorra é necessário que o interator deixe sua duração, sua temporalidade, para reconhecer imediatamente a duração da imagem. Isto é feito por meio da intuição, “ (...) o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós” (DELEUZE, 2008, p. 23).

Consequentemente, o interator relaciona-se imediatamente com a imagem deixando sua duração para acessar a duração da imagem. Isto é, ele ou ela toma a imagem como uma intensidade, não como uma entidade a ser interpretada. A imagem se apresenta como um devir, sempre em transformação.

to the surrounding environment and 3); involvement and feeling of being in the simulated environment. As can be noted, these effects are mutually implicated, interfering in the apprehension of time and space.

We understand that the immersive state emerges as a product of an immediate relationship with the image. That is, the interfaces that encode the exchanges between interactors and simulated environments become transparent to the interactor. The interactor does not realize he or she operates in a regime of existence different from his or her own. Following a Deleuzian proposal, for this to happen it is necessary that the interactor leave its duration, its temporality, to immediately recognize the duration of the image. This is done through intuition, “(...) the movement by which we come out of our own duration, the movement by which we use our duration to immediately affirm and recognize the existence of other durations above or below us” (Deleuze 2008, 23).

Accordingly, the interactor relates immediately to the image by leaving his or her duration to access the duration of the image. That is, he or she takes it as intensity, not as an entity to be interpreted. The image presents itself as a becoming, always in transformation. In this regard,

Por esse ângulo, a imersão é um processo de experiência da virtualidade da imagem. Todo objeto contém dentro de si o virtual (Deleuze 2006, 294). Contudo, são nas imagens digitais interativas que se posicionam mais claramente as aberturas para que a experiência da virtualidade se efetue.

Como apontado por Rossi (2003), projetar relações intuitivas com imagens interativas requer mudar o interesse da imagem enquanto uma coisa para a imagem enquanto uma questão. Ou seja, abordar a imagem como uma entidade complexa, sempre pronta para produzir novas situações. Portanto, um novo método de design surge. Rossi chama esse método de *Transdesign*, ou design de relações, ou ainda, design virtual.

REM e o design de relações

Esta pesquisa se desdobrou em um esforço poético: REM (Fig. 3). Trata-se de uma imagem digital interativa baseada em tecnologias projetadas para suportar a construção de videogames e, por isso, incorpora elementos poéticos do jogo, ainda que abdique de seus elementos lúdicos em favor de uma experiência estética. REM toma forma como uma série de 16 ambientes interativos conectados, proporcionando progressão não linear através de um ambiente onírico.

immersion is a process of experience of the virtuality of the image. Every object holds within itself the virtual (Deleuze 2006, 294). However, it is in interactive digital images that the openings for the experience of virtuality are more clearly positioned.

As pointed out by Rossi (2003), to design intuitive relations with interactive images requires shifting the interest from the image as a thing to the image as a question. That is, to approach the image as a complex entity, always ready to produce new situations. Therefore, a new method of design arises. Rossi call this method *Transdesign*, which we translate by the expression *virtual design*.

REM and Virtual Design Method

This research has unfolded in a poetic effort: REM (Fig. 3). It involves interactive digital images based on technologies designed to support the construction of video games and incorporates gaming's poetic elements, but abdicates its playful elements in favor of an aesthetic experience. REM takes shape as a series of 16 connected interactive environments, providing non-linear progression through a dreamlike ambience.

A proposta REM combina dois problemas: a percepção da imagem condicionada pelo poder de ação e as conexões entre os diferentes ambientes da imagem. Ambas as questões focalizam a relação do interator com a imagem e tomam o ponto de vista do sujeito como o elemento central na configuração da experiência. Isso é feito por duas lógicas principais: por um lado, é solicitado que o jogador desvende pequenos quebra-cabeças de acordo com um poder de atuação extremamente limitado. Por outro lado, propõe uma progressão não-linear através dos ambientes retratados na imagem.

The REM proposal combines two problems: the perception of the image conditioned by the power of action and the connections between the different ambiances of the image. Both questions focus on the relation of the interactor to the image and take the subject's point of view as the central element in the configuration of experience. This is done by two main logics: on the one hand, it is requested that the player unravels small puzzles according to an extremely limited acting power. On the other, it proposes a non-linear progression through the environments portrayed in the image.

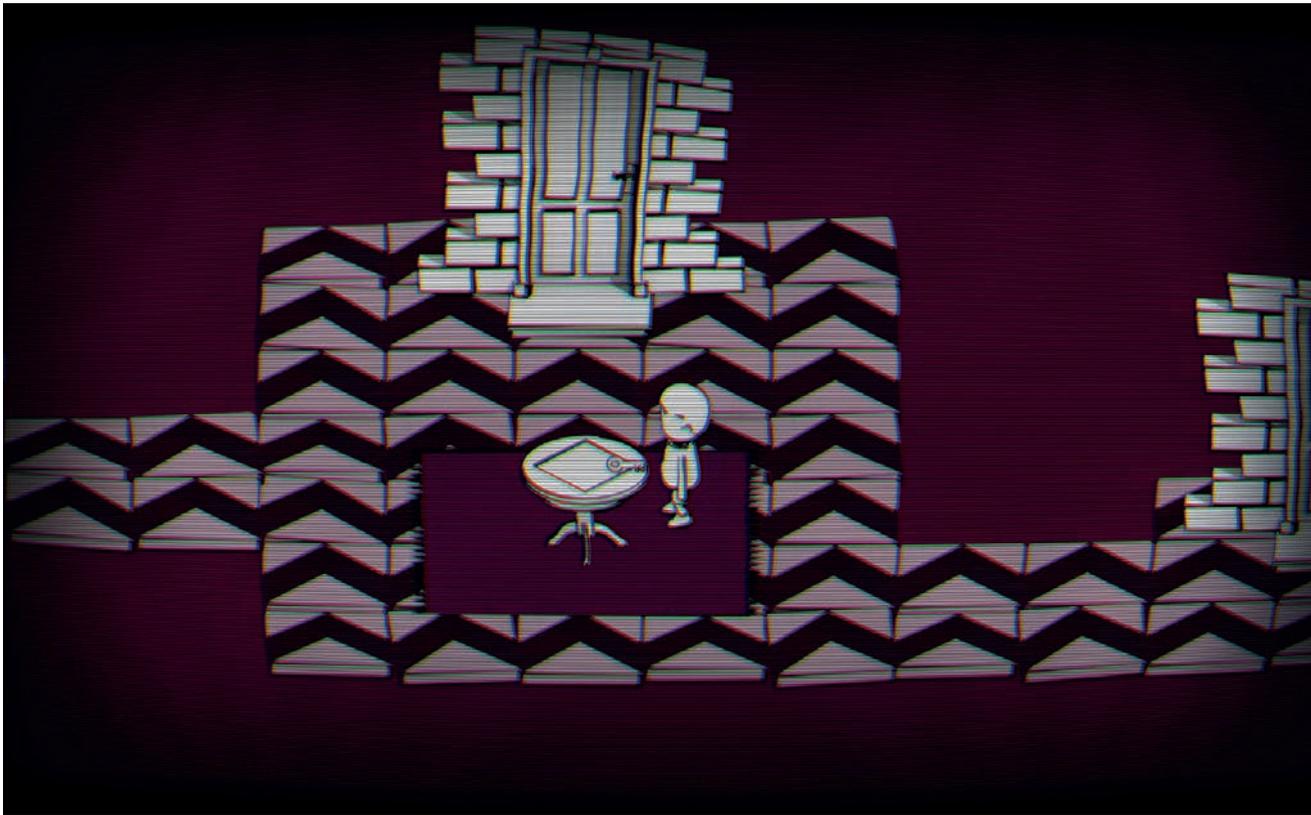


Fig 3. REM (2018), de Leonardo Lima.

Uma imagem digital interativa que adota a poética dos videogames para propor uma experiência estética.

Fig 3. REM (2018), by Leonardo Lima.

An interactive digital image that adopt video game poetics to propose an aesthetic experience.

Enquanto REM se assemelha a um videogame comum, seu processo de design não seguiu uma abordagem convencional. Design, em definição ampla, é uma atividade de criação e desenvolvimento de artefatos, geralmente produzidos por sistemas que permitem a produção em série. É uma atividade estratégica, técnica, criativa e, via de regra, guiada pela intenção de resolver um problema. Nesse campo, a proposta de design de relações de Rossi surge como uma discussão sobre a tríade projeto-processo-produto ao lidar com objetos interativos.

O design de relações centra esforços na função interativa da linguagem e na busca pela dimensão comunicativa de sinais e objetos. Rossi afirma que a função interativa da linguagem não age apenas dentro das disciplinas (visual, auditiva, sintaxe etc.), mas transcende todos os campos, criando interações entre essas disciplinas. Por sua vez, a dimensão comunicativa de sinais e objetos trata das implicações da relação entre inteligência humana e não humana. Deste modo, o design de relações se estabelece no movimento de virtualização da linguagem. Quatro dimensões caracterizam esse processo: diferença, repetição, duração e percepção.

A compreensão desses construtos refere-se aos conceitos de Diferença e Repetição propostos por Deleuze. Enquanto a razão clássica opera nos limites da representação (identidade, semelhança, analogia e oposição), a diferença opera no campo do virtual. Desta forma, a diferença pura não pode ser

While REM resembles a regular video game, its design process did not follow a common approach. Design, in broad definition, is an activity of creating and developing artifacts, usually produced by systems that allow serial production. It is a strategic, technical and creative activity, and, as a rule, guided by an intention to solve a problem. Within this field, Rossi's proposal of virtual design arises as a discussion on the triad concept-process-product that emerges when dealing with interactive objects.

Virtual design highlights concerns with language's interactive function and a search for the communicative dimension of signs and objects. Rossi states that the interactive function of language does not only act within the disciplines (visual, auditory, syntax, etc.), rather it transcends all fields, creating interactions between these disciplines. In turn, the communicative dimension of signs and objects deals with the implications of the relationship between human and non-human intelligence. Virtual Design establishes itself in the movement of language virtualization. Four dimensions characterize this process: difference, repetition, duration and precision.

The understanding of these constructs refers to the concepts of Difference and Repetition proposed by Deleuze. While classical reason operates within the limits of representation (identity, likeness, analogy, and opposition); difference operates in the virtual field. Pure difference cannot be

representada. Tão pouco é objeto de nossa sensibilidade. Ela é uma relação, um acontecimento. E, enquanto tal, é antes intu-ída (no sentido bergsoniano) do que representada. A diferença designa um campo de multiplicidades, em que os processos de diferenciação se atualizam nos diferentes entes, em repetições. Numa primeira aproximação, Deleuze afirma que a repetição é uma diferença sem conceito (Cf. 2006, p.49).

O constructo de duração se alinha ao conceito de duração em Bergson, tal como exposto anteriormente neste artigo. A duração se entende como intensidade, devir ou mutação contínua que caracteriza um acontecimento. Aquilo que ao se dividir muda de natureza. Por sua vez a precisão se dá pela “imposição” de não errar. Isto se dá pois ao operarmos fora dos limites da representação, não há sentido sem se buscar uma boa representação, pois aquilo que vive na diferença é puro devir. Desta forma, o erro inexistente, pois não há um resultado “certo”. Contudo, é imperativo ser preciso. Todo “corte” na multiplicidade da diferença revelaria outra multiplicidade, não melhor ou pior que outra multiplicidade, mas distinta. O problema da precisão não é escolher o corte correto, mas sim intuir o corte que se deseja.

No entanto, o desejo não pode ser tomado no sentido de um afeto despertado pela ausência de algo. O desejo aqui é entendido como uma força de procura, uma força questionante e problematizante que se desenvolve num outro campo que não o da necessidade e da satisfação” (Deleuze, Guattari 1997, 77).

represented, nor may it be the object of our sensibility. It is a relationship, a happening. Moreover, it is intuited (in the Bergsonian sense), rather than represented. Difference designates a field of multiplicities in which differentiation processes are the actualization of the different entities. As for repetition, Deleuze asserts it is a difference without concept (2006, 49).

The duration construct resonates with the concept of duration in Bergson, as discussed earlier in this paper. Duration is understood as intensity, becoming, or, continuous mutation that characterizes a happening. In turn, precision is given by the “imposition” not to err. This happens because when we operate outside the limits of representation there is no sense in the search for a “good representation”. What lives in difference is pure becoming. Therefore, the error does not exist, because there is no “right” result. However, it is imperative to be precise. Every “cut” in difference’s multiplicity would reveal another multiplicity – not better or worse than another multiplicity, but distinct. The problem of precision is not to choose the correct cut, but to intuit the cut that is desired.

However, the desire cannot be taken in the sense of an affection aroused from the absence of something. Desire here is understood as “(...) a force of search, a questioning and problematizing force that develops in a field other than that of necessity and satisfaction” (Deleuze, Guattari 1997, 77).

E nisso se instaura outro ponto relevante ao design de relações: as decisões. Cada escolha/corte tem suas implicações, com as quais é preciso se compactuar, tal como se faz com as regras de um jogo, ainda que seja possível fazer um novo recorte. É nestas decisões que o design de relações propõe um método, ou como Rossi nomeia, um *metamétodo* ou *transmétodo*.

Enquanto a noção clássica de método é um conjunto de regras previamente definidas que devem ser ordenadas hierarquicamente no desenvolvimento do objeto, o *transmétodo* (virtual) seria a coordenação da pluralidade de ritmos de duração. O propósito de tal método é preservar a multiplicidade do acontecimento. O significado surge a posteriori, através da linguagem (Rossi 2003, 173).

Isso posto, o design de relações estabelece diálogos entre elementos díspares, sem uma força hierarquizante. Assim, uma possível pragmática do design basear-se-ia na fusão da concepção, produção e objeto acabado, onde essas três etapas seriam dadas como uma em constante transformação em todos os momentos. Em uma alegoria, seria como se estivéssemos construindo um avião enquanto voamos nele. Usamos essa abordagem no desenvolvimento de REM.

Partindo da ideia da heterogeneidade das situações e da conexão entre elas, nós criamos dezesseis cenários, os quais se conectam uns aos outros sem haver uma regularidade na forma de conectar estes ambientes. A conexão pode se dar por

This notion of desire establishes another relevant point to virtual design: decisions. Each choice / cut has its implications on which it is necessary to agree, just as one does with the rules of a game. These decisions are bases for the virtual design method, or as Rossi names it, a transmethod.

While the classical notion of method is a set of previously defined rules that must be consonant in the development of the object, the (virtual) transmethod would be the coordination of the plurality of rhythms of duration. The purpose of such a method is to preserve the multiplicity of the happening. The meaning arises a posteriori, through language (Rossi 2003, 173).

In this way, virtual design establishes dialogues between disparate elements, without a hierarchizing force. Thus, a possible design pragmatics would be based on the fusion of the conception, production and the finished object, where these three stages would be given as one, at all times, in constant transformation. In an allegory, it would be as if we were building an airplane while we were flying in it. We used this approach in the development of REM.

Starting from the idea of the heterogeneity of the situations and the connection between them, we created sixteen settings, which connect to each other without regularity in the way the user access them. The connection can happen through user actions or through the meeting of passages that are not necessarily registered in the image as an element of

meio de ações do usuário ou pelo encontro de passagens que não necessariamente estão registradas na imagem como um elemento de conexão. A maioria dos cenários se liga a pelo menos outras duas situações. Não há a imposição de um caminho ao interator. Oferece-se, assim, uma considerável variedade de trajetórias, ainda que não sejam ilimitadas. Esta dinâmica de interação solicita a curiosidade do jogador, sem a qual o jogo não pode se desenvolver.

De modo habitual, uma possível estrutura de desenvolvimento para projetos de hipermídias e jogos envolveria etapas conceituais, de prospecção de recursos, de desenvolvimento de ciclos de interação, de criação de arte alinhados de modo em que cada uma destas partes seria mais ou menos estanque.

Ao contrário de projetos de projetos usuais, na produção de REM não se observou essas fases de modo claro. Nós escolhemos lidar com o projeto e a ideação lado a lado com a programação e o desenho dos recursos visuais. O principal objetivo dessa estrutura, ou a falta dela, era a nossa intenção de compartilhar um percepto, em vez de comunicar uma ideia. Para fazer isso, esboçamos várias situações, as quais transcrevíamos rapidamente em *game engines* para compor imagens interativas. O ciclo de produção foi rápido o suficiente para testar e iterar ideias o quanto fosse necessário para alcançar as sensações que estávamos buscando expressar.

connection. Most of the settings connect to at least two other settings and there is no imposition of a path to the interactor. Therefore, it offers a considerable variety of trajectories, even if they are not unlimited. This dynamic of interaction calls for the curiosity of the player, without which the game cannot progress.

Usually, a development framework for hypermedia and gaming projects would involve well defined stages for conception, resource gathering, development of cycles of interaction, assets creation, and so on. Unlike these frameworks, such phases were not clearly observed in the production of REM. We choose to deal conceptualization side-by-side with visual assets creation and programming. The main purpose of this structure, or lack of it, was our intention to share a percept, rather than communicate an idea. To do so, we sketched various situations, which we rapidly assembled in game engines to compose interactive images. The cycle of production was fast enough to test and iterate ideas, as long we needed to achieve the sensations we were trying to express.

We did not respect rigid development pragmatics, so that productive meetings punctuated REM's production. In other words, we explored an unstructured process governed by intuition. A method in which each cut / decision created a new look at the problem of connections.

Nosso processo não levou em consideração pragmáticas rígidas para desenvolvimento, de modo que bons encontros pontuaram a produção de REM. Em outras palavras, exploramos um processo não estruturado governado pela intuição. Um método no qual cada corte / decisão criou uma nova visão do problema das conexões.

Considerações Finais

Compreender os mecanismos que subjazem à fruição das imagens digitais interativas é uma tarefa capital. Afinal, não podemos negligenciar a projeção de que elas gozam na sociedade contemporânea. Mas, mais profundamente, compreender estas imagens é ainda mais urgente pela oportunidade que elas apresentam de uma abertura a outras experiências e a outras compreensões de nossa relação com as imagens. Todo fato estético tem desdobramentos éticos. Os impactos de nossa relação com as imagens digitais interativas são incertos e, por isso, plenos de potência.

O questionamento que trouxemos no início deste texto nos parece um mapa de como compreender nossa relação com as imagens. Uma imagem pode ser mais que uma representação. A imagem digital interativa é uma manifestação concreta de um simulacro, uma imagem sem original, uma imagem que

Final Considerations

Understanding the mechanisms underlying the enjoyment of interactive digital images is a key task. After all, we cannot neglect their role in contemporary society. More deeply, these images present an opportunity to better understand our relationship with images. Every aesthetic fact has ethical implications. The impacts of our relationship with interactive digital images are uncertain and so, full of possibilities.

The questioning we brought up at the beginning of this text seems to us to provide a map of how to understand our relationship with images. An image might be more than a representation. An interactive digital image is a concrete manifestation of a simulacrum, an image without an original, an image that does not compromise with the stability of a concept, and an image that is always changing. So, we might ask how do we deal with images that change in real time? Dealing with these images requires us to accept their continuous changes, which cannot be done if not by intuitive means. That implies to have a deep understand of the languages that shape images, so we can be able to decode them and interact with them without going through judgments.

não compromete a estabilidade de um conceito e uma imagem que está sempre mudando. E como lidar com imagens que mudam em tempo real? Lidar com estas requer um mergulho nesta alteração permanente, o que que não pode ser feito se não por meios intuitivos, isto é, entender as linguagens que configuram as imagens ao ponto de poder decodificá-las e interagir com elas sem que se passe por um juízo.

Essas afirmações nos deixam uma última grande questão: como projetar essas imagens? A função interativa da imagem aumentou a percepção de aspectos desprezados em nossa relação com imagens. Essas imagens trouxeram de volta, em pleno potencial, a experiência do simulacro. Não podemos mais tratar imagens apenas como meras representações ou cópias de um modelo. Projetar imagens digitais interativas é mais do que representar algo: é uma tentativa de criar uma relação imediata e intuitiva com as imagens. Esse modo imediato de lidar com a imagem resulta no sentimento de imersão, possibilitando a experiência da imagem como virtualidade.

É fato que as tecnologias digitais para a produção de imagens são processos estruturados a partir da estrutura da indústria cultural. Por isso, baseiam-se na racionalidade moderna com forte ênfase na divisão de tarefas no processo produtivo. No entanto, a criação de imagens digitais interativas pode ser feita através de métodos intuitivos, como fizemos em REM.

These assertions leave us a last major question: How to design such images?

The interactive function of the image has enhanced the perception of deprived aspects in our relationship with images. Those images brought back, in full potential, the experience of the simulacrum. We can no longer treat images only as mere representations or copies of a model. To design interactive digital images is more than to represent something. It is an attempt to create an immediate and intuitive relationship with images. This immediate way of dealing with the image results in the feeling of immersion, thus enabling the experience of the image as virtuality.

It is a fact that the digital technologies for the production of images are processes structured from cultural industry's framework. Therefore, they take their bases in modern rationality with a strong emphasis on the division of tasks in the productive process. However, the creation of interactive digital images can be done through intuitive methods, as we did in REM.

1 l de Ideia. O abecedário de Gilles Deleuze. Paris: Art. Exibido entre Novembro de 1994 e Maio de 1995. (Série de entrevistas produzidas para TV). Dirigido por Pierre-André Boutang, com entrevistas de Gilles Deleuze para Claire Parnet. No Brasil, ele foi adaptado pela TV Escola, Ministério da Educação.

2 l de Ideia. O abecedário de Gilles Deleuze. Paris: Art. Shown between November 1994 and May 1995. (Series of interviews shown on TV). Directed by Pierre-André Boutang, with interviews from Gilles Deleuze to Claire Parnet. In Brazil, it was released by TV Escola, Ministry of Education.

Referências

- Aumont, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'água. 1991.
- Bergson, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. 2011.
- Brown, E., and Cairns, P. A grounded investigation of game immersion. // *The ACM Conference on Human Factors in Computing Systems 2004, Viena*. Proceedings // Nova Iorque: ACM Press, 2004. pp. 1279-1300
- Couchot, Edmond. *Da Representação à Simulação*. // PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual* // Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. pp. 37-47
- Deleuze, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Deleuze, Gilles. (2000) *Platão e o Simulacro* // *Lógica do Sentido* // São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. pp. 259-271
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- Deleuze, Gilles, and Parnet, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

References

- Aumont, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'água. 1991.
- Bergson, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. 2011.
- Brown, E., and Cairns, P. A grounded investigation of game immersion. // *The ACM Conference on Human Factors in Computing Systems 2004, Vienna*. Proceedings // Nova Iorque: ACM Press, 2004. pp. 1279-1300
- Couchot, Edmond. *Da Representação à Simulação*. // PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual* // Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. pp. 37-47
- Deleuze, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Deleuze, Gilles. (2000) *Platão e o Simulacro* // *Lógica do Sentido* // São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. pp. 259-271
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- Deleuze, Gilles, and Parnet, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- Gere, Charlie. *Digital Culture*. London: Reaktion Books, 2008.
- Grau, Oliver. *Arte Virtual: Da Ilusão à Imersão*. São Paulo: Editora Unesp: Editora Senac, 2007.
- Murray, Janet H. *Hamlet no Holodeck: O Futuro da Narrativa no Ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural: Editora Unesp, 2003.

- Gere, Charlie. *Digital Culture*. London: Reaktion Books, 2008.
- Grau, Oliver. *Arte Virtual: Da Ilusão à Imersão*. São Paulo: Editora Unesp; Editora Senac, 2007.
- Murray, Janet H. *Hamlet no Holodeck: O Futuro da Narrativa no Ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural: Editora Unesp, 2003.
- Perniola, Mario. *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- Prado, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- Rossi, Dorival C. *Transdesign: Folias da Linguagem. Anarquia da Representação. Um Estudo Acerca dos Objetos Sensíveis*. 2003. 343f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2003.
- Villela-Petit, Maria da P. (2003) *Platão e a Poesia na República*. // KRITERION// Belo Horizonte, nº 107, Jun/2003, pp.51-71
- Perniola, Mario. *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- Prado, Gilberto. *Artistic Experiments on Telematic Nets: Recent Experiments in Multi-User Virtual Environments in Brazil*. In Leonardo, Vol. 37, Issue. 4, p. 297-302, 2004.
- Rossi, Dorival C. *Transdesign: Folias da Linguagem. Anarquia da Representação. Um Estudo Acerca dos Objetos Sensíveis*. 2003. 343f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2003.
- Villela-Petit, Maria da P. (2003) *Platão e a Poesia na República*. // KRITERION// Belo Horizonte, nº 107, Jun/2003, pp.51-71

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

Emily O'Hara, Maria O'Connor*

Canções de Luto: Assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana



Emily O'Hara (Auckland, Nova Zelândia) apresentou seu doutorado *Mourning Sites-Performing Ineffable Spaces of Ruin*, em Agosto de 2018. Leciona a disciplina *Temporary Practices/Temporary Publics* na Auckland University of Technology's School of Art and Design. Sua pesquisa gira em torno nas questões de linguagem, silêncio e inefabilidade em relação ao luto, à maternidade, alteridade e ruínas urbanas. Um foco aguçado em temporalidade e duração estendida guiam sua prática especial, que tece relações entre a construção do espaço cênico, filme, mobiliário e objetos, além da performance com a instalação. <eohara@aut.ac.nz>

Maria O'Connor (Auckland, Nova Zelândia) se envolve com a escrita poético-crítica e a produção de filmes que expressam bases literárias e filosóficas. É uma acadêmica (AUT University, School of Art and Design, 2000—) e, primeiramente, orienta projetos de doutorado com direcionados pela criatividade e que interseccionam os campos da arte e do design. Sua pesquisa e orientação giram em torno de práticas de design especial, performance, instalação, cinema e escrita criativa, fundamentados em temas filosóficos de pertencimento, ética, memória, espaço e sexualidade. Doutora em Literatura e Filosofia (2007) sua pesquisa continua a questionar as forças da diferença por meio das relações poéticas. Sua prática criativa explora o gênero do filme-ensaio perseguindo a estética do encontro em relação à diferença (animal, sexual, humana). <maria.oconnor@aut.ac.nz>

Resumo Esse projeto toma processos de luto como fundamento para sua expressão empírica: Nosso artigo é estruturado sobre dois planos entremeados. O primeiro, um lugar de intimidade expresso por meio da prática espacial da instalação-performance, delinea métodos de 'escrita-local' (*Jane Rendell*) em relação ao luto pessoal. O segundo mergulha em um plano urbano-coletivo de materialismo histórico (*Walter Benjamin*), trabalhando com lugares específicos que essa prática 'ocupou' ou operou uma 'escrita local'. A tese questiona como histórias pessoais/particulares de luto oferecem uma contribuição significativa a espaços urbanos, planejamento e história da arquitetura. Procura minar discursos urbanos através da prática localizada entre o design urbano e a performance-instalação. Isto convida alteridades urbanas que estendem as fronteiras percebidas da cidade, desdobrando de seus limites geológicos para limiares telúricos. O presente artigo aborda uma pesquisa original de PhD a respeito da contribuição da pesquisa conduzida pela prática, em definir sua discussão através de cenas de luto pessoal e memória urbana.

Palavras-chave Luto, Performance-instalação, Ruínas, Escrita-local, Cotidiano urbano.

Emily O'Hara, Maria O'Connor*

Mourning Songs: Signing practice- led research in everyday life



Emily O'Hara (Auckland, New Zealand) completed her PhD *Mourning Sites-Performing Ineffable Spaces of Ruin*, in August 2018. She teaches on the Temporary Practices/Temporary Publics minor in Auckland University of Technology's School of Art and Design. Her research circulates around questions of language, silence and ineffability in relation to mourning, the maternal, otherness and urban ruins. A keen focus on temporality and extended duration underpins her spatial practice, which weaves between theatre-based scenography, film, furniture and object making, and performance with installation.
<eohara@aut.ac.nz>

Maria O'Connor (Auckland, New Zealand) engages in critical-poetic writing and filmmaking that express literary and philosophical underpinnings. She is an academic (AUT University, School of Art and Design, 2000–) and, primarily, supervises creative-led PhDs intersecting art and design fields. Her research and supervision circulate around practices of spatial design, performance, installation, film and creative writing, underpinned by philosophical themes of belonging, ethics, memory, space and sexuality. With a PhD in literature and philosophy (2007) her research continues to question forces of difference through poetic relations. Her creative practice explores the essay-film genre pursuing aesthetics of encounter in relation to difference (animal, sexual, human). <maria.oconnor@aut.ac.nz>

Abstract This project takes life-processes of mourning as underpinnings for its practice-led expression: Our article is structured over two interleaving grounds. The first, a site of intimacy expressed through a spatial practice of performance-installation, draws out methods of 'site-writing' (Jane Rendell) in relation to personal mourning. The second reaches deeper into an urban-collective ground of historic materialism (Walter Benjamin), working with specific sites this practice has 'occupied' or 'site-written'. The thesis questions how personal-minor histories of mourning offer a significant contribution to urban sites, the public and associated fields of urban history, historic architecture and planning. It seeks to mine urban discourses through a site-specific practice set between urban design and performance-installation. It invites urban-otherness that extends perceived borders of the urban, folding its geological edges into telluric thresholds. This article touches on an original PhD practice-led contribution, in setting its discussion across scenes of personal mourning and urban remembrance.

Keywords Mourning, Performance-installation, Ruins, Site-writing, Urban everyday.

Introdução – Gravuras (ou Gravações)

Praticamos o luto? Ou, o luto nos coloca em prática? Tais questões levantam duas preocupações interconectadas entre pesquisa como prática. A primeira questiona uma temporalidade da subjetividade como transcendente ou imanente das práticas (criativas). Estaria o sujeito diante de suas práticas como alguém que age acima delas, sugerindo portanto uma separação entre sujeito e objeto? Ou seria o sujeito produzido a partir da sua existência e repertório como uma série de respostas iminentes, agenciamentos e afetos entrelaçados e expressos como práticas? A segunda resposta diz respeito a uma sintonia existencial inseparável de vida cotidiana em sincronia com a pesquisa conduzida pela criatividade. Essa resposta guarda uma ressonância mais intensa com a construção de um panorama holístico de pesquisa como algo produzido por uma combinação de inflexões que constituem a existência de qualquer sujeito. Nosso artigo alinha sua tese a essa perspectiva holística. Nesse sentido, implica em processos de vivência – tais como marcadores existenciais de vida e morte – nos desdobramentos das nossas práticas criativas, revelando as realidades cotidianas subjetivas como formulações de pesquisa. O Luto é então visto como um marcador existencial, e é explorado aqui relacionando-se às práticas criativas de performance-instalação, inseparável da vida cotidiana. Práticas da vida diária orientam essa prática

Introduction – Engravings

Do we practice mourning? Or, does mourning put us into practice? These questions raise two interleaving concerns with research as practice. The first questions a temporality of subjectivity as transcendent or immanent to (creative) practices. Is the subject before its practice as one who then acts onto it, thus suggesting a subject/object separation? Or is the subject produced within its life-world existence as a series of immanent responses, agencies and affects interwoven and expressed as practices? The second response concerns an existential attunement inseparable from everyday life underway with creative-led research. This response holds a stronger resonance for construing a holistic framing of research as produced by an assemblage of inflections constituting any given subject's life-world. Our article aligns its thesis to this holistic perspective. In doing so it implicates life processes—such as existential markers of life and death—into the folds of our creative practices, unfolding subjective everyday realities as research formations. Mourning is such an existential marker and is explored here in relation to a creative performance-installation practice, inseparable from its everyday worlding. Practices of everyday life orientate this creative practice in its analysis of everyday mourning sutured between

criativa na análise do luto diário suturado entre uma praticante criativa cujo luto ativa sua expressão espaço-temporal em diálogo com seu contexto urbano. Esse contexto, entendido como lugar de luto, traz um aprofundamento da análise histórico-material da história urbana para aquilo que Walter Benjamin denomina como ruínas. As ruínas reverberam em nós, revelando pertencimento enquanto morada coletiva e eco incessante (ou canção de luto) atado a forças de vida.

Inseparável desse ato de investigação é a escrita que propicia uma conexão com, e através de, uma série de duplas. Sem que seja feita uma distinção hierárquica, o que aparece mais prontamente é o que é lido. O texto é escrito por dois autores, sendo um candidato ao título de doutor escrevendo com seu orientador. Esse *paper* funciona como uma prática, instituindo a parceria entre duas vozes, duas “colunas” de escrita —I + II— definindo um esquema dialógico para extrair pistas e resoluções de pesquisa. Aparece também a operação distintiva de *escrita-local*¹ como uma demonstração chave da pesquisa-na-prática — como evidência metodológica — expressando relações entre elementos arquitetônicos, planejamento e vida cotidiana. A escrita-local chama a atenção para os espaços (urbanos) em ruínas como vivos, repletos de espectros que estendem o nosso alcance diário ao aprofundamento de histórias e futuros. A escrita-local é, portanto, uma dupla articulação entre a vida e a morte, a habitação humana e a alteridade espectral. Sua importância

a creative practitioner whose mourning activates her temporal and spatial expression in dialogue with her surrounding urban sites. These sites, cued as mourning-sites, bring a historic materialist analysis into a deeper purview of urban history that Walter Benjamin names, ruins. Ruins speak in us, revealing belonging as a collective dwelling and ceaseless echo (or mourning-song) tethered to forces of life.

Inseparable from this act of research is this writing that opens a rapport with, and across, a series of doubles. Without hierarchical pronouncement, the most explicit is that of reading. This text writes across two authors, whereby a PhD candidate writes responsively alongside her supervisor. This paper performs a practice, installing partnership across two voices, two ‘columns’ of writing—I + II—setting a dialogical schema for eliciting research cues and resolves. There appears also the distinctive operation of *site-writing*³⁴ as a key demonstration of research-in-practice—as methodological showing—expressing relations across bodies of architecture, planning and everyday life. *Site-writing* brings attention to sites of (urban) ruin as alive, littered with spectres that extend our everyday reach into deeper histories and futures. *Site-writing* is thus a double hinge between living and death, human dwelling and spectral otherness. Its import extends the borders of urban life into deeper material existence.

amplia as fronteiras da vida urbana em uma existência material mais profunda. Essa cena de escrita dupla – entre autores, colunas e locais – resistem à tentação de dominar conexões a favor do leitor, optando, por outro lado, por narrativas pessoais, análise crítica, imagens e gêneros que abram espaço a relações inimaginadas entre as redes de citações da leitura, fragmentos, entrelinhas e pontos. O trabalho conclui sua dupla entrada em *Between two*_____, a exposição da performance-intalação que conclui o Dotuorado. Ao adotar um caminho mais ousado em direção ao desfecho da pesquisa, o artigo reconhece que os saltos e as edições rápidas sacrificam uma leitura mais sutil da prática de pesquisa que, de outra forma, ocorreria na apresentação da explanação. De toda forma, sua composição dialógica ganha ao trazer à superfície aquilo que frequentemente passa sem ser visto ou dito nos processos de pesquisa. Essa escrita revela que a pesquisa acontece por meio da prática do diálogo, na conversa com os orientadores, pares criativos, pensadores significativos da prática, conectando nosso pertencimento nas suas muitas formas de disseminação. Nossa vida cotidiana invade a cena da pesquisa de maneira opaca, não-anunciada e, constantemente, representada por uma preocupação implícita de que realidades subjetivas são irrelevantes no cenário acadêmico. Um esforço significativo de pesquisa conduzida pela prática sintoniza a si mesma com esses enunciados cotidianos e permitem sua legitimidade de expressão -mana-reo. Eis uma dessas “vozes” compostas:

This double writing scene—across columns, authors, sites—resists temptation to master connections on behalf of the reader, opting instead for personal narratives, critical analysis, images and genres to open their invitation to unforeseen relations across reading's network of citations, threads, underscores and dots.³⁵ The paper concludes its double entry on *Between two*_____, the PhDs culminating performance-installation exhibition. In taking a brisk desire-path toward the research denouement, the paper acknowledges jump-cuts and fast edits sacrifice a more nuanced reading of research-practice that would otherwise occur in exegesis presentation. However, its dialogical composition gains something else in bringing to appearance what too often goes unseen or unsaid in research processes. This writing reveals that research happens through a practice of dialogue, in conversation with supervisors, creative peers, significant thinkers of practice, networking our belonging in its many disseminating forms. Our everyday lives enter these research scenes opaquely, unannounced and, often, repressed for an implicit concern we have that subjective realities are not relevant within academic scenes. A significant strength of practice-led research attunes itself to these everyday utterances and enables their legitimacy of expression—mana-reo. Here is one such composite 'voice':

Verdade

I

Ela Canta

Você escutará uma canção composta por meu processo vivo de luto. Sua morte abrupta interrompeu minha tese, um Doutorado de apenas quinze meses. Morta, ela voltou – irreconhecível, inefável, marcando seu nome de outra forma. Sua voz estruturada por temporalidades sincronizadas com morte, dor e suas forças afirmativas de vida. Ouvimos sua vida expressa incondicionalmente por meio de uma prática ascendente de criação, aqui, agora – performance-instalação – limitada por um esforço de pesquisa de PhD, ilimitada em seu alcance incessante. Nas pedras de luto que se seguem, colocadas como gestos memoriais e continuidade, assino seu nome como Aletheia. *Ela*, Aletheia, vem para revelar a verdade ontológica do (meu) luto. Ela assina seu nome na escuridão – sua verdade – um movimento duplo, desconcertante na revogação do ser.

II

O Chamado de Aletheia

Quem é Aletheia? Ela vem por meio do fenomenologista existencial alemão, Martin Heidegger que mergulha no pensamento clássico da Grécia pré-socrática.² A verdade de Aletheia é opaca. Isso não nos atinge por meio da certeza, mas por uma sintonia que revela o entendimento como fugaz e inesgotável. Ela chega inesperadamente entrando em vidas cotidianas – movendo-se em ritmos impossíveis de manter com qualquer fixidez. No entanto, como ela mostra sua verdade para nós?

Truth

I

She Sings

You will hear a song composed by my life processes of mourning. Her abrupt death interrupted my thesis, a PhD *only* fifteen months along. Gone, she entered again—unrecognizable, ineffable, signing her name otherwise. Her voice structured by temporalities attuned to death, grief and their life affirming forces. We hear her life expressed unconditionally through a creative practice arising, here, now—performance installation—bounded by a shifting PhD research endeavor, boundless in its ceaseless reach. In the mourning stones that follow, laid as gestures of memorial and continuance, I sign her name as Aletheia. *She*, Aletheia, comes to reveal the ontological truth of (my) mourning. She signs her name in darkness—her truth, a double movement, unconcealing in the withdrawal of being.

II

Aletheia's Call

Who is Aletheia? She comes by way of the German existential phenomenologist, Martin Heidegger who steps back into the deep time of Ancient Greek pre-Socratic thinking.³⁶ Aletheia's truth is opaque. It does not arrive in certainty but rather through an attunement that discloses understanding as fleeting and ungraspable. She arrives unexpectedly entering everyday lives—moving in rhythms impossible to hold with any fixity. Yet, how does she *show* her truth to us?

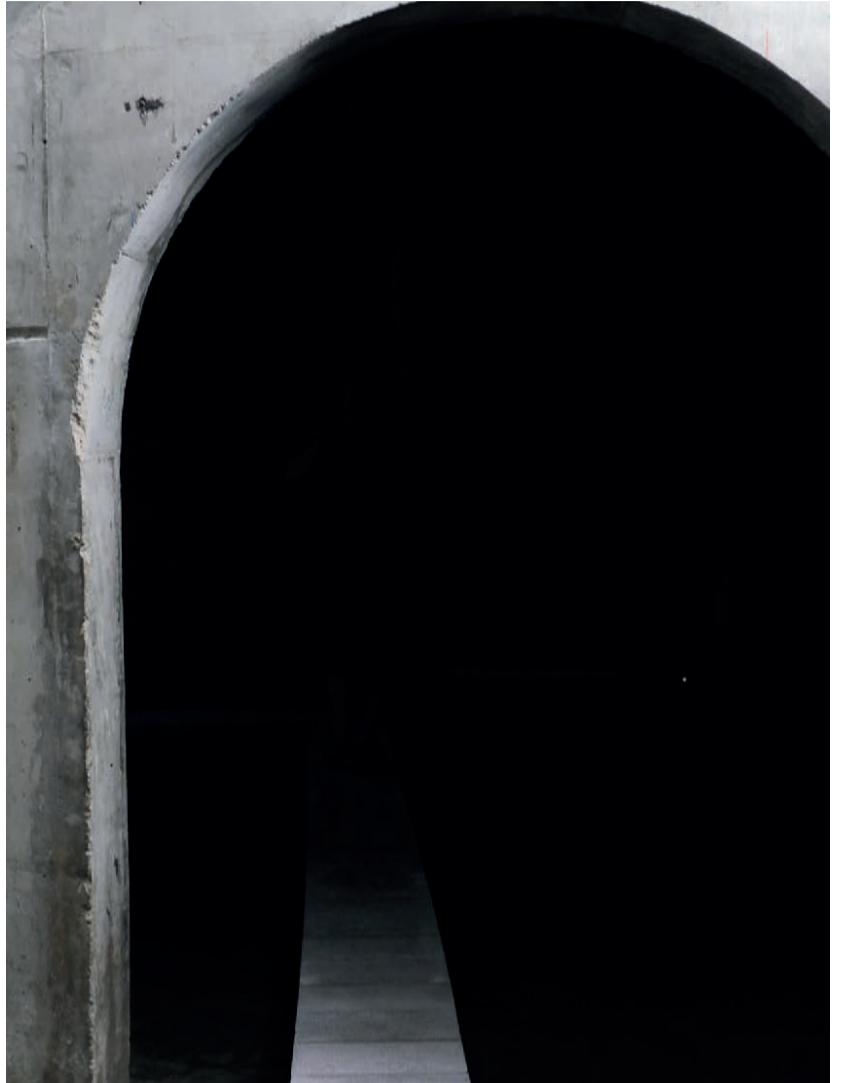


Fig 1-2. Reflecting Rooms, *Emily O'Hara*. *Imagem Digital*, Maria O'Connor. *Between two_____*, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *água, concreto, performance*.

Fig 1-2. Reflecting Rooms, *Emily O'Hara*. *Digital Image*, Maria O'Connor. *Between two_____*, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *water, concrete, performance*.



Verdade Cotidiana

Mostrar não é didática, ou um dualismo que assevera a presença a partir da força da ausência como modo de entrada. Aletheia se refere à verdade da desconcertante revogação do ser – essa retirada constrói (em parte) a saída das percepções dominantes do conhecimento diário.³ Ela mostra a alteridade (dela). Aletheia é uma ontologia da verdade como correção. O rompimento de Heidegger com a metafísica da presença – a quebra com o pensamento sendo revelado a partir dos seres (humanos). Ou seja, ser (existência) é revelado na temporalização da temporalidade, em uma transcendência essencial que é Dasein. O Dasein de Heidegger – tradução de há (da) ser (sein*) – é uma ontologia espaço-temporal que revela a moradia humana como o (seu) local de permanência diária.

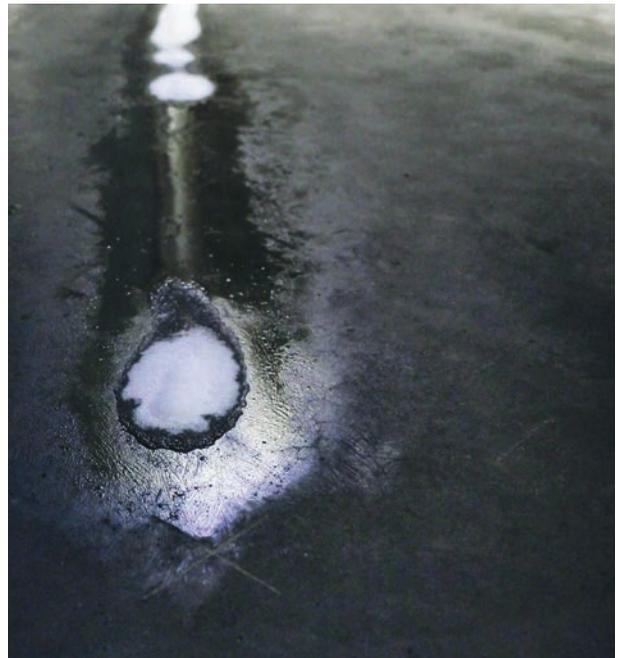


Everyday truth

Showing is not didactic, or a dualism severing presence from absence—force is not her mode of entry. Aletheia refers to the truth of unconcealing in the withdrawal of being—this withdraw construes (in part) the withdrawal of dominant perceptions for everyday knowing.³⁷ She shows [her] otherness. Aletheia is an ontology of truth that moves away from a metaphysics of presence or truth as correctness. Heidegger's break from a metaphysics of presence—breaks from thinking being is disclosed from the beings (human beings) that are. That is, being (existence) is disclosed in the temporalising of temporality, in an essential transcendence that is Dasein. Heidegger's Dasein—translates to there (da) being (sein)—is a spatio-temporal ontological revealing of dwelling disclosing human beings as essentially a being located within (its) everyday situatedness.

Fig 3-4. *The Weight of Us (detail)*, Emily O'Hara. Digital Image, Maria O'Connor, *Between two_____*, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, Dry ice, concrete etchings.

Fig 3-4. *The Weight of Us (detail)*, Emily O'Hara. Imagem Digital, Maria O'Connor, *Between two_____*, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, Gelo seco, gravura em concreto.



*A tradução mais adequada de Dasein nos parece ser "sendo", mas mantivemos separado, respeitando a escrita das autoras. (Nota do Tradutor)

I

Sou levada ao trabalho de Heidegger precisamente por sua análise existencial da fenomenologia do cotidiano e sua relação analítica da ontologia da morte e do luto.⁴ Dasein é um ser que compreende que existe (alguém que pensa e questiona o significado do ser), e o ser do Dasein é formatado por essa compreensão – e nisso reside o poder de afirmação. O entendimento da minha pesquisa revela o lugar em que conhecimento do dia-a-dia é moldado pela revelação parcial, desdobrando uma série de passos opacos de não saber. Esse temperamento de pesquisa – revelado como “nós”, “ainda não”, passos para trás – desfaz minhas ideias pré-determinadas. A verdade da pesquisa chega após consideráveis momentos de testes práticos em contextos de instalação e exibição de pequenos projetos no local.

II

Dasein é essencialmente ainda não e constitui o ‘quem’ do ‘ainda não’ como a finitude do se user. Sua morte constitui a ‘chegada’ do Dasein de fora do seu ‘ainda não’. Dasein é existência além da localidade, um ‘lá’, um ‘lugar’, morada ou localização como abertura às possibilidades de existência – essas possibilidades são reveladas nesse horizonte dos ec-stases da temporalidade. Além disso, o Dasein é igualmente estar no mundo, “lá” e “estar com” os outros. Ontologicamente, esse ‘lá’ é não, ou ainda não.

I

I’m drawn to Heidegger’s work precisely for its existential everyday phenomenological analysis and its ontological analytical relation to death and mourning.³⁸ Dasein is a being who understands that it exists (one who thinks and questions the meaning of being), and the being of Dasein is shaped by this understanding—and in its seeking lies the affirming power. My research understanding reveals such a dwelling where day-to-day knowing is shaped by partial revealing, unfolding a series of opaque steps of *not knowing*. This research temperament—revealed as ‘knots’, ‘not yet’, steps backward—unravels my pre-determined ideas. Research truth arrives *after* considerable moments of testing practice within minor site performance-installation and exhibition contexts.

II

Dasein is essentially *not yet* and constitutes the ‘who’ of this ‘not yet’ as the finitude of its being. Its death constitutes the ‘arrival’ of Dasein from out of its ‘not yet’. Dasein is existence from out of situatedness, a ‘there’, a ‘place’, dwelling or worlding as openness to the possibilities for existing—those possibilities are disclosed on this horizon of the ec-stases of temporality. Moreover, Dasein is equally being-in-a-world, ‘there’, and ‘being-with’ others. Ontologically, this ‘there’ is not, or not yet.

Em minha prática especial a tarefa de pesquisa mais complexa tem sido ‘projetar’ trabalhos sem predeterminação ou programação de um espaço inscrito para soar o chamado de luto. Eu sô esse chamado como um convite, solicitando às alteridades que venham das ruínas da vida cotidiana. Minha hipótese, ativada por meio de trabalhos realizados em localidades específicas, performam camadas de eixos espaço-temporal históricos na tentativa de explicitar meu próprio luto autobiográfico.⁵ Esse procedimento se mostra significativo no processo de revelar a verdade Aletheiana, bem como para exibir aos espectadores canções de luto nunca ouvidas anteriormente (constituído pela própria futuridade do espectador ou ‘ainda não’). Se ontologicamente Dasein revela nosso ser como imerso, *If ontologically Dasein discloses our being as immersed*, em andamento em nossa própria possibilidade de futuro, seu projeto criativo expressa potencialidade como abertura. O luto assinala essa abertura para continuar sobrevivendo, vivendo sem a certeza de quando chegará a morte na certeza da nossa finitude. O paradoxo espaço-temporal da nossa futura projeção (inserida na finitude), estrutura a chegada inquietante do luto. O luto revela um convite ou a concordância em saudar (sua) alteridade abertamente.

In my spatial practice the most difficult research task has been to ‘design’ works *without* predetermination or inscriptive spatial programming in sounding mourning’s call. I sound this call as an invitation, calling for otherness to arrive from the ruins of everyday life. My hypothesis, activated through site-specific works, performs layers of historic spatial and temporal axes that in this attempt withdraw my own explicit autobiographical mourning.³⁹ This withdrawal is significant for revealing Aletheian truth, so as to open up unheard mourning-songs for viewers (constituted by a viewer’s own futurity or ‘not yet’). If ontologically Dasein discloses our being as immersed, underway futurally in our own most possibility, its creative project expresses potentiality as *openness*. Mourning sings this *openness* for surviving on, living without certainty of death’s arrival in the certainty of our finitude. The temporal and spatial paradox of our future projection (within finitude), structures mourning’s uncanny arrival. Mourning reveals an invitation or attunement for greeting (her) otherness openly.

Tempo Aletheiano – Pedras de Luto Cotidianas

Desejo agora mergulhar em um filme-texto a fim de revelar o surgimento da verdade ontológica Aletheiana a respeito do luto e assim caminhar em direção ao exemplo de Heidegger sobre o mesmo, apresentado na fabricação de um objeto cotidiano (uma jarra) Ao fazê-lo, intenciono revelar o espaço convidativo ‘dela’, suspenso entre meu trabalho e a audiência – tematizado aqui como ‘sem álibi’.

Na Terra _____ sem álibi

Para onde vamos quando entramos na terra? O que significa de fato entrar? É físico, metafísico, psíquico ou outra coisa? Como posso entender essa entrada? Dois discretos marcadores sugerem que chegamos à terra duas vezes: ao nascer e ao morrer – ou como sugerido pela interpretação de Virginia Woolf no filme *As Horas* – na morte retornamos ao lugar de onde viemos. A cena é tocante: ela fala com uma criança (a sobrinha de Woolf) que encontrou um pássaro morto e deseja enterrá-lo. A diferença de idade entre as duas mulheres é insignificante uma vez que estão unidas pela morte do pássaro. É o pássaro morto que internaliza sua *revelação Aletheiana* quando elas vão, juntas, a ‘um outro lugar’ – um lugar que elas podem apenas adivinhar como sendo um ponto de retorno que guarda opacidade – uma

Aletheian Time—Everyday Mourning-Stones

I want to draw on a film-text now to reveal the arrival of Aletheian ontological truth of mourning and then move to Heidegger’s example of this same showing in the making of an everyday object (a jug). In doing so I attempt to reveal ‘her’ invitational space, held between my work and its audience—thematized here as ‘without alibi’.

Into Earth _____ without alibi

Where do we go when we enter the earth? What does enter even mean? Is it physical, metaphysical, psychical or other? How do I figure this entry? Two discrete markers suggest we enter this earth twice: at birth and our death—or as Virginia Woolf’s portrait in the film *The Hours*⁴⁰ suggests—in death, we return to the place we came from. The scene is a moving one: she speaks to a young child (Woolf’s niece) who has found a dead bird and wishes to bury it—to inter it. The ages between the two women are insignificant as they are joined by the death of the bird. It is this dead bird that inters their *Aletheian revealing* as they jointly go ‘somewhere together’—to

falta de *álibi* para *de onde vieram e para onde vão*. O pássaro morto não é seu *álibi*, *The dead bird is not their alibi*, em vez disso, elas entram *através* de sua misteriosa morte (um mistério sobre como ela morreu e um mistério quanto ao que ela fornece para pensar) - cada uma entrando nas especulações existenciais da outra, viajando para as opacidades da existência. Sem *álibi* - Da - é, assim, cortada por “pedras de luto” - um pássaro morto (assim como em minha prática; uma cena de velas, uma pilha de poeira, uma lua azul, horizontes frios enevoados, reflexos e ecos cortados pela água e pelo concreto, entradas duplas nas águas do porto). Estes cortes invocam os lutos dos outros. Sem *álibi* expressa esses outros como a união das duas (uma menina e uma mulher) por um evento (um pássaro morto) para produzir distensões especulativas de tempo e espaço que nos levam - *em outros lugares, em outros tempos*⁶ - sem representatividade garantida de aonde ou quando *em-terramos*: Meu trabalho tem a intenção de depositar suas pedras de luto - como uma série de pássaros mortos - comungando e nos conectando, sem *álibi*.

‘Pássaros mortos’ é minha própria tentativa de performance-instalação que deposita suas pedras em locais em ruínas. Como a garota, a mulher e o pássaro da cena acima descrita, meu trabalho convoca a audiência a tornar-se parte das ruínas, trazendo emancipação por meio de especulações em torno da alteridade ontológica a partir do ato de tornar-se parte da materialidade de um local: na cena acima, é a materialidade do pássaro que propi-

a place they can only speculate as a returning place that holds opacity—a without alibi for *where they came from* and *where they go to*. The dead bird is not their alibi, rather they enter *through* its mysterious death (a mystery as to how it died and a mystery as to what it provides for thinking)—each entering the other’s existential speculations, traveling into the opacities of existence. Without alibi—Da—is thereby cut by ‘mourning-stones’—a dead bird (as well as in my practice; a scene of candles, a pile of dust, a blue moon, evaporating cool, skyward-horizons, reflections and echoes cut by water and concrete, double entries into harbour waters). These cuts call mourning’s others. Without alibi expresses these others as the joining of two (a girl and woman) by an event (a dead bird) to produce speculative distensions of time and space that lead us—*elsewhere, elsewhere*⁴¹— without representative guarantee as to where or when we *interred*: My work attempts to lay its mourning-stones—like a series of dead birds—communing and commingling us, without alibi.

‘Dead birds’ in my own performance-installations attempt to install their stone-events within sites of ruin. Like the above scene of girl, woman and bird, my work invites its audience to become a part of these ruins, inviting emancipation in speculations on ontological otherness through

cia a troca entre elas enquanto estão no habitat bucólico em que viveu o pássaro. O lugar do outro (o habitat do pássaro, a ruína urbana) facilitaria nosso encontro existencial, sem *álibi*?⁷

Materialidade

II

Na palestra de Heidegger em Bremen realizada no final dos anos 1940, as primeiras falas públicas de Heidegger depois da Guerra, ele faz uma apresentação, intitulada “A Coisa”.⁸ Heidegger discute ‘a coisa’ em relação à fabricação de um vaso (uma jarra) que segura, a essência do vaso sendo entendida como um vazio. O ser de qualquer coisa é essencialmente inseparável da presença do ser, mas sim da retirada ou anulação da coisa essencial da divulgação, de tal modo que qualquer ser é um potencial ou possibilidade de ser. É esse reconhecimento de um vazio ou o reconhecimento de uma retirada essencial que revela a separação do Da, haver, no que diz respeito ao sujeito. O sujeito está em um outro lugar – sem *álibi* – diferente da sua localidade enunciada.⁸ Está extintamente disseminada.⁹ O Dasein compreende as estruturas ontológicas da abertura existente ao que essencialmente se retira, seu ser. A estrutura fundamental para essa abertura existente à sua possibilidade de estar é cuidar de seu caminho, sua futuridade como projeto. O Dasein não diz respeito exclusivamente a um indivíduo existente nem exclusivamente um povo. Um ‘povo’ não é composto por um agrupamento de Daseins individuais. Nesse sentido, alteridade – habitação coletiva – é a verbalização dos cuidados do Dasein. Esse projeto (orientado pela prática) é minha própria possibilidade de me relacionar, futuramente, com os outros – a habitação coletiva nos abre para a subtração do ser – revelados acima nas existências conectadas das cenas do *habitus* da ave morta, do estúdio de um ceramista (fazendo um jarro) – e a performance-instalação que convoca à alteridade arruinada, alocada em seu luto (conjunto).

becoming a part of their wider material sites: In the above scene it is the bird’s material world that their exchange takes place in the bucolic environ of the bird’s *habitus*. Do sites of the other (the bird’s *habitus*, the urban ruin) facilitate our existential encounter, without *alibi*?⁴²

Thingness

II

In Heidegger’s Bremen lectures at the end of the 1940s, the first public lectures by Heidegger after the War, he presents a lecture, titled “The Thing.”⁴³ Heidegger discusses ‘the thing’ in relation to the making of a vessel (a jug) that holds, the essence of that vessel being a void. The being of any thing is essentially not disclosable from the self-presence of a being, but rather from the withdrawal or voiding of a thing’s essential disclosing, such that any being is a potential or possibility to be. It is this disclosing of a void, or disclosure of an essential withdrawal that reveals the split of Da, there, with respect to the subject. The subject is elsewhere—without *alibi*—than its enunciative locale.⁴⁴ It is ec-statically disseminating.⁴⁵ Dasein comprises the ontological structures of an existent’s openness to what essentially withdraws, its being. The fundamental structure to this existent’s openness to its possibility to be is taking care of its underwayness, its futurity as project. Dasein is neither exclusively an individuated existent nor exclusively a people. A ‘people’ is not composed of a grouping of individual Daseins. In this sense, otherness—collective dwelling—is Dasein’s worlding as concerned. This [practice-led] project is my own most possibility to be relationally, futurally, with others—collective dwelling opens us in the withdrawal of being—disclosed above in scenes of a dead bird’s *habitus*, a potter’s studio (making a jug) joining existents—and a performance-installation called into a ruin’s otherness, sited by [their joint] mourning.

Escrita-Local – Materiais e Alegorias em Ruínas Urbanas

O materialismo histórico de Walter Benjamin se desdobra em um eixo que ele denomina como imagem dialética. A imagem dialética historiciza uma estagnação (a qualquer momento), contendo tensões carregadas de alteridades históricas. A estagnação abre outros tempos e espaços para convidar à *entrada*. A abordagem histórico materialista de Benjamin acerca de história, ou da dialética da estagnação – a suspensão do tempo – se espraia a partir do *corte* de qualquer um. Pensamos aqui com o *Da* (haver/ lá) de Heidegger ontologicamente apartado (tornando-se) nossa maior potencialidade. A análise mais famosa de Benjamin da imagem dialética da ruína acontece em relação às Arcadas Parisienses do fim do século XVIII e início do século XIX. As arcadas ofereciam a ele *janelas* na dialética da cultura da mercadoria, à medida que os encontros históricos cotidianos surgiam por meio da análise espacial das culturas materiais e das imagens de desejos que continham passados e futuros.

Site-Writings—Materials and Allegories in Urban Ruins

Walter Benjamin's historic materialism opens onto an axis he names a dialectical image. The dialectical image is history at a standstill (at any moment), holding tensions full of historical otherness. The standstill opens other times and space for inviting *entry*. Benjamin's historical materialist approach to history, or dialectics of the still—the standing-distillation of time—spreads from any one *cut*. We think here with Heidegger's *Da* (there) split ontologically (becoming) in our own most potentiality. Benjamin most famous analysis of the dialectical image of the ruin happens in relation to the Parisian Arcades of the late 18th and early 19th Centuries. These arcades offered him *windows* into the dialectics of commodity culture as everyday historical encounters arose through spatial analysis of material cultures and the wish-images that contained pasts and futures.

I

Benjamin's ruin operates as an allegory structured by the crossroad image:⁴⁶ A spatial figure or axis between antiquity and the modern world. In Susan Buck-Morss' analysis of Benjamin's dialectics of history, she writes of the *ruin* as a wish-image of a previous time, emerging in modernity. A simple analysis of the Silo site housing my final PhD exhibition, *Between two_____*, suggests that the reprogrammed site of the Silo speaks to a wish-image of a bustling urban industrial life (specific to 1930s – 1980s). It is a wish-image held within the promise of concrete materiality and its

I

A ruína de Benjamin opera como uma alegoria estruturada sobre a imagem da encruzilhada:¹⁰ Uma figura espacial ou um eixo entre a antiguidade e o mundo moderno. Na análise de Susan Buck-Morss a respeito da dialética histórica de Benjamin, ela escreve sobre a ruína como uma imagem-desejo de um tempo passado, emergindo na modernidade. Uma análise simples do espaço Silo, locação da exposição final do meu doutorado, *Between two* _____, sugere que o espaço reprogramado do Silo conversa com a imagem-desejo de uma vida industrial urbana inquieta (especificamente entre os anos 1930 e 1980). É uma imagem-desejo suspensa entre a promessa de materialidade concreta e a sua translação em (agora) desenvolvimento de infraestrutura urbana como os arranha-céus. A observação do local (e citação) agora fala do desejo mais palpável na perda que sentimos agudamente enquanto dados e programações das orlas urbanas revelam outro ambiente cotidiano: as orlas urbanas, hoje, não são habitadas operários sindicalizados e mecanizados, comerciantes de madeira ou outras atividades industrializadas relacionadas ao porto (refletindo o início da colonização europeia em Auckland com sua crescente recuperação das margens das marés para atividades portuárias). Em vez disso, esta ruína do silo abriga outra imagem de sonho, que abriga o turismo e a vida residencial (apartamento) urbana alternativa dentro de seus cafés, restaurantes, espaços de exibição e teatros.

translation into (now) urban development infrastructures like nearby high-rise commercial city dwellings. The site's sighting (and citing) *now* speaks of this wish more palpably in the loss we acutely feel as urban waterfront datum or programming reveal another everyday milieu: Today's urban waterfronts are not populated by flourishing unionised and mechanised blue-collar building labourers, timber traders or other industrialised port-related activities (reflecting beginnings of European settlement in Auckland with its increasing reclamation of tidal edges for port activities). Rather this silo *ruin* holds another dream-image housing tourism and alternative urban (apartment) residential life within its cafes, restaurants, exhibition spaces and theatre dwellings.

I 'swim'⁴⁷ at Karanga Plaza (of the silo's Wynyard Quarter), witnessing through embodiment, the planner's dream to make this urban fabric a multi-purpose scene of outdoor leisure space. Auckland's *dream* identity exists in part in the transmission of itself as oceanic island materiality. Swimming in these urban waters provide the image of pristine *pure, green* and *blue* friendly sites' inseparability across urban and its gulf-harbour seawaters—it is not (necessarily) for the faint-hearted. Video imagery taken by my GoPro reveals typical urban marine pollutants clinging to urban infrastructure alongside those adaptive fish that find sustenance from such pollutants. Perhaps, this is an affirming sign, of something?

Eu ‘nado’¹¹ no Karanga Plaza (do silo do Wynyard Quarter), testemunhando por incorporação, o sonho do planejador de fazer esse tecido urbano uma cena multi-propósito de espaço de lazer externo. A identidade de sonho de Auckland existe em parte na ideia de si mesma como uma materialidade insular oceânica. Nadar nessas águas urbanas oferta a imagem da inseparabilidade de locais intocados, *puros, verdes e azuis*, em toda a extensão das águas marítimas urbanas e de suas enseadas no golfo - não é (necessariamente) para os fracos de coração. As imagens de vídeo tiradas pela minha GoPro revelam poluentes marinhos urbanos típicos, agarrados à infraestrutura urbana, juntamente com os peixes que buscam se adaptar e que encontram o sustento de tais poluentes. Talvez este seja um sinal afirmativo de algo?

II

Essa cena urbana contemporânea fala de uma estranha abertura ou “imagem de desejo” da forma transitória da existência humana pertencente ao fetiche. Silo Park, residente em Silo Six, é um exemplo perfeito desse fetiche que Benjamin, de Buck-Morss, sugere que é conjurado por imagens do desejo coletivo de utopia social através de significados arcaicos e símbolos utópicos que imaginam o papel da tecnologia em uma ruptura revolucionária. De um despertar dialético.¹² Percebemos que na página da história do website do Wynyard Quarter, é anunciado que devido à deterioração progressiva das antigas indústrias esse “terreno está se tornando um local em busca de um novo propósito”.¹³ Inserido na descrição do “propósito da locação” ouvimos o chamado do planejamento instrumental, utilizando a materialidade dos símbolos utópicos - revisitando as utopias sociais do crescimento industrial de Auckland por meio da sua arquitetura de silos: essas peças guardam em si sentidos arcaicos que mantêm o fetiche vivo, revelando o desenvolvimento urbano progressivo como consistentemente forte enquanto movimento avante. E, ainda com essa imagem, escutamos o luto vindo da imagem-desejo da ruína que se apropria da aparência dos destroços dessa cena - os escombros do Silo não é apenas a perda ou ausência dos dias idos, antes, essa vida do fetiche é encontrada animando-se através dos desejos dos planejadores mestres e das utopias sociais que têm fome de formas progressivas de turismo, urbanismo e economia. Como afirma Buck-Morss: as ruínas podem também ser o alicerce “sobre o qual uma nova ordem pode ser construída.”¹⁴ É uma nova ordem que percebe sua proposta como determinável como um espaço aberto para o desenvolvimento: uma folha em branco para a satisfação da vida contemporânea, uma vivência



Fig 5. Degraus de Karanga Plaza com água (*visita ao local*), Imagem Digital, Emily O'Hara, Auckland, 2017.

Fig 5. Karanga Plaza steps with water (*site visit*), Digital Image, Emily O'Hara, Auckland, 2017.

II

This contemporary urban scene speaks to a strange *opening* or 'wish-image' of the transitory form of human existence belonging to the fetish. Silo Park, resident to Silo Six, is a perfect example of this fetish that Buck-Morss' Benjamin suggests is conjured up by images of the collective "wish" for social utopia through archaic meanings and utopian symbols that imagine technology's role in a revolutionary rupture of a dialectical awakening.⁴⁸ We note that on the history page of Wynyard Quarter's website, they announce that due to progressive changes outmoding former industries that this "land is becoming a precinct in search of a new purpose."⁴⁹

Within this description for 'locating purpose' we hear the call of instrumental planning, utilizing the materials of utopian symbols—repurposing the social-utopias of Auckland's industrial growth by way of *its* architectural silo figures: These figures contain archaic meanings keeping the fetish alive, revealing progressive urban development as consistently strong within its movement *forward*. And, yet in this image, we hear mourning within the ruin's wish-image that takes on the appearance of rubble in this present scene—The Silo's rubble is not just the loss or absence of bygone days, rather this life of the fetish is found enlivening through desires of master planners and social-utopias that hunger for progressive forms of tourism, urbanism and economics. As Buck-Morss states: Ruins

tornada indiferente via planejamento, indiferente aos ecos históricos de outras tangentes inefáveis e potencialidades incalculáveis – indiferente a outras trilhas que poderiam outrossim revelar a percepção da localidade não em busca de um novo propósito, atendendo ao invés disso múltiplos chamados “despropositados”, que falam inefavelmente a outros tipos de reclamações – poéticas no sentido em que revelam outras maneiras de socializar-se.¹⁵ Minha prática de pesquisa sintoniza sua escuta ao ‘despropositamento’ da área de Wynyard e a retirada essencial de suas configurações mais amplas, revelando outros caminhos para o possível desenvolvimento urbano. A ruína dialeticamente intercepta (sem síntese), chegando sem uma luz de busca, em que as canções de luto surgem com preocupação em deixar (Aletheia) ser o que é – sem álibi.

|

De acordo com Benjamin, as figuras do artista, do colecionador, do detetive e do garimpeiro perambulam pelos campos entre fósseis e ruínas, enquanto o neoliberal, tecnocrata, e o desenvolvedor vagueiam pelos campos das imagens de desejo e dos fetiches fantasmagóricos.¹⁶ Tem sido essencial perguntar, então, como minha própria prática espacial vagou incalculavelmente por locais de ruína, em vez de propositadamente fetishizar a ruína do Silo? Wynyard Quarter possui novas arquiteturas para a mercantilização cultural em formas de teatro, e também eventos de arte e exposições (tais como Silo Six e Silo Seven) encaminhando esta busca de planejamento urbano para novos propósitos. Como evitei me tornar parte dessa busca que Benjamin poderia interpretar como fetishista em nome da tempestade progressiva (tardia) da modernidade?¹⁷ Não tenho certeza se evitei a tempestade, ou se a tempestade está apenas fermentando suavemente – ou se consegui permitir que outras vozes inefáveis

can also be the building blocks “out of which a new order can be constructed.”⁵⁰ It is a new order that perceives its purpose is determinable as an open site for development: Laid blank for contemporary life’s fulfillment, a life living made indifferent by planning, indifferent to historic echoes of other ineffable tangents and incalculable potentialities—indifferent to other paths that might otherwise reveal a perception of site *not in search* of a new purpose, holding instead multiple ‘purposeless’ calls, that ineffably speak to other kinds of *reclamations*—poetic in their revealing other ways for socializing.⁵¹ My research practice attunes its ear for listening ‘purposelessly’ to Wynyard’s sites and its wider settings’ essential withdrawal disclosing instead other paths for potential urban becoming. The ruin dialectically intersects (without synthesis), arriving without a search-light, wherein mourning-songs arise concernfully in letting (Aletheia) come to appearance of what is—without alibi.

|

According to Benjamin, the figures of the artist, the collector, the detective and the rag picker wander through the fields of fossil and ruin, while the neoliberal, the technocrat, and the developer wander through the fields of wish images and fetishized phantasmagoria.⁵² It has been integral to ask, then, how my own spatial practice has *wandered* incalculably through sites of ruin, rather than purposefully *fetishize* the Silo ruin? Wynyard Quarter holds new architectures for cultural commodification in forms of theatre, and also art events and exhibitions (such as Silo Six and Silo Seven) forwarding this urban planning search for new purposes. How have I avoided becoming a part of this *search* that Benjamin might construe as fetishistic in the name of (late)-modernity’s progressive storm.⁵³ I’m not sure that I have avoided the storm, or whether the storm is just brewing gently—or whether I have successfully allowed for other ineffable voices to linger, still, transitorily sound, dialogue and wander without pre-determination, turning on their axes—without synthesis or alibi. If the latter, then mourning-songs of the *ruin* are not translatable in terms of what they hold and



Fig 6. Call of Ashes, *Emily O'Hara*. Iagem Digital, Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Pó de cimento Portland*.

Fig 6. Call of Ashes, *Emily O'Hara*. Digital Image, Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Portland cement dust*.



Fig 7. Call of Ashes, *Emily O'Hara*. Iagem Digital, Maria O'Connor, *Between two*_____, ST PAUL St Gallery Three, 2018, *Pó de cimento Portland*.

Fig 7. Call of Ashes, *Emily O'Hara*. Digital Image, Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Portland cement dust*.

se demorassem, ainda assim, soassem transitoriamente, dialogassem e vagassem sem predefinição, ligando seus eixos— sem síntese ou *álibi*. Se este último, então as canções de luto da *ruína* não são traduzíveis em termos do que elas guardam e como elas chamam cenas da vida contemporânea. Eles cantam de outra forma - em uma linguagem que precisa de outro ouvido para ouvir. No entanto, em reconhecimento por também fazer parte do imaginário de desejo da tempestade, eu aludo ao fato de que uma tempestade de força histórica progressiva deve ser 'enfrentada', ainda que chame de ruína por sua má aparência - talvez, fragmentando-nos em outras épocas. Ambos passados, mas também futuros. Não pode, *não ser* enfrentado, como a alternativa para este projeto seria ignorar como as ruínas pertencem, de algum modo fragmentário, ao chamado da imagética do desejo.

As ruínas incorporam um conjunto de paradoxos temporais e históricos. O edifício em ruínas é um remanescente e um portal para o passado; sua decadência é um lembrete *concreto* da minha passagem do tempo. E, ainda assim, por definição, ela sobrevive, de certa forma: deve haver uma certa quantidade (talvez indeterminada) de uma estrutura construída ainda em pé para nos referirmos a ela como uma ruína e não apenas um monte de escombros. Ao mesmo tempo, a ruína nos impulsiona no tempo; prevê um futuro em que nosso presente cairá em condições precárias semelhantes ou será vítima de alguma calamidade imprevisível. A ruína, apesar de seu estado de decadência, de alguma forma sobrevive a nós. E o olhar cultural que transformamos em ruínas é uma maneira de nos libertar das garras das cronologias pontuais, deixando-nos à deriva no tempo. As ruínas fazem parte da longa história do fragmento, mas a ruína é um fragmento com futuro; continuará a viver depois de nós, apesar do fato de nos lembrar também de uma integridade ou perfeição perdida.¹⁸

how they call to scenes of contemporary life. They sing otherwise—in a language that needs another ear for listening. However, in acknowledgement for also being part of the storm's wish-imagery, I allude to a fact that a storm of progressive historic force is to be 'faced', yet call on the ruin for looking awry—perhaps, fragmenting us into other times both pasts but also futures. It cannot, *not* be faced, as the alternative for this project would be to ignore how ruins belong, in some fragmentary way, to the call of wish-imagery.

Ruins embody a set of temporal and historical paradoxes. The ruined building is a remnant of, and portal into, the past; its decay is a *concrete* [my italics] reminder of the passage of time. And yet by definition it survives, after a fashion: there must be a certain (perhaps indeterminate) amount of a built structure still standing for us to refer to it as a ruin and not merely a heap of rubble. At the same time, the ruin casts us forward in time; it predicts a future in which our present will slump into similar disrepair or fall victim to some unforeseeable calamity. The ruin, despite its state of decay somehow outlives us. And the cultural gaze that we turn on ruins is a way of loosening ourselves from the grip of punctual chronologies, setting ourselves adrift in time. Ruins are part of the long history of the fragment, but the ruin is a fragment with a future; it will live on after us despite the fact that it reminds us too of a lost wholeness or perfection.⁵⁴



Fig 8. Nothing Holds Us (Shrouded), *Emily O'Hara*. Digital Image, *Maria O'Connor*, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *steel, fabric*.

Fig 8. Nothing Holds Us (Shrouded), *Emily O'Hara*. Imagem Digital, *Maria O'Connor*, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *aço, tecido*.

Eu questiono espacialmente, o que é instalar outros fragmentos dentro da lógica já fragmentária da ruína? Em “The Aesthetics of Ruins”, Robert Ginsburg observa que a ruína traz materialidade à tona, sugerindo que os sítios que antes estavam intactos oferecem apreciação através da totalidade ou perfeição de sua forma (especulada). Em ruínas, a materialidade emerge que é “não inerte e morta, mas em movimento e vital, a materialidade da ruína desperta algo substancial em nós”.¹⁹ A ruína é capaz de nos colocar simultaneamente em uma compreensão temporal de “não mais e ainda não”²⁰ manifestando na lógica fragmentária um significante físico-material-arquitetônico do dia / continuum do tempo. Por mais que possamos desejar a forma completa dentro de nossas especulações, essa integridade nos ilude - e é uma ilusão que revela a retirada de Aletheia, sua canção de luto. Como a citação de Dillon sugere, a ruína faz parte de uma

I question spatially, what is it to install other fragments within the already fragmentary logic of the ruin? In *The Aesthetics of Ruins*, Robert Ginsburg notes that the ruin brings materiality to the fore suggesting that sites that were previously intact offer appreciation through the wholeness or perfection of its (speculated) form. In ruin materiality emerges that is ‘not inert and dead, but moving and vital, the materiality of the ruin awakens something substantial in us.’⁵⁵ The ruin is capable of placing us simultaneously in a temporal grasp of ‘no longer and not yet,’⁵⁶ manifesting in fragmentary logic a physical–material–architectural signifier of the dis/continuum of time. In as much as we might desire the completed form within our speculations, this wholeness eludes us—and it is an eluding that reveals Aletheia’s withdrawal, her mourning song. As Dillon’s quote suggests, the ruin is part of a history of the fragment—its very structure is fragmentary and futural. As fragment its story holds allegorical and material associations, splitting across dialectical historic images—each split holding something of a minor

Canções de Luto: assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana

história do fragmento - sua própria estrutura é fragmentária e futura. Como fragmento, sua história contém associações alegóricas e materiais, divididas em imagens históricas dialéticas - cada divisão contendo algo de uma história menor, história pessoal, associações infinitas de habitação - histórias menores esbarram no tempo progressivo monumental.

Escrita-Local – Histórias Dentro das Configurações

II

Em seu breve texto *Resíduos de um Mundo dos Sonhos*, Jane Rendell desdobra a noção da alegoria e da figura da ruína nos escritos de Walter Benjamin em *A Origem do Drama Trágico Alemão*, bem como no *The Arcades Project*. Ela sugere:

Benjamin discute *Trauerspiel* (uma forma particular de teatro barroco baseado em dramas mártires reais) como um jogo de tristeza, uma expressão cerimonial e ritualizada de pesar, onde o herói é ao mesmo tempo um tirano e um mártir, soberano e Cristo, parte homem e parte deus, fundamentada na história, e não no mito, e enfatizando o corpóreo, bem como o transcendental. Nesses dramas, a tristeza com a tran-

history, personal story, housing infinite associations—minor stories brush against monumental progressive time.

Site-Writing—Stories within Settings

II

In her short text *Residues of a Dream World*, Jane Rendell unfolds the notion of the allegory and the figure of the ruin in Walter Benjamin's writing in *The Origin of German Tragic Drama* as well as *The Arcades Project*. She suggests:

Benjamin discusses *Trauerspiel* (a particular form of baroque theatre based on royal martyr dramas) as a play of sorrow, a ceremonial and ritualized expression of grief, where the hero is both a tyrant and a martyr, sovereign and Christ, part man and part god, grounded in history rather than myth, and emphasizing the corporeal as well as the transcendental. In these dramas, sadness at the transience of life was represented, for example, as nature petrified in the form of fragments of death, skulls and corpses, and

sitoriedade da vida era representada, por exemplo, como a natureza petrificada na forma de fragmentos de morte, crânios e cadáveres, e como a civilização se desintegrando como ruínas de monumentos e prédios clássicos - ambos eram entendidos como alegorias da vida, condição humana. Benjamin afirma que: “Alegorias são, no reino dos pensamentos, que ruínas estão no reino das coisas.”²¹

I

Como praticante espacial e teórico crítico (guiado por Benjamin), a *escrita-local* de Rendell²² apela à sua intimidade revelada através de narrativa pessoal. A história como ruína não é um teatro épico, mas sim uma *narrativa* secundária fragmentária.²³ Esse relato menor de uma prática de *escrita-local* convoca espaços alternativos que atraem ou revelam sinais menores de infra-estrutura urbana: silos, portos, pavimentos, escadas, poços, janelas, abóbadas, paredes, cantos, pisos, luzes, tijolos, cimento, poeira, luz, água, inseparável de suas configurações materiais. Eles se mostram através de grandes *ruínas* ou associações alegóricas - ainda assim, suas vozes menores e móveis são hospedadas em histórias íntimas. A importação das próprias *escritas-locais* de Rendell mantém um ato político em relação a outros gêneros de pensamento crítico sobre obras de arte e arquitetura.²⁴

as civilization disintegrating as ruins of classical monuments and buildings—both were understood as allegories of the human condition. Benjamin states that: ‘Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things.’⁵⁷

I

As a spatial practitioner and critical theorist (guided by Benjamin), Rendell's *site-writing*⁵⁸ appeals for its intimacy disclosed through personal narrative. History as ruin is not an epic theatre, but rather a fragmentary minor *telling*.⁵⁹ This minor telling of a *site-writing* practice calls to alternative *sites* that appeal or reveal urban infrastructural minor cues: silos, harbours, pavements, stairs, shafts, windows, vaults, walls, corners, floors, lights, bricks, cement, dust, light, water, inseparable from their material settings. They show themselves through major *ruins* or allegorical associations—yet, their minor and motile voices are host to intimate histories. The import of Rendell's own *site-writings* hold a political act toward other genres of critical thought on works of art and architecture.⁶⁰

II

Aproximemo-nos do trabalho de luto dentro da arquitetura de crítica de arte de Rendell – *escrita-local* – para revelar quão próximos estamos nos tornando. O ensaio crítico de Rendell *May Mo(u)rn: A Site-Writing*²⁵ gira em torno de um local arquitetônico – sobre o qual fica um bloco de apartamentos – e tenta ler seu inconsciente arquitetônico. Em seus escritos, ela inaugura técnicas psicanalíticas de interpretação e construção, mas dá ênfase a ocupar o local da arquitetura como o analisando em diferença para a posição do analista – ou melhor, ao ocupar o analisando, modos de lembrar e associação aparecem. Rendell sugere (na sequência de Jean Laplanche) que o inconsciente não é uma expressão fixa, mas produz *enigma*. Aletheia fala enigmaticamente. Nesse sentido, o trabalho de Rendell opera entre dois locais de enigma – o enigmático lugar da figura arquitetônica (inconsciente) (e ambiente circundante) e o enigma produzido como um trabalho de escrita crítica (ou ensaio). A performance *May Mo(u)rn* de Rendell muda de posições consigo mesma “separando” entre materialidade, conceitos, emoções e ideologias que expressam vozes dialogicamente entre os gêneros da crítica e o inconsciente do site arquitetônico, o ensaio e o leitor. É evocativa de uma dupla entrada como uma condição estrutural chave semelhante à apresentação desta escrita: cenas duplas estão agora se tornando explícitas neste escrito através das

II

Let us move closer in proximity to the work of mourning within Rendell's architecture of art criticism—*site-writing*—for revealing how close we are becoming together. Rendell's critical essay *May Mo(u)rn: A Site-Writing*⁶¹ circulates around an architectural site—upon which sits an apartment block—and attempts to *read* its architectural unconscious. In her writing she inaugurates psychoanalytic techniques of interpretation and construction yet gives emphasis to occupying the architectural site as the analysand in difference to the position of the analyst—or rather in occupying the analysand, modes of remembering and association appear. Rendell suggests (following on from Jean Laplanche) that the unconscious is not a fixed expression but rather produces *enigma*. Aletheia's speaks enigmatically. In this sense Rendell's work operates between two sites of enigma—the enigmatic site of the architectural (unconscious) figure (and surrounding setting) and the enigma produced as a work of critical writing (or essay). Rendell's *May Mo(u)rn* performs *changes* of positions with *herself* 'split' between materiality, concepts, emotions and ideologies expressing voices dialogically between genres of criticism and architectural site's unconscious, the essay and reader. It is evocative of a double entry as a key

“colunas” dialógicas, a duplicação de sites de exposição (uma galeria e silo), bem como duplicando artefatos chamando esses sites duplos. A escrita-local de Rendell é estruturada por meio de respostas de outros que figuram nesses espaços enigmáticos entre configurações, escritos e leituras: esses outros convidam a si mesmos por meio de documentação passada e leitores futuros - mediados por sua dialética.²⁶ Aqui o tempo entra em êxtase, enigmaticamente: descobrimos que o ensaio é acompanhado por uma série de seis enigmáticas fotografias em preto e branco (datadas de cerca de 1950). Essas imagens não possuem títulos e apenas oferecem identidade como uma montagem literária em relação a uma declaração de posicionamento adjacente e breve; encontramos outro enigma presente no luto de seu título - um colchete (u) mantém-se na manhã seguinte. Devemos ler a espacialização do inconsciente dentro dos estados de luto, um “u” segregado dentro e separado do objeto analítico (se esse objeto é o local da arquitetura, leitor ou escritor)? O que é explícito neste esquema espacial textual é que algo é mantido *dentro* de seu corpo - criptografado, inativo e enigmático.

O ‘May Mo(u)rn’ de Rendell é uma experiência interativa. Atraídos para os enigmáticos portais das fotografias em preto e branco, uma leitura “mais densa” dessas imagens se dobra e redobra.²⁷ Esse aprofundamento nos mundos textuais também desempenha um aspecto-chave da escrita-local, desempenhando sua natureza fragmentária intrínseca, composta de partes e con-

structural condition akin to this writing’s presentation: Double scenes are now becoming explicit in this writing across the dialogical ‘columns’, the doubling of exhibition sites (a gallery and silo) as well as doubling artefacts calling across these dual sites. Rendell’s site-writing is structured through responses of others that figure in these enigmatic spaces between settings, writings and readings: These *others* invite themselves in by way of past documentation and future readers—mediated by her dialectics.⁶² Here time enters ecstatically, enigmatically: we discover the essay is accompanied by a series of six enigmatic black and white photographs (circa 1950s). These images do not hold titles and only offer identity as a literary montage in relation to an adjacent and brief positioning statement; we encounter another enigma present in the *mourning* of her title—a bracketed (u) holds mo(u)rning within morning. Are we to read the spatialising of the unconscious within states of mourning, a ‘u’ secreted within and, split off, from the analytic object (whether this object is the architectural site; reader; or writer)? What is explicit in this spatially textual schema is that something is held *within* its body—encrypted, dormant and enigmatic.

Rendell’s ‘May Mo(u)rn’ is an iterative experience. Drawn into the enigmatic portals of the black and white photographs a ‘denser’ reading of these images fold and refold.⁶³ This delving deeper into textual worlds

figurações constitutivas: A escrita-local revela as configurações como fragmentárias, mas entrelaçadas pelo tempo (histórico). O cenário é precisamente o “aparelho” que contém o processo ou os parâmetros para os quais ocorre uma troca ou evento.²⁸ A escrita-local de Rendell revela essas configurações através de diferentes publicações ou disseminação de encontros de leitura. Cada um deles revela algo específico sobre inclusão e exclusão, culminando em traços históricos menores que ampliam e aprofundam nosso encontro com os locais arquitetônicos. Pequenos traços são expressos por sua enigmática análise montando coleções de gêneros, escutas, documentações, apresentações e críticas. O inconsciente (político) da arquitetura que se manifesta através dessas diferentes leituras “parciais” não cria uma narrativa completa ou fechada - ao contrário, executa fragmentos como revelações inconscientes que depois se retraem à medida que nos deparamos com cada cenário diferente de sua escrita.

Reflexões Inefáveis – Presentes de Luto

I

Passei a analisar por meio da pesquisa conduzida pela prática de instalação de desempenho. Meus locais de instalação realizam programas arquitetônicos históricos - alguns programados “propositadamente” como anfitriões de arte e outros eventos

also performs a key aspect of site-writing, performing its intrinsic fragmentary nature, made up of constitutive parts and settings: Site-writing reveals settings as fragmentary, yet interwoven by (historic) time. The setting is precisely the ‘apparatus’ holding the process or parameters for which an exchange or event occurs.⁶⁴ Rendell’s site-writing reveals these settings through different publishing or disseminating encounters of reading. Each reveals something specific about inclusion and exclusion culminating in minor historic traces that widen and deepen our encounter with architectural sites. Minor traces are expressed by her enigmatic analysis montaging collections of genres, listenings, documentations, presentations and critiques. The (political) unconscious of architecture made manifest through these different ‘partial’ readings does not contrive a completed or closed narrative—rather it performs fragments as unconscious revealing that then withdraw as we encounter each different *setting* of its site-writing.

Ineffable Reflections—Gifts of Mourning

I

I have entered into the position of analysand through performance-installation practice-led research. My installed sites perform

culturais. As condições para o meu cenário - como a psicanálise “objeto analítico” e a enigmática montagem de Rendell - constrói um terceiro espaço - *entre* - que não é nem interno nem externo, mas localizado no espaço potencial das próprias relações: Como citado por Rendell, citando o psicanalista André Green :

O objeto analítico não é interno (para o analisando ou para o analista), nem externo (para um ou para o outro), mas está situado entre os dois. Assim, corresponde precisamente à definição de Winnicott do objeto transicional e à sua localização na área imediata do espaço potencial, o espaço de “sobreposição” demarcado pelo cenário analítico.²⁹

II

Lemos nesse terceiro espaço potencial um objeto transicional que gira “entre os dois” dentro de seu cenário ou local. *Between two*_____ (minha exposição final de doutorado) mantém sua análise do objeto transicional em relação aos conceitos que produzem enigmática ‘divisão’ entre nosso lá e o maravilhamento/devaneio ontológico - sem alibi.

historic architectural programmes—some programmed ‘purposefully’ as host to art and other cultural events. The conditions for my setting—like psychoanalysis’ ‘analytic object’ and Rendell’s enigmatic montage—construes a third space—*between*—that is neither internal or external but located in the potential space of relations itself: As quoted by Rendell, citing psychoanalyst André Green:

The analytic object is neither internal (to the analysand or to the analyst), nor external (to either the one or the other), but is situated between the two. So it corresponds precisely to Winnicott’s definition of the transitional object and to its location in the immediate area of potential space, the space of ‘overlap’ demarcated by the analytic setting.⁶⁵

II

We read within this potential third space locale a *transitional object* generative of ‘between the two’ within its setting or *site*. *Between two*_____ (my final PhD exhibition) holds its analysis of transitional object with respect to concepts that produce enigmatic ‘split’ between our there and ontological wonder|wander—without alibi.

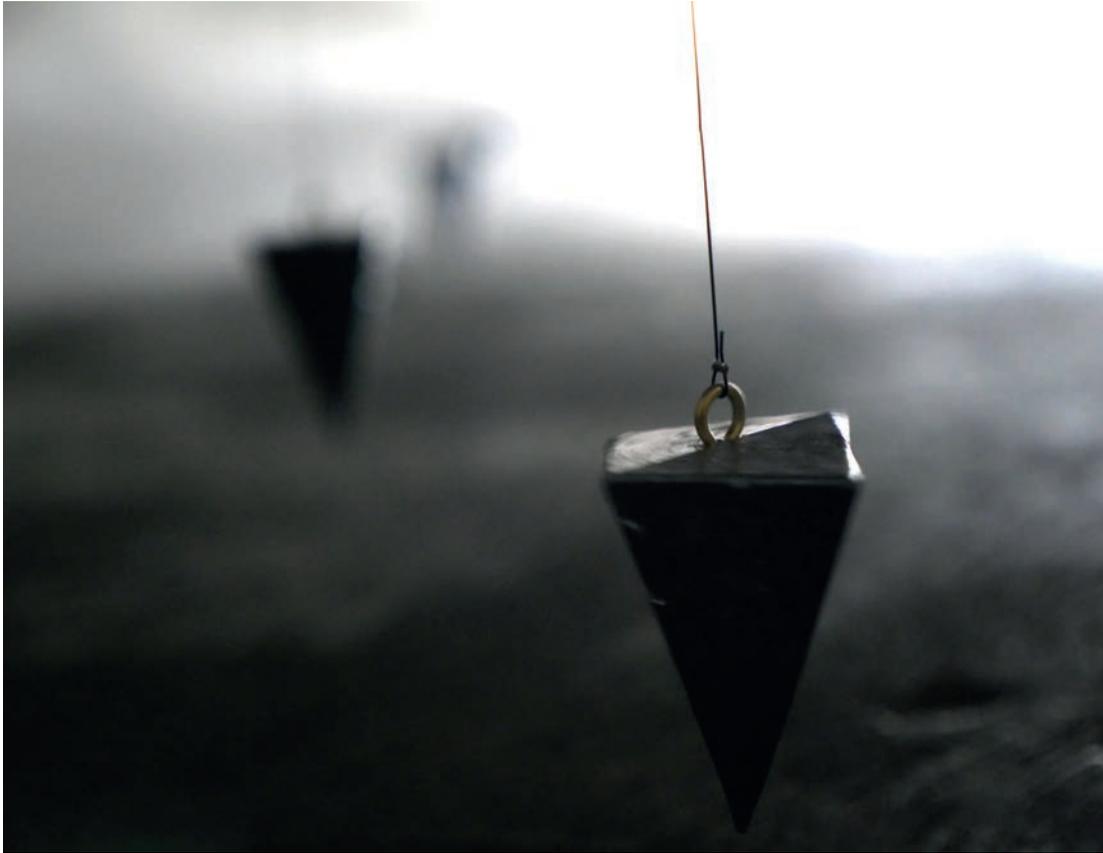


Fig 9. Still Moving, Together, *Emily O'Hara*. Digital Image, Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Pesos de aço, fios de aço, vento, luz, madeira*.

Fig 9. Still Moving, Together, *Emily O'Hara*. Digital Image, Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Steel weights, steel wire, wind, light, timber*.

Rendell me aproxima de montar espaços enigmáticos de existência *entre dois*, gerador de um terceiro encontro transicional, ordenado por pedras de luto – como na evocativa descrição de André Green do espaço psicanalítico: ‘é uma embalagem ou caixão que envolve a “jóia” do processo psicanalítico’³⁰ A escrita-local de Rendell oferece inconscientemente pistas de como o luto enigmaticamente convoca *m’aidez* (a) *ajudar* a localizar a alteridade de um local nos traços e entornos dos ordenamentos locais presentes.³¹ O ordenamento em que reside um Silo, uma vez um invólucro para armazenamento de concreto industrial espalhando-se em superfícies e estruturas urbanas. O que isso “uma vez” desfaz hoje? Que trabalho de

Rendell brings me closer to perform enigmatic spaces of existence *between two*, generative of a third transitional encounter, set by stones of mourning—as in André Green’s evocative description of the psychoanalytic setting: ‘it is a casing or casket that holds the ‘jewel’ of the psychoanalytic process.’⁶⁶ Rendell’s *site-writing* offers unconscious clues as to how mourning enigmatically calls *m’aidez* (to) *help me* locate otherness of a site in the traces and casings of present sites’ settings.⁶⁷ A setting upon which a Silo resides, once a casing for industrial concrete storage spreading out into urban surfaces and structures. What does this ‘once’ un-conceal today? What work of mourning? What cements or sediments lay even deeper within its foundation? I discover in this ‘once’, reclamation of unclaimed (or uncontested) seas—before Auckland’s harbour was



Fig 10. Reflecting Rooms, *Emily O'Hara*. Imagem digital, Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Blocos de concreto, água*.

Fig 10. Reflecting Rooms, *Emily O'Hara*. Digital Image, Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Concrete blocks, water*.

luto? Quais cimentos ou sedimentos jazem ainda mais profundamente dentro de sua fundação? Descubro nesta “uma vez”, a recuperação de mares não reclamados (ou não contestados) – anterior à percepção de que o porto de Auckland pudesse ser um terreno necessário para a territorialização urbana. Meu trabalho evoca nossa submersão na filmagem do porto (feita com minha GoPro) nos degraus da Karanga Plaza enquanto ouço outra chamada de whakapapa pré-européia em transição entre a montagem deste local como uma nova praia urbana e a canção de luto inconsciente do Wynyard Wharf de Silo Park.³² Essa karanga inconsciente me leva mais perto da cripta da minha prática espacial de *escrita-local*.

perceived as a necessary terrain for urban territorialising. My work evokes the submerging of us within harbour footage (taken by my GoPro) on the steps of Karanga Plaza as I listen to another call of pre-European whakapapa transitioning between the montage of this site as a new urban swimming locale and the unconscious mourning song of Silo Park's Wynyard Wharf.⁶⁸ This unconscious karanga leads me closer toward the crypt of my spatial *site-writing* practice.

Aberturas Transicionais

I

Eu me movo rapidamente agora deixando você entender um longo processo de pesquisa de três anos de colocação de pedras de luto, antecipando a chegada de *Between two*_____. Tais pedras de luto, aparecem agora, formando suas relações entre imagens e textos, acentuando seu convite à sua assinatura.

II

Entramos juntos no cenário da abertura, um pouco atrasados, um pouco apressados. Nos acomodamos, tomando consciência de que a verdade Aletheiana nunca é pontual. Sua verdade opaca se desdobra nas nossas próprias realidades fragmentárias cotidianas. Ela chega, agora, dessa forma *Between two*_____.

Do Azul ao Dourado

I

Ela está atrasada para a Abertura. Eu não a vi por cinco anos, desde que estudamos Design Espacial (Honours). Ela sempre se destacou, literalmente, por ser mais alta que a maioria. Gêmea idêntica, eu me lembro – essa sombra pareceu significativa, me encarando agora. Seus olhos pareciam taciturnos, cheios de tristeza. Não lembro de ter visto esse olhar antes. Ela me cumprimentou na água, sob a lua azul, ‘solitária’. Ficamos juntas – separadas – em silêncio até que sua tristeza se debruçasse sobre essas águas calmas, entre nós. Ela se desculpou por ter chegado tão tarde, mas ela tinha estado em um evento de caridade para levantar fundos para o Mercy Hospice. Ela se tornou íntima da instituição nos últimos seis meses, Você sabe, “minha mãe morreu” – “ela estava com câncer, e a morte repentina do meu pai, foi muito pra ela suportar”. O pai dela morreu

Transitional Openings

I

I move briskly now leaving you to make sense of a three-year long research process of laying mourning-stones, anticipating the arrival of *Between two*_____. These mourning-stones, appear now, forming their relations across images and texts, underscoring their invitation for your signature.

II

We enter together into a scene of opening, a little delayed, a little rushed. We settle ourselves realizing that Aletheian truth never arrives on time. Her opaque truth unfolds within our own fragmentary everyday realities. She arrives, now, in this way *Between two*_____.

Blue to Gold

I

She arrived late to the Opening. I hadn't seen her for five years, not since we studied Spatial Design (Honours). She had always stood out, literally, taller than most. An identical twin, I recall—this shadow-self seemed significant, facing me now. Her eyes appeared sullen, sorrowful. I hadn't recalled this look before. She greeted me in the water, under the blue moon, 'standing alone'. We stood together—apart—in silence until her sorrow unfolded into these gentle waters, between us. She apologized for arriving late tonight, but she had been at a charity event raising money for Mercy Hospice. She had become intimate with the hospice space over the past six months. You see, 'my mother died'—she had been fighting cancer, and the sudden death of my father, left her with too much to bear'. Her father had died suddenly—'out of the blue'—less than a year ago. She had lost both parents within the year—so young in age (at my age, thirty three), so unexpected. She *concluded* with an ineffable line: 'I'm sorry, I speak rarely of these events with others.' We held silence together, mapping each other's ruinous mourning through holding its ineffable space—I recall the waters soothing caress as our faces turned toward the silo's oculus, aglow in shimmering blue—as our being passed endlessly into its image.

de repente – “do nada” – faz menos de um ano. No espaço de um ano ela perdeu os pais – tão jovem (quanto eu, trinta e três anos), tão inesperadamente. Ela *concluiu* com uma fala inefável: “Me desculpe, eu falo muito pouco sobre isso com as outras pessoas.” Ficamos juntas em silêncio, mapeando mutuamente nossos lutos arruinados suspensos nesse espaço inefável – recorro a carícia confortante das águas enquanto nos voltamos para a abertura do silo, azul cintilante – conforme passamos eternamente a essa imagem.

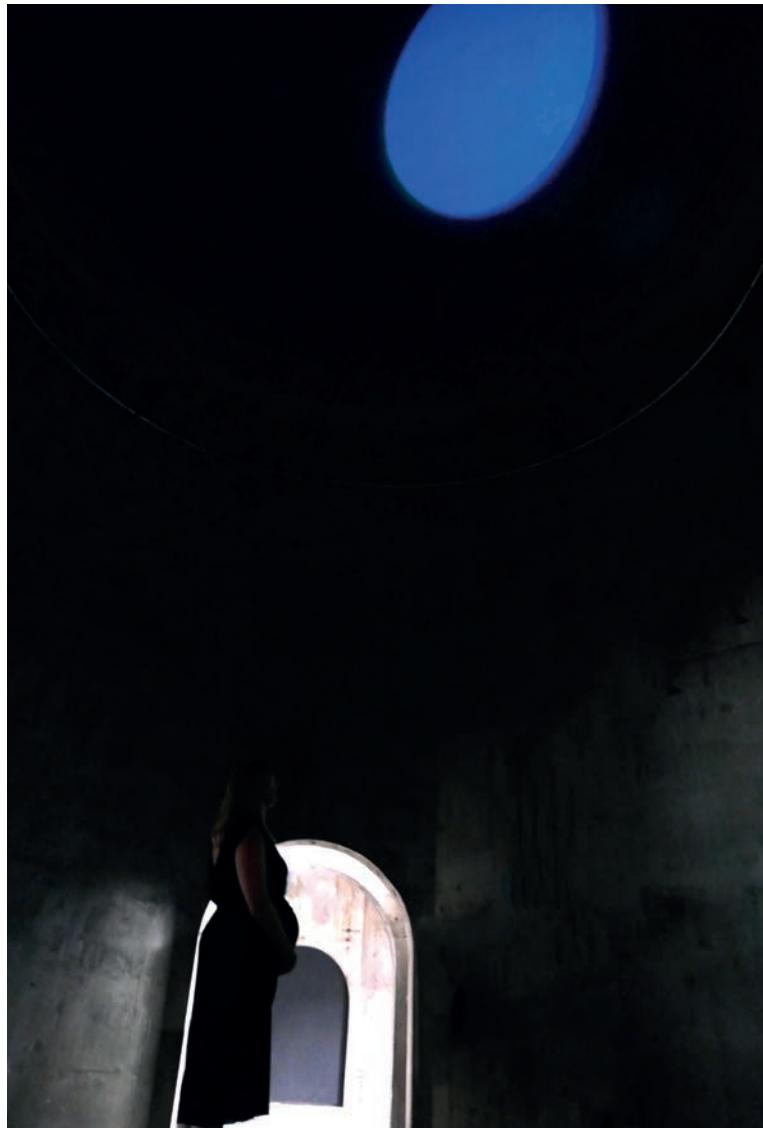


Fig 11. Reflecting Rooms (moon | light detail), *Emily O'Hara*. Imagem digital, Maria O'Connor. *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Blocos de concreto, água, luz, performance*.

Fig 11. Reflecting Rooms (moon | light detail), *Emily O'Hara*. Digital Image, Maria O'Connor. *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Concrete blocks, water, light, performance*.

Contribuições – Presentes Incondicionais

Quando comecei minha jornada o Doutorado, não tinha ideia do que o future guardava a respeito de luto e morte. Tudo começou *silenciosamente* questionando o silêncio como o discurso mais autêntico para estar com as outras pessoas, essencialmente ativado por meio da minha prática criativa espacial. Na diferença ontológica de Heidegger Dasein gera uma abertura fundamental para nossa mais profunda possibilidade de ser – e essa possibilidade é escrita-localmente em nós enquanto seres futuros. Somos lançados a uma vida privada, com um conjunto de condições históricas particulares que não escolhemos anteriormente, mas que proporcionam as nossas plataformas de lançamento a essa vida. A possibilidade de lançar-se, nessa pesquisa, é marcada por minhas pedras de luto e canções, as quais eu podia apenas escutar silenciosamente como um eco distante no início da minha jornada. Minha mãe me acompanhou nesse momento e eu me recordo vividamente do seu comprometimento com minha tese quando ela se colocou no meio de um grupo de acadêmicos e estudantes na confirmação da minha candidatura ao Doutorado.³³ Ainda que sua morte cerca de três meses depois desse evento tenha marcado a (im)possível canção de luto que agora soa inefavelmente por toda essa pesquisa, eu percebo agora do que eu não sabia no

Contributions—Unconditional Gifts

Setting off on my PhD journey, I did not know what its future held in relation to mourning and death. It had started off *silently* questioning silence as the most authentic discourse for being with others, specifically activated through my creative spatial practice. In Heidegger's ontological difference Dasein is fundamental openness to our own most possibility to be—and this possibility, is site-written into us as futural beings. We are thrown into a particular life, with a particular set of historical conditions that we don't chose in advance, yet provide our shifting grounds for being thrown. The thrown-ness of this research is marked by my mourning-stones and songs, for which I could only hear silently as a faint echo at the beginning of my setting off. My mother accompanied me on this setting off and I remember vividly her commitment to my thesis as she sat within a circle of academics and students at my confirmation of PhD candidature threshold.⁶⁹ While her death some three-months after this event marked the (im)possible mourning-song that now sings ineffably throughout this research, I realise now what I had not known at the beginning in relation to silence. That is, silence has always marked this mourning-song as the most authentic discourse. Being thrown into my particular life, I realised

início sobre o silêncio. Isto é, o silêncio sempre marcou essa canção de luto como o discurso mais autêntico. Tendo sido lançada à minha vida privada, percebi que sempre estive preparada para a sua morte durante a sua vida. Ela me preparou para essa ocasião revelando *silenciosamente* seu próprio sofrimento com a perda da sua mãe (muito mais jovem do que eu nesse ponto de partida maternal). Meu conhecimento silencioso falou comigo quase que na hora em que ela morreu, me dizendo: “você sabe como fazer isso” – você sabe como sobreviver, como continuar, como honrar a vida dela (que é de ambas). Faço agora essa revelação a fim de sugerir que minha pesquisa contribua com o trabalho de abrigar nossa sobrevivência por meio de um discurso silencioso inserido em expressões criativas de dignidade e afirmação. Ele contribui com o conhecimento em acolher o que não pode ser predeterminado, ou pré-calculado – *exceto* por uma linguagem de silêncio e opacidade – por meio do movimento de *Aletheia*, de recolher-se no silêncio *It contributes to knowledge in an embrace of what cannot be predetermined, or calculated in advance, except through a language of silence and opacity—through Aletheia’s movement of withdrawal in the silent* e inefável revelação de estar dentro de uma ontologia de luto. Oferece sua contribuição *silenciosamente* na diferença urbana inserida na performance, instalação e entre arte e design. Abrindo espaço para descoberta de práticas de pesquisa inseridas em linguagens que se demoram em seus retiros, questionando o que reservam, oferecendo desvios para o aprendizado e o pen-

that I had always been prepared for her death through her life. She had prepared me for this event *silently* disclosing her own pathos for the loss of her mother (at a much younger age than I was at this maternal departure point). My silent knowing spoke to me almost as soon as she died, saying to me: ‘You know how to do this’—you know how to survive, to live on, to honour this life (that is both of us). I disclose this now for the purpose of suggesting that my research contributes to work on a silent discourse hosting our survival within creative expressions of dignity and affirmation. It contributes to knowledge in an embrace of what cannot be predetermined, or calculated in advance, *except* through a language of silence and opacity—through *Aletheia’s* movement of withdrawal in the silent and ineffable disclosure of being within an ontology of mourning. It offers its contribution *silently* to work on urban difference within performance, installation and across art and design. Opening up practices to research findings within languages that linger on this withdrawal, enquiring as to what it holds, offering detours to prescriptive learning and thinking. It feels timely for how it might contribute ineffably to practice-led (creative-work) research located within settings of the everyday for what they might offer to support local communities, regional discourses through minor keys and cues. The research affirms conceptual limits pushing practices into regions of ‘not yet’

samento prescritivos. Parece oportuno em relação a como isso pode contribuir inutilmente para a pesquisa conduzida pela prática (trabalho criativo) localizada dentro dos cenários cotidianos pelo que eles podem oferecer para apoiar comunidades locais, discursos regionais através de pequenas pistas e sugestões. A pesquisa determina limites conceituais empurrando práticas em regiões de “ainda não” (revelações opacas), que vão além da narrativa didática, oferecendo, em vez disso, um chamado à alteridade para nos levar a essas expressões de exibição. Estes passos que já tomamos com e através dos nossos outros, através da nossa alteridade, revelaram a minha compreensão mais profunda do silêncio. Minha pesquisa a respeito de performance-instalação não tem a intenção de oferecer contribuições à filosofia ou filosofia da arte por meio daqueles filósofos que formam diálogos inspiradores dentro da minha prática criativa (alguns apresentados aqui nesta discussão abreviada). Em vez disso, minha proposta contribui para uma ontologia de luto, à medida que a afirmação da vida se constitui nas ruínas alegóricas e materiais de sua prática espacial. Se de alguma maneira minha prática pode oferecer motivos cambiáveis para trabalhar entre arte e arquitetura; desempenho e instalação com respeito a suas inefáveis ruínas específicas do local, chamando seus futuros anfitriões, responsáveis pela arquitetura e planejamento urbanos.

(opaque revealings), which step beyond didactic narrating offering instead a call to otherness to lead us into these expressions of showing. These steps we have already taken with and through our others, through our otherness as my deeper understanding of silence has revealed. My performance-installation research does not make claims for offering contributions to philosophy or a philosophy of art by way of those philosophers that form inspiring dialogues within my creative practice (some presented here in this abbreviated discussion). Rather, my contribution hones in on an ontology of mourning as life affirming constituted in the allegorical and material ruins of its spatial practice. If anything my practice may open up shifting grounds for working between art and architecture; performance and installation with respect to their ineffable site-specific *ruins* calling to its future hosts, responsible for urban architecture and planning.

Futuros Incipientes

Meu futuro, agora mantido por outro - uma criança - que eu carreguei durante o último ano deste doutorado. Hoje ele - Benjamin - tem três semanas de idade. Declaro isso de forma autêntica em relação à minha prática de pesquisa espacial criativa, pois sua chegada está intimamente ligada à minha canção de luto e ao seu futuro desdobramento. Os discursos espaciais estabelecidos entre o design urbano e a instalação-performance convidam a destilação específica para cada local - estendendo nossas vidas urbanas em outros lugares, para a Terra. Minha prática chama a urbanidade-alteridade, dobrando suas bordas geológicas em limiares telúricos. Outra figura pequenina flutua em minha análise na forma do pássaro. Ele voou através de outra imagem dialética—*As Horas*— redobrando minha prática em uma história mais profunda (cotidiana). Isso me atrai de volta aos meus primeiros atos de morte e luto na infância, revelando aqui o arquivo de muitas aves mortas (encontradas no meu dia a dia) dentro dos freezers da minha residência. Este não foi um arquivo popular. No entanto, eu vim para processar essas coleções de aves mortas, não como álibi para colocar a morte em espera, mas como entrar em um ambiente juntos - os pássaros e eu. Neste cenário, entro agora de modo *natural* no mundo dos outros, estabelecido por uma comunidade de seres que choram, localizada por um ato afirmativo e criativo profunda-

Fledgling Futures

My future, now held by another—a child—which, I've carried through-out the final year of this PhD. Today he—Benjamin—is three weeks old. I state this authentically in relation to my creative spatial research practice as his arrival is intimately woven into my mourning-song and its future unfolding. Spatial discourses set between urban design and performance-installation invite further site-specific distilling—extending our urban lives elsewhere, into earth. My practice calls to urban-otherness, folding its geological edges into telluric thresholds. Another wee figure flutters into my analysis in the form of the bird. It flew in through another dialectical image—*The Hours*—refolding my practice into a deeper (everyday) history. It draws me back to my earliest dealings of death and mourning in childhood, revealing here the archive of many dead birds (found in my everyday) inside freezers of my dwelling. This was not a popular archive. Yet, I have come to process these collections of dead birds, not as the alibi for placing death on hold, but rather as entering into a setting together—the birds and I. In this setting I now enter *futurally* into the world of others, set by a community of existents that mourn, located by an affirmative and creative act deeply attuned to the mysteries of life. Life is probed through the

mente sintonizado com os mistérios da vida. A vida é sondada através das lentes da morte, como o pássaro que segura a jovem e Virginia Woolf em *As Horas*: elas entram através de sua misteriosa morte (um mistério sobre como ela morreu e um mistério sobre o que ela fornece para pensar) - cada um entrando nas especulações existenciais do outro, viajando para as opacidades da existência. Sem alibi - a verdade Aletheiana - expressa esses outros, como a união de dois (uma menina e uma mulher) por um evento (um pássaro

lensing of death, like the bird that holds the young girl and Virginia Woolf in *The Hours*: they enter *through* its mysterious death (a mystery as to how it died and a mystery as to what it provides for thinking)—each entering the other’s existential speculations, traveling into the opacities of existence. Without alibi—Aletheian truth—expresses these others, such as the joining of two (a girl and woman) by an event (a dead bird) to produce speculative distensions of time and space that lead us *elsewhere/elsewhen*. In this disclosure of beings withdrawal we are without representative guarantee as to where or when we *entered*. My work will continue its attempt to lay mourning-stones—like a series of dead birds—communing us, collectively dwelling without alibi.



Fig 12. *Reflecting Rooms*, Emily O'Hara. Imagem Digital. Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, água, concreto, performance.

Fig 12. *Reflecting Rooms*, Emily O'Hara. Digital Image. Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, water, concrete, performance.

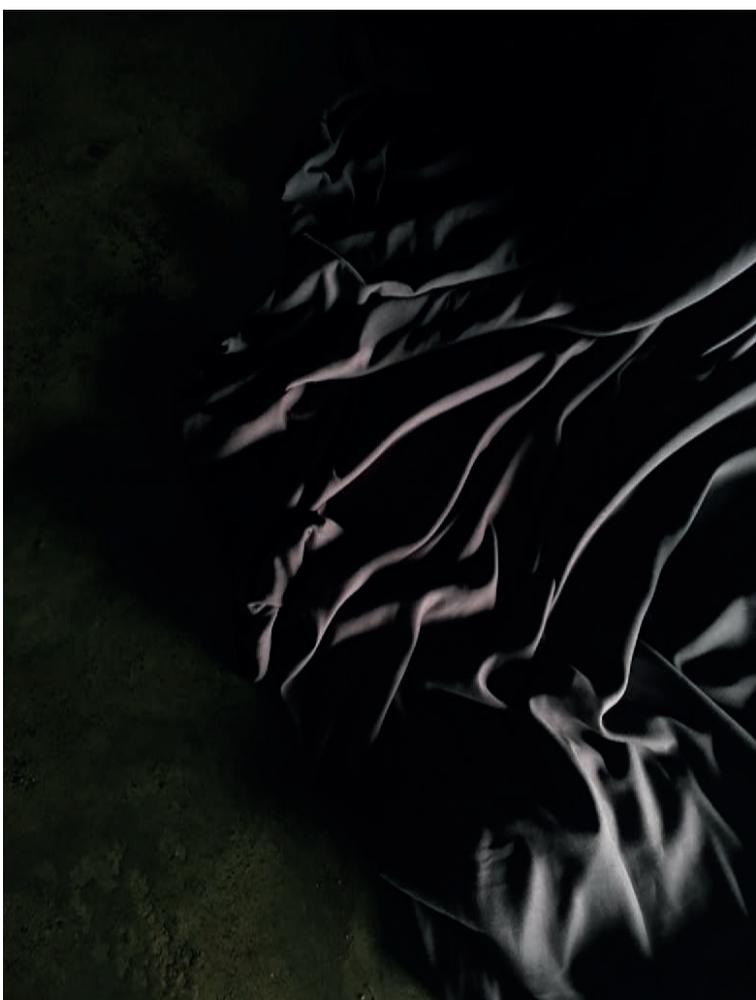


Fig 13. *Nothing Holds Us (shrouded) (detail)*, Emily O'Hara. Imagem digital, Emily O'Hara *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, tecido.

Fig 13. *Nothing Holds Us (shrouded) (detail)*, Emily O'Hara. Digital Image, Emily O'Hara *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, fabric.

morto) para produzir distensões especulativas de tempo e espaço que nos levam *a outros lugares*. Nesta revelação de retirada de seres estamos sem garantia representativa de onde ou quando entramos. Meu trabalho continuará sua tentativa de colocar pedras de luto - como uma série de pássaros mortos - comungando conosco, morando coletivamente sem álibi.



Fig 14. Still Floating (Lake Wainamu), *Emily O'Hara*. Imagem Digital, Jono Cole (colaborador), *There's Something You're Not Telling Me*. ST PAUL St Gallery Three, 2016, *fotografia (emoldurada)*.

Fig 14. Still Floating (Lake Wainamu), *Emily O'Hara*. Digital Image, Jono Cole (collaborator), *There's Something You're Not Telling Me*. ST PAUL St Gallery Three, 2016, *photograph (framed)*.

1. Essa abordagem trabalha com “textos” paralelos, utilizando as técnicas expressa por Jane (escrita-local), o Glas de Jacques Derrida e a montagem literária de Walter Benjamin. Ver: Jane Rendell, ‘May Mo(u)rn: A Site Writing’, in *The Political Unconscious of Architecture: Re-Opening Jameson’s Narrative*, ed. Nadir Lahiji (Surrey, England: Ashgate Publishing, Ltd., 2011), 109–42; Jacques Derrida, *Glas*, trans. John P. Leavey Jr and Richard Rand (Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 1990), trans. John P. Leavey Jr and Richard Rand (Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 1990); and, Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (MIT Press, 1991).
2. Na mitologia Grega, Aletheia era a Deusa da Verdade, e a filha de Zeus (ou uma criação de Prometeu) A tradução Grega do mito é muitas vezes “desconcertante” e Martin Heidegger sugere que o termo não é sobre a verdade ôntica, mas de fato expressa como o nosso mundo ontológico se revela, ou se abre para nós. Nesse sentido, o mistério do ser é exibido por meio tanto da expressão e mais do que podemos dizer, ver ou escutar. Em sua filosofia existencial, Heidegger faz a distinção entre revelação ôntica e ontológica. O ôntico diz respeito à medida empírica da realidade e nossas percepções sobre essa realidade construída por crenças dominantes (hegemônicas), i.e. socialmente e culturalmente aceitas. A questão da descoberta ontológica aparece por meio de um questionamento do Ser, ou as condições estruturais pelas quais a existência pode revelar suas bases fundamentais ou primordiais para nós (existentes). Heidegger fará uma distinção entre ser inautêntico (they-self) ou autêntico com o primeiro alinhado ao ôntico e o último revelado ontologicamente. Seu desejo não é separar mas revelá-los relacionalmente. Sugiro que o chamado ressonante nas ruínas como uma canção ou pedra de luto não é ouvida onticamente na medida em que não batemos à sua porta ou paredes arquiteturais e então escutamos a um som ou enunciado particular. Não chamamos literalmente, de fato, o chamado das ruínas é ouvido ontologicamente em nossa residência ôntica sintonizada com todo encontro cotidiano com um local. A fim de relacionar a prática artística com a Aletheia de Heidegger e relações ôntico-ontológicas, por favor, veja Heidegger, ‘The Origin of the Work of Art’ in *Basic Writings: Martin Heidegger*, ed. David Farrell Krell (London: Routledge, 1978), 140-212.
3. Quando a retirada dos costumes dominantes do conhecimento cotidiano acontece, a revelação autêntica ocorre, trazendo energia e afirmação para a mudança ou novas possibilidades de ser. Nós nos tornamos destituídos de modos de ser nos momentos em que sentimos uma sensação de retaliação ou opressão dentro dessas restrições. Nosso desatrelamento pode vir de maneiras pequenas que nos fornecem uma possibilidade autêntica de ser. Minha prática visa essas chaves menores - e, acima de tudo, coloca minha própria prática espacial em potencialidade ilimitada, vivendo com meu luto.

4. O cotidiano é um fenômeno que se retira através de movimentos de repetição e desaparecimento. O vazio do dia-a-dia é essa continuação opaca (através da repetição e do desaparecimento) - que nos mantém. Não podemos testemunhar a todos nós; a cada semana | dia | hora | momento ... daquilo que nossas vidas constituem, já que este movimento conceitual cotidiano não é revelado exceto como repetição e desaparecimento. Por mais que os seres humanos arquivem suas vidas de várias maneiras, nosso cotidiano não é divulgável a partir desses arquivos de auto-presença, mas sim da retirada ou anulação da revelação contínua de nossas vidas, de modo que nosso progresso é nosso próprio futuro. Nossa própria possibilidade de ser.
5. Reconhecendo a retirada como uma condição legítima de discursar em silêncio, sem predefinir respostas e convidar a divulgar a alteridade dos outros (públicos).
6. O termo "elsewhen" chegou através da minha leitura do livro de Richard Bach Jonathan Livingstone Seagull (New York: Simon and Schuster, 2014). Na página 56, uma perdonagem descreve a Jonathan que ele pode ir a " qualquer lugar e a qualquer tempo que desejar... Eu fui a todo lugar e a todo quando..."
7. Ao pensar através dessas sondagens ontológicas em relação aos locais materiais do cotidiano e com a antecipação de pensar com a diferença ontológica de Heidegger, o trabalho de Carl Mika ajuda a aproximar um pensamento indígena maori da revelação de Aletheia. Eu cito isso em uma nota de rodapé para mostrar o chão da minha vida cotidiana como imerso em cenas de biculturalismo em Aotearoa | Nova Zelândia. Para Heidegger e Grego Antigo, deusas pensantes (como Aletheia) e Deuses são performativas, verbos - verbos - divindades! - e mais perto de como Mika explica divindades Maori, atua: "Atua pode significar 'divindades', mas o termo traz consigo o adicional Os deuses para os maori são, na verdade, aqueles que não se revelam, em sua totalidade, como entidades sólidas, mas permanecem além dos sentidos, mesmo quando estão presentes, isto é, são considerados como "vãs". estar "lá" (no sentido de "ira", que pode se referir a "essência", uma surpresa "excesso de firmeza!", ou mesmo "herança genética"), mas em sua presença há ocultamento, ou "além" para Pensar na presença de divindades é simplesmente reconhecer o seu mistério, juntamente com o da terra [papa] e do céu [rangī] ". Carl Mika, "The Enowning of Thought and Whakapapa: Heidegger's Fourfold," *Review of Contemporary Philosophy* 13 (2014): 56. Atua não são poderes transcendentais e autoritários, mas são forças imanentes, vivas e em torno de nosso ser-ser-cotidiano. Meu projeto tenta convidar essa maneira de (não dominar) ira, deixando (Aletheia) chegar a uma aparência do que é, sem predeterminação, sem álibi.
8. Esta prática surgiu com uma série de conceitos para revelar seus vazios (a retirada de Aletheia) "dividindo" a apresentação ôntica Da (ali- dade) do ontológico (ser) em outro lugar. Neste artigo, mobilizo "sem álibi" para "internalizado" para essa série de outros termos de divisão e conceitos associados. Os outros termos conceituais mobilizados no doutorado revelam diferentes exibições dessa divisão ou esvaziamento através do ôntico (Da) e ontológico (ser) que coloca em jogo os sujeitos da temporalidade ec-estática ou em outro lugar, convidados pela minha performance-instalação de ruínas. Os nomes desses termos são: sem álibi; escrita-sombria ou do umbral, solidão essencial, outro quando tanto quanto santuário temporário.
9. O vazio que Heidegger reconhece na revelação do significado do Ser, ele lê de mais de uma maneira. Há um entendimento nietzschiano aqui, de um vazio necessário para que a auto-superação possa acontecer; o que Heidegger reconhece como transcendência essencial do Dasein como abertura para a temporalização da temporalidade, as ecstases do Dasein. Martin Heidegger, *Being and Time: A Translation of Sein Und Zeit*, trans. Joan Stambaugh (SUNY Press, 1996).
10. Benjamin coloca seu caráter destrutivo nessa encruzilhada. Essas encruzilhadas são afirmativas no sentido de que o personagem não percebe a vida como permanente ou monumental,

Canções de Luto: assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana

mas sim vê múltiplas formas de vida. "Sua" abordagem pode ser sutil e refinada, não necessariamente brutal ou violenta. "Ele" é diferente da burguesia tranquila e segura. Para mais informações, consulte Walter Benjamin (1892-1940), *The Destructive Character*, from *Frankfurter Zeitung*, 20 November 1931, translated by Edmund Jephcott in *Selected Writings*, Volume 2: 1927-1934 (1999).

11. O mergulho é parte de uma série de mergulhos e caminhadas que tiveram lugar no mês de Janeiro de 2018 anterior à abertura de *Between two*_____. Essa série foi nomeada *Sojourns* e reúne material de escrita local de 2.7km de superfície urbana entre (locais duais) ST Paul St Gallery Three e Silo Six. O material reunido é re-performado em *Between two*_____ como vídeos e uma performance diária realizada no local chamada *Holding*. *Sojourn* acontece entre os dois sites do meu show final, exibindo suas táticas de desconstrução da ordem binária dos dois lugares: enquanto tenho dois pontos (ST PAUL Street Gallery Three—Silo Six and Silo Six—ST PAUL Street Gallery Three) nada predetermina o movimento ou permanência existencial. Por exemplo, cada dia meu corpo grávido muda e essas pequenas alterações acontecem em esferas psíquicas, físicas, materiais, cósmicas (relacionada ao clima) que inscrevem meu corpo de uma maneira diferente. Por exemplo, quando o local de Karanga Plaza revelou minha dependência mútua - como minhas águas, minha localidade de natalidade -, o que me foi revelado foi o seu *whakapapa*, aberto através da retirada de outros devires. Ou seja, o conceito de *whakapapa* abriu minha cultura-outros: minha alteridade bi-cultural ou *whakapapa*, oprimindo pungente uma leitura de uma ontologia de luto em relação à minha própria ancestralidade e sua chegada a Aotearoa | Nova Zelândia. Ou seja, a revelação de *Aletheia* começa no cenário de Karanga Plaza, onde os ancestrais indígenas localizam meu entendimento conceitual bicultural - oferecendo a diferença cultural como lacunas, suas águas profundas revelando meus limites urbanos.

12. Ver Buck-Morss, "Introduction to Part III," in *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, 210-211. A dialética de Benjamin é cheia de elementos contraditórios que produzem uma maneira de ver (e ótica) que "cristaliza elementos antitéticos, fornecendo os eixos para seu alinhamento. A concepção de Benjamin é essencialmente estática (mesmo quando a verdade que a imagem dialética ilumina é historicamente fugaz). Ele mapeia idéias filosóficas visualmente dentro de um campo de oposições não reconciliado e transitório que talvez possa ser melhor representado em termos de coordenadas de termos contraditórios, cuja 'síntese' não é um movimento em direção à resolução, mas o ponto em que seus eixos se cruzam" (210). Esse ponto de interseção marca os cortes, lacunas, elipses, fendas, fendas - sem álbi - da entrada histórica das canções de luto.

13. 'History', Silo Park, accessed 4 April 2018, <https://www.silopark.co.nz/history/>.

14. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 212.

15. Nessa análise, posso sugerir que é o cerne de uma política mais ampla em relação ao planejamento urbano. Este não é um registro explícito em minha tese de pesquisa, mas ouço sua voz em relação a um chamado ético mais geral para ouvir as vozes inefáveis das ruínas e as obras de luto vivas na vida urbana. Esses apelos inefáveis sustentam muito a sintonização que desvia os seres humanos de perceberem a vida como uma atitude instrumental, predeterminada e calculista em relação aos seus futuros.

16. Ver Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, 212. De fato, a descrição contemporânea da ótica progressista de Benjamin é dada ao jogador, prostituta e fãneur - enquanto o neoliberal, tecnocrata e desenvolvedor são meus termos, não as descrições de Benjamin.

17. Ver o ensaio de Walter Benjamin de 1940, "Theses on the Philosophy of History," in *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 249. Aqui Benjamin escreve sobre a

Canções de Luto: assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana

pintura de monolitos de Paul Klee, Angelus Novalis, ativando-a como um leit-motiv que expressa a vulnerabilidade do anjo da história. Como Benjamin afirma: o rosto do anjo está voltado para o passado. Onde nós percebemos uma cadeia de eventos, ele vê uma única catástrofe que continua acumulando destroços nos destroços e arremessando-a na frente de seus pés. O anjo gostaria de ficar, acordar os mortos e fazer todo o que foi destruído. Mas uma tempestade está soprando do Paraíso; Ele ficou preso em suas asas com tanta violência que o anjo não pode mais fechá-las. A tempestade o impulsiona irresistivelmente para o futuro, para o qual ele está de costas, enquanto a pilha de destroços diante dele cresce para o céu. A tempestade é o que chamamos de progresso". É uma descrição tão evocativa da incessante construção da história humana dentro do desejo progressivo. Benjamin encontrou no monoprint de Klee, em 1920, essa força expressiva. Suas asas amarradas pela força do capitalismo progressivo, ainda que mantendo um olhar fugidio para os outros, "virou-se para o passado ... despertando os mortos".

18. Brian Dillon, *Ruins* (London: Whitechapel Gallery, 2011), 11.

19. Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins* (Amsterdam: Rodopi, 2004), 1.

20. Yve Lomax, "An Impossible Refrain," in *Sounding the Event: Escapades in Dialogue and Matters of Art, Nature and Time* (London: I.B. Tauris & Co Ltd: 2005), 129. Aqui, Lomax está em diálogo com Maurice Blanchot.

21. Rendell, *Residues of a Dream World*, 38-39.

22. Consultar Jane Rendell, *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*, (London: I.B. Tauris, 2006).

23. A ótica ou imagem dialética de Benjamin opera como uma espécie de relato da história como teatro épico em sua correspondência do teatro brechtiano como um drama de luto que alegoricamente fala aos efeitos da alienação. Benjamin faz "escrita local" dentro (e fora de) formas naturais da história, como um teatro do cotidiano infundido com misticismos do pensamento judaico. Consultar, Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 168.

24. Uma contribuição mais profunda, dentro da minha pesquisa de doutorado, é aquela que ativa o pensamento para atividades políticas que constroem o planejamento urbano e os estudos urbanos. Em correspondência com o ato político de Rendell para a abertura da crítica de arte (e o gênero de crítica dentro da teoria crítica), proponho também que minha prática espacial se oferece como uma prática que opera entre a arte e a arquitetura. Além disso, ele convida práticas artísticas que trabalham em espaços públicos que guardam ressonâncias para a contemplação e a quietude - trazendo uma abertura para discursos sobre o luto dentro das velocidades diárias da vida na cidade. Muitas vezes me intrigou que um dos hábitos turísticos mais consistentes ocorra na visitação de igrejas, catedrais, templos, locais de culto, independentemente de os visitantes públicos serem crentes devotos ou espirituais de qualquer forma. Esses espaços (como os museus também) abrigam a quietude entre suas grandes "ruínas" históricas. Eles permitem que a sombra bata o sol; eles fornecem inclusão muitas vezes sem pagamento e, portanto, convidam a entrada incondicional; eles nos protegem do frio e da chuva; eles nos permitem descansar de viagens cansadas; eles se sentem seguros em sua aura sagrada; eles revelam maravilhas estéticas e históricas ao lado de suas práticas cotidianas de adoração; eles convidam a alteridade pela qual os adoradores se sentam ao lado dos visitantes. Minha alegação é que as práticas de arte que se abrem para o luto, a quietude e a história fornecem espaços inefáveis de existência em uma revelação fugaz e transitória que não pode ser resumida por nós simplesmente. Não falamos dessas experiências, pois elas nos mantêm em nosso tempo pessoal sagrado e necessário - no entanto, é um tempo que se estende além da natureza individual de nós mesmos e chega à proximidade de diferentes comunidades de espaços, pessoas, histórias e temporalidades. Nesse sentido, assim como Rendell, minha prática se une a gêneros de arte e arquitetura.

Canções de Luto: assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana

25. Jane Rendell, 'May Mo(u)rn - A Site-Writing', Jane Rendell, accessed 17 December 2017, <http://www.janerendell.co.uk/chapters/may-mourn-a-site-writing>.
26. Encontramos 'May Mo(u)rn' via uma quantidade de "janelas" documentadas – um detalhamento abreviado de sua existência dentro do próprio site pessoal de Rendell, que traz sua declaração de posicionamento dentro de sua configuração maior de redação de sites. Como sugerido em seu site, o ensaio completo de "May Mo(u)rn: A Site-Writing," os detalhes da publicação são: "May Mo(u)rn: A Site-Writing," in *Essays in Honour of Frederic Jameson*, ed. Nadir Lahiji (London: Ashgate, 2011).
27. Ela convida a fazer o download (de graça) do .pdf de outra interação na forma de um ensaio in/complete – ainda que uma versão complete exista na 'Ashgate' Publishing Ltd version *The Political Unconscious of Architecture*. Como sugerido em seu website o ensaio completo de 'May Mo(u)rn: A Site-Writing Publication Details are: 'May Mo(u)rn: A Site-Writing', Nadir Lahiji (ed) *Essays in honour of Frederic Jameson*, (London: Ashgate, 2011). Conforme fragmentos diferentes são revelados, localizamos uma história mais vasta e profunda de acordo com qualquer site de arquitetura.
28. Na psicanálise, esse cenário de aparelhos é o espaço clínico que tradicionalmente se constitui por um analisando deitado em um sofá e um analista sentado em uma cadeira atrás do analisando, ouvindo-os. O aparelho também inclui condições de tempo para reunião e duração, bem como custo de tratamento e aspectos consultivos.
29. Rendell, 'May Mo(u)rn - A Site-Writing'. "Cópia de prova", que aparece na página 108 da publicação Ashgate de *The Political Unconscious of Architecture*.
30. Jane Rendell, 'May Mo(u)rn: A Site-Writing', in *Essays in Honour of Frederic Jameson*, ed. Nadir Lahiji (London: Ashgate, 2011), 107. As pedras de luto de Green e Rendell, inseridas nos redes psicanalíticos criptografados de espaçamentos inconscientes, se dobram na história de Benjamin como fichas do tempo messiânico, novamente, evocando a imagem material da ruína e dos ambientes fósseis como uma presença através de traços de ausência. Como Benjamin eloqüente e alegoricamente im / materializa essa espacialização da história em: "a impressão de objetos particularmente visíveis no pelúcia dos interiores burgueses ou no forro de veludo de seus invólucros (aí a história da ur se transforma em uma história de detetive, com o histórico" traço "como pista". Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 211.
31. Lemos no título de Rendell, em maio, tanto o mês que significa os gritos de guerra quanto os sinais de aflição, como no "Dia de Maio" - que, de maneira elíptica, não se referem ao mês, mas vêm de uma anglicização do francês. *aidez* que se traduz como "me ajude". Maio, expressivo de contingência, uma possibilidade - e não de absolutos. O mês de maio também é ouvido no nascimento de uma nova era após a Segunda Guerra Mundial - uma guerra que terminou no início de maio (sinalizando o dia da VE em 8 de maio). May oferece múltiplas interpretações e cenas de transmissão para nós encontrarmos - oferece a promessa de novos começos como na "primeira parte da vida de alguém", revelando a diferença sexual na feminização do nome May. O "u" desaparece para revelar essa energia geradora de nascimento dentro do canto secreto do que é lembrado, reescrito, oferecido em locais de ruína - como lemos de novo, oferecendo novas interpretações. O ensaio de Rendell reconhece seus futuros leitores, pois ela também se instala como analisando em relação a essas imagens em preto-e-branco claramente tiradas de um bloco de apartamentos e seu cenário mais amplo, alguns anos antes de ela nascer.
32. Karanga é um nome Te Reo Māori, indicando a chamada cerimonial ou a chamada de boas-vindas dos visitantes para um marae ou outro local no início de um pōwhiri. Karanga segue um formato que inclui endereçar e cumprimentar uns aos outros, aqueles que são representados e prestam homenagem aos mortos, especialmente aqueles que morreram recentemente. Faz

parte de uma recitação performativa que evoca o whakapapa, e a chamada do hau-mauri como a voz de uma narrativa de tempo mais profundo. Ver: Māori Dictionary. "Karanga." Accessed December 28, 2017. <http://maoridictionary.co.nz/search?&keywords=karanga>.

33. A AUT University inscreve os candidatos ao doutorado em um ano de candidatura provisória. Depois deste ano, o candidato escreve uma proposta de 10.000 palavras e faz uma apresentação para sua audiência disciplinar, incluindo dois revisores oficiais. O candidato pode convidar pessoas de apoio (como whanau | família) - convidei minha mãe e meu marido. Eu havia indicado para apresentar através de uma série de apresentações que desdobraram meus objetivos de pesquisa. No ponto culminante deste evento, reuni meu público em um espaço de galeria e organizei uma série de perguntas / pontos de discussão para o grupo convidado. Lembro-me de um silêncio retumbante às minhas induções. Parecia uma eternidade para mim, mas na verdade era apenas um minuto ou mais. Sentei-me e depois ouvi a voz da minha mãe. Ela falou em um tom claro, conciso e lento (tranquilizador): "Emily, você poderia, por favor, ler suas perguntas de novo?" - eu fiz - inconscientemente, imitando seu ritmo e clareza de entrega - depois disso, um fluxo de vozes, perguntas e discussão generativa.

34. This approach operates parallel 'texts', drawing on techniques expressed by Jane (site-writing), Jacques Derrida's Glas and Walter Benjamin's literary montage. See: Jane Rendell, 'May Mo(u)rn: A Site Writing', in *The Political Unconscious of Architecture: Re-Opening Jameson's Narrative*, ed. Nadir Lahiji (Surrey, England: Ashgate Publishing, Ltd., 2011), 109–42; Jacques Derrida, *Glas*, trans. John P. Leavey Jr and Richard Rand (Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 1990), trans. John P. Leavey Jr and Richard Rand (Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 1990); and, Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (MIT Press, 1991).

35. These dots, akin to flickering lights like those encountered flying into a city at night, abstractly illuminate our urban imaginations. They invite your signature to this text through your reading across photographic images of my documented practice. You will come to read of site-writings and Benjamin's literary montage that deepen urban time and space without synthesis. Our intent is for you to travel between the text of this essay and the images (for there is not enough time and space to unfold all of my practice-led insights held within its entire PhD thesis). However, this literary montage performs a key conceptual and methodological site-writing in bringing your reading closer to the performative thresholds of my exhibition practice.

36. In Greek mythology Aletheia was the Goddess of Truth, and the daughter of Zeus (or a creation of Prometheus). The Greek translation of the work is often 'unconcealedness' and Martin Heidegger suggests that the term is not about ontic truth, but rather expresses how our ontological world is concealed, or opened up to us. In this sense, the mystery of being is shown through as both expression and more than we can say, see, or hear. In Heidegger's existential philosophy he makes a distinction between ontic and ontological revealing. The ontic might refer to the empirical measure of reality and our perceptions of that reality construed by dominant (hegemonic) mores or beliefs, i.e. socially and culturally accepted mores. The question of ontological

Canções de Luto: assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana

disclosure comes through a question of Being or the structural conditions for which existence might reveal its fundamental or primordial ground to us (existents). Heidegger will make a distinction between inauthentic (they-self) and authentic being with the former aligned to ontic and the latter ontologically disclosed. He will not wish to separate them but rather reveal them relationally. I suggest that the call resounding in ruins as a mourning-song or mourning-stone is not heard ontically insofar as we don't knock on its architectural doors or walls and then listen for a particular sound or utterance. We do not literally call out, rather the call of the ruin is heard ontologically in our ontic residence attuned by any everyday encounter with a site. For relations of artistic practice in relation to Heidegger's Aletheia and ontic-ontological relations, please see Heidegger, 'The Origin of the Work of Art' in *Basic Writings*: Martin Heidegger, ed. David Farrell Krell (London: Routledge, 1978), 140-212.

37. When the withdrawal of dominant mores of everyday knowing happens, authentic revealing occurs, bringing energy and affirmation for change or new possibilities to be. We become untethered from ways of being at times when we feel a sense of strandedness or oppression within these strictures. Our untethering could come in minor ways that provide us with authentic possibility to be. My practice aims for such minor keys—and foremost sets my own spatial practice into untethered potentiality through living with my mourning.

38. The everyday is a phenomenon that withdraws through movements of repetition and disappearance. The everyday's void is this opaque continuation (through repetition and disappearance)—that holds us. We cannot testify to our every; to every week/day/hour/moment ... from that which our lives constitute, as this everyday conceptual movement is not disclosable except as repetition and disappearance. As much as human beings archive their lives in a multitude of ways, our everyday is not disclosable from these archives' of self-presence, but rather from the withdrawal or voiding of our lives' ongoing disclosing, such that our ongoing is our own futurity—our own most possibility to be.

39. Acknowledging withdrawal as a legitimate condition of discoursing in silence, without pre-termining responses and inviting the disclosing of others' (audiences) otherness.

40. For interest see the film: Stephen Daldry (Director). (2002). *The Hours*, based on *The Hours* by Michael Cunningham, screenplay, David Hare, starring Nicole Kidman, Meryl Streep and Julianne Moore.

41. The term 'elsewhen' arrived via my reading of Richard Bach's book *Jonathan Livingstone Seagull* (New York: Simon and Schuster, 2014). On page 56, a character describes to Jonathan that he can go to "...any place and to any time that you wish to go to...I've gone everywhere and everywhen...."

42. In thinking through these ontological probes in relation to everyday material sites and with anticipation for thinking with Heidegger's ontological difference, the work of Carl Mika assists in bringing close an Māori indigenous thinking to Aletheian revealing. I cite this in a footnote to show the ground of my own everyday life as immersed within scenes of bi-culturalism in Aotearoa | New Zealand. For Heidegger and Ancient Greek thinking Goddesses (such as Aletheia) and Gods are performatives, verbings|verbs—godding!—and closer to how Mika explains Māori divinities, atua: "Atua can mean 'divinities' but the term carries with it the additional sense of 'of the beyond' (a-tua). Gods for Māori are actually those that do not reveal themselves, in their totality, as solid entities but remain beyond the senses even when they are present. That is, they are considered to be 'there' (in the sense of 'ira', which can refer to 'essence', a surprised 'over-there-ness!', or even 'genetic inheritance') but in their presence there is concealedness, or 'beyondness' to their nature. To think in the presence of divinities is simply to acknowledge their mystery, along with that of the earth [papa] and the sky [rangī]." Carl Mika, "The Enowning of

Thought and Whakapapa: Heidegger's Fourfold," *Review of Contemporary Philosophy* 13 (2014): 56. Atua are not transcendent and authoritative powers thereby but are immanent forces, alive around and within our everyday being-as-becoming. My project attempts to invite this way of (non-mastering) *ira*, letting (*Aletheia*) come to appearance of what is, without predetermination, without alibi.

43. Martin Heidegger, *Bremen and Freiburg Lectures: Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking* (Indiana University Press, 2012), 5–22. Please note, Heidegger also discusses, with similar resonances, this example of 'the thing' before the war in *Being and Time*.

44. This practice has come up with a series of concepts to disclose its voids (*Aletheia*'s withdrawal) 'splitting' the ontic presentation *Da* (there-ness) from the ontological (being) elsewhere. In this paper I mobilise 'without alibi' to 'stand-in' for this series of other splitting terms and associated concepts. The other conceptual terms mobilized in the PhD reveal different showings of this splitting or voiding across the ontic (*Da*) and ontological (being) that puts into play the subjects ec-static temporality or elsewhere invited by my performance-installation of ruins. The names of these terms are: without alibi, dark or umbra-writing, essential solitude, elsewhen as well as temporary sanctuary.

45. The emptiness that Heidegger recognises in the disclosing of the meaning of Being, he reads in more than one way. There is a Nietzschean understanding here, of a necessary emptiness such that self-overcoming may happen; what Heidegger recognises as *Dasein*'s essential transcendence as opening to the temporalising of temporality, *Dasein*'s ec-stases. Martin Heidegger, *Being and Time: A Translation of Sein Und Zeit*, trans. Joan Stambaugh (SUNY Press, 1996).

46. Benjamin places his Destructive Character at this crossroad. These crossroads are affirmative in the sense that the character does not perceive life as permanent or monumental but rather sees multiple ways through life. 'His' approach can be subtle and refined, not necessarily brutal or violent. 'He' is different from the sedate and secure bourgeois. For further reading see Walter Benjamin (1892-1940), *The Destructive Character*, from *Frankfurter Zeitung*, 20 November 1931, translated by Edmund Jephcott in *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934* (1999).

47. The swim is part of a series of swims and walks that took place in the month of January 2018 prior to the Opening of *Between two_____*. This series is named *Sojourns* and gather site-writing material across the 2.7km urban surface between (dual sites) ST Paul St Gallery Three and Silo Six. The gathered site-writing material is re-performed in *Between two_____* as video works and a daily on-site performance called *Holding*. The *Sojourn* work takes place between the dual sites of my final show performing its tactics to deconstruct the neat binary of these two urban sites: while I have two points (ST PAUL Street Gallery Three–Silo Six and Silo Six–ST PAUL Street Gallery Three) nothing predetermines the existential drift or sojourn. For example, each day my pregnant embodiment shifts and these minor shifts are constituted across a range of psychic, physical, material, cosmic (weather-related) otherness that inscribes my embodiment differently. For example, when the Karanga Plaza site unconcealed my mutual dependence on it—as my waters, my swimming locale—what became disclosed to me was its whakapapa, opened through the withdraw of other becomings. That is, the concept of whakapapa opened my cultural-others: my bi-cultural otherness or whakapapa, poignantly opened up a reading of an ontology of mourning in relation to my own ancestry and their arrival to Aotearoa New Zealand. That is to say, *Aletheia*'s disclosure opens from Karanga Plaza's setting, where indigenous ancestors locate my bi-cultural conceptual understanding—offering cultural difference as *lacunae*, its deep-waters revealing my urban thresholds.

48. See Buck-Morss, "Introduction to Part III," in *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, 210-211. Benjamin's dialectic is full of contradictory elements that produce

Canções de Luto: assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana

a way of seeing (and optics) that “crystallizes antithetical elements by providing the axes for their alignment. Benjamin’s conception is essentially static (even as the truth which the dialectical image illuminates is historically fleeting). He charts philosophical ideas visually within an unreconciled and transitory field of oppositions that can perhaps best be pictured in terms of coordinates of contradictory terms, the ‘synthesis’ of which is not a movement toward resolution, but the point at which their axes intersect” (210). This point of intersection marks the cuts, lacunae, ellipses, crevices, splits—without alibi—of mourning-songs’ historic entering.

49. ‘History’, Silo Park, accessed 4 April 2018, <https://www.silopark.co.nz/history/>.

50. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 212.

51. Within this analysis I might suggest is the heart of a wider politics in relation to urban planning. This is not an explicit register within my research thesis, but I hear its contributing voice in relation to a more general ethical call for listening to the ineffable voices from ruins and the works of mourning alive within urban life. These ineffable calls hold much for an attunement that diverts humans from perceiving life as an instrumental, predetermined and calculative attitude toward its futures.

52. See Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, 212. In fact, Benjamin’s contemporary description of progressive optics is given to the gambler, prostitute and fâneur—whereas the neoliberal, technocrat and developer are my terms, not Benjamin’s descriptions.

53. See Walter Benjamin’s 1940s essay “Theses on the Philosophy of History,” in *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 249. Here Benjamin writes on Paul Klee’s monoprnt-painting *Angelus Novalis* activating it as a leitmotif expressing the vulnerability of the angel of history. As Benjamin states: the angel’s “face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. The storm is what we call progress.” It is such an evocative description of unceasing human history building within progressive desire. Benjamin found in Klee’s 1920 monoprnt this expressive force. Its wings tethered by the force of progressive capitalism yet holding a fleeting look away to its others “turned toward the past ... awaken the dead.”

54. Brian Dillon, *Ruins* (London: Whitechapel Gallery, 2011), 11.

55. Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins* (Amsterdam: Rodopi, 2004), 1.

56. Yve Lomax, “An Impossible Refrain,” in *Sounding the Event: Escapades in Dialogue and Matters of Art, Nature and Time* (London: I.B.Tauris & Co Ltd: 2005), 129. Here Lomax is in dialogue with Maurice Blanchot.

57. Rendell, *Residues of a Dream World*, 38-39.

58. See Jane Rendell, *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*, (London: I.B. Tauris, 2006).

59. Benjamin’s dialectal optics or image operates as a kind of account of history as epic theatre in his correspondence of Brechtian theatre as a mourning-drama that allegorically speaks to the effects of alienation. Benjamin’s is ‘site-writing’ within (and out of) natural forms of history, as a theatre of the everyday infused with mysticisms from Jewish thought. See, Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 168.

60. A deeper contribution, dwelling within my PhD research, is that which activates thinking for political activities construing urban planning and urban studies. In correspondence to Rendell’s political act for opening up art criticism (and the genre of criticism within critical theory), I prof-

fer too, that my spatial practice offers itself as a practice operating between art and architecture. Further, it invites art practices working in public spaces that hold resonances for contemplation and stilling—bringing an opening for discourses on mourning within the everyday speeds of city living. It has often intrigued me that one of the most consistent touristic habit occur in the visitation of churches, cathedrals, temples, places of worship, regardless of whether public visitors are devout believers or spiritual in any way. These spaces (like Museums also) house stillness among their great historic ‘ruins’. They allow shade from beating sun; they provide inclusion often without payment and thus invite unconditional entry; they shelter us from cold and rain; they allow us rest from weary travel; they feel safe in their sacred aura; they reveal aesthetic and historic wonder alongside their everyday practices of worship; they invite otherness whereby worshippers sit alongside visitors. My contention is that art practices that open onto mourning, stillness and history provide ineffable spaces of existence in a fleeting and transitory revealing that cannot be summed up by us simply. We do not speak of these experiences as they hold us in our sacred and necessary personal time—yet, it is a time extended beyond the individual nature of our selves and arrives into proximity with different communities of spaces, people, histories and temporalities. In this sense, like, Rendell, my practice coalesces around genres of art and architecture.

61. Jane Rendell, ‘May Mo(u)rn - A Site-Writing’, Jane Rendell, accessed 17 December 2017, <http://www.janerendell.co.uk/chapters/may-mourn-a-site-writing>.

62. We encounter ‘May Mo(u)rn’ via a number of documented ‘windows’—an abbreviated detailing of its existence within Rendell’s own personal website that brings in her positioning statement within her larger site-writing setting. As suggested on her website, the full essay of “May Mo(u)rn: A Site- Writing,” publication details are: “May Mo(u)rn: A Site-Writing,” in *Essays in Honour of Frederic Jameson*, ed. Nadir Lahiji (London: Ashgate, 2011).

63. She offers an invitation to download (for free) a pdf of another iteration in the form of an/ completed essay—whereby a completed version exists in the ‘Ashgate’ Publishing Ltd version *The Political Unconscious of Architecture*. As suggested on her website the full essay of ‘May Mo(u)rn: A Site-Writing Publication Details are: ‘May Mo(u)rn: A Site-Writing’, Nadir Lahiji (ed) *Essays in honour of Frederic Jameson*, (London: Ashgate, 2011). As different fragments are revealed we locate a deeper and wider history according to any actual architectural site.

64. In psychoanalysis this apparatus setting is the clinical space that traditionally constitutes by an analysand lying on a couch and a analyst sitting on a chair behind analysand, listening to them. The apparatus also includes time conditions for meeting and duration as well as cost of treatment and consultative aspects.

65. Rendell, ‘May Mo(u)rn - A Site-Writing’. ‘Proof Copy’ that then appears on page 108 of the Ashgate publication of *The Political Unconscious of Architecture*.

66. Jane Rendell, ‘May Mo(u)rn: A Site-Writing’, in *Essays in Honour of Frederic Jameson*, ed. Nadir Lahiji (London: Ashgate, 2011), 107. Green’s and Rendell’s mo(u)rning stones, set within the encrypted psychoanalytic settings of unconscious spacings, fold into Benjamin’s history as chips of messianic time, again, evoking the material image of ruin and fossil settings as a presence through traces of absence. As Benjamin eloquently and allegorically im/materialises this spatialising of history in: “the imprint of objects particularly visible in the plush of bourgeois interiors or the velvet lining of their casings (—here ur-history turns into a detective story, with the historical “trace” as clue).” Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 211.

67. We read in the Rendell’s title’s May both the month that signifies the cries of war, and signals of distress as in ‘May-Day’—that elliptically does not refer to the month at all, but comes from an Anglicisation of the French m’aidez that translates as ‘help me’. May, expressive of contingency

Canções de Luto: assinalando a pesquisa conduzida pela prática na vida cotidiana

an possibility—and, not of absolutes. The month of May is also heard within the birth of a new era post World War Two—a war that ended in early May (signalling VE day on May 8th). May offers multiple interpretations and scenes of transmission for us to encounter—it offers promise of new beginnings as in the ‘early part of one’s life’ revealing the sexual difference in the feminisation of the name May. The ‘u’ drops away to reveal this generative energy of birth within the secreted mo(u)ning-song of what is remembered, re-written, offered in sites of ruin—as we read anew, offering new interpretations. Rendell’s essay acknowledges her future readers as she too installs herself as an analysand in relation to these black-and-white images clearly taken of an apartment block and its wider setting some years before she was even born.

68. Karanga is a Te Reo Māori noun, indicating the ceremonial call or welcome call of visitors onto a marae or other venue at the start of a pōwhiri. Karanga follows a format that includes addressing and greeting each other, those who are represented and paying tribute to the dead, especially those who have died recently. It is part of a performative recitation evoking whakapapa, and call of hau-mauri as the she voice from deeper time ancestry. See: Māori Dictionary. “Karanga.” Accessed December 28, 2017. <http://maoridictionary.co.nz/search?&keywords=karanga>.

69. AUT University enrolls PhD candidates into a provisional year of candidacy. After this year a candidate writes a 10,000-word proposal and delivers a presentation to its disciplinary audience including two official reviewers. The candidate is able to invite support people (such as whanau-family)—I invited my mother and husband. I had nominated to present via a series of curated performances that unfolded my research aims. At the culmination of this event, I gathered my audience inside a gallery space and hosted an array of prompts for questions/discussion points for the invited group. I recall a resounding silence to my prompts. It felt like an eternity to me but was in fact just a minute or so. I sat tight and then heard the voice of my mother. She spoke in a clear, concise and slow (reassuring tone): “Emily, could you please read us out your questions again”—I did—unconsciously miming her pace and clarity of delivery—after which ensued a flow of voices, questions and generative discussion.

Referências

- Bach, Richard. *Jonathan Livingston Seagull: The New Complete Edition*. New York: Simon and Schuster, 2014.
- Barthes, Roland. *Mourning Diary*. Translated by Richard Howard. Translation, annotated edition. New York: Hill and Wang, 2012.
- Benjamin, Walter. "On Language as Such, and on the Language of Man." In *Selected Writings*, Volume 1. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1913.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Boston, MA: The MIT Press, 1991.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Oakland, CA: University of California Press, 1984.
- Derrida, Jacques. *Glas*. Translated by John P. Leavey Jr and Richard Rand. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1990.
- Derrida, Jacques, and Peggy Kamuf. *Without Alibi*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.
- Dillon, Brian. *Ruins*. London, UK: Whitechapel Gallery, 2011.
- Farrell-Krell, David, ed. *Martin Heidegger: Basic Writings*. San Francisco: Harper Collins, 1992.
- Ginsberg, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Heidegger, Martin. *Being and Time: A Translation of Sein Und Zeit*. Translated by Joan Stambaugh. Albany, NY: SUNY Press, 1996.
- . *Bremen and Freiburg Lectures: Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012.
- Heidegger, Martin, and David Farrell Krell. *Basic Writings: Second Edition, Revised and Expanded*. New York: HarperCollins, 1993.
- "Jane Rendell." Accessed November 9, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/articles/architecture-writing>.
- "Jane Rendell." Accessed November 9, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/chapters/site-writing>.
- Māori Dictionary. "Karanga." Accessed December 28, 2017. <http://maoridictionary.co.nz/search?&keywords=karanga>.
- Lahiji, Nadir. *The Political Unconscious of Architecture: Re-Opening Jameson's Narrative*. Farnham, UK: Ashgate Publishing, 2011.
- Lomax, Yve. *Sounding the Event: Escapades in Dialo-*

References

- Bach, Richard. *Jonathan Livingston Seagull: The New Complete Edition*. New York: Simon and Schuster, 2014.
- Barthes, Roland. *Mourning Diary*. Translated by Richard Howard. Translation, annotated edition. New York: Hill and Wang, 2012.
- Benjamin, Walter. "On Language as Such, and on the Language of Man." In *Selected Writings*, Volume 1. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1913.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Boston, MA: The MIT Press, 1991.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Oakland, CA: University of California Press, 1984.
- Derrida, Jacques. *Glas*. Translated by John P. Leavey Jr and Richard Rand. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1990.
- Derrida, Jacques, and Peggy Kamuf. *Without Alibi*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.
- Dillon, Brian. *Ruins*. London, UK: Whitechapel Gallery, 2011.
- Farrell-Krell, David, ed. *Martin Heidegger: Basic Writings*. San Francisco: Harper Collins, 1992.
- Ginsberg, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Heidegger, Martin. *Being and Time: A Translation of Sein Und Zeit*. Translated by Joan Stambaugh. Albany, NY: SUNY Press, 1996.
- . *Bremen and Freiburg Lectures: Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012.
- Heidegger, Martin, and David Farrell Krell. *Basic Writings: Second Edition, Revised and Expanded*. New York: HarperCollins, 1993.
- "Jane Rendell." Accessed November 9, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/articles/architecture-writing>.
- "Jane Rendell." Accessed November 9, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/chapters/site-writing>.
- Māori Dictionary. "Karanga." Accessed December 28, 2017. <http://maoridictionary.co.nz/search?&keywords=karanga>.
- Lahiji, Nadir. *The Political Unconscious of Architecture: Re-Opening Jameson's Narrative*. Farnham, UK: Ashgate Publishing, 2011.
- Lomax, Yve. *Sounding the Event: Escapades in Dialogue and Matters of Art, Nature and Time*. London, UK: I.B. Tauris, 2005.
- Mika, Carl. "The Enowning of Thought and Whakapapa:

- gue and Matters of Art, Nature and Time. London, UK: I.B. Tauris, 2005.
- Mika, Carl. "The Enowning of Thought and Whakapapa: Heidegger's Fourfold," *Review of Contemporary Philosophy* 13 (2014): 48-60.
- Rendell, Jane. "Architecture-Writing." *The Journal of Architecture* 10, no. 3 (June 1, 2005): 255-64. <https://doi.org/10.1080/13602360500162451>.
- . "May Mo(u)rn: A Site Writing." In *The Political Unconscious of Architecture: Re-Opening Jameson's Narrative*, edited by Nadir Lahiji, 109-42. Surrey, England: Ashgate Publishing, Ltd., 2011.
- . "Rendell-Architecture-Writing.Pdf." Accessed November 9, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2009/03/Rendell-Architecture-Writing.pdf>.
- . "Rendell-Site-Writing-PDF.Pdf." Accessed November 9, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/Rendell-Site-Writing-PDF.pdf>.
- . "Residues of a Dream World." In *To Have and To Hold: Future of a Contested Landscape*, edited by Gerrie Van Noord, 38-49. Glasgow; Edinburgh: Luath Press, 2011.
- . "Site-Writing She Is Walking About in a Town Which She Does Not Know." *Home Cultures* 4, no. 2 (July 2007): 177-99.
- . *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*. London: I.B.Tauris, 2010.
- . "Writing in the Place of Speaking." Accessed November 10, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/chapters/writing-in-the-place-of-speaking>.
- Heidegger's Fourfold," *Review of Contemporary Philosophy* 13 (2014): 48-60.
- Rendell, Jane. "Architecture-Writing." *The Journal of Architecture* 10, no. 3 (June 1, 2005): 255-64. <https://doi.org/10.1080/13602360500162451>.
- . "May Mo(u)rn: A Site Writing." In *The Political Unconscious of Architecture: Re-Opening Jameson's Narrative*, edited by Nadir Lahiji, 109-42. Surrey, England: Ashgate Publishing, Ltd., 2011.
- . "Rendell-Architecture-Writing.Pdf." Accessed November 9, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2009/03/Rendell-Architecture-Writing.pdf>.
- . "Rendell-Site-Writing-PDF.Pdf." Accessed November 9, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/Rendell-Site-Writing-PDF.pdf>.
- . "Residues of a Dream World." In *To Have and To Hold: Future of a Contested Landscape*, edited by Gerrie Van Noord, 38-49. Glasgow; Edinburgh: Luath Press, 2011.
- . "Site-Writing She Is Walking About in a Town Which She Does Not Know." *Home Cultures* 4, no. 2 (July 2007): 177-99.
- . *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*. London: I.B.Tauris, 2010.
- . "Writing in the Place of Speaking." Accessed November 10, 2017. <http://www.janerendell.co.uk/chapters/writing-in-the-place-of-speaking>.

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

F. Derek Ventling*

Heurística - Uma estrutura para esclarecer a pesquisa conduzida pela prática

*

Originalmente formado na Suíça como designer gráfico, Derek tem experiência em diversos campos do design: educação, negócios e pesquisa. Ele recentemente finalizou sua tese de doutorado na AUT University School of Art & Design, contemplando o aspecto espiritual do esforço criativo. <https://aut.academia.edu/DerekVentling>.

<derek@xccreative.com >

ORCID: 0000-0001-8157-7466

Resumo Este artigo procura definir uma estrutura heurística dentro da pesquisa conduzida pela prática artística, determinando seus principais aspectos. Ele apresenta a tese de doutorado do autor como um exemplo prático de como tal estrutura é útil para ajudar a esclarecer questionamentos onde artefatos e espaços artísticos formam a essência do experimento iterativo e da reflexão. Adaptada de sua disciplina original de psicologia em vários outros campos acadêmicos, a pesquisa heurística agora apresenta uma infinidade de interpretações específicas, mas incongruentes. Portanto, sugere que seja oportuno definir heurísticas especificamente para a investigação artística experiencial. Tal estrutura pode apoiar um pesquisador por meio de vários aspectos existenciais: desenvolve a autoconsciência do praticante e uma sensibilidade para conectar a percepção e a compreensão tácita. Facilita a descoberta de novos significados a partir de e através de experiências artísticas, permitindo que uma questão exploratória evolua. Finalmente, promove o intercâmbio, construindo uma aprendizagem interpessoal.

Palavras-chave Empírica, Estrutura heurística, Pesquisa conduzida pela prática.

F. Derek Ventling*

Heuristics - A framework to clarify practice- led research



Originally trained in Switzerland as a graphic designer, Derek has experience in diverse realms of design: education, business and research. He recently completed his doctoral thesis at AUT University's School of Art & Design, contemplating the spiritual aspect of creative endeavour. <https://aut.academia.edu/DerekVentling>.
<derek@xccreative.com >
ORCID: 0000-0001-8157-7466

Abstract This article seeks to define a heuristic framework within artistic practice-led research by determining its key aspects. It presents the author's doctoral thesis as a practical example of how such a framework is useful to help clarify enquiries where artistic artefacts and spaces form the substance of iterative experiment and reflection. Adapted from its original discipline of psychology into a number of other scholarly fields, heuristic enquiry now bears a plethora of specific but incongruent interpretations. Therefore, I suggest it is timely to define heuristics specifically for experiential artistic investigation. Such a framework may support a researcher through several existential aspects: It develops the practitioner's self-awareness, and a sensitivity towards connecting perception and tacit understanding. It facilitates the discovery of new meaning from and through artistic experiences by allowing an exploratory question to evolve. Finally, it fosters exchange, building interpersonal learning.

Keywords Empirical, Heuristic framework, Practice-led research.

Introdução

No campo da pesquisa artística, este artigo preocupa-se com a investigação conduzida pela prática¹ como forma de construção do conhecimento. Definir tal abordagem representa um desafio permanente, à medida que processos, composições e experiências artísticas abrem possibilidades cada vez mais diversificadas para gerar significado.^{2 3 4 5 6} Este artigo questiona, portanto, se é possível estabelecer um arcabouço para pesquisas conduzidas pela prática que possam apoiar um processo individualista de descoberta, permitir a inclusão de métodos heterogêneos e, ao mesmo tempo, ajudar a posicionar a investigação como pesquisa acadêmica?

A terminologia *pesquisa conduzida pela prática* descreve uma relação dinâmica onde a pesquisa e as práticas artísticas trabalham e se desenvolvem em parceria.⁷ Aqui, o fazer e o sentir precedem o pensar ou o teorizar num processo iterativo criativo e racionalizado que funde o modo e a substância numa experiência perceptiva.⁸ Questões são frequentemente desestruturadas e vagas no início, oferecendo uma abertura para o desconhecido emergir.

No cerne de tal exploração “encontra-se a inegável curiosidade do artista ou designer”.⁹ Nesta, o pesquisador/praticante é crucial para a investigação dialética, interagindo com materiais e processos artísticos, e buscando respostas pessoais

Introduction

Within the realm of artistic research, this article is concerned with practice-led enquiry⁸⁸ as a way of building knowledge. Defining such an approach represents an ongoing challenge, as artistic processes, compositions and experiences have opened increasingly diverse possibilities for generating meaning.^{89 90 91 92 93} This article asks, therefore, if it is possible to establish a framework for practice-led research that can support an individualistic process of discovery, allow the inclusion of heterogeneous methods, and simultaneously help to position the enquiry as academic research?

The terminology practice-led research describes a dynamic relationship where research and art practices work and develop in partnership.⁹⁴ Here, making and sensing precede thinking or theory in an iterative creative and rationalising process that fuses mode and substance in perceptive experience.⁹⁵ Questions are often unstructured and vague at the outset, offering an opening for the unknown to emerge.

At the heart of such an exploration “lies the undeniable curiosity of the artist or designer”⁹⁶. Within this, the researcher/practitioner is pivotal to the dialectic enquiry, interacting with artistic materials and processes, and probing personal responses to these interactions.^{97 98 99 100} This type of research

à essas interações.^{10 11 12 13} Este tipo de pesquisa demanda um considerável engajamento pessoal porque desafia os extremos da percepção e confunde os limites existenciais, estabelecendo uma auto busca emotiva e exaustiva.^{14 15} Portanto, uma postura subjetiva não é simplesmente reconhecida – é cultivada, como a artista explora e articula uma consciência pessoal e uma compreensão mais profunda de si mesmo. Esta “interioridade da experiência”¹⁶ é uma área significativa que vale a pena investigar, porque nossas respostas de sentimento às circunstâncias externas contribuem para a criação de significado – e sem significado, nossas personalidades são construídas.

Assim, a investigação orientada para a prática é um processo recíproco. Ela influencia e é igualmente influenciada pelo *self* do artista.¹⁷ O pesquisador é levado para territórios desconhecidos tanto fora como dentro, reflexivamente remodelando suposições e o curso da exploração. À medida que a investigação se desenvolve, o mesmo acontece com o próprio investigador. Documentar e interpretar um envolvimento tão inconstante e imprevisível exige uma estrutura de pesquisa que responda a tal investimento pessoal e dinâmico. A estrutura deve ser capaz de auxiliar e apoiar o pesquisador, reconhecendo as decisões intuitivas, a multiplicidade de incursões e o diálogo pessoal iterativo. Deve permitir uma combinação de métodos para avaliar e avançar o interesse investigativo particular. Finalmente, precisa trazer uma base escolar ao processo, garantindo rigor acadêmico e validade.

demands considerable personal engagement because it challenges the extremes of perception and blurs existential boundaries, setting forth an emotive and exhaustive self-search.^{101 102} Therefore, a subjective stance is not simply acknowledged – it is cultivated, as the artist explores and articulates a personal awareness and a deeper understanding of the self. This “interiority of experience”¹⁰³ is a significant area worth investigating, because our feeling responses to external circumstances contribute to the creation of meaning – and out of meaning, our personalities are constructed.

Thus, practice-led research is a reciprocal process. It influences, and is equally influenced by, the artist’s self.¹⁰⁴ The researcher is led into unknown territories both outside and within, reflexively reshaping assumptions and the course of exploration. As the investigation develops, so does the self of the investigator. Documenting and interpreting such a shifting and unpredictable engagement necessitates a research framework that is responsive to such a personal investment, and dynamic. The framework must be able to assist and support the researcher by acknowledging the intuitive decisions, the multiplicity of forays, and the iterative self-dialogue. It must allow a combination of methods to assess and advance the particular investigative interest. Finally, it needs to bring a scholarly basis to the process, ensuring academic rigor and validity.

A Heurística representa tal estrutura. Sugiro que, adotada a partir de sua forma original, a heurística pode ser bem alinhada e, portanto, é ideal para a pesquisa conduzida pela prática. De fato, tem sido ocasionalmente empregada em pesquisa artística, teses de pós-graduação e educação, em alguns casos, sem o uso dessa terminologia.^{18 19 20}

Heurística

Em termos gerais, a heurística (do grego *heuriskein*: descobrir) denota amplamente um desejo de compreender através de métodos de experimentação, avaliação e tentativa e erro. Uma breve pesquisa acadêmica revela que o termo heurística é aplicado em campos tão diversos quanto matemática, engenharia, esportes, política, enfermagem e psicologia, embora com ênfases diferentes.^{21 22 23 24 25 26} Em matemática e computação, por exemplo, uma estrutura heurística parece ser empregada quando abordagens formuladas para a resolução de problemas são inapropriadas ou inexistentes, e o pesquisador precisa testar uma variedade de diferentes caminhos. Nas ciências da saúde, o uso da heurística aparece principalmente devido a uma abordagem para encontrar soluções por meio de um engajamento pessoal e intuitivo.

Heuristics represents such a framework. I suggest that, adopted from its original form, heuristics can be well aligned, and thus is ideally suited, to practice-led research. Indeed, it has been occasionally employed in artistic research, postgraduate theses and education, in some instances without using this terminology.^{105 106 107}

Heuristics

In general scientific realms, heuristics (from the Greek *heuriskein*: to discover) broadly denotes a desire to understand through experimentation, evaluation, and trial and error methods. A brief scholarly article search reveals that the term heuristics is applied in fields as diverse as mathematics, engineering, sports, politics, nursing and psychology, although with different emphases.^{108 109 110 111 112 113} In mathematics and computing for example, a heuristic framework appears to be employed when formulaic approaches to problem solving are not appropriate or inexistent, and the researcher needs to trial a variety of different pathways. In health sciences, the use of heuristics appears mainly driven by an approach to finding solutions through a personal, intuitive engagement.

De fato, essas duas características - o reconhecimento da adaptabilidade nos processos e do ponto de vista pessoal subjetivo - tornam a heurística atraente e relevante para o campo da pesquisa artística. O praticante artístico intuitivo e imaginativo é capaz de adaptar a estrutura heurística à uma exploração individualista. Como a heurística não se concentra em uma fórmula predeterminada ou curso de ação, ela permite mudanças contínuas nos conceitos, na posição do pesquisador ou até mesmo no *design* da pesquisa. Particularmente na pesquisa experiencial conduzida pela prática, esta adaptabilidade pode ser útil porque aumenta as chances de descoberta e apoia o artista / pesquisador em encontrar e desenvolver seu próprio significado.^{27 28}

Há mais de 40 anos atrás, Clark Moustakas descreveu a heurística como uma estrutura para a pesquisa psicológica.²⁹ Por isso, o termo foi usado por Wertheimer e outros psicólogos da Gestalt.³⁰ No sentido original, heurística denota uma estratégia baseada na experiência de tomar decisões ou inferências sem raciocínio formalizado.³¹ Representa um método para lidar com influências sensoriais variáveis, complexas e subjetivamente percebidas, para permitir que o pesquisador obtenha novos ou decisivos *insights*. Moustakas empregou a heurística para explorar seus domínios tácitos pré-conscientes, em particular para obter uma melhor compreensão de suas lutas com a solidão.^{32 33 34} Pesquisando e questionando suas experiências pessoais passadas, ele posteriormente postulou a heurística

Indeed, both of these characteristics – the acknowledgement of adaptability in processes, and of the subjective personal viewpoint – make heuristics attractive and relevant to the field of artistic research. The intuitive, imaginative artistic practitioner is able to adapt the heuristic framework to an individualistic exploration. Because heuristics does not focus on a pre-determined formula or course of action, it allows continuous changes to concepts, the researcher's position, or even the research design. Particularly in experiential practice-led research, this adaptability may be useful because it heightens chances of discovery and supports the artist/researcher in finding and developing their own meaning.^{114 115}

Over 40 years ago, Clark Moustakas described heuristics as a framework for psychological research.¹¹⁶ Prior to this, the term had been used by Wertheimer and other Gestalt psychologists.¹¹⁷ In the original sense, heuristics denotes an experience-based strategy of making decisions or inferences without formalised reasoning.¹¹⁸ It represents a method for dealing with variable, complex and subjectively perceived sensory influences to enable the researcher to attain new or decisive insights. Moustakas employed heuristics to explore his preconscious tacit realms, in particular to gain a better understanding of his struggles with loneliness.^{119 120 121} Probing and interrogating his past personal

como “uma busca pela descoberta de significado e essência na experiência humana significativa.”³⁵ Embora mais tarde tenha sido criticado por explorar, talvez por medo, o conceito de solidão em vez do sentimento em si³⁶, continuamos em dívida com Moustakas por ter avançado a heurística como uma abordagem empírica.

De particular importância para a pesquisa conduzida pela prática é que Moustakas vincula sua noção de heurística a três capacidades:

- **exploração tácita** – afirmando assim a intuição como uma voz válida^{37 38}
- **percepção baseada na experiência** – sondando um envolvimento dinâmico,³⁹ e
- **aprendizagem reflexiva** – buscando, assim, iterativamente, o significado dessas experiências em relação ao *self*.⁴⁰

Como tal, Moustakas afirma que a investigação heurística “vive a questão internamente em fontes de ser e não ser”.⁴¹

Ao girar em torno de “o *self* do pesquisador”⁴² a heurística depende de um profundo envolvimento pessoal para esclarecer um tema ou uma questão específica - um que é significativamente “infundido no ser do pesquisador”⁴³. Portanto, seu foco está no *self* em relação e no contexto de um todo dinâmico.^{44 45} Através de uma combinação de métodos, um pesquisador heurístico se desafia com a intenção de descobrir ou corrigir uma

experiences, he subsequently posited heuristics as “a search for the discovery of meaning and essence in significant human experience”.¹²² Although later criticised for exploring, perhaps out of fear, the concept of loneliness rather than the feeling itself¹²³, we remain indebted to Moustakas for having advanced heuristics as an empirical approach.

Of particular significance to practice-led research is that Moustakas ties his notion of heuristics to three capacities:

- **tacit exploration** – thus affirming intuition as a valid voice^{124 125}
- **experience-based perception** – probing a dynamic involvement,¹²⁶ and
- **reflective learning** – thereby iteratively seeking the meaning of these experiences in relation to the self.¹²⁷

As such, Moustakas claims that heuristic enquiry “lives the question internally in sources of being and non-being”.¹²⁸

Revolving around “the self of the researcher”¹²⁹ heuristics depends on a deep personal involvement to cast light on a specific theme or question – one that is significantly “infused in the researcher’s being”¹³⁰. Therefore, its focus is on the self in relation and in context to a dynamic whole.^{131 132} Through a combination of methods, a heuristic researcher challenges himself or herself with the intent to uncover or correct a deeper

compreensão mais profunda, e produzir uma nova maneira de ver o mundo, ou uma nova forma de saber. Em resumo, a heurística representa um compromisso físico com uma busca investigativa pessoal, através de um ardente desejo de aprender e entender. Essa é a base da existência humana e do desenvolvimento cognitivo.

Os aspectos definidores da heurística na pesquisa conduzida pela prática

Eu acredito que é oportuno definir heurísticas especificamente para o campo da pesquisa conduzida pela prática. Isso significa que o termo não precisa mais ser explicado de maneira interpretativa no legado da pesquisa psicológica de Moustakas, mas ao invés disso é dado um significado claro e útil dentro da pesquisa artística. Em uma tentativa de delinear este significado, é valioso resumir os aspectos particulares que se unem em uma estrutura heurística quando é trazida para uma investigação de pesquisa artística. Embora esses aspectos sejam familiares para o pesquisador conduzido pela prática, acredito que definir a combinação demonstra quão bem as heurísticas podem ser alinhadas com a investigação artística.

understanding, and produce a new way of seeing the world, or a new form of knowing. In summary, heuristics represents a physical commitment to a personal investigative pursuit, through an ardent desire to learn and understand. This, I suggest, is the very basis of human existence and cognitive development.

The defining aspects of heuristics in practice-led research

I believe it is timely to define heuristics specifically for the field of practice-led research. This means that the term need no longer draw interpretively on Moustakas' psychological research legacy, but instead is given a clear and useful meaning within artistic research. In an attempt to delineate this meaning, it is valuable to summarise the particular aspects that unite in a heuristic framework when it is brought into an artistic research enquiry. Although these aspects will be familiar to the practice-led researcher, I believe that defining the combination demonstrates how well heuristics can be aligned with artistic enquiry.

1. A questão da pesquisa

Em uma investigação heurística, a questão no início é pessoalmente significativa e existencial. Uma investigação heurística representa “um esforço para conhecer a essência de algum aspecto da vida através dos caminhos internos do *self*”⁴⁶. Como tal, a questão muitas vezes não é um problema que pode ser resolvido com clareza, mas uma questão que exige uma contemplação imersiva e um exame reflexivo. Pode ser algo que o pesquisador considera incompleto, pouco claro ou dissociado e que precisa ser esclarecido. Pode ser um campo experiencial que convoca a curiosidade investigativa. Muitas vezes, a preocupação não é apenas atraente para o pesquisador artístico, mas tem um significado universal ou um significado social profundo.^{47 48}

2. A reflexão e o *self*

A pesquisa heurística lida com uma negociação entre um profissional e uma questão ou tema que está sendo experimentado. Assim, a pesquisa torna-se um discurso reflexivo entre alguma forma de ação na prática e as reações do pesquisador a esta. Reflexão é o processo pelo qual o pesquisador identifica e esclarece o significado das experiências em relação ao *self*.⁴⁹ Griffiths sugere que o *self* é inescapável, “porque a pessoa que cria, responde e trabalha, desenvolvendo ou avaliando perfor-

1. The research question

In a heuristic enquiry, the question at the outset is personally significant and existential. A heuristic enquiry represents “an effort to know the essence of some aspect of life through the internal pathways of the *self*”¹³³. As such, the question is often not a problem that can be neatly solved, but an issue that calls out for immersive contemplation and reflective probing. It may be something that the researcher feels is incomplete, unclear or disassociated, and demands to be clarified. It may be an experiential realm that summons investigative curiosity. Often, the concern is not only compelling to the artistic researcher, but holds a universal significance or deep social meaning.^{134 135}

2. Reflection and the self

Heuristic enquiry deals with a negotiation between a practitioner and an issue or theme that is being experienced. Thus, the research becomes a reflective discourse between some form of action in practice and the researcher’s reaction(s) to this. Reflection is the process by which the researcher identifies and clarifies the meaning of experiences in relation

mances, artefatos e práticas é central para essas atividades.”⁵⁰ Assim, o pesquisador artístico não pode estar nada além de pessoalmente envolvido e profundamente investido na pesquisa.⁵¹ O *self* assume um papel fundamental na busca investigativa, porque as descobertas são tanto internas quanto externas.

3. A dimensão tácita

A capacidade tácita do pesquisador é vital para o processo. Palpites, pré-conceitos e imaginação são recursos legítimos para se extrair. Estes ativamente permeiam a exploração, dando-lhe direção, e eles são chamados a dar origem a novos *insights*. Como Polanyi declara: “podemos saber mais do que podemos dizer”⁵², e é essa forma de saber que o pesquisador utiliza na pesquisa. Se os pesquisadores buscam sentido a partir da experiência, então eles devem permanecer nesse encontro sensível antecipando-se ao que pode ser atraído para a percepção consciente.

4. Compromisso autêntico

A pesquisa heurística não é casual; é uma abordagem que exige altos níveis de autorreflexão para conduzir o questionamento mais profundo.^{53 54} O pesquisador precisa estar “carregando a urgência necessária para revelar e explorar as

to the self.¹³⁶ Griffiths suggests that the self is inescapable, “because the person creating, responding to, and working on, developing or evaluating performances, artefacts and practices is central to those activities”.¹³⁷ Thus, the artistic researcher cannot be anything but personally involved and deeply invested in the research.¹³⁸ The self takes on a key role in the investigative pursuit, because the discoveries are as much internal as they are external.

3. The tacit dimension

The researcher’s tacit capacity is vital to the process. Hunches, pre-concepts and imagination are legitimate resources from which to draw. These actively pervade the exploration by giving it direction, and they are called upon to give rise to new insights. As Polanyi declares, “we can know more than we can tell”¹³⁹, and it is this form of knowing that the researcher utilises in the research. If researchers are to seek meaning from experience, then they must dwell in this sensate encounter in anticipation of what might be drawn into conscious awareness.

nuances e sutilezas do significado”⁵⁵. Sela-Smith descreve uma investigação tão imersiva como um “salto para o desconhecido”⁵⁶. Embora isso possa desestabilizar o pesquisador emocionalmente, o desejo por novos *insights* deve ser maior que o medo do risco, levando o pesquisador a se submeter completa e autenticamente à pesquisa.

5. Experiência prática

A pesquisa heurística “convida o *self* consciente, investigador, a se entregar aos sentimentos de uma experiência”⁵⁷. Na psicologia, essa experiência pode ser uma ocasião, uma recorrência de emoções ou uma fase no passado do pesquisador. No entanto, na pesquisa conduzida pela prática, o artista pode habitar em experiências como parte da atividade prática contínua. À medida que a prática se desdobra, são geradas experiências com materiais, processos, dinâmicas e espaços. O artista está “preocupado em fornecer modos de ver e modos de ser em relação ao que é, era ou poderia ser”⁵⁸. O mundo e o *self* estão em constante engajamento enquanto o pesquisador investiga suas respostas à essas experiências com questionamentos imersivos e introspectivos. Através da deliberação e do senso intuitivo, o pesquisador tenta encontrar combinações, ressonâncias e *insights*, e estes, por sua vez, conduzem a prática à outras experiências. Esse aprendizado experiencial leva à crescente autoconsciência e autodescoberta.^{59 60}

4. Authentic commitment

Heuristic research is not casual; it is an approach that requires high levels of self-reflection to drive the questioning deeper.^{140 141} The researcher needs to be “carrying the urgency needed to reveal and explore shadings and subtleties of meaning”¹⁴². Sela-Smith describes such an immersive investigation as a “leap into the unknown”¹⁴³. Although this may destabilise the researcher emotionally, the desire for new insights must be greater than the fear of risk, propelling the researcher to submit fully and authentically to the exploration.

5. Practical experience

Heuristic research “invites the conscious, investigating self to surrender to the feelings in an experience”¹⁴⁴. In psychology, this experience might be an occasion, a recurrence of emotion, or a phase in the researcher’s past. Yet in practice-led research, the artist may dwell in experiences as part of the ongoing practice activity. As the practice unfolds, experiences

6. Conduzido pelo processo

Em uma investigação heurística, o questionamento persistente é habitual no processo. Isso envolve um envolvimento dinâmico e intrincado entre a prática e o *self*, o pensamento criador e reflexivo, com cada um estimulando o outro à medida que o trabalho e as descobertas se desdobram.^{61 62} O termo “reflexão-em-ação” de Schön descreve esse estímulo: “Fazer amplia o pensamento nos testes, movimentos e sondagens da ação experimental, e a reflexão alimenta o fazer e seus resultados. Cada um alimenta o outro, e cada um estabelece limites para o outro”⁶³. À medida que a investigação se desdobra, a questão de pesquisa pode se transformar em várias iterações. Consequentemente, a busca dinâmica, e não um objetivo predeterminado, torna-se o condutor da investigação.

7. Exploração da tentativa e erro

Uma característica distintamente definidora da pesquisa heurística é que existe liberdade de abordagem. As descobertas podem ser imprevisíveis e podem revelar novas direções. A heurística lida com esse motivo, não por predeterminar um caminho, mas por permitir que ele se desdobre progressivamente. A própria questão de pesquisa solidificadora ajuda a orquestrar

with materials, processes, dynamics and spaces are generated. The artist is “concerned with providing ways of seeing and ways of being in relation to what is, was, or might be”¹⁴⁵. The world and the self are in constant engagement as the researcher probes his or her responses to these experiences with immersive, introspective questioning. Through deliberation and intuitive sensing, the researcher attempts to find combinations, resonances and insights, and these in turn edge the practice into further experiences. This experiential learning leads to growing self-awareness and self-discovery.^{146 147}

6. Driven by process

In a heuristic enquiry, persistent questioning is habitual to the process. This involves a dynamic and intricate engagement between the practice and the self, the creating and the reflective thinking, with each stimulating the other as the work and the discoveries unfold.^{148 149} Schön’s term ‘reflection-in-action’ describes this stimulation: “Doing extends thinking in the tests, moves and probes of experimental action, and reflection feeds on doing and its results. Each feeds the other, and each sets boundaries for the other”¹⁵⁰. As the enquiry unfolds, the research question may morph into various iterations. Accordingly,

o caminho da exploração, e sua direção é determinada apenas pelo que é mais eficazmente revelador. “O que funciona” torna-se o foco, e qualquer coisa que faça sentido pode ser testada. O que é bem-sucedido se torna “a coisa certa”.⁶⁴

8. Trocas externas recorrentes

A autorreflexão heurística pode limitar o pensamento crítico se ele se tornar isolado ao *self* do artista e aos seus próprios termos de referência. Portanto, em estágios distintos, o pesquisador deve se voltar para as trocas externas, onde há disposição para se envolver e ser estimulado por múltiplas perspectivas e opiniões divergentes. Trocas ajuizadas com outros pesquisadores podem ser buscadas, na forma de *feedback* crítico, questionamentos ou novas perspectivas. Essa exposição é valiosa academicamente e pessoalmente, porque pode levar a uma maior conscientização, reconhecimento e elaboração de conexões relacionadas, temas contextuais, princípios abrangentes, conhecimento procedimental e abordagens diferentes.^{65 66 67} Isso, no entanto, exige que o pesquisador tenha uma sensibilidade aguda ao tempo, reconhecendo quando mudar de foco e quando não. Uma troca externa pode acarretar riscos, pois pode trazer confusão e prejudicar o florescimento de novas ideias de pesquisa ainda frágeis e nebulosas. Os conceitos podem se diluir, e o pesquisador pode ficar cada vez mais desorientado ou objetivo.^{68 69}

the dynamic pursuit, rather than a pre-determined objective, becomes the driver of the enquiry.

7. Trial and error exploration

A distinctly defining feature of heuristic enquiry is that there is freedom in approach. Discoveries can be unpredictable, and these may reveal new directions. Heuristics deals with this motif, not by pre-determining a path, but by allowing one to unfold progressively. The solidifying research question itself helps to orchestrate the route of exploration, and its direction is determined only by what is most effectively revelatory. “What works’ becomes the focus, and anything that makes sense can be tested. What succeeds becomes ‘the right thing’”.¹⁵¹

8. Recurring external exchange

Heuristic self-reflection may limit critical thinking if it becomes isolated to the artist’s self and his or her own terms of reference. Therefore,

9. Mudança de perspectiva.

O histórico e o repertório do pesquisador sustentam o inquérito investigativo, e a heurística evolui essa base com um novo entendimento. O que começa como uma série de reflexões subjetivas pode se transformar em uma “exposição sistemática e definitiva”.⁷⁰ À medida que novos significados são descobertos por meio da pesquisa, estes podem levar a uma mudança de perspectiva, à revisão de crenças e a um novo senso de identidade. Isso pode não apenas influenciar a pesquisa futura, mas também ter maiores implicações sociais e transpessoais.⁷¹ Embora cada investigação heurística seja única e individualizada, os significados descobertos podem ser trocados e comparados.

at distinct stages the researcher must turn outward to external exchanges where there is provision to engage with, and be stimulated by, multiple perspectives and differing opinions. Judicious exchanges with other researchers may be sought, in the form of critical feedback, questioning or fresh perspectives. This exposure is valuable academically and personally because it may lead to increased awareness, recognition and elaboration of relating connections, contextual themes, overarching principles, procedural knowledge and differing approaches.^{152 153 154} This, however, requires the researcher to have an acute sensitivity to timing, recognising when to shift focus and when not to. An external exchange may carry risks because it can bring confusion and be detrimental to the flourishing of nascent research ideas that are still fragile and nebulous. The concepts may become diluted, and the researcher may become increasingly disoriented or objective.^{155 156}

9. Perspective shift

The researcher's background and repertoire underpin the investigative enquiry, and heuristics evolves this foundation with new understanding. What begins as a series of subjective musings can develop into a “systematic and definitive exposition”¹⁵⁷. As new meanings are discovered through the research, these may lead to a shift in perspective, revised beliefs and a new sense of self. This may not only influence the future research, but also have larger social and transpersonal implications.¹⁵⁸ Although each heuristic enquiry is unique and individualised, uncovered meanings can nevertheless be exchanged and compared.

Um exemplo

Para ilustrar a combinação de aspectos em uma investigação heurística, é útil descrever minha própria pesquisa de doutorado completa. Eu não estou propondo isso como um modo definitivo de conduzir pesquisas, mas como um exemplo para demonstrar como uma estrutura heurística pode afirmar e possibilitar a investigação artística.

Minha tese conduzida pela prática lidou com a noção de luz metafísica, e sua potencial influência sobre mim mesmo e meu esforço criativo.⁷² Ela representou uma jornada pessoal de descoberta experiencial, combinando meu situado conhecimento artístico, filosofia e impressões corporais sensatas. Lendo obras do erudito medieval Bonaventure, fiquei intrigado com sua descrição de um caminho de desenvolvimento cognitivo humano ao longo do familiar nexo de fazer, sentir e pensar no sentido da sabedoria.^{73 74 75} Eu pude ver notáveis paralelos entre o conceito de Bonaventure de gerar experiências e os modos da pesquisa artística contemporânea. Há quase 800 anos, Bonaventure colocou o fazer e o sentir antes do pensamento e da teoria, assim como o processo de pesquisa conduzido pela prática é descrito hoje em dia.⁷⁶ No entanto, Bonaventure argumentou que esse processo é iluminado pela luz metafísica – um agente conectivo e uma força vital que pode fornecer estímulo e propósito ao potencial cognitivo.^{77 78}

Essa consideração acabou se tornando a gênese da minha investigação. Meu problema de pesquisa tomou a forma de um projeto de produção criativa, onde a prática artística é a atividade de pesquisa, e é realizada *por meio de* e *em* artefatos.⁷⁹ Fazer e sentir eram os lugares de onde eu procurava explorar as ideias de Bonaventure sobre a luz. Eu estava esperando fazer sentido trazendo suas palavras para um contexto contemporâneo e investigando sua ressonância fenomenológica por meio de experiências materiais deliberadamente orquestradas. Eu queria mergulhar

An example

To illustrate the combination of aspects in a heuristic enquiry, it is useful to describe my own completed doctoral research. I am not proposing this as a definitive way of conducting research, but as an example to demonstrate how a heuristic framework can affirm and enable artistic enquiry.

My practice-led thesis dealt with the notion of metaphysical light, and its potential influence on my self and my creative endeavour.¹⁵⁹ It represented a personal journey of experiential discovery, combining my situated artistic knowledge, philosophy, and sensate, embodied impressions. Reading works by the medieval scholar Bonaventure, I was intrigued by his description of a path of human cognitive development along the familiar nexus of making, sensing and thinking towards wisdom.^{160 161 162} I could see remarkable parallels between Bonaventure's concept of experientially generating insights and the modes of contemporary artistic research. Almost 800 years ago, Bonaventure put making and sensing before thinking and theory, much as the practice-led research process is described today.¹⁶³ However, Bonaventure reasoned that this process is illuminated by metaphysical light – a connective agent and a life force that may provide stimulus and purpose to cognitive potential.^{164 165}

This consideration ultimately became the genesis of my investigation. My research enquiry took the form of a creative-production project, where the artistic practice is the research activity, and is realised through and in artefacts.¹⁶⁶ Making and sensing were the places from which I sought to explore Bonaventure's ideas on light. I was hoping to make meaning by bringing his words into a contemporary context, and probing their phenomenological resonance through deliberately orchestrated material experiences. I wanted to immerse myself in these, seeking and documenting moments of resonance.

According to Bonaventure, light works from the metaphorical/spiritual to the literal/corporeal, inducing transformational activity. Unseen light begins as lux, informs beings and radiates from them as lumen. When light is viewed as it becomes perceptible, it is called color.¹⁶⁷ Following Bonaventure's notion, visible light may be understood as perceptible evidence of an unseen permeating force.

nelas, buscando e documentando momentos de ressonância.

De acordo com Bonaventure, a luz funciona do metafórico/espiritual para o literal/corpóreo, induzindo a atividade transformacional. A luz invisível começa como *lux*, informa os seres e irradia deles como *lúmen*. Quando a luz é vista quando se torna perceptível, ela é chamada de *cor*.⁸⁰ Seguindo a noção de Bonaventure, a luz visível pode ser entendida como evidência perceptível de uma força permeável invisível.

Embora a pesquisa tenha se desenvolvido por meio de caminhos do *self*, eventualmente sua externalização em artefatos e espaços significava que eu precisava compartilhar meu pensamento com os espectadores. Em certos estágios ao longo da trajetória, minhas percepções, significados e interpretações pessoais foram comunicados aos espectadores na forma de instalações projetadas. Os espectadores foram convidados a experimentar e responder - e, por meio desse processo, fornecer um valioso *feedback*.

Este projeto conduzido pela prática foi alinhado a uma pesquisa heurística por várias razões. A questão da pesquisa era, em essência, uma questão existencialista arraigada. Não era um problema que requeria uma resposta simples. Em vez disso, me chamou para negociar autenticamente meus sentimentos internos em relação à espiritualidade experiente. Hiles afirma que “embora a investigação heurística não seja necessariamente transpessoal, ela tem um papel central a desempenhar na pesquisa sobre questões transpessoais e espirituais.”⁸¹ Através da pesquisa eu estava me dirigindo à minha consciência como parte da minha essência. Conectando-me com a minha compreensão tácita por meio de uma imersão incorporada, a heurística forneceu a base para promover essa sensibilidade.

Além disso, minha intenção era investigar a potencial manifestação da luz como uma experiência corporal pessoal. Senti que trabalhar em direção a um aspecto da cons-

Although the research developed through pathways of the self, eventually its externalisation into artefacts and spaces meant that I needed to share my thinking with viewers. At certain stages along the trajectory my personal perceptions, meanings and interpretations were communicated to viewers in the form of designed installations. The viewers were invited to experience and respond - and through this process, provide valuable feedback.

This practice-led project was aligned to a heuristic enquiry for several reasons. The research question was in essence a deep-seated existentialist matter. It was not a problem requiring a simple answer. Instead, it called me to authentically negotiate my inner feelings towards experienced spirituality. Hiles claims that “although heuristic enquiry is not by necessity transpersonal, it has a central role to play in the research into transpersonal and spiritual issues”.¹⁶⁸ Through the research I was addressing my consciousness as part of my essence. By connecting my self with my tacit comprehension through an embodied immersion, heuristics provided the basis to foster this sensibility.

Furthermore, my intention was to investigate the potential manifestation of light as a personal corporeal experience. I felt that working towards an aspect of spiritual awareness through an embodied, physical state might provide me with more tangible and sensate support. I knew that my perception of this feeling dimension would draw from my subjective self, my repertoire, history and values. My summative being would always be centred within the making, and the artefactual outcomes would remain rooted within a personal interpretation.

In addition, I needed the approach to be flexible and process-driven, working through iterations of experiments. The practice of making and documenting material experiences was experimental and unpredictable. Favourably resonant outcomes drove the reflective thinking and generated new insights. These subjective responses in turn stimulated and determined further experiments and directions, which helped to solidify the research question.

ciência espiritual por meio de um estado físico corporificado poderia me fornecer um apoio mais tangível e sensível. Eu sabia que a minha percepção dessa dimensão de sentimento seria extraída do meu *eu* subjetivo, meu repertório, história e valores. Meu ser sumativo seria sempre centrado na produção e os desfechos artefatuais permaneceriam enraizados numa interpretação pessoal.

Além disso, eu precisava que a abordagem fosse flexível e orientada a processos, trabalhando por meio de iterações de experimentos. A prática de fazer e documentar experiências materiais foi experimental e imprevisível. Resultados favoravelmente ressonantes impulsionaram o pensamento reflexivo e geraram novos *insights*. Essas respostas subjetivas, por sua vez, estimularam e determinaram novas experiências e orientações, que ajudaram a solidificar a questão de pesquisa.

Experimentos materiais imersíveis

Quando comecei a explorar a minha relação com a luz, criei manualmente ambientes imersivos com uma grande variedade de materiais, e depois os acendi com uma variedade de fontes de luz. Durante vários experimentos, continuei mudando, reorquestrando e combinando materiais (como folha de prata, chapa de metal, vidro, tecido, lantejoulas, água, cera,

Immersive material experiments

As I began to explore my relationship with light, I manually created large immersive environments with an array of materials, and then I lit these with a variety of light sources. Over a number of experiments I kept changing, reorchestrating and combining materials (such as silver leaf, sheet metal, glass, fabric, sequins, water, wax, paint, cardboard, etc). These mediators harboured capacities and vitalities of their own.^{169 170} I let them teach me how their reflection, radiance, opacity and luminosity was influenced by light. Increasingly, I was able to develop my sensibility for their emotive qualities, and consider what they might contribute to the theme of the research and the new visual language I was trying to develop. I strove to generate situations where I could be physically embodied in these assembled environments, dwelling in light's catalytic capacity, and discovering meanings by "focusing on the feeling dimension of personal experience"¹⁷¹.

Through the combination of material forces, my own physical immersion, and the energy of light, I became aware how this transient relationship altered my perception and seemingly my corporeity. Exploring and observing within the assemblages, atmospheric changes from these conjunctions began to affect the way I perceived and experienced my self and my being. Over time,

tinta, papelão, etc.). Esses mediadores abrigavam capacidades e vitalidades próprias.^{82 83} Deixei que me ensinassem como a reflexão, a luminosidade, a opacidade e a luminosidade eram influenciadas pela luz. Cada vez mais, fui capaz de desenvolver minha sensibilidade por suas qualidades emotivas e de considerar o que elas poderiam contribuir para o tema da pesquisa e a nova linguagem visual que eu estava tentando desenvolver. Eu me esforcei para gerar situações onde eu pudesse estar fisicamente incorporado nestes ambientes montados, permanecendo na capacidade catalítica da luz, e descobrindo significados “focalizando a dimensão do sentimento da experiência pessoal.”⁸⁴

Por meio da combinação de forças materiais, minha própria imersão física e a energia da luz, percebi como esse relacionamento transitório alterava minha percepção e aparentemente minha corporeidade. Explorando e observando dentro das montagens, as mudanças atmosféricas dessas conjunções começaram a afetar a maneira como eu percebia e vivenciava o meu *self* e o meu ser. Com o tempo, cheguei a pensar na luz de Bonaventure como uma força distinta, um material permeado ou uma qualidade onipresente, influenciando-me e, posterior-

mente, expandindo meu senso de espaço. Aspectos e detalhes da minha aparência tornaram-se mais indistintos ou proeminentes, meu corpo constantemente transformando seus limites à medida que eu me movia dentro dos agenciamentos imersivos. Eu tentei capturar momentos íntimos de ressonância espontaneamente com a câmera, tentando encontrar uma forma de expressão além da substância e forma literais.

À medida que os experimentos evoluíram, desenvolvi um volume do que chamei de *Momentaufnahmen* (imagens fotográficas de distintos momentos espaço-temporais). Cada uma dessas imagens representava uma constelação efêmera, um encontro existencial distinto - aquele breve vislumbre de entender onde meu relacionamento com luz permeável fazia sentido intuitivo (Fig. 1). A documentação fotográfica em desenvolvimento resultou em autorretratos viscerais que foram desenhados na minha interação com a luz, em um processo fluido de transformação contínua ou de desdobramento permanente no lúmen. Nenhuma manipulação digital foi aplicada; a imagem permaneceu intocada, tão direta quanto foi capturada com a câmera.

I came to think of Bonaventure's light as a distinct force, a permeating material, or an omnipresent quality, influencing me and subsequently expanding my sense of space. Aspects and details of my appearance became more indistinct or prominent, my body constantly transforming its boundaries as I moved within the immersive assemblages. I tried to capture intimate moments of resonance spontaneously with the camera, attempting to find a form of expression beyond literal substance and shape.

As the experiments evolved, I developed a volume of what I called *Momentaufnahmen* (photographic images of distinct spatio-temporal moments). Each of these images represented an ephemeral constellation, a distinct existential encounter – that brief glimpse of understanding where my rapport with permeating light made intuitive sense (Fig 1). The developing photographic documentation resulted in visceral self-portraits that were drawn within my interaction with light, in a fluid process of continual transformation or of permanent unfolding in lumen. No digital manipulation was applied; the imagery remained unretouched, as direct as it was captured with the camera.

Fig 1. **Quatro exemplos de autorretrato “Momentaufnahmen”.**

Essas fotografias foram produzidas de várias maneiras: às vezes a câmera era presa a um tripé enquanto eu me movia na frente dela, mas com mais frequência segurava a câmera na mão e a apontava por meio de um espelho, em uma superfície prateada ou pra mim mesmo. Nos experimentos imersivos, busquei uma ressonância entre atmosfera, sentimento e questões metafísicas. Durante a pesquisa, era importante ficar em um lugar de ‘agora’, conduzido por um impulso, sentindo e capturando possibilidades atmosféricas dentro da instabilidade do momento.



Fig 1. **Four examples of self-portrait “Momentaufnahmen”.**

These photographs were produced in a variety of ways: sometimes the camera was fixed to a tripod while I moved in front of it, but more often I held the camera in my hand and aimed it through a mirror, at a silver leaf surface or at myself. In the immersive experiments, I sought a resonance between atmosphere, feeling and metaphysical questions. During the enquiry, it was important to stay in a place of ‘now’, driven by impulse, sensing and capturing atmospheric possibilities within the instability of the moment.

Instalações experienciais

Para comunicar minhas descobertas de pesquisa e criar oportunidades de *feedback*, projetei instalações em intervalos distintos ao longo da trajetória da investigação. Eu não estava contente em apenas organizar apresentações em papel, e não queria produzir exibições selecionadas de imagens fotográficas impressas. Eu senti que era importante mostrar as qualidades fluidas e efêmeras da luz como uma experiência. A partir dessa constatação, nasceu a ideia de trazer de volta a sensação de transformação deliquescente e apresentar minhas imagens como uma sequência animada dentro de um espaço projetado.

Eu sabia que estava tentando “tornar visível um conceito metafísico invisível”⁸⁵ como Klee afirma, portanto, os aspectos emotivos da apreensão e da percepção em si eram de particular relevância. Por essa razão, esforcei-me para desenvolver espaços atmosféricos únicos, onde os espectadores pudessem habitar nas imagens animadas projetadas. Eu queria dar aos espectadores sua própria experiência imersiva e emotiva de luz como uma agência influente. O *feedback* poderia então se tornar uma troca de observações, interpretações e sentimentos experienciais.

Três instalações foram concebidas e desenvolvidas ao longo de quatro anos. A primeira instalação apresentava grandes faixas de tecido penduradas em uma sala escura e austera. Uma seleção de *Momentaufnahmen* foi projetada nesses *banners* do outro lado da sala, entrando e saindo enquanto o público se movia dentro do espaço e interagia com as imagens superdimensionadas. (Fig. 2).

Experiential installations

In order to communicate my research findings and create opportunities for feedback, I designed installations at distinct intervals along the research trajectory. I was not content with only organising paper presentations, and I did not want to produce curated exhibitions of printed photographic imagery. I felt it was important to show the fluid, ephemeral qualities of light as an experience. From this realisation the idea was born to bring back the sense of deliquescent transformation and present my images as an animated sequence within a designed space.

I knew I was trying to “make visible an invisible, metaphysical concept”¹⁷² as Klee states, therefore the emotive aspects of apprehension and the sensing itself were of particular relevance. For this reason I endeavoured to develop unique atmospheric spaces where the viewers could dwell in the projected animated imagery. I wanted to give the viewers their own immersive and emotive experience of light as an influential agency. Feedback could then become an exchange of experiential observations, interpretations and feelings.

Three installations were conceived and developed over the course of four years. The first installation featured large fabric banners hung in a stark and darkened room. A selection of *Momentaufnahmen* was projected onto these banners from across the room, fading in and out while the audience moved within the space and interacted with the oversized images (Fig 2).

Fig 2. Primeira instalação - espaço e luz.

Esta primeira tentativa de uma experiência imersiva situou as fotografias dentro de um espaço compartilhado pelos espectadores. As imagens foram projetadas no espaço escuro como projeções em grandes faixas de tecido, entrando e saindo lentamente. Isso aumentou a noção de que as experiências mentais e sensoriais são criadas pela luz e suas qualidades efêmeras. Os espectadores foram convidados a navegar no espaço e interagir livremente com as projeções.



Fig 2. First installation - space and light.

This first attempt at an immersive experience situated the photographs within a space that was shared by viewers. The images were cast across the darkened space as projections on large fabric banners, slowly fading in and out. This heightened the notion that imagery and sensate experiences are created by light and its ephemeral qualities. Viewers were invited to navigate the space and freely interact with the projections.

A segunda instalação levou o conceito de imersão. O espaço foi projetado e construído, permitindo a entrada de um único espectador de cada vez. O chão e todas as paredes laterais estavam cobertos de folhas prateadas sutilmente refletivas; o que aparentemente proporcionava a dissolução dos limites físicos e o aumento dos níveis tátil e visual de engajamento enigmático. Uma sequência de minhas imagens em lenta evolução foi projetada na parede frontal pelo lado de fora, permeando o espaço e envolvendo o espectador (Fig. 3).

A crítica escrita e verbal das primeiras e segundas instalações foi levada de volta à investigação exploratória, e isso ajudou a focalizar os experimentos materiais, bem como o projeto da instalação. À medida que a tese, a articulação e a imagem se desenvolviam, o mesmo aconteceu com o planejamento conceitual da terceira instalação final. Isso também foi projetado e construído como um espaço imersivo para um espectador individual (Fig. 4). As paredes e o teto em ângulo foram novamente revestidos com folhas prateadas, com um tecido esticado na frente agindo como uma superfície permeável para projetar as imagens. Este espaço era mais alto e mais curto que o segundo espaço de instalação; produzindo imagens maiores a uma distância mais próxima do observador, aumentando a sensação incorporada. Quando uma fotografia se dissolveu na seguinte, a luz diminuiu e se agrupou, mudando fronteiras e formas dentro do espaço. A atmosfera meditativa permitiu ao espectador contemplar sua própria relação fenomenológica com a luz e considerar sua misteriosa influência.⁸⁶

The second installation took the concept of immersion further. The space was designed and built, allowing only a singular viewer entry at a time. The floor and all side walls were covered in subtly reflective silver leaf; this seemingly dissolving physical boundaries and heightening both tactile and visual levels of enigmatic engagement. A slowly evolving sequence of my images was projected onto the front wall from the outside, permeating into the space and enveloping the viewer (Fig 3).

Written and verbal peer critique from the first and second installations was taken back into the exploratory enquiry, and this helped to focus the material experiments as well as the installation design. As the thesis, the articulation, and the imagery developed, so did the conceptual planning of the third, final installation. This was also designed and built as an immersive space for a singular viewer (Fig 4). The angled walls and ceiling were again clad in silver leaf, with a stretched fabric across the front acting as a permeable surface to project the imagery. This space was higher and shorter than the second installation space; producing larger images at closer distance to the viewer, enhancing the embodied sensation. As one photograph dissolved into the next, light ebbed and pooled, shifting boundaries and shapes within the space. The meditative atmosphere allowed the viewer to contemplate their own phenomenological relationship to light and consider its mysterious influence.¹⁷³



Fig 3. Segunda instalação - uma experiência singular.

Esta iteração foi concebida como uma experiência incorporada, com o objetivo de imergir fisicamente um espectador singular. Eu construí um espaço atmosférico que estava totalmente coberto de folhas prateadas sutilmente refletivas. Como minha imagem era sugestiva e não literal, ele abriu um espaço interpretativo para que os espectadores adicionassem ou criassem significado, em vez de interrogar os meus.

Fig 3. Second installation – a singular experience.

This iteration was conceived as an embodied experience, with an aim to physically immerse a singular viewer. I constructed an atmospheric space that was clad entirely in subtly reflective silver leaf. Because my imagery was suggestive rather than literal, it opened an interpretive space for viewers to add or create meaning, rather than interrogate mine.



Fig 4. **Instalação final.** Enquanto o espectador se movia dentro do espaço, as extensões reflexivas pareciam responder mudando sua posição e tamanho. Isso criou uma sensação de estar centrado na luz e negociar ativamente um relacionamento com ela. Quando observadas, as qualidades reflexivas da folha prateada davam a impressão de uma expansão para uma dimensão ainda mais intangível - uma manifestação visível da fervorosa permeabilidade da luz e a capacidade de desenvolver a consciência para as coisas além. Como afirma Cerbone, “a existência humana é sempre uma combinação de facticidade e transcendência”, misturando a realidade percebida com domínios imaginativos além de místicos.

Fig 4. **Final installation.** As the viewer moved within the space, the reflective extensions seemed to respond by shifting their position and size. This created a sense of being centred in the light, and actively negotiating a relationship with it. When observed, the reflective qualities of silver leaf gave an impression of an expansion into a further, intangible dimension - a visible manifestation of light's fervent permeability and ability to develop consciousness for things beyond. As Cerbone asserts, “human existence is always a combination of facticity and transcendence”¹⁷⁴, blending the perceived reality with imaginative, mystical realms beyond.

Enquanto o espectador se movia dentro do espaço, as extensões reflexivas pareciam responder mudando sua posição e tamanho. Isso criou uma sensação de estar centrado na luz e negociar ativamente um relacionamento com ela. Quando observadas, as qualidades reflexivas da folha prateada davam a impressão de uma expansão para uma dimensão ainda mais intangível - uma manifestação visível da feroz permeabilidade da luz e a capacidade de desenvolver a consciência para as coisas além. Como afirma Cerbone, “a existência humana é sempre uma combinação de facticidade e transcendência”⁸⁷, misturando a realidade percebida com domínios imaginativos além de místicos.

Projeto de pesquisa

Em minha investigação heurística, incorporei uma gama sistemática de métodos avaliativos em conjunto com os métodos artísticos usados na prática (experimentação de materiais e fotografia). Estes ajudaram a moldar a investigação e incluíram: questionamento reflexivo (registros diários e anotações para a evolução da imagem fotográfica), revisões de conhecimento (levantamento de literatura contextual, visitas a outras exposições e instalações de artistas), discussões (com supervisores questionadores, com estudiosos externos e com colegas) e críti-

Research design

In my heuristic enquiry, I incorporated a systematic range of evaluative methods in conjunction to the artistic methods used in the practice (material experimentation and photography). These helped shape the enquiry, and included: reflective questioning (journal entries and notes to the evolving photographic imagery), reviews of knowledge (surveying contextual literature, visiting other artist's exhibitions and installations), discussions (with questioning supervisors, with external scholars, and with peers) and critique (feedback after conference presentations and installation viewings). These methods represented opportunities to actively turn outward and provide my practice-led enquiry with critical context and review. Through this process I was able to test my thinking, my practice and my verbal articulation at strategic stages of the research trajectory. This approach, although at times challenging, stimulated decisive insights. It helped to strengthen my ideas, focus the research question, develop my reflexivity and reasoning, and refine my visual, spatial and literary vocabulary. As I learned through practice, I grew through reflection and exchange, and, as a consequence of this dialectic, the research advanced.

ca (*feedback* após apresentações em conferências e visualizações de instalação). Estes métodos representavam oportunidades de me voltar ativamente para o exterior e fornecer à minha investigação conduzida pela prática um contexto e uma revisão críticos. Por meio desse processo pude testar meu pensamento, minha prática e minha articulação verbal em etapas estratégicas da trajetória de pesquisa. Essa abordagem, embora às vezes desafiadora, estimulou *insights* decisivos. Ajudou a fortalecer minhas ideias, focar a questão de pesquisa, desenvolver minha reflexividade e raciocínio e refinar meu vocabulário visual, espacial e literário. Como aprendi através da prática, cresci através da reflexão e da troca e, como consequência dessa dialética, a pesquisa avançou.

A estrutura heurística, no entanto, me proporcionou um perímetro valioso. Devido à abordagem flexível e não linear que a estrutura heurística possibilitou, minha própria pergunta de pesquisa foi capaz de progredir, mudar e se tornar mais coerente. Conforme aprendi experimentalmente, li literatura adicional, ouvi outras opiniões e trabalhei através de uma articulação mais precisa, eu também mudei. Como artista, encontrei uma nova articulação e expressão emotiva além dos campos que eu havia ocupado anteriormente. O questionamento imersivo permitiu-me refinar as considerações espirituais. Por meio da investigação, expandi minha consciência e senso de identidade e, a partir dessa posição consegui encorajar os espectadores e leitores a refletirem sobre sua própria percepção perceptiva. Em suma, a heurística apresentou uma estrutura para definir, navegar e esclarecer essa investigação conduzida pela prática com seus aspectos pessoais, experienciais e contemplativo.

The heuristic framework, however, provided me with a valuable perimeter. Because of the flexible, non-linear approach which the heuristic framework enabled, my research question itself was able to progress, shift and become more coherent. As I learned experientially, read additional literature, heard other opinions, and worked through articulating more precisely, I also changed. As an artist, I found a new emotive articulation and expression beyond the realms I had previously occupied. The immersive questioning allowed me to refine spiritual considerations. Through the investigation I expanded my consciousness and sense of self, and from this position I was able to encourage viewers and readers to ponder their own perceptive awareness. In summary, heuristics presented a framework to define, navigate and clarify this practice-led enquiry with its particular personal, experiential and contemplative aspects.

Conclusão

A pesquisa heurística pode fornecer uma estrutura multifacetada e adaptável que pode ser alinhada construtivamente com certas formas de pesquisa conduzida pela prática experiencial. Se a investigação artística pode considerar criticamente os potenciais da heurística (não mais como uma metodologia emprestada da psicologia, mas como uma maneira distinta de lidar com uma exploração e experiência artística prática), então a pesquisa conduzida pela prática pode encontrar novos caminhos para negociar. Como meu exemplo demonstra, a heurística pode ser uma base valiosa para a modelagem de buscas empíricas, para a interpretação de experiências artísticas e para o desenvolvimento da autoconsciência individual.

Portanto, proponho que a heurística seja reconhecida pelo pesquisador artístico como um arcabouço benéfico para o desenvolvimento pessoal. Por causa das raízes heurísticas na psicologia, ela representa uma estrutura conceitual que conecta a coleta de dados aos principais processos cognitivos.

A heurística representa um caminho interno de exploração. A busca investigativa é fundamentada em uma contemplação introspectiva e requer uma atitude distinta de presença e determinação. O pesquisador/praticante deve estar disposto a olhar além das fronteiras existenciais, reavaliar conceitos da

Conclusion

Heuristic enquiry can provide a multi-faceted, adaptable framework that can constructively align with certain forms of experiential practice-led research. If artistic enquiry can critically consider the potentials of heuristics (no longer as a methodology borrowed from psychology, but as a distinct way of dealing with a practical artistic exploration and experience), then in turn practice-led research might find new avenues to negotiate. As my example demonstrates, heuristics can be a valuable foundation for the shaping of empirical quests, for the interpretation of artistic experiences and for the development of individual self-awareness.

Therefore, I posit that heuristics should be recognised by the artistic researcher as a framework that is beneficial to personal development. Because of heuristics' roots in psychology, it represents a conceptual structure that connects data gathering with key cognitive processes.

Heuristics represents an internal pathway of exploration. The investigative pursuit is grounded in introspective contemplation, and requires a distinct attitude of presence and determination. The researcher/practitioner must be willing to look beyond existential boundaries, re-evaluate concepts of reality and ponder personal experiences. This

realidade e ponderar experiências pessoais. Este processo imersivo pode ser desafiador por causa de sua incursão em aspectos desconhecidos ou previamente incontestes do *self*. No entanto, a partir dessa busca, novos significados que podem surgir têm o potencial de transformação. Esse novo entendimento pode remodelar nossa percepção do mundo – interna e externamente, pessoal e coletivamente.

A virtude da heurística dentro da investigação artística é que ela reconhece o comportamento humano adaptativo. Valoriza a nossa posição subjetiva fundamental à medida que trabalhamos, sentimos e descobrimos experiencialmente. Ela habilita explicitamente nossa capacidade de convocar o intuitivo e o emotivo para alcançar novos entendimentos e gerar novas interpretações perceptivas. Sua flexibilidade sustenta nossa curiosidade exploratória e nosso anseio por novas perspectivas, permitindo-nos divagar, mudar caminhos e experimentar rotas experimentais. Dentro do processo dialético de criar, experienciar e refletir, ela pode nos auxiliar à medida que desenvolvemos níveis crescentes de consciência. À medida que nossa percepção e sensibilidade são refinadas, nosso senso de identidade é fortalecido ou transformado. Assim, sem dúvida, a heurística aumenta nossa presença e essência como seres humanos e como artistas.

immersive process may be challenging because of its foray into unknown or previously uncontested aspects of the self. Yet from such a pursuit new meanings may arise that have the potential for transformation. This new understanding may reshape our perception of the world – internally and externally, personally and collectively.

The virtue of heuristics within artistic enquiry is that it recognises adaptive human behaviour. It values our pivotal subjective position as we work, feel and discover experientially. It explicitly empowers our ability to summon the intuitive and the emotive to reach new understandings and to generate new perceptive interpretations. Its flexibility supports our exploratory curiosity and our yearning for new perspectives by allowing us to digress, to change paths, and to try experimental routes. Within the dialectic process of creating, experiencing, and reflecting, it can assist us as we develop increasing levels of awareness. As our perceptiveness and sensitivity are refined, our sense of self is strengthened or transformed. Thus, arguably, heuristics enhances our presence and substance as humans and as artists.

- 1 Maarit Mäkelä, "The place and the product(s) of making in practice-led research", *Reflections and Connections: On the Relationship Between Creative Practices, Knowledge and Academic Research*. Edited by Nithikul Nimkulrat and Tim O'Riley. (Helsinki: University of Art and Design, 2009), 29–38.
- 2 Josie Arnold, "Practice-led research: Creative activity, academic debate and intellectual rigour" (*Higher Education Studies*, 2002) 2(2), 9–23. doi:10.5539/hes.v2n2p
- 3 Tara Brabazon and Zeynep Dagli, "Putting the doctorate into practice, and the practice into doctorates: Creating a new space for quality scholarship through creativity" (*Nebula*, 2010), 7, 1–2.
- 4 Linda Candy, "Practice Based Research: A Guide", CCS Report 1.0 (Sydney, Australia: University of Technology, 2006).
- 5 Christopher Frayling, *Research in art and design*, (London, Royal College of Art Research Papers, 1993), 1(1), 1–5.
- 6 Stephen Scrivener, "Reflection in and on action and practice in creative production doctoral projects in art and design. The foundations of practice based research." *Working Papers in Art and Design*, 1. (England: University of Hertfordshire, Centre for Research into Practice, 2000).
- 7 Maarit Mäkelä, Nithikul Nimkulrat, D. Dash and Francois Nsenaga, (2011). "On reflecting and making in artistic research practice" (*Journal of Research Practice*, 2011), 7, 1. <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/issue/view/15>
- 8 Julian Klein, "What is artistic research?" *Gegenworte* 23. (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010), para 10. <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>
- 9 Maarit Mäkelä and Tim O'Riley, "The art of research II", *Process, results, contribution*. (Helsinki, Aalto University, School of Arts, Design and Architecture, 2012), 8.
- 10 Morwenna Griffiths, "Research and the self", *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Edited by M. Biggs and H. Karlsson. (New York, Routledge, 2010).
- 11 Klein, "What is artistic research?"
- 12 Mary Jane Jacob, "Experience as thinking", *Art as Thinking Process*. Edited by M. Ambrozic and A. Vettese. (Germany: Sternberg Press, 2013).
- 13 Alex Seago and Anthony Dunne, "New methodologies in art and design research: The object as discourse" (*Design Issues*, 1999), 15(2), 11–17.
- 14 Juhani Pallasmaa, *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture*. (Chichester, England: J. Wiley & Sons, 2009).
- 15 Bruce Douglass and Clark Moustakas, "Heuristic inquiry – The internal search to know". (*Journal of Humanistic Psychology*, 1985), 25(3), 39–55.
- 16 Sandy Sela-Smith, "Heuristic research: a review and critique of the Moustakas method." (*Journal of Humanistic Psychology*, 2002), 42(3), 54. doi: 10.1177/0022167802423004
- 17 Griffiths, "Research and the self".
- 18 Welby Ings, "Managing heuristics as a method of inquiry in autobiographical graphic design theses", *iJADE* 30.2 (New Jersey, Blackwell Publishing, 2011).
- 19 Maarit Mäkelä and Teija Löytönen, *Enhancing material experimentation in design education*. (Chicago, Learn xDesign, 2015).
- 20 Nithikul Nimkulrat, *Hands-on intellect: Integrating craft practice into design research*. (*International Journal of Design*, 2012). 6(3), 1–13.
- 21 Gerhard Kleining and Harald Witt, *The qualitative heuristic approach: A methodology for discovery in psychology and the social sciences. Rediscovering the method of introspection as an example*. (*Forum Qualitative Sozialforschung*, 2000), 1(1).
- 22 Gerd Gigerenzer, Ralph Hertwig, Thorsten Pachur, *Heuristics: the foundations of adaptive behavior*. (Oxford, Oxford University Press, 2011).
- 23 Franz Rothlauf, *Design of modern heuristics: principles and application*. (Heidelberg, Springer, 2011).
- 24 Gerard Kenny, *An introduction to Moustakas's heuristic method*. (*Nurse Researcher*, 2012). 19(3): 6–11.
- 25 Michael B. Petersen, *Evolutionary political psychology: on the origin and structure of heuristics and biases in politics*. (*Political Psychology*, 2015). 36, 5–78.
- 26 Said Salhi, *Heuristic search: the emerging science of problem solving*. (Heidelberg, Springer, 2017).

- 27 Ings, "Heuristics in autobiographical graphic design theses".
- 28 Kleining and Witt, The qualitative heuristic approach.
- 29 Clark Moustakas, The touch of loneliness (New Jersey, Prentice-Hall, 1975).
- 30 Gigerenzer, Hertwig and Pachur, Heuristics: the foundations of adaptive behavior.
- 31 Yves Schuliar and France Crispino, "Semiotics, heuristics, and inferences used by forensic scientists", Encyclopedia of Forensic Sciences (The Netherlands, Elsevier, 2013), 310-313.
- 32 Clark Moustakas, Loneliness. (New Jersey, Prentice-Hall, 1961).
- 33 Moustakas, The touch of loneliness.
- 34 Clark Moustakas, Heuristics research: Design, methodology and applications. (London, Sage, 1990).
- 35 Douglass and Moustakas, "The internal search to know", 40.
- 36 Sela-Smith, "A review and critique of the Moustakas method."
- 37 Michael Polanyi, The tacit dimension (New York, Doubleday, 1966).
- 38 Michael Polanyi, Knowing and being. (Chicago, University of Chicago Press, 1969).
- 39 Klein, "What is artistic research?", para 10.
- 40 Evelyn Boyd and Ann Fales, "Reflective learning: Key to learning from experience" (Journal of Humanistic Psychology, 1983), 23 (2).
- 41 Douglass and Moustakas, "The internal search to know", 40
- 42 Dave Hiles, Heuristic inquiry and transpersonal research (presented to CPPE London, 2001), para 4. <http://psy.dmu.ac.uk/drhiles/HIpaper.htm>
- 43 Moustakas, Heuristics research, 43.
- 44 Douglass and Moustakas, "The internal search to know".
- 45 Moustakas, Heuristics research.
- 46 Douglass and Moustakas, "The internal search to know", 39.
- 47 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas".
- 48 Hiles, Heuristic inquiry and transpersonal research, para 4.
- 49 Boyd and Fales, "Reflective learning", 101.
- 50 Griffiths, "Research and the self", 185.
- 51 Robert Bullough and Stefinee Pinnegar, Guidelines for quality in autobiographical forms of self-study research. (Educational Researcher, 2001), 30(3), 13–21.
- 52 Polanyi, The tacit dimension, 4.
- 53 Douglass and Moustakas, "The internal search to know".
- 54 Ings, "Heuristics in autobiographical graphic design theses".
- 55 *ibid*, 41.
- 56 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 54.
- 57 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 59.
- 58 Stephen Scrivener, The art object does not embody a form of knowledge (England: University of Hertfordshire, 2002), para 44.
- 59 Moustakas, Heuristics research, 9.
- 60 Donald Schön, The reflective practitioner: how professionals think in action. (London, Ashgate, 1983).
- 61 Hiles, Heuristic inquiry and transpersonal research.
- 62 Kleining & Witt, The qualitative heuristic approach.
- 63 Schön, The reflective practitioner, 280.
- 64 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 58.
- 65 Ings, "Heuristics in autobiographical graphic design theses".
- 66 Bryan Lawson, How designers think. (Oxford, Architectural Press, 1980/2005).
- 67 Moustakas, Heuristics research.
- 68 Ings, "Heuristics in autobiographical graphic design theses", 231.
- 69 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 71.
- 70 Douglass & Moustakas, "The internal search to know", 40.
- 71 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 44.
- 72 F. Derek Ventling, Illuminativa – The resonance of the unseen. (New Zealand, AUT University, PhD thesis, 2017), <http://hdl.handle.net/10292/10414>
- 73 Zachary Hayes, "On the reduction of the arts to theology". Edited by F. Coughlin. (New York, The Franciscan Institute of St. Bonaventure University, Works of Saint Bonaventure, 1, 1996).
- 74 Lucia Miccoli, Two thirteenth-century theories of light: Robert Grosseteste and Saint Bonaventure. (Semiotica, 2001), 136, 69–84.
- 75 Lydia Schumacher, Divine illumination in Augustinian and Franciscan thought. (Scotland, University of Edinburgh, PhD Dissertation, 2009).
- 76 Mäkelä, Nimkulrat, Dash and Nsenga, "On reflecting and making", 1.
- 77 Sydney McAdams. The Aesthetics of light: A critical examination of St. Bonaventure's doctrine of light in view of his aesthetics. (Vatican City, Dissertations and Theses, 1991) UMI No. 9134216.
- 78 Tim Noone and R. E. Houser, "Saint Bonaventure". Edited by E. Zalta (The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Winter 2014 Edition). <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/bonaventure/>.
- 79 Scrivener, "Reflection in and on action and practice", 15.
- 80 Hayes, "On the reduction of the arts to theology", 5.
- 81 Hiles, Heuristic inquiry and transpersonal research, para 17.
- 82 Jane Bennett, Vibrant matter: A political ecology of things. (USA: Duke University Press, 2010).
- 83 Mäkelä and Löytönen, Enhancing material experimentation.
- 84 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 63.
- 85 Herbert Read, A concise history of modern painting. (London, Thames and Hudson, 1974), 182.
- 86 A short video of this installation can be viewed at: <https://youtu.be/-100x7y6ufo>.
- 87 David Cerbone, Understanding phenomenology. (Durham, England: Acumen Publishing, 2006).

- 88 Maarit Mäkelä, "The place and the product(s) of making in practice-led research", *Reflections and Connections: On the Relationship Between Creative Practices, Knowledge and Academic Research*. Edited by Nithikul Nimkulrat and Tim O'Riley. (Helsinki: University of Art and Design, 2009), 29–38.
- 89 Josie Arnold, "Practice-led research: Creative activity, academic debate and intellectual rigour" (*Higher Education Studies*, 2002) 2(2), 9–23. doi:10.5539/hes.v2n2p
- 90 Tara Brabazon and Zeynep Dagli, "Putting the doctorate into practice, and the practice into doctorates: Creating a new space for quality scholarship through creativity" (*Nebula*, 2010), 7, 1–2.
- 91 Linda Candy, "Practice Based Research: A Guide", CCS Report 1.0 (Sydney, Australia: University of Technology, 2006).
- 92 Christopher Frayling, *Research in art and design*, (London, Royal College of Art Research Papers, 1993), 1(1), 1–5.
- 93 Stephen Scrivener, "Reflection in and on action and practice in creative production doctoral projects in art and design. The foundations of practice based research." *Working Papers in Art and Design*, 1. (England: University of Hertfordshire, Centre for Research into Practice, 2000).
- 94 Maarit Mäkelä, Nithikul Nimkulrat, D. Dash and Francois Nsenga, (2011). "On reflecting and making in artistic research practice" (*Journal of Research Practice*, 2011), 7, 1. <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/issue/view/15>
- 95 Julian Klein, "What is artistic research?" *Gegenworte* 23. (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010), para 10. <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>
- 96 Maarit Mäkelä and Tim O'Riley, "The art of research II", *Process, results, contribution*. (Helsinki, Aalto University, School of Arts, Design and Architecture, 2012), 8.
- 97 Morwenna Griffiths, "Research and the self", *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Edited by M. Biggs and H. Karlsson. (New York, Routledge, 2010).
- 98 Klein, "What is artistic research?"
- 99 Mary Jane Jacob, "Experience as thinking", *Art as Thinking Process*. Edited by M. Ambrozic and A. Vettese. (Germany: Sternberg Press, 2013).
- 100 Alex Seago and Anthony Dunne, "New methodologies in art and design research: The object as discourse" (*Design Issues*, 1999), 15(2), 11–17.
- 101 Juhani Pallasmaa, *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture*. (Chichester, England: J. Wiley & Sons, 2009).
- 102 Bruce Douglass and Clark Moustakas, "Heuristic inquiry – The internal search to know". (*Journal of Humanistic Psychology*, 1985), 25(3), 39–55.
- 103 Sandy Sela-Smith, "Heuristic research: a review and critique of the Moustakas method." (*Journal of Humanistic Psychology*, 2002), 42(3), 54. doi: 10.1177/0022167802423004
- 104 Griffiths, "Research and the self".
- 105 Welby Ings, "Managing heuristics as a method of inquiry in autobiographical graphic design theses", *iJADE* 30.2 (New Jersey, Blackwell Publishing, 2011).
- 106 Maarit Mäkelä and Teija Löytönen, *Enhancing material experimentation in design education*. (Chicago, Learn xDesign, 2015).
- 107 Nithikul Nimkulrat, *Hands-on intellect: Integrating craft practice into design research*. (*International Journal of Design*, 2012). 6(3), 1–13.
- 108 Gerhard Kleining and Harald Witt, *The qualitative heuristic approach: A methodology for discovery in psychology and the social sciences. Rediscovering the method of introspection as an example*. (*Forum Qualitative Sozialforschung*, 2000), 1(1).
- 109 Gerd Gigerenzer, Ralph Hertwig, Thorsten Pachur, *Heuristics: the foundations of adaptive behavior*. (Oxford, Oxford University Press, 2011).
- 110 Franz Rothlauf, *Design of modern heuristics: principles and application*. (Heidelberg, Springer, 2011).
- 111 Gerard Kenny, *An introduction to Moustakas's heuristic method*. (*Nurse Researcher*, 2012). 19(3): 6–11.
- 112 Michael B. Petersen, *Evolutionary political psychology: on the origin and structure of heuristics and biases in politics*. (*Political Psychology*, 2015). 36, 5–78.
- 113 Said Salhi, *Heuristic search: the emerging science of problem solving*. (Heidelberg, Springer, 2017).
- 114 Ings, "Heuristics in autobiographical graphic design theses".
- 115 Kleining and Witt, *The qualitative heuristic approach*.
- 116 Clark Moustakas, *The touch of loneliness* (New Jersey, Prentice-Hall, 1975).
- 117 Gigerenzer, Hertwig and Pachur, *Heuristics: the foundations of adaptive behavior*.
- 118 Yves Schuliar and France Crispino, "Semiotics, heuristics, and inferences used by forensic scientists", *Encyclopedia of Forensic Sciences* (The Netherlands, Elsevier, 2013), 310-313.
- 119 Clark Moustakas, *Loneliness*. (New Jersey, Prentice-Hall, 1961).
- 120 Moustakas, *The touch of loneliness*.
- 121 Clark Moustakas, *Heuristics research: Design, methodology and applications*. (London, Sage, 1990).
- 122 Douglass and Moustakas, "The internal search to know", 40.
- 123 Sela-Smith, "A review and critique of the Moustakas method."
- 124 Michael Polanyi, *The tacit dimension* (New York, Doubleday, 1966).
- 125 Michael Polanyi, *Knowing and being*. (Chicago, University of Chicago Press, 1969).
- 126 Klein, "What is artistic research?", para 10.

- 127 Evelyn Boyd and Ann Fales, "Reflective learning: Key to learning from experience" (*Journal of Humanistic Psychology*, 1983), 23 (2).
- 128 Douglass and Moustakas, "The internal search to know", 40.
- 129 Dave Hiles, Heuristic inquiry and transpersonal research (presented to CPPE London, 2001), para 4. <http://psy.dmu.ac.uk/drhiles/Hlpaper.htm>.
- 130 Moustakas, Heuristics research, 43.
- 131 Douglass and Moustakas, "The internal search to know".
- 132 Moustakas, Heuristics research.
- 133 Douglass and Moustakas, "The internal search to know", 39.
- 134 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas".
- 135 Hiles, Heuristic inquiry and transpersonal research, para 4.
- 136 Boyd and Fales, "Reflective learning", 101.
- 137 Griffiths, "Research and the self", 185.
- 138 Robert Bullough and Stefinee Pinnegar, Guidelines for quality in autobiographical forms of self-study research. (*Educational Researcher*, 2001), 30(3), 13–21.
- 139 Polanyi, The tacit dimension, 4.
- 140 Douglass and Moustakas, "The internal search to know".
- 141 Ings, "Heuristics in autobiographical graphic design theses".
- 142 *ibid*, 41.
- 143 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 54.
- 144 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 59.
- 145 Stephen Scrivener, The art object does not embody a form of knowledge (England: University of Hertfordshire, 2002), para 44.
- 146 Moustakas, Heuristics research, 9.
- 147 Donald Schön, The reflective practitioner: how professionals think in action. (London, Ashgate, 1983).
- 148 Hiles, Heuristic inquiry and transpersonal research.
- 149 Kleining & Witt, The qualitative heuristic approach.
- 150 Schön, The reflective practitioner, 280.
- 151 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 58.
- 152 Ings, "Heuristics in autobiographical graphic design theses".
- 153 Bryan Lawson, How designers think. (Oxford, Architectural Press, 1980/2005).
- 154 Moustakas, Heuristics research.
- 155 Ings, "Heuristics in autobiographical graphic design theses", 231.
- 156 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 71.
- 157 Douglass & Moustakas, "The internal search to know", 40.
- 158 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 44.
- 159 F. Derek Ventling, *Illuminativa – The resonance of the unseen*. (New Zealand, AUT University, PhD thesis, 2017), <http://hdl.handle.net/10292/10414>
- 160 Zachary Hayes, "On the reduction of the arts to theology". Edited by F. Coughlin. (New York, The Franciscan Institute of St. Bonaventure University, Works of Saint Bonaventure, 1, 1996).
- 161 Lucia Miccoli, Two thirteenth-century theories of light: Robert Grosseteste and Saint Bonaventure. (*Semiotica*, 2001), 136, 69–84.
- 162 Lydia Schumacher, *Divine illumination in Augustinian and Franciscan thought*. (Scotland, University of Edinburgh, PhD Dissertation, 2009).
- 163 Mäkelä, Nimkulrat, Dash and Nsenga, "On reflecting and making", 1.
- 164 Sydney McAdams. *The Aesthetics of light: A critical examination of St. Bonaventure's doctrine of light in view of his aesthetics*. (Vatican City, Dissertations and Theses, 1991) UMI No. 9134216.
- 165 Tim Noone and R. E. Houser, "Saint Bonaventure". Edited by E. Zalta (*The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2014 Edition). <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/bonaventure/>.
- 166 Scrivener, "Reflection in and on action and practice", 15.
- 167 Hayes, "On the reduction of the arts to theology", 5.
- 168 Hiles, Heuristic inquiry and transpersonal research, para 17.
- 169 Jane Bennett, *Vibrant matter: A political ecology of things*. (USA: Duke University Press, 2010).
- 170 83 Mäkelä and Löytönen, *Enhancing material experimentation*.
- 171 Sela-Smith, "Review and critique of Moustakas", 63.
- 172 Herbert Read, *A concise history of modern painting*. (London, Thames and Hudson, 1974), 182.
- 173 A short video of this installation can be viewed at: <https://youtu.be/-100x7y6ufo>.
- 174 David Cerbone, *Understanding phenomenology*. (Durham, England: Acumen Publishing, 2006).

Referências

- Josie Arnold, "Practice-led research: Creative activity, academic debate and intellectual rigour" (*Higher Education Studies*, 2002), 2(2), 9–23. doi:10.5539/hes.v2n2p
- Jane Bennett, *Vibrant matter: A political ecology of things*. (USA: Duke University Press, 2010).
- Evelyn Boyd and Ann Fales, "Reflective learning: Key to learning from experience" (*Journal of Humanistic Psychology*, 1983), 23 (2).
- Tara Brabazon and Zeynep Dagli, "Putting the doctorate into practice, and the practice into doctorates: Creating a new space for quality scholarship through creativity" (*Nebula*, 2010), 7, 1–2.
- Robert Bullough and Stefinee Pinnegar, *Guidelines for quality in autobiographical forms of self-study research*. (*Educational Researcher*, 2001), 30(3), 13–21.
- Linda Candy, "Practice Based Research: A Guide", *CCS Report 1.0* (Sydney, Australia: University of Technology, 2006).
- David Cerbone, *Understanding phenomenology*. (Durham, England: Acumen Publishing, 2006).
- Bruce Douglass and Clark Moustakas, "Heuristic inquiry – The internal search to know". (*Journal of Humanistic Psychology*, 1985), 25(3), 39–55.
- Christopher Frayling, *Research in art and design*, (London, Royal College of Art Research Papers, 1993), 1(1), 1–5.
- Gerd Gigerenzer, Ralph Hertwig and Thorsten Pachur, *Heuristics: the foundations of adaptive behavior*. (Oxford, Oxford University Press, 2011).
- Morwenna Griffiths, "Research and the self", *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Edited by M. Biggs and H. Karlsson. (New York, Routledge, 2010).
- Zachary Hayes, "On the reduction of the arts to theology". Edited by F. Edward Coughlin. (New York, The Franciscan Institute of St. Bonaventure University, Works of Saint Bonaventure 1, 1996).
- Dave Hiles, *Heuristic inquiry and transpersonal research* (presented to CPPE London, 2001). <http://psy.dmu.ac.uk/drhiles/HIpaper.htm>.
- Welby Ings, "Managing heuristics as a method of inquiry in autobiographical graphic design theses", *iJADE 30.2* (New Jersey, Blackwell Publishing, 2011).
- Mary Jane Jacob, "Experience as thinking", *Art as Thinking Process*. Edited by Mara Ambrozic and Angela Vettese. (Germany, Sternberg Press, 2013).
- Gerard Kenny, *An introduction to Moustakas's heuristic*

References

- Josie Arnold, "Practice-led research: Creative activity, academic debate and intellectual rigour" (*Higher Education Studies*, 2002), 2(2), 9–23. doi:10.5539/hes.v2n2p
- Jane Bennett, *Vibrant matter: A political ecology of things*. (USA: Duke University Press, 2010).
- Evelyn Boyd and Ann Fales, "Reflective learning: Key to learning from experience" (*Journal of Humanistic Psychology*, 1983), 23 (2).
- Tara Brabazon and Zeynep Dagli, "Putting the doctorate into practice, and the practice into doctorates: Creating a new space for quality scholarship through creativity" (*Nebula*, 2010), 7, 1–2.
- Robert Bullough and Stefinee Pinnegar, *Guidelines for quality in autobiographical forms of self-study research*. (*Educational Researcher*, 2001), 30(3), 13–21.
- Linda Candy, "Practice Based Research: A Guide", *CCS Report 1.0* (Sydney, Australia: University of Technology, 2006).
- David Cerbone, *Understanding phenomenology*. (Durham, England: Acumen Publishing, 2006).
- Bruce Douglass and Clark Moustakas, "Heuristic inquiry – The internal search to know". (*Journal of Humanistic Psychology*, 1985), 25(3), 39–55.
- Christopher Frayling, *Research in art and design*, (London, Royal College of Art Research Papers, 1993), 1(1), 1–5.
- Gerd Gigerenzer, Ralph Hertwig and Thorsten Pachur, *Heuristics: the foundations of adaptive behavior*. (Oxford, Oxford University Press, 2011).
- Morwenna Griffiths, "Research and the self", *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Edited by M. Biggs and H. Karlsson. (New York, Routledge, 2010).
- Zachary Hayes, "On the reduction of the arts to theology". Edited by F. Edward Coughlin. (New York, The Franciscan Institute of St. Bonaventure University, Works of Saint Bonaventure 1, 1996).
- Dave Hiles, *Heuristic inquiry and transpersonal research* (presented to CPPE London, 2001). <http://psy.dmu.ac.uk/drhiles/HIpaper.htm>.
- Welby Ings, "Managing heuristics as a method of inquiry in autobiographical graphic design theses", *iJADE 30.2* (New Jersey, Blackwell Publishing, 2011).
- Mary Jane Jacob, "Experience as thinking", *Art as Thinking Process*. Edited by Mara Ambrozic and Angela Vettese. (Germany, Sternberg Press, 2013).
- Gerard Kenny, *An introduction to Moustakas's heuristic method*. (*Nurse Researcher*, 2012). 19(3): 6–11.

- method. (*Nurse Researcher*, 2012). 19(3): 6–11.
- Julian Klein, “What is artistic research?” *Gegenworte* 23. (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010), para 10. <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>
- Gerhard Kleining and Harald Witt, *The qualitative heuristic approach: A methodology for discovery in psychology and the social sciences. Rediscovering the method of introspection as an example.* (*Forum Qualitative Sozialforschung*, 2000), 1(1).
- Bryan Lawson, *How designers think.* (Oxford, Architectural Press, 1980/2005).
- Maarit Mäkelä, “The place and the product(s) of making in practice-led research”, *Reflections and Connections: On the Relationship Between Creative Practices, Knowledge and Academic Research.* Edited by Nithikul Nimkulrat and Tim O’Riley. (Helsinki: University of Art and Design, 2009), 29–38.
- Maarit Mäkelä and Teija Löytönen, *Enhancing material experimentation in design education.* (Chicago, Learn xDesign, 2015).
- Maarit Mäkelä, Nithikul Nimkulrat, D. P. Dash and Francois Nsenga, (2011). “On reflecting and making in artistic research practice” (*Journal of Research Practice*, 2011), 7, 1. <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/issue/view/15>
- Maarit Mäkelä and Tim O’Riley, “The art of research II”, *Process, results, contribution.* (Helsinki, Aalto University, School of Arts, Design and Architecture, 2012), 8.
- Sydney McAdams, *The Aesthetics of light: A critical examination of St. Bonaventure’s doctrine of light in view of his aesthetics.* (Vatican City, Dissertations and Theses, 1991), UMI No. 9134216.
- Lucia Miccoli, *Two thirteenth-century theories of light: Robert Grosseteste and Saint Bonaventure.* (*Semiotica*, 2001), 136, 69–84.
- Clark Moustakas, *Loneliness.* (New Jersey, Prentice-Hall, 1961).
- Clark Moustakas, *The touch of loneliness* (New Jersey, Prentice-Hall, 1975).
- Clark Moustakas, *Heuristics research: Design, methodology and applications.* (London, Sage, 1990).
- Nithikul Nimkulrat, *Hands-on intellect: Integrating craft practice into design research.* (*International Journal of Design*, 2012). 6(3), 1–13.
- Tim Noone and R. E. Houser, “Saint Bonaventure”. Edited by E. Zalta (*The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2014 Edition). <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/bonaventure/>
- Julian Klein, “What is artistic research?” *Gegenworte* 23. (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010), para 10. <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>
- Gerhard Kleining and Harald Witt, *The qualitative heuristic approach: A methodology for discovery in psychology and the social sciences. Rediscovering the method of introspection as an example.* (*Forum Qualitative Sozialforschung*, 2000), 1(1).
- Bryan Lawson, *How designers think.* (Oxford, Architectural Press, 1980/2005).
- Maarit Mäkelä, “The place and the product(s) of making in practice-led research”, *Reflections and Connections: On the Relationship Between Creative Practices, Knowledge and Academic Research.* Edited by Nithikul Nimkulrat and Tim O’Riley. (Helsinki: University of Art and Design, 2009), 29–38.
- Maarit Mäkelä and Teija Löytönen, *Enhancing material experimentation in design education.* (Chicago, Learn xDesign, 2015).
- Maarit Mäkelä, Nithikul Nimkulrat, D. P. Dash and Francois Nsenga, (2011). “On reflecting and making in artistic research practice” (*Journal of Research Practice*, 2011), 7, 1. <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/issue/view/15>
- Maarit Mäkelä and Tim O’Riley, “The art of research II”, *Process, results, contribution.* (Helsinki, Aalto University, School of Arts, Design and Architecture, 2012), 8.
- Sydney McAdams, *The Aesthetics of light: A critical examination of St. Bonaventure’s doctrine of light in view of his aesthetics.* (Vatican City, Dissertations and Theses, 1991), UMI No. 9134216.
- Lucia Miccoli, *Two thirteenth-century theories of light: Robert Grosseteste and Saint Bonaventure.* (*Semiotica*, 2001), 136, 69–84.
- Clark Moustakas, *Loneliness.* (New Jersey, Prentice-Hall, 1961).
- Clark Moustakas, *The touch of loneliness* (New Jersey, Prentice-Hall, 1975).
- Clark Moustakas, *Heuristics research: Design, methodology and applications.* (London, Sage, 1990).
- Nithikul Nimkulrat, *Hands-on intellect: Integrating craft practice into design research.* (*International Journal of Design*, 2012). 6(3), 1–13.
- Tim Noone and R. E. Houser, “Saint Bonaventure”. Edited by E. Zalta (*The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2014 Edition). <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/bonaventure/>
- Juhani Pallasmaa, *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture.* (Chichester, England: J. Wiley &

- pedia of Philosophy, Winter 2014 Edition). <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/bonaventure/>.
- Juhani Pallasmaa, *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture*. (Chichester, England: J. Wiley & Sons, 2009).
- Michael B. Petersen, *Evolutionary political psychology: on the origin and structure of heuristics and biases in politics*. (*Political Psychology*, 2015). 36, 5–78.
- Michael Polanyi, *The tacit dimension* (New York, Doubleday, 1966).
- Michael Polanyi, *Knowing and being*. (Chicago, University of Chicago Press, 1969).
- Herbert Read, *A concise history of modern painting*. (London, Thames and Hudson, 1974), 182.
- Franz Rothlauf, *Design of modern heuristics: principles and application*. (Heidelberg, Springer, 2011).
- Said Salhi, *Heuristic search: the emerging science of problem solving*. (Heidelberg, Springer, 2017).
- Yves Schuliar and France Crispino, “Semiotics, heuristics, and inferences used by forensic scientists”, *Encyclopedia of Forensic Sciences* (The Netherlands, Elsevier, 2013), 310-313.
- Donald Schön, *The reflective practitioner: how professionals think in action*. (London, Ashgate, 1983).
- Lydia Schumacher, *Divine illumination in Augustinian and Franciscan thought*. (Scotland, University of Edinburgh, PhD Dissertation, 2009).
- Stephen Scrivener, “Reflection in and on action and practice in creative production doctoral projects in art and design. The foundations of practice based research.” *Working Papers in Art and Design*, 1. (England: University of Hertfordshire, Centre for Research into Practice, 2000).
- Stephen Scrivener, *The art object does not embody a form of knowledge* (England: University of Hertfordshire, 2002).
- Alex Seago and Anthony Dunne, “New methodologies in art and design research: The object as discourse” (*Design Issues*, 1999), 15(2), 11–17.
- Sandy Sela-Smith, “Heuristic research: a review and critique of the Moustakas method.” (*Journal of Humanistic Psychology*, 2002), 42(3). doi: 10.1177/0022167802423004
- F. Derek Ventling, *Illuminativa – The resonance of the unseen*. (New Zealand, AUT University, PhD thesis, 2017). <http://hdl.handle.net/10292/10414>
- Sons, 2009).
- Michael B. Petersen, *Evolutionary political psychology: on the origin and structure of heuristics and biases in politics*. (*Political Psychology*, 2015). 36, 5–78.
- Michael Polanyi, *The tacit dimension* (New York, Doubleday, 1966).
- Michael Polanyi, *Knowing and being*. (Chicago, University of Chicago Press, 1969).
- Herbert Read, *A concise history of modern painting*. (London, Thames and Hudson, 1974), 182.
- Franz Rothlauf, *Design of modern heuristics: principles and application*. (Heidelberg, Springer, 2011).
- Said Salhi, *Heuristic search: the emerging science of problem solving*. (Heidelberg, Springer, 2017).
- Yves Schuliar and France Crispino, “Semiotics, heuristics, and inferences used by forensic scientists”, *Encyclopedia of Forensic Sciences* (The Netherlands, Elsevier, 2013), 310-313.
- Donald Schön, *The reflective practitioner: how professionals think in action*. (London, Ashgate, 1983).
- Lydia Schumacher, *Divine illumination in Augustinian and Franciscan thought*. (Scotland, University of Edinburgh, PhD Dissertation, 2009).
- Stephen Scrivener, “Reflection in and on action and practice in creative production doctoral projects in art and design. The foundations of practice based research.” *Working Papers in Art and Design*, 1. (England: University of Hertfordshire, Centre for Research into Practice, 2000).
- Stephen Scrivener, *The art object does not embody a form of knowledge* (England: University of Hertfordshire, 2002).
- Alex Seago and Anthony Dunne, “New methodologies in art and design research: The object as discourse” (*Design Issues*, 1999), 15(2), 11–17.
- Sandy Sela-Smith, “Heuristic research: a review and critique of the Moustakas method.” (*Journal of Humanistic Psychology*, 2002), 42(3). doi: 10.1177/0022167802423004
- F. Derek Ventling, *Illuminativa – The resonance of the unseen*. (New Zealand, AUT University, PhD thesis, 2017). <http://hdl.handle.net/10292/10414>

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

Cristiane Alcântara, Monica Tavares*

O livro de artista como espaço de discurso



Cristiane Alcântara é Professora Efetiva da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia, UFU (2009). Ela é Ph.D. em Artes pela Universidade de São Paulo (2017). Mestre em Artes pela Universidade de Brasília, UnB (2005). Designer com experiência em design gráfico, ênfase em ilustração e design editorial para o livro. <cristiane.alcantara@ufu.br>
ORCID: 0000-0001-9980-2828

Monica Tavares é Professora Associada da Universidade de São Paulo, Brasil. Fez pós-doutorado na Cornell University (2013-2014) e na Pennsylvania State University (2008-2009). Ela possui Ph.D. em Artes pela Universidade de São Paulo (2001), mestrado em Multimídia pela Universidade Estadual de Campinas (1995). É arquiteta licenciada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (1982). <mbstavares@usp.br>

Resumo A fim de promover uma investigação do artista ou designer em posição de autor e também uma averiguação acerca daquilo que determina seu poder na criação de regras de funcionamento do discurso, este artigo é fruto da tese de doutorado, que propôs o livro de artista como objeto de estudo. Esta tese, de autoria de Cristiane Alcântara, sob orientação de Monica Tavares, foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da USP e foi intitulada *O autor entre o sujeito: modos de subjetivação no fazer do livro de artista*.

Com base no texto “*O livro como forma de arte*” de Julio Plaza, este artigo considera que os livros de artista são objetos de linguagem e matrizes de sensibilidade, enfim, sequência de espaços em que se dá permanentemente um “fazer-construir-processar-transformar e criar”. Nesta perspectiva, este trabalho pretende apresentar como a produção de *O livro por vir*, de Cristiane Alcântara, é resultado de práticas e reflexões realizadas mediante uma série de condutas regularizadas de modos semelhantes, próprios de um mesmo saber-fazer. Mostrar-se-á como esse livro de artista firma-se como espaço de posicionamento autoral, de discursividade e lugar de onde se constituem modos distintos de subjetivação. Ao cabo, será demonstrado como esse livro de artista estabelece-se como um suporte que decorre ao mesmo tempo dos tradicionais meios de criação como também das novas tecnologias digitais, e que também envolve uma relação entre arte e design.

Palavras-chave Arte, Autor, Design, Discursividade, Livro de artista.

Cristiane Alcântara, Monica Tavares*

The artist's book as a space for discourse



Cristiane Alcântara is Professor at Faculty of Architecture, Urbanism and Design of the Federal University of Uberlândia, UFU (2009). She holds a Ph.D. in Arts from the University of São Paulo (2017). Master of Arts from the University of Brasília, UnB (2005). Designer with experience in graphic design, emphasis on illustration and editorial design for the book.

<cristiane.alcantara@ufu.br>

ORCID: 0000-0001-9980-2828

Monica Tavares is Associate Professor at University of São Paulo, Brazil. She did a Post-Doctoral Studies at Cornell University (2013-2014) and Pennsylvania State University (2008-2009). She has Ph.D. in Arts from University of São Paulo (2001), Master degree in Multimedia from State University of Campinas (1995). She is a licenced architect from the School of Architecture and Urbanism at Federal University of Bahia (1982).

<mbstavares@usp.br>

ORCID: 0000-0002-8008-1490

Abstract This article, the result of a Ph.D. thesis that proposed an artist's book as an object of study., investigates the artist, or designer, in the position of author and examines their power in the creation of rules for discourse. The thesis, authored by Cristiane Alcântara, under the supervision of Monica Tavares, was defended in the Postgraduate Program in Visual Arts at the University of São Paulo and was entitled "*The author between the subject: modes of subjectivation in the making of the artist's book*".

Based on the text "*O livro como forma de arte*" ("The Book as a Form of Art"), by Julio Plaza, this article considers that artists' books are objects of language and matrices of sensitivity, comprising a sequence of spaces in which a process of "doing-building-processing-transforming-creating" is carried out. This article demonstrates how Cristiane Alcântara's production of *O livro por vir* (The Book to Come) is the result of practices and reflections made through a series of similar regularized procedures, typical of a single know-how. It will show how this artist Alcântara's book stands as a space of authorial positioning and discursiveness and is a place from which separate modes of subjectivation are produced. Finally, it will demonstrate how this artist's book is established as a support that simultaneously stems from the traditional means of creation and the new digital technologies, involving a relationship between art and design.

Keywords Art, Artist's book, Author, Design, Discursiveness.

Introdução

Em uma de suas últimas entrevistas¹, o poeta Ferreira Gullar traça dois tipos de natureza da arte: uma em que o artista busca transmitir algum tipo de mensagem, baseando-se em sua condição humana; e a outra em que o artista, por meio da linguagem, procura por uma espécie de revelação, um significado oculto, a criação de uma linguagem simbólica, “(...) é a busca de um significado oculto. Um poeta como Mallarmé busca expressar uma coisa que está oculta, que nem ele sabe o que é (...)” (Gullar 2016).

Em seu discurso, Gullar dá pistas, ao longo de sua fala, que aquilo que lhe importa é o mundo, o qual sem ele nada faz sentido e em que, nele, o artista é naturalmente um humanista: pois a qualidade humana é a da invenção. “De certo modo é porque a arte é uma afirmação da humanidade das pessoas. Porque a qualidade humana do ser humano é inventar” (Gullar 2016).

Feita esta breve introdução, iniciamos este artigo certas de que não seria possível traçar uma análise do tema da autoria unicamente sob a lógica daquele que inventa, mas cientes de que vem do fascínio pelo universo da invenção nossa legítima necessidade em compreender os meandros que determinam uma série de questões que giram em torno daquele que cria, logo, o criador de algo que seja capaz de atribuir-lhe autoria.

Introduction

In one of his last interviews⁸, the poet Ferreira Gullar describes two types of art: one in which the artist seeks to transmit some kind of message, based on their human condition; and another in which the artist, through language, seeks a sort of revelation, a hidden meaning, the creation of a symbolic language, or a “(...) search for a hidden meaning. A poet such as Mallarmé seeks to express something that is hidden, which even he does not know (...)” (Gullar 2016).

In his discourse, Gullar gives clues, as he suggests that what matters to him is the world, without which nothing makes sense, and in which the artist is naturally a humanist: for the human quality is that of invention. “In a way, it occurs because art is an affirmation of people's humanity. Because the human quality of the human being is to invent.” (Gullar 2016).

We shall begin this article with the certainty that it will not be possible to trace an analysis of the subject of authorship only from the logic of the inventor and are aware that our legitimate need to understand the intricacies that determine a series of questions that revolve around the person who creates comes from a fascination with the universe of invention, that is, the creator of something of one's own authorship.

Heterotopias: de onde se lançam os dados das páginas de um livro

A fim de promover uma investigação do artista ou do designer em posição de autor e também uma averiguação acerca daquilo que determina seu poder na criação de regras de funcionamento do discurso, orientamo-nos pelo domínio da Ética de Michel Foucault para traçarmos uma análise dos modos de subjetivação do autor a partir da obra de sua criação. Deste modo, utilizamos o Livro de artista como meio para esta análise, sendo este compreendido como objeto de linguagem e lugar em que se dá, permanentemente, uma infinita rede de processos em torno de um “saber-fazer” específico, próprio daquele que se constitui como criador.

Inicialmente, de Foucault utilizamos o conceito de “heterotopia” que veio a colaborar para que analisássemos o Livro de artista como um espaço próprio da discursividade e onde é instaurado, por meio de uma rede discursiva, um conjunto de enunciados determinados pelas relações de poder e saber, assim como também, lugar de onde se constituem modos distintos de subjetivação.

O termo heterotopia é problematizado por Foucault (2001) a partir da ideia de que não nos encontramos em espaços homogêneos, mas em espaços carregados de qualidades, como fantasmas:

Heterotopias: from where the data of a book's pages are released

In order to investigate the artist or the designer in the position of author, as well as to inquire into what determines their power in the creation of rules of discourse, we are guided by Michel Foucault's Ethics to analyze the modes of subjectivation of the author based on the work of their creation. Thus, we use the Artist's Book as a means for this analysis, understanding it as an object of language and place in which there is, permanently, an infinite network of processes around a specific know-how, which is unique for the one who establishes themselves as a creator.

Initially, we used Foucault's concept of “heterotopia,” which supported our analysis of the Artist's Book as a space of discursivity, where, through a discursive network, a set of statements is established by the relations of power and knowledge, as well as a place where distinct modes of subjectivation are constituted.

The term heterotopia is problematized by Foucault (2001) from the idea that we do not exist in homogeneous spaces, but rather in spaces full of qualities, like ghosts:

(...) o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões, possuem neles mesmos, qualidades que são como intrínsecas, é um espaço leve, estéreo, transparente, ou então um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado; é um espaço do alto, um espaço de cumes, ou é, pelo contrário, um espaço debaixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal (Foucault 2001, 413 – 414).

Conforme Fernandes e Paniago (2015, 138), o conceito foucaultiano da heterotopia, aborda o “fora”, tanto em relação à linguagem quanto ao sujeito e é, nesse sentido, o que promove uma conceitualização acerca da questão do espaço e da produção do sentido. Com a noção de heterotopia, fica clara a relação que Foucault (2004) traça entre linguagem e seu entrecruzamento com o espaço:

(...) as coisas estão aí, “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar comum (...) é que, se elas não têm um lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso (...) abrem cidades com vastas avenidas (...) (Foucault 2004, 7-8).

(...) the space of our first perception, that of our reveries, that of our passions, possesses in them, qualities that are intrinsic, it is a light, stereo, transparent space or a dark, stony, embarrassed space ; it is a space from the top, a space of ridges, or it is, on the contrary, a space below, a space of the slime, a space that can be as living water, a space that can be fixed, motionless as stone or as crystal (Foucault 2001, 413-414).

According to Fernandes and Paniago (2015, 138), the Foucauldian concept of heterotopia addresses the “outside,” both in relation to language and the subject and is, in this sense, what promotes a conceptualization on the issue of space and the production of meaning. With the notion of heterotopia, the relation drawn by Foucault (2004) between language and its intersection with space is clear:

(...) things are there, “scattered,” “placed,” “arranged” in places to such a different extent that it is impossible to find them a welcoming space, to define a common place under each of them... (...) that, if they do not have a real place, they unfold, however, in a wonderful space (...) open cities with vast avenues... (Foucault 2004, 7-8).

Segundo o postulado foucaultiano de que heterotopia seja o espaço em que “discursividades são instauradas, constituindo verdadeiras redes discursivas, constitutivas de saberes” (Fernandes e Paniago 2015, 133) e, ainda, baseados em um de seus princípios acerca do tema e que abarca heterotopia como o lugar em que “podem justapor em um mesmo local real, diferentes espaços e posicionamentos antagônicos” (Fernandes e Paniago 2015, 145), compreendemos o Livro de artista como o espaço de sobreposições, próprio da prática enunciativa.

Logo, como espaço heterotópico, neste artigo, buscamos analisar o Livro de artista como o lugar em que o autor constitui suas regras, determina seus modelos, seus modos de conduta e de conduzir. No Livro de artista, enunciados sobrepõem-se e constroem-se por meio de relações de poder, saber e onde se mesclam autores e leitores. O Livro de artista é o lugar de onde o autor lança seus dados.

Do livro como forma de arte

Em 1969, Marcel Broodthaers apropriou-se de um dos poemas homônimos de Stéphane Mallarmé e criou a obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Figura 1). Trata-se de um Livro de artista em que o autor, ao manipular as palavras, transforma-as em linhas. Por meio de sua autoridade, impondo-se por intermédio de seu lugar junto a esse suporte, Broodthaers al-

According to the Foucauldian postulation that heterotopia is the space in which “discursivities are established, constituting true discursive networks, constitutive of knowledge” (Fernandes and Paniago 2015, 133) and that, based on one of its principles on the subject which encompasses heterotopia as the place in which “different spaces and antagonistic positions can be juxtaposed in the same real place,” (Fernandes and Paniago 2015, 145), we understand the Artist's Book as the space of overlapping aspects, typical of enunciative practice.

Therefore, as a heterotopic space, in this article, we seek to analyze the Artist's Book as the place where the author constitutes their rules and determines their models and ways of conduct and guidance. In the Artist's Book, utterances overlap and construct each other through power relations and knowledge, and it is here that authors and readers are mixed. The Artist's Book is the place where the author throws his or her dice.

On the book as an art form

In 1969, Marcel Broodthaers appropriated one of the homonymous poems of Stéphane Mallarmé and created the work *Un coup de dés jamais*

tera a função verbal do poema de Mallarmé, recriando-o em um espaço visual plástico.

A partir de um discurso transgressor, este artista apropria-se da obra de outro autor, subvertendo, ainda, o verbo e a simbologia da palavra. Podemos descrever a obra de Broodthaers como um espaço discursivo, como tal, matéria de discursividade e um entrecruzamento de enunciados.

n'abolira le hazard (Figure 1) which consists of an Artist's Book in which the author, by manipulating words, turns them into lines. Broodthaers thus uses his authorial authority to alter the verbal function of Mallarmé's poem, recreating it in a plastic visual space.

Based on a transgressive discourse, Broodthaers appropriates the work of another author, also subverting the verb and symbology of the word. His work can be described as a discursive space, made up by a subject matter of discursiveness and a crossroads of statements.

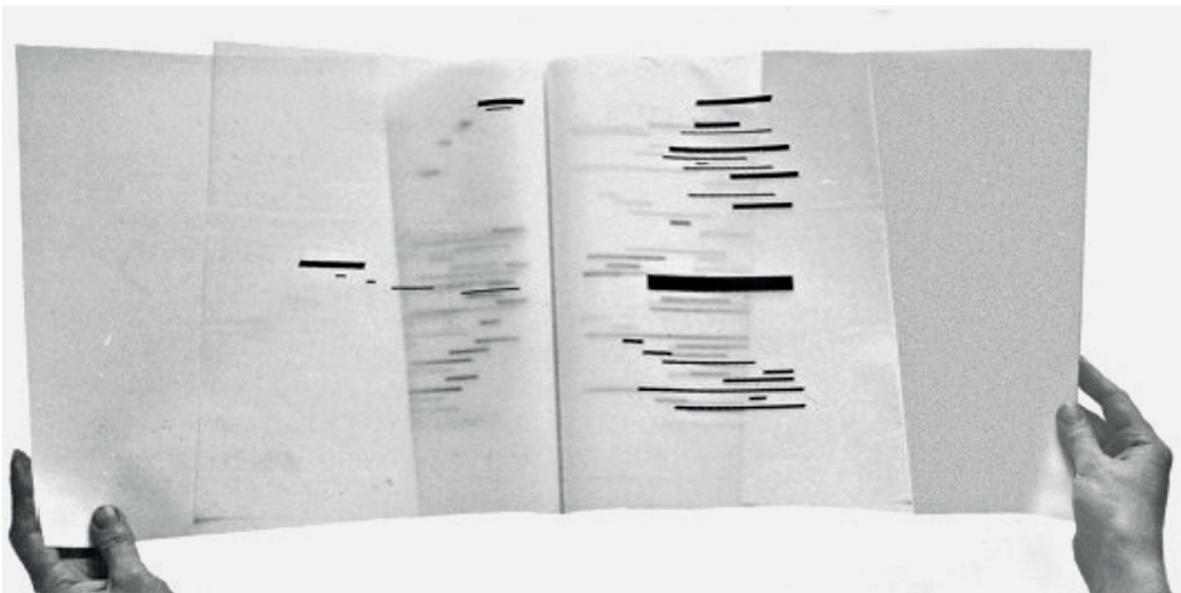


Fig 1. Marcel Broodthaers. 1969. Livro de artista “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*”. TheorieDesignGraphique.org. <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349>

Fig 1. Marcel Broodthaers. 1969. Artist's Book “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*”. TheorieDesignGraphique.org. Available at: <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349>

Compreendendo o Livro de artista com base na designação de espaço heterotópico proposta por Foucault – e da qual utilizamos a fim de compreendê-lo como materialidade discursiva do sujeito autor – nos deteremos, por agora, a ampliar nosso entendimento formal em torno do Livro de artista como gênero ou categoria artística, a partir das definições de Julio Plaza.

Segundo Plaza (1982, 1), o livro é uma sequência de “espaços em que cada um é percebido em um momento diferente (...) é

Understanding the Artist's Book on the basis of Foucault's designation of heterotopic space, which we use in order to understand it as the discursive materiality of the author subject, we can now attempt to broaden our formal understanding around the Artist's Book as a genre or artistic category, based on the definitions of Julio Plaza.

According to Plaza (1982, 1), the book is a sequence of “spaces in which each is perceived at a different time ... it is a spatiotemporal language.” Here Plaza draws an interesting parallel between what he refers to as

linguagem espaço-temporal”. Nesse sentido, Plaza traça um interessante paralelo entre o que designa como um “fazer-constituir-processar-transformar e criar livros” e o fato destes determinarem relações junto a outros códigos.

Para tal, Plaza (Figura 2) determina uma tipologia que se mantém significativamente atual. Nela, o autor descreve três categorias, sendo elas: Livro ilustrado, aquele que se coloca como suporte passivo e em que se dá a tradução de um discurso para outro (como na ilustração); Poema-livro², em que a informação contida pode ser disposta em outros meios e suportes, sem que perca o sentido original; Livro-objeto, em que o suporte significativo é um objeto espacial, portador da informação. Compreendendo o livro como um espaço, uma “montagem de espaços”, Plaza irá afirmá-lo com uma tradução criativa, aquela que faz com que surjam “novas configurações e formas de leitura” (Plaza 1982, 4-6).

Fig 2. Julio Plaza. 1982. “O livro como forma de arte”. Revista Arte em São Paulo, n. 6. Acedido a 12 maio 2018. http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf

Fig 2. Julio Plaza, 1982. “O livro como forma de arte”. Revista Arte em São Paulo, number 6, 1982. Available at: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf> Accessed on: May 12, 2018



LIVRO COMO SUPORTE DA ANTE paradigma dos elementos	QUADRO SINOPTICO			
	TIPO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOCRÂNICO	poema-livro	livro-poema	livro-objeto
livro: volume no espaço ESTRUTURA espaço-temporal	livro ilustrado suporte passivo	e informação pode ser disposta em outros meios e suportes. Espaço temporalizado poesia (Pessoa).	suporte significativo como objeto espacial. isomorfia	suporte significativo como objeto espacial. isomorfia
LINGUAGENS verbal e não verbal	tradução de um discurso para outro. Paralelismo, ilustração e complementação de significado: ARTECÓDIGO .	publicação em forma de livro como forma mais adequada	isomorfia suporte informação	isomorfia suporte informação
CRITÉRIO	montagem semântica; escrita-visual em relação de tradução de sentido e significado. montagem pragmática ou bricolagem	montagem semântica/montagem sinérgica escrita visual: tensão 3 simultaneidade.	montagem sinérgica escrita visual analógica- sinérgica-ideográfica espaço-tempo	montagem sinérgica escrita visual analógica- sinérgica-ideográfica espaço-tempo
ARTES tipografia/gráfica desenho/pintura/foto literatura/escultura objeto/poesia/interdisc	discurso verbal ilustrado com códigos artísticos: desenho, pintura, colagem, tipografia, etc.	tensão ao desenho espacial-plástico	ideográfico e plástico	ideográfico e plástico
EXEMPLOS	"Alfão no país das maravilhas" "O dândi comédia" "Don Quixote" "The Sun"	"Os Inhos de dados" / "LTP" "Organismo-dynamo" "Postomora" - "Originação" "Cartão de dois quadros"	"Oidíomasopo" / "A ave" "Poética-Poética" "Poesias" "Poemas" "Aurora em terra"	"Oidíomasopo" / "A ave" "Poética-Poética" "Poesias" "Poemas" "Aurora em terra"
AUTORES	John Tenaël Gustavo Doré Edmond Huet William Blake Eugène Delacroix William Morris Burns-Jones Pablo Picasso Fernand Léger	Mallarmé Augusto de Campos Mário Pinguetari El Lissitzky Ronaldo Assaredo Malabouky	Augusto de Campos Mário Pinguetari Augusto de Campos U.A. Anari Ezeanda Nigandros Julio Plaza Villari Herman Ronaldo Assaredo	Augusto de Campos Mário Pinguetari Augusto de Campos U.A. Anari Ezeanda Nigandros Julio Plaza Villari Herman Ronaldo Assaredo

© LIVRO COMO CATEGORIA ARTÍSTICA ANEXA ÀS CATEGORIAS

“doing-building-processing-transforming and creating books” and the fact that the latter establish relationships with other codes.

For this purpose Plaza (Figure 2) determines a typology with three categories: the Illustrated book, which is a passive support where a translation is made from one discourse to another (as in an illustration); the Poem book⁹, in which the information contained can be arranged in other media and supports, without losing the original sense; and the Object book, in which meaningful support is a spatial object containing information. Understanding the book as a space, a “montage of spaces,” Plaza affirms this with a creative translation, which causes “new configurations and forms of reading to emerge” (Plaza 1982, 4-6).

We can recall that in the early 1920s Mikhail Bakhtin (1978, 327) raised the discussion about intertextuality and the idea of unfinished work, which operates on the premise that each sign is the result of a consensual process

Nesse sentido, lembramos que Mikhail Bakhtin (1978, 327), ainda no início dos anos de 1920, traz à tona a discussão em torno da intertextualidade e da ideia de obra inacabada, o que o faz a partir da premissa de que todo signo é o resultado de um processo consensual entre sujeitos socialmente organizados no decorrer de um procedimento de interação, não devendo “ser dissociado da sua realidade material, das formas concretas da comunicação social”. Acrescenta o autor:

É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido este vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significativa (Bakhtin 2002, 119).

Por conseguinte, a teoria de Bakhtin sobre a participação do leitor junto à obra segue o princípio de que, para que haja um processo de interação, é necessário que a obra esteja inacabada (...), em que o “locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro.” (Bakhtin 2000, 294). Bakhtin aplica tal regra tanto às obras advindas das artes visuais, quanto àquelas provenientes da literatura. Para o autor, suas palavras estão atravessadas

between socially organized subjects in the course of an interaction procedure, not being “dissociated from their material reality, from the concrete forms of social communication.” He says:

It is only to the extent that the work is able to establish such an organic and uninterrupted bond with the ideology of the daily life of a given epoch that it is capable of living in this epoch (of course, within the limits of a particular social group). Once this bond is broken, it ceases to exist, as it ceases to be apprehended as ideologically significant (Bakhtin 2002, 119).

Therefore, Bakhtin’s theory of the reader’s participation in the work follows the principle that for there to be a process of interaction, it is necessary that the work be unfinished (...), such that the “interlocutor finishes their utterance to pass the word on to the other or to give way to the active responsive understanding of the other” (Bakhtin 2000, 294). Bakhtin applies this rule both to works from the visual arts and to those from literature. The interlocutor’s words are crossed by the other, by what is said and what is not said of the social body in which it is inserted: “looking inside himself, the man looks into the eyes of another or with the eyes of another” (Bakhtin 1978, 328).

pelo outro, pelo dito e o não dito do corpo social em que se insere. A este respeito, afirma: “mergulhando ao fundo de si mesmo o homem encontra os olhos do outro ou vê com os olhos do outro” (Bakhtin 1978, 328).

Conforme Plaza (2000) o que caracteriza a intertextualidade pronunciada por Bakhtin é a introdução de um novo modo de leitura em que o estatuto do discurso intertextual é comparável “ao de uma “superpalavra”, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras e, sim, coisas já ditas, organizadas, fragmentos textuais” (Plaza 2000, 10).

As questões relativas à aproximação do Livro de artista à ideia de obra inacabada, assim como a determinação de suas tipologias, são importantes para que se compreenda os aspectos abordados a seguir.

Da produção do livro: o mundo existe para terminar num livro³

Na produção de *O livro por vir*, de Cristiane Alcântara, algumas palavras, enunciadas de um mesmo lugar, destacaram-se como que recorrentes nos questionamentos feitos durante sua criação: origem, anima, cidadela e mundo. Da condição de autora - e fundada pelo discurso, Alcântara foi paulatinamente conduzida, direcionada por uma série de verdades, impostas por uma trama de regras e preceitos ideologicamente ordenados.

Do significado do termo ‘multidão’, a autora se apropriou de parte de sua definição que diz: “grande quantidade de seres, coisas e objetos” – reiterando, desse modo, o entendimento do Livro de artista como o lugar do discurso do sujeito, autor e leitor e, deste modo, como o lugar da subjetivação. Também dos versos de Ferreira Gullar, retirados do poema intitulado *Traduzir-se* (Gullar 2004), a autora passa a propor que, como leitores, traduzamos uma parte da outra parte e que, conduzidos por discursos distintos, possamos ordenar outros, regula-

According to Plaza (2000), what characterizes the intertextuality foreshadowed by Bakhtin is the introduction of a new mode of reading in which the status of intertextual discourse is comparable “to that of a ‘superword,’ insofar as the constituents of this discourse are no longer words, but rather things already said, organized as textual fragments” (Plaza 2000, 10).

The issues related to the approximation of the Artist’s Book to the idea of unfinished work, as well as the determination of its typologies, are important for the understanding of aspects discussed below.

On the production of the book: the world exists to end in a book¹⁰

In the production of Cristiane Alcântara’s *O livro por vir*, a few words, uttered from the same place, stood out as recurring in the questions made during its creation: origin, anima, citadel, and world. Directed by a series of truths, imposed by a network of ideologically ordered rules and precepts, founded on the discourse, Alcântara was gradually led away from her condition of author.

Drawing on the meaning of the term “multitude,” Alcântara appropriated part of its definition as “a great quantity of beings, things and, objects.” In so doing she reiterated an understanding of the Artist’s Book as a place of the subject’s discourse, author and reader and, thus, as a place of subjectivation. In addition, from the verses of Ferreira Gullar, taken from the poem entitled *Traduzir-se* (Gullar 2004) (“Translating”), Alcântara proposes that, as readers, we translate a part of the other part and that, guided by different discourses, we can order others, regulated by an infinity of enunciations in the citadels of each subject.

In *O livro por vir*, under the concept of heterotopia enunciated by Foucault, Alcântara seeks to simulate the space of the discourse as it is found around the world and in that, through networks of infinite discursivities, open citadels, from where avenues open out. Such networks are governed by rules which, in turn, are ordered by the author subject, who launches himself in *sapere aude*¹¹, courageous in making use of their own understanding.

mentados por meio de um infinito de enunciados, instaurados nas cidadelas de cada sujeito.

Em *O livro por vir*, sob o conceito de heterotopia enunciado por Foucault, Alcântara procura simular o espaço do discurso como é encontrado mundo afora e em que, por meio de redes de discursividades infinitas, se abrem cidadelas, de onde se abrem avenidas. Tais redes, são conduzidas por regras que, por sua vez, são ordenadas pelo sujeito autor, que se lança em *sapere aude*⁴, corajoso em fazer uso de seu próprio entendimento.

Como autora, Alcântara, ao criar uma analogia com as relações discursivas que se dão efetivamente, determina regras, baseia-se em condutas: propõe que outros sujeitos venham a se lançar em *sapere aude* e, por meio de suas cidadelas, conduzam o livro que há por vir.

“O livro por vir:” uma alegoria do espaço discursivo

O Livro de artista proposto foi concebido dentro da categoria de livro-objeto. Para tal, possui como premissa a definição de Julio Plaza (1982, 6) em que o suporte significativo é um objeto espacial, portador da informação.

Para sua forma e estrutura, foram determinadas sete páginas internas dispostas em estrutura do tipo concertina⁵. So-

As an author, Alcântara, in creating an analogy with the discursive relations that actually take place, determines rules and is grounded in forms of behavior: she proposes that other subjects launch themselves in *sapere aude* and, through their citadels, lead the way for the book that is to come.

“O livro por vir: ” an allegory of the discursive space

The proposed Artist's Book was conceived within the category of an object book and based on the definition of Julio Plaza (1982, 6) in which the significant support is a spatial object, which contains the information.

In terms of its shape and structure, seven internal pages arranged in a concertina-type¹² structure were designed. Pages in a triangular format, with an opening, were inserted into this structure. The object book has an external dust cover and an internal cover and back cover. The latter contains a pocket, with seven loose sheets that complete the triangular pages (Figure 3).

With regards to the content, the seven triangular pages are part of the discourses of the authors¹³ interviewed for the doctoral thesis. These discourses were randomly selected and arranged without reference to their authorship, since, on the basis that the discursive formations do not fit into

bre esta estrutura, foram inseridas páginas em formato de triângulo, com abertura. O livro-objeto possui, externamente, sobre-capas e, internamente, capas e contracapas, nesta última encontram-se, em um bolso, sete folhas soltas que deverão completar as páginas-triângulo (Figura 3).

Em relação ao conteúdo, constam das sete páginas-triângulo parte dos discursos dos autores⁶ entrevistados para a tese de doutoramento. Tais discursos foram selecionadas de modo aleatório e dispostos sem designação de autoria, pois, a partir do princípio de que as formações discursivas não se enquadram em um formato estrutural fechado, Alcântara propôs que, alegoricamente, devam ser influenciados continuamente por fatores exteriores, oriundos de outras tantas formações discursivas. Perguntas contidas nas folhas soltas deverão ser dadas a tais enunciados pelo(s) futuro(s) leitor(es) que, por meio de seu(s) repertório(s), de seu(s) ânimo(s) e a partir do lugar em que se posiciona(m) como sujeito(s), será(ão) convidado(s) a determinar(em) quais são as questões àquelas respostas, inserindo-as à abertura de cada uma das páginas. Para a comunicação visual, a partir da apropriação de palavras retiradas dos versos do poema de Ferreira Gullar, citado anteriormente, foram concebidos os elementos visuais contidos às páginas e à sobrecapa (Figura 4).

Uma dada formação discursiva possui uma série de elementos vindos de outras formações discursivas e que, ocasionalmente, se contradizem ou completam-se. Durante as pesquisas para a tese de doutoramento - e que sustentaram a feitura de **“O livro por vir”**, observou-se que os discursos de autoria proferidos pelos autores investigados se baseavam em uma série de regras e condutas regularizadas por dispositivos semelhantes, próprios de um mesmo saber ou saber-fazer. “Uma formação discursiva não é um espaço estruturalmente fechado, pois é constitutivamente invadido (...)” (Pêcheux 1990, 314).

a closed structural format, Alcântara proposed that, allegorically, they should be continuously influenced by external factors, originating from other discursive formations. Questions contained on the loose sheets should be made to such statements by the future reader or readers, who, through their repertoires and moods based on the place in which they are positioned as a subject or subjects, will be invited to determine what the questions to those answers are, inserting them at the opening of each of the pages. For the visual communication, based on the appropriation of words taken from the verses of the previously mentioned poem of Ferreira Gullar, the visual elements contained on the pages and the cover were conceived (Figure 4).

A given discursive formation possesses a series of elements coming from other discursive formations that occasionally contradict or complement one another. During the research for the Ph.D. thesis, which support the making of *O livro por vir*, it was observed that the authorship discourses given by the researched authors were based on a series of rules and conducts regularized by similar devices, characteristic of a single knowledge set or know-how. “A discursive formation is not a structurally closed space, as it is constitutively invaded (...)” (Pêcheux 1990, 314).

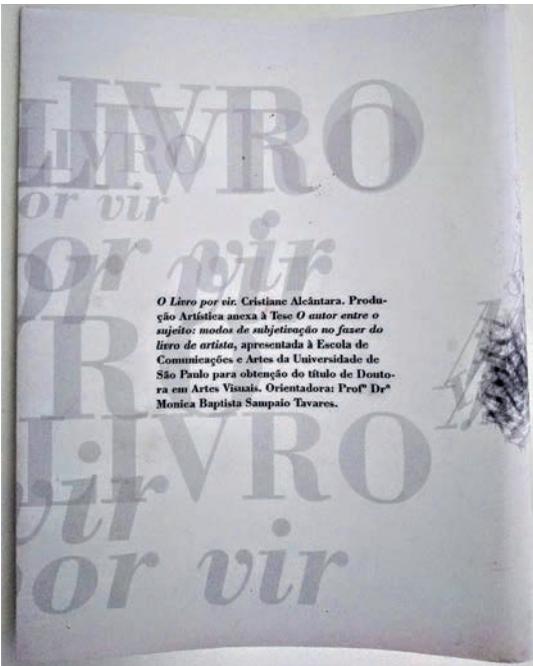


Fig 3. Cristiane Alcântara. 2018. *O livro por vir*. Fotografias do acervo pessoal de Cristiane Alcântara.

Fig 3. Cristiane Alcântara. 2018. Artist's Book *O livro por vir*. Personal archive of Cristiane Alcântara

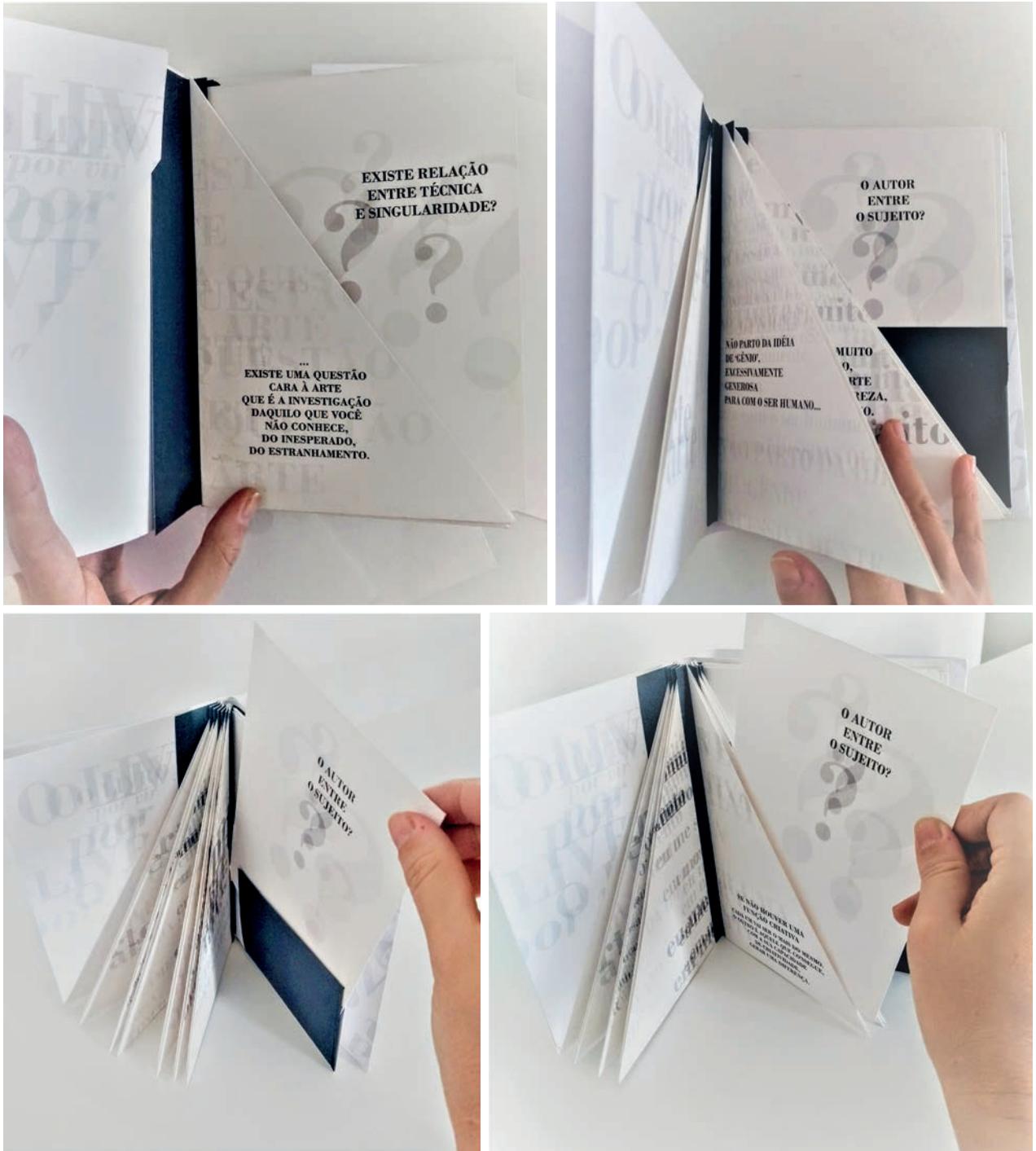


Fig 4. Cristiane Alcântara. 2018. Manipulação das páginas de *O livro por vir*. Fotografias do acervo pessoal de Cristiane Alcântara.

Fig 4. Cristiane Alcântara. 2018. Manipulation of the pages of *O livro por vir*. Personal archive of Cristiane Alcântara

Como já observado, para o Livro de artista proposto, traduziu-se tal campo discursivo como espaço heterotópico em que uma série de enunciados e formações discursivas se dá em justaposição: aglomerando-se, precedendo-se e sucedendo-se. “Um enunciado enquanto materialidade linguística pode deslocar-se de uma formação discursiva para outra, ou seja, todo enunciado por tornar-se outro” (Fernandes 2012, 25).

Como uma obra aberta⁷ ou, inacabada, *O livro por vir* não apresenta uma única estrutura, fechada. Ele oferece uma série de modos de composição que representam, portanto, a narrativa da ordem dos discursos como princípio foucaultiano de que o sujeito do discurso não se insere de modo estático dentro de um mesmo campo discursivo. Nesse sentido, *O livro por vir* apresenta-se como obra aberta e que, deste modo, convida o leitor à justaposição de um conjunto de enunciados originados de uma série de formações discursivas que se precedem e sucedem.

As already noted, for the proposed Artist's Book, such a discursive field was translated as a heterotopic space in which a series of discursive statements and formations occurs in juxtaposition: crowding, preceding and succeeding one another. “A statement as a linguistic materiality can move from one discursive formation to another, i.e., each enunciation can become another” (Fernandes 2012, 25).

As an open or unfinished work¹⁴, *O livro por vir* does not present a single, closed structure but rather offers a series of modes of composition that thus represent the narrative of the order of discourses following the Foucauldian principle that the subject of the discourse does not insert itself in a static way within the same discursive field.

In this sense, *O livro por vir* presents itself as an open work and invites readers to juxtapose a set of statements originating from a series of discursive formations that precede and succeed one another.



Fig 5. Cristiane Alcântara. 2018. Detalhe das páginas do livro: à esquerda, folhas soltas dentro do bolso preso à capa. À direita, detalhe das folhas soltas e das páginas triângulo. Fotografias do acervo pessoal de Cristiane Alcântara.



Fig 5. Cristiane Alcântara. 2018. Details of the pages of the book: left, loose sheets inside the pocket attached to the cover. Right, details of the loose sheets and the triangular pages. Personal archive of Cristiane Alcântara

Sujeitos distintos determinam questões distintas às mesmas respostas, assim sendo, *O livro por vir* é uma alegoria representativa da narrativa da função-autor. Nele, o discurso de autores distintos encontra-se irmanado por regras e condutas semelhantes, determinando um espaço discursivo específico, advindo de um mesmo princípio organizador, no qual o jogo interpretativo se dá de forma instável, possibilitando ao leitor, a ordenação livre de tais enunciados (Figura 5).

O livro por vir foi proposto por Cristiane Alcântara, como livro-objeto, para que pudesse ser observado não apenas por meio de sua forma – a partir das possibilidades propostas por suas páginas, mas em seu modo de posicionamento espacial: colocando-se aberto, entreaberto, exposto com as páginas completas, ou não. Formalmente, *O livro por vir* ainda apresenta em sua estrutura o conceito da justaposição, o que pode ser percebido na posição de suas páginas, assim como da sobrecapa. Para a capa do livro, a partir da apropriação dos versos do já referido poema *Traduzir-se* de Ferreira Gullar e por meio da justaposição dos versos do poeta, a imagem para a comunicação visual foi concebida (Figura 6).

Logo, por meio da materialidade da palavra, Alcântara buscou representar, metaforicamente, a transformação de determinado discurso em outro a partir de regras e condutas próprias, reafirmando, com base no ato de justapor enunciados, o espaço da heterotopia.

Distinct subjects establish different questions from the same responses, enabling *O livro por vir* to make up a representative allegory of the author-function narrative in which the discourse of distinct authors is framed by similar rules and conducts, determining a specific discursive space, deriving from the same organizing principle, in which the interpretive game occurs in an unstable way, enabling readers to freely sort through such statements (Figure 5).

O livro por vir was proposed by Cristiane Alcântara as an object book so it could be observed not only through its form, based on the possibilities proposed by its pages, but also in its mode of spatial positioning: open, half-open, exposed with full pages, or otherwise. Formally, *O livro por vir* also presents in its structure the concept of juxtaposition, which can be perceived in the position of its pages, as well as on its dust cover, for which, based on the appropriation of the verses of the previously mentioned poem *Traduzir-se*, by Ferreira Gullar, and through the juxtaposition of the poet's verses, the image for visual communication was conceived (Figure 6).

Thus, through the materiality of the word, Alcântara sought to metaphorically represent the transformation of one discourse into another starting from its own rules and conducts, reaffirming, based on the act of juxtaposing enunciations, the space of heterotopia.



Fig 6. Cristiane Alcântara. 2018. Diferentes modos de posicionamento espacial de *O livro por vir* e detalhe da comunicação aplicada à capa. Fotografias do acervo pessoal de Cristiane Alcântara.

Fig 6. Cristiane Alcântara. 2018. Different forms of spatial positioning of *O livro por vir* followed by communication detail on the cover. Personal archive of Cristiane Alcântara

É fácil afirmar que um Livro de artista é um livro criado como uma obra de arte original, em vez de uma reprodução de uma obra pré-existente. E também, que é um livro quando integra os meios formais, da sua realização e produção, com os conteúdos temáticos e estéticos. De qualquer modo esta definição levanta mais questões que respostas: o que é uma obra de arte “original”? Tem que ser um trabalho único? Pode ser uma edição? Um múltiplo? Quem é o fazedor? É o artista que tem a ideia? Ou só se ele/ela fizer todo o trabalho envolvido na produção – imprimir, pintar, encadernar, fotografia, ou tudo o mais que estiver envolvido? (Drucker 2011).

A série de questões colocadas por Johanna Drucker certamente envolvem o fazer do Livro de artista e, muitas delas, constituem o discurso da autoria. Como prática de pesquisa, *O livro por vir* foi concebido por meio de seus elementos sensíveis, presentes numa relação indissociável entre forma e conteúdo. Em relação às subjetividades inerentes ao modo de feitura da obra, há uma quantidade de informações que constam tanto na técnica utilizada, quanto na linguagem.

It is easy to say that an Artist's Book is a book created as an original work of art, as opposed to a reproduction of a pre-existing work and that it is a book in that it integrates the formal means for its execution and production, with thematic and aesthetic contents. In any case, this definition raises more questions than answers: what is an “original” work of art? Does it have to be a unique work? Can it be an edit? A set? Who is the maker? Is it the artist who has the idea? Or is that so only if he or she carries out the entire work involved in production – printing, painting, binding, photography, or whatever else is involved? (Drucker 2011).

The series of questions posed by Johanna Drucker certainly involve the making of the Artist's Book, and many of them constitute the discourse of authorship. As a research practice, *O livro por vir* was conceived through its sensitive elements, present in an inseparable relationship between form and content. In relation to the subjectivities inherent in the way the work is carried out, there is a considerable amount of information that is included both in the technique used and in the language.

Executado inicialmente em um número de vinte peças – seu conteúdo poético inicia-se pela confecção. Tecnicamente, foi produzido por meio de um processo constituído tanto dos meios digitais – como para a concepção da comunicação visual e impressão –, quanto das técnicas tradicionais da encadernação e da produção do livro: a concepção manual da concertina para estrutura de páginas, a manipulação da dobradura, a colagem e o corte. Evidenciam-se assim, o ritual manual na guilhotina, na medição, no traço e no vinco.

Considerações finais

A produção artística do Livro de artista e, a representação do discurso da autoria por meio de *O livro por vir*, possibilitou uma ampliação do entendimento do espaço discursivo como um campo permanentemente em transformação, com base na justaposição de enunciados originados de formações discursivas que se precedem e sucedem. Por meio de tal representação e entendendo o discurso como aquele que funda o sujeito, como autora do *O livro por vir*, Alcântara também se apropriou de discursos, instituiu regras a partir de outras que se precediam e, por elas, determinou condutas.

Initially executed in some twenty items, its poetic content begins by its manufacture. It was technically produced through a process consisting of both the digital media in the design of the visual communication and printing, and traditional binding book production techniques: the manual conception of the concertina for the page structure and the manual measuring, tracing, folding, gluing, and cutting.

Final remarks

The artistic production of the Artist's Book and the representation of the discourse of authorship through *O livro por vir* allowed for an extension of the understanding of the discursive space as a field permanently in transformation, based on the juxtaposition of statements originating from discursive formations which precede and succeed one another. Through such a representation and understanding, the foundation discourse of the subject, as the author of *O livro por vir*, is joined by other discourses which Alcântara appropriated, establishing rules from others that preceded them and conducts based on them.

Recriar alegoricamente o espaço discursivo como lugar de heterotopias, buscando entender como este se dá efetivamente, colaborou para compreender que o discurso da autoria é o que antecede o autor, sendo o modelo e a regra precedente.

Concluimos que, ao apropriar-se do discurso, o sujeito conduz-se pela criação de suas próprias regras e torna-se, com isso, o autor. Logo, de sua autoridade em lançar seus próprios dados, artistas e designers brincam de deuses, impõem suas verdades em meio a suas relações de poder e saber, conduzem, sendo conduzidos. Afinal, o sopro da criação estaria em algo externo - no discurso, fundador do sujeito que, em posição autor, dispõe de coragem em lançar-se à invenção de suas próprias regras. Nelas, dão-se seus modos de subjetivação.

Allegorically recreating the discursive space as a place of heterotopias, seeking to understand how it actually functions, she collaborated with the understanding that the discourse of authorship is one has a preceding model and rule.

We conclude by stating that by appropriating discourse the subject is guided by the creation of their own rules and thus becomes the author. Then, with their authority to throw their own dice, artists and designers play roles as gods, imposing their truths on their power relations and knowledge, lead, and are led. After all, the breath of creation is something external – in the discourse it is the founder of the subject who, in the position of author, has the courage to embark on the invention of their own rules, in which their modes of subjectivation are established.

1 Ilustríssima, Folha de S. Paulo, publicada em 11 dez. 2016.

2 Em seu texto, Plaza (1982) trata do livro-poema, como uma variante do Livro objeto.

3 Parte de Le monde existe pour aboutir à un livre, de Stephané Mallarmé, in SCHERER, Jacques. Le "Livre" de Mallarmé (1957). Paris: Éditions Gallimard, 1977.

4 Para Immanuel Kant (2005) o termo *sapere aude* está relacionado à coragem do sujeito em fazer uso de teu próprio entendimento, sendo esta a palavra de ordem do esclarecimento.

5 O livro concertina tem suas páginas dobradas de modo a que se contraiam e se distendam, criando um efeito de uma concertina, ou acordeom.

6 No terceiro capítulo da tese de doutorado da qual resulta este artigo, foram entrevistados os autores Edith Derdyk, Rico Lins e Augusto de Campos. Tais entrevistas foram de suma importância, não só para a compreensão do tema da autoria, como para a criação de O livro por vir, em que os discursos de tais autores passam a fazer parte do conteúdo da obra.

7 Para Umberto Eco, a Obra Aberta, é "uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante", ECO, Umberto. Obra Abierta. Barcelona: Seix Barral, 1965, p. 22.

8 Ilustríssima, Folha de S. Paulo, published on December 11, 2016.

9 In his text, Plaza (1982) deals with the poem book, as a variant of the object book.

10 Part of *Le monde existe pour aboutir à un livre*, by Stephané Mallarmé, in SCHERER, Jacques. *Le "Livre" de Mallarmé (1957)*. Paris: Éditions Gallimard, 1977.

11 According to Immanuel Kant (2005), the term *sapere aude* is related to the subject's courage to make use of their own understanding, this being the watchword of the enlightenment.

12 The concertina book has its pages folded so that they contract and distend, creating an effect of a concertina, or an accordion.

13 In the third chapter of the doctoral thesis from which this article results, the authors Edith Derdyk, Rico Lins and Augusto de Campos were interviewed. These interviews were of great importance, not only for the understanding of the subject of authorship, but also for the creation of *O livro por vir*, in which the discourses of such authors become part of the content of the work.

14 According to Umberto Eco, the Open Work is "a fundamentally ambiguous message, a plurality of meanings in a single signifier," ECO, Umberto. *Obra Abierta*, Barcelona: Seix Barral, 1965, p. 22.

Referências bibliográficas

Alcântara, Cristiane. 2018. *O autor entre o sujeito: modos de subjetivação no fazer do livro de artista*. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Doutora em Artes Visuais.

Bakhtin, Mikhail (Volochinov). 1978. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec

_____. Mikhail. 2000. *Estética da criação verbal*. 3ª. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes.

_____. Mikhail. 2002. *Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 9ª. ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume.

Drucker, Johanna. 2011. "O que o livro pode". Acedido: Maio, 2018. <http://oqueumlivropode.tumblr.com/page/13?route=%2Fpage%2F%3Apage>.

Eco, Umberto. 1965. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral.

Fernandes, Cleudemar. 2012. *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios.

References

Alcântara, Cristiane. 2018. *O autor entre o sujeito: modos de subjetivação no fazer do livro de artista*. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Doutora em Artes Visuais.

Bakhtin, Mikhail (Volochinov). 1978. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.

_____. Mikhail. 2000. *Estética da criação verbal*. 3ª. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes.

_____. Mikhail. 2002. *Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 9ª. ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume.

Drucker, Johanna. s.d. *O que o livro pode*. Available at: <http://oqueumlivropode.tumblr.com/page/13?route=%2Fpage%2F%3Apage>. Retrieved: May 12, 2018.

Eco, Umberto. 1965. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral.

Fernandes, Cleudemar. 2012. *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios.

Fernandes, Jaqueline and Maria de Lourdes Paniago. 2015. "A morte como representação da vida: cemitérios,

- Fernandes, Jaqueline and Maria de Lourdes Paniago. 2015. "A morte como representação da vida: cemitérios, espaços, heterotopias." In: Souza, Katia and Humberto da Paixão (orgs). *Dispositivos de poder/saber em Michel Foucault: biopolítica, corpo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, Goiânia: UFG.
- Foucault, Michel. 2001. "Outros espaços". In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 411-422.
- _____. 2004. *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gullar, F. 2016. "A morte é o nada". Ilustríssima. Folha de S. Paulo. Acedido: Maio, 2018. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/12/1840113-a-morte-e-o-nada-diz-ferreira-gullar-em-entrevista-inedita.shtml>.
- _____. 2004. "Traduzir-se". In: *Toda poesia*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Heidegger, Martin. 1977. *A Origem da Obra de Arte*. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70.
- Kant, Immanuel. 2005. "Resposta à pergunta: O que é o esclarecimento?" In: *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Editora Vozes.
- Plaza, Julio. "O livro como forma de arte". *Revista Arte em São Paulo*, n. 6. São Paulo: 1982. Acedido: Maio, 2018. http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf.
- _____. Julio. "Arte e interatividade: autor-obra-recepção." *Revista Ars*, v. 4, n. 1, 2000. Accessed: May 12, 2018. <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909/3599>.
- Pêcheux, Michel. 1990. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes.
- Scherer, Jacques. 1977. "Le Livre" de Mallarmé. Paris: Éditions Gallimard. TheorieDesignGraphique.org. s.d. Acedido: Maio, 2018. <http://www.theoriesdesigngraphique.org/?p=349>.
- espaços, heterotopias." In: Souza, Katia and Humberto da Paixão (orgs). *Dispositivos de poder/saber em Michel Foucault: biopolítica, corpo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, Goiânia: UFG.
- Ferreira, Aurélio. 2010. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Positivo.
- Foucault, Michel. 2001. "Outros espaços". In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 411-422.
- _____. 2004. *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gullar, Ferreira. "A morte é o nada". Ilustríssima. *Folha de S. Paulo*, December 11, 2016. Available at: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/12/1840113-a-morte-e-o-nada-diz-ferreira-gullar-em-entrevista-inedita.shtml>>. Retrieved: May 12, 2018.
- _____. 2004. "Traduzir-se". In: *Toda poesia*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Heidegger, Martin. 1977. *A Origem da Obra de Arte*. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70.
- Kant, Immanuel. 2005. "Resposta à pergunta: O que é o esclarecimento?" In: *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Editora Vozes.
- Plaza, Julio. "O livro como forma de arte". *Revista Arte em São Paulo*, n. 6. São Paulo: 1982. Available at: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf>. Retrieved: May 12, 2018.
- _____. Julio. "Arte e interatividade: autor-obra-recepção." *Revista Ars*, v. 4, n. 1, 2000. Available at: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909/3599>>. Retrieved: May 12, 2018.
- Pêcheux, Michel. 1990. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes.
- Scherer, Jacques. Le "Livre" de Mallarmé (1957). 1977. Paris: Éditions Gallimard. TheorieDesignGraphique.org. s.d. Available at: <<http://www.theoriesdesigngraphique.org/?p=349>> Retrieved: May

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

Jackson Marinho, Suzete Venturelli*

Instalação audiovisual interativa Polícia, Bandido, Cachorro, Dentista

*

Jackson Marinho é doutorando em Arte e Tecnologia pelo Programa de Pós-graduação em Arte na Universidade de Brasília, Brasil. Artista e pesquisador em mídias digitais trabalha com performance audiovisual, instalações interativas, fotografia e web arte. Site: webartes.net

<jacksonmvieira@gmail.com>

ORCID: 0000-0002-3229-7246

Suzete Venturelli, realizou pós-doutorado na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes e doutorado em Artes e Ciências da Arte, na Universidade Sorbonne Paris I. Desde 1986 é professora, artista e pesquisadora da Universidade de Brasília e do CNPq. Sua produção artística, científica e tecnológica envolve a Arte Computacional, Arte e Tecnologia, Realidade Virtual, Mundos Virtuais, Animação, Arte digital, Ambientes Virtuais, Sound Art e Imagem Interativa. Coordena os Encontros Internacionais de Arte e Tecnologia (#ART). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi

<suzeteventurelli@gmail.com>

ORCID: 0000-0003-0254-9286

Resumo O artigo descreve o desenvolvimento da instalação audiovisual interativa *Polícia, Bandido, Cachorro, Dentista* inspirada na obra do músico e compositor Sérgio Sampaio. Exibida no Museu Nacional da República em Brasília, a instalação permite ao público a mixagem audiovisual por meio do toque sobre objetos de metal. Construída inteiramente com tecnologias *open source*, a obra converte *ready mades* como painéis e baldes em instrumentos de mídia que atuam sobre som e projeção de vídeo em tempo real. A partir da noção de metamídia e remixabilidade profunda, o artigo destaca como o processo artístico inspirado na *Cultura Maker* e *DiY* experimenta o uso de *software*, interatividade e mídias audiovisuais.

Palavras-chave Arte mídia interativa, Audiovisual, Controladores não convencionais, *Open source*.

Jackson Marinho, Suzete Venturelli*

Police, Criminal, Dog, Dentist: An Interactive Audiovisual Installation



Jackson Marinho is completing a Ph.D. in Art and Technology at the University of Brasilia, in Brazil. As an artist and researcher in digital media, he works with audiovisual performance, interactive installations, photography and web art. Site: webartes.net <jacksonmvieira@gmail.com>
ORCID: 0000-0002-3229-7246

Suzete Venturelli, postdoctoral degree the University of São Paulo, School of Communication and Arts and PhD in Arts and Art Sciences, at the Sorbonne University Paris I. Since 1986 she has been a professor, artist and researcher at the University of Brasilia and CNPq. Her artistic, scientific and technological production involves Computational Art, Art and Technology, Virtual Reality, Virtual Worlds, Animation, Digital Art, Virtual Environments, Sound Art and Interactive Image. Suzete coordinates the International Art and Technology Meetings (#ART). Currently she is Professor at the Post-Graduate Programs of Design at the University Anhembi Morumbi. <suzeteventurelli@gmail.com>
ORCID: 0000-0003-0254-9286

Abstract The article describes the development of the interactive audiovisual installation, *Police, Criminal, Dog, Dentist*, inspired by the song of the same title by composer Sérgio Sampio. On exhibit at the National Museum of the Republic of Brazil, the installation allows the public to engage in audiovisual mixing by touching metal objects. Entirely constructed with open source technologies, the work converts readymades like pans and buckets into media instruments that act upon sound and video projection in real time. Building on the notion of metamedia and profound remixability, the article highlights how the artistic process, which was inspired by Maker Culture and DiY, experiments with the use of software, interactivity and audiovisual media.

Keywords Audiovisual, Interactive art media, Non-conventional controllers, Open source.

Introdução

A instalação audiovisual interativa *Polícia, Bandido, Cachorro, Dentista* inspirada na obra do músico e compositor Sérgio Sampaio é um *mixer* de vídeo arte tocável. Exposta no Museu Nacional da Republica em julho de 2018, a instalação construída inteiramente com tecnologias *open source* surge do desejo de projetar interfaces customizadas para o controle audiovisual em instalações interativas. O artigo descreve parte da pesquisa prática realizada durante o doutorado em Arte e Tecnologia na Universidade de Brasília, Brasil. Um dos objetivos do projeto é experimentar modelos de interação não convencionais com o uso de sucatas de metal, são *ready mades* como panela, roda de bicicleta, pia e bacia convertidos em interfaces tangíveis que atuam sobre som e projeção de vídeo em tempo real. A partir da noção de metamídia e remixabilidade profunda, o artigo destaca como o processo artístico inspirado na *Cultura Maker* e *DiY* experimenta o uso de *software*, interatividade e mídias audiovisuais.

Introduction

The interactive audiovisual installation, *Police, Criminal, Dog, Dentist*, inspired by the song of the same title by composer Sérgio Sampaio, is a touchable mixer of video art. On exhibit at the National Museum of the Republic of Brazil since July 2018, the installation, which is entirely constructed with open source technologies, comes from the desire to create customized interfaces of audiovisual control for interactive installations. The article describes part of the practical research realized concurrently with the doctoral program in Art and Technology at the University of Brasilia, in Brazil. One of the objectives of the project is to experiment with non-conventional modes of interaction using readymade scrap metal objects, like a pan, a bicycle wheel, a sink and wash basin converted into tangible interfaces which act on sound and video projection in real time. Building from the notion of metamedia and profound remixability, the article highlights how the artistic process - inspired by Maker Culture and DiY - experiments with the use of software, interactivity and audiovisual media.

***Polícia_Bandido_Cachorro_Dentista:* sensor capacitivo**

Ao invés de utilizar *mouse*, telas *touch screen*, *joysticks*, câmeras de reconhecimento, *pads* ou teclados e controladores *midi*, a instalação audiovisual experimenta com uma variedade de aparatos físicos que convertidos em controladores audiovisuais permitem modelos de interação não convencionais. É por meio do toque sobre sucatas de metal como balde, bacia, pia e panela que o público controla parâmetros de som e imagem na vídeo instalação. Neste trabalho, a experiência do toque sobre os objetos desempenha um papel não só instrumental, mas também metafórico. Explorar objetos de metal como controladores audiovisuais implica uma mudança radical do seu significado, porque o deslocamento de qualquer objeto para um contexto artístico muda a percepção da sua utilidade. Deste modo, a instalação propõe transpor o controle e interação presente nas mídias digitais para objetos não destinados a esse fim, são *ready mades* convertidos em instrumentos de mídia.

Basicamente, *ready mades* são produtos industrializados expostos como obras de arte em museus e galerias. O primeiro *ready made* inventado por Marcel Duchamp, *Bicycle Wheels* (1913), incorpora mesmo que de forma incipiente a possibili-

Police_Criminal_Dog_Dentist: capacitive sensor

Instead of using a mouse, touch screen, joysticks, facial recognition cameras, pads or keyboards, and midi controllers, this audiovisual installation experiments with a variety of physical apparatus which, when converted into audiovisual controllers, permit non-conventional modes of interaction. By touching scrap metal objects like a bucket, wash basin, sink and pan the public controls parameters of sound and image on the video installation. In this work, the experience of touching the objects performs a role that is not only instrumental, but also metaphorical. Exploring metal objects as audiovisual controllers implies a change in their meaning because the dislocation of whatever object to an artistic context changes the perception of its utility. As such, research into non-conventional controllers proposes to transpose the control and interaction present in digital media to readymades converted into media objects.

Basically, readymades are industrial products exhibited as works of art in museums and galleries. The first readymade invented by Marcel Duchamp, *Bicycle Wheels* (1913), incorporates, however crudely, the possibility for the public²³. to act on, manipulate or change the installation. *Bicycle Wheels* consists of a bicycle wheel fastened to a stool. According

dade de mudança e movimento acionado pela ação do público¹. *Bicycle Wheels* consiste em uma roda de bicicleta presa a um eixo sobre um banco. Segundo Octavio Paz², há evidências que o próprio Duchamp gostava de girar e observar a roda da bicicleta em movimento. Mas afirmar que essa ação era realizada pelo público não se sabe, contudo, a forma do objeto sugere sua manipulação. Para Huhtamo³, o *ready made Bicycle Wheels* possui indícios que o definem como um objeto “proto interativo”, porque ao desviar a utilidade desses objetos e sugerir a possibilidade de manipulação do público Duchamp prenuncia procedimentos frequentes na história da arte mídia interativa.

Para a construção dos controladores, é utilizada a plataforma de prototipagem eletrônica *Arduíno*. Baseada em *hardware* e *software* livre, a placa microcontroladora possui entradas e saídas que recebem sinais elétricos de sensores, como botões e potenciômetros e controlam dispositivos externos, como motores e lâmpadas *LED*. As placas possuem um ambiente de programação próprio, onde é possível estabelecer regras de controle sobre os fluxos de entrada e saída. A figura 1 ilustra o circuito desenvolvido para o projeto, na exposição, os objetos de metal são suspensos por cabos de aço e conectados a placa microcontroladora. Com o toque das mãos sobre os objetos, a placa reconhece a capacitância elétrica do corpo humano e altera a tensão recebida. A variação da tensão é interpretada pelo ambiente de programação *Arduíno*, que traduz a

to Octavio Paz²⁴, even Duchamp himself liked to spin and observe the bicycle wheel in movement. However, it's not possible to affirm that the public themselves did this, even though the form of the object seems to invite manipulation. For Huhtamo²⁵, the readymade Bicycle Wheel has indications that it was defined as a “proto-interactive” object, because by altering the utility of these objects and suggesting possible manipulation by the public, Duchamp lays the groundwork for well-trod procedures in the history of interactive media.

The *Arduino* electronic prototyping platform was used for the construction of the controllers. Based on hardware and open-source software, the microcontroller has entrances and exits that receive electric signals from the sensors, such as buttons and potentiometers, and also control external devices, like motors and *LED* lights. The microcontroller has its own programming environment, where it is possible to establish rules of control about the flux of entrance and exit. Figure 1, illustrates the circuit developed for the project. In the exhibit, the metal objects are suspended by steel cables and connected to a microcontroller plate. By touching the bowl with one's hands, the microcontroller recognizes the electrical capacity of the human body and alters the tension received. The variation of tension is interpreted by the *Arduino* programming environment, that translates the

corrente elétrica em valores numéricos. Na prática, a interface funciona como um botão que liga enquanto a bacia é tocada e desliga quando retiramos a mão. Deste modo, o sensor é capaz de converter com precisão manifestações físicas em informação numérica, transformando-as em formas de controle e comandos computacionais.

electric current into numerical values. In practice, the interface functions like a button that turns on when the mixing bowl is touched, and turns off when the hand is taken away. In this way, the sensor is capable of converting physical manifestations into numerical information with precision, transforming them into forms of control and computational commands.

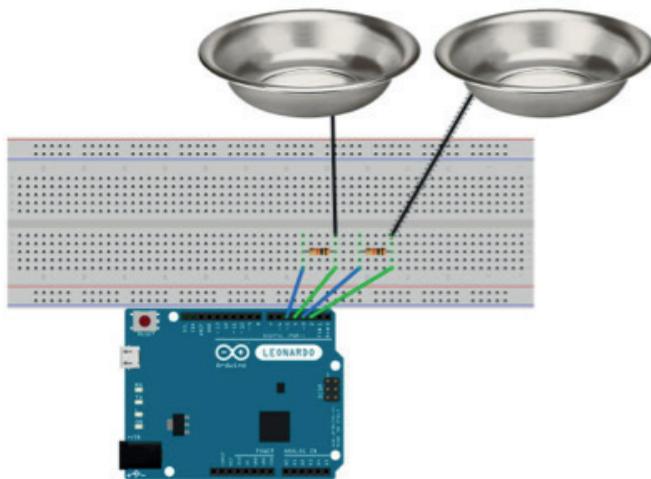


Fig 1. *Ilustração do circuito sensor capacitivo.*

Fig 1. *Illustration of the capacitive sensor circuit.*

Objetos metálicos apresentam melhores resultados, no entanto materiais orgânicos como frutas, legumes e madeira também podem ser utilizados. Além disso, é possível detectar o toque utilizando o sensor metálico dentro de algum outro material isolante como plástico, cerâmica ou gesso. Para o pesquisador em mídias interativas Milton Sogabe⁴, a ocultação da interface tecnológica caracteriza o dispositivo como uma “falsa interface” capaz de iludir o público, atraindo sua atenção para algum objeto interativo que pode ser usado como um recurso poético em que o público se relaciona ludicamente. Assim, com esse tipo de sensor, é possível tornar uma grande variedade de objetos em *interfaces* tangíveis capazes de desempenhar diversas funções em um ambiente de *software*.

Metal objects produce better results, even though organic materials like fruit, vegetables and wood can be used. Beyond this, it is possible to detect touch using the metallic sensor inside another isolating material such as plastic or plaster. For the interactive media researcher Milton Sogabe²⁶, the hiding of the interface technology creates a “false interface” capable of deceiving the public, attracting attention to some interactive object which can be used as a poetic game that the public can relate to playfully. As such, with this type of sensor, it is possible to turn a large variety of objects into tangible interfaces capable of carrying out diverse functions in a software environment.

For Lev Manovich²⁷, the potential of customization present in new media is made viable by its metamedia attribute - that is, the computer is a new metamedia directed towards the creation of new

Para Lev Manovich⁵, o potencial de customização presente nas novas mídias é viável devido ao seu atributo metamidiático, ou seja, o computador é uma metamídia projetada para a invenção de novos tipos de mídias. Em seu livro *Software Takes Command*, Manovich apresenta o computador como uma metamídia capaz de não somente reunir os diferentes meios de comunicação (i.e. livro, fotografia, música, cinema, rádio, vídeo e televisão), mas também combinar as técnicas, os métodos e as formas de expressão presentes em cada meio. Esse tipo de combinação híbrida que os *softwares* realizam resulta em nova forma de representação, baseada na remixabilidade profunda⁶. De um modo geral, o *remix* pode ser definido como o intercâmbio criativo de mídias, baseado na prática de recortar, copiar e colar⁷. No entanto, na remixabilidade profunda: “As propriedades únicas e técnicas de diferentes mídias tornam-se elementos de *software* que podem ser combinados em conjunto de maneiras antes impossíveis”⁸.

Neste sentido, os sensores desenvolvidos para a instalação audiovisual incorporam métodos e técnicas que estão presentes no universo da eletrônica, da programação algorítmica, da música computacional e da vídeo arte. Mas especialmente, a pesquisa investiga no plano poético dos *ready mades* a instrumentalização de objetos do cotidiano em controladores audiovisuais.

types of media. In his book *Software Takes Command*, Manovich presents the computer as a metamedia capable of not only uniting different modes of communication (i.e. books, photography, music, cinema, radio, video and television), but also capable of bringing together the techniques, methods, and the forms of expression present in each. This type of hybrid combination that software permits can result in a new form of representation, based on “deep remixability”²⁸. In general the remix can be defined as a creative exchange between media, that is made possible by digital technology, and uses the functions cut, copy, and paste²⁹. Therefore, within this sphere of deep remixability: “The unique properties and techniques of different media have become software elements that can be combined together in previously impossible ways”³⁰.

In this sense, the sensors developed for audiovisual installation incorporate methods and techniques that are already present in the universe of electronics, algorithmic programming, computational music and video art. But the point of difference of this research is the investigation of a poetic dimension of instrumentalizing readymades into audiovisual controllers.

Polícia_Bandido_Cachorro_Dentista: áudio

Para o processamento de som e imagem em tempo real é utilizado o ambiente de programação visual *Pure Data*, também conhecido como *Pd*, o *Pure Data* possui licença *open source* e funciona com programação de fluxo de dados, onde um *software* chamado *patch* é desenvolvido graficamente. Com ele, é possível construir fluxogramas em que funções algorítmicas são representadas por blocos ligados entre si por cordas. Essa organização visual, permite a comunicação entre blocos de números, mensagens, símbolos e objetos. Deste modo, é possível interligar informação numérica, sinais de áudio e vídeo. Além disso, os *patches* podem ser alterados durante a execução, tornando viável a captura de eventos do usuário em tempo real.

Assim que o público toca as mãos sobre os objetos, um sinal numérico é enviado pela placa microcontroladora para o *Pure Data*, que recebe esse número e o converte em um *bang*. Basicamente, uma mensagem *bang* é um disparo onde funções podem ser acionadas ou desligadas. Dessa maneira, os dados enviados pelo sensor acionam os *patches* de áudio e vídeo. Com a interação do público, cada objeto de metal controla (liga e desliga) diferentes parâmetros de áudio que modificam o som em tempo real.

O *sampler* de áudio utilizado para o projeto é a música *Polícia, Bandido, Cachorro e Dentista*. Composta por Sérgio Sampaio, o

Police_Criminal_Dog_Dentist: audio

The visual programming environment of *Pure Data* (known as *Pd*) is used for the processing of sound and image in real time. *Pd* has open source licensing and functions with a flux of data programming, where the “*patch*” software is developed graphically. With *Pd* it is possible to construct fluxograms in which the algorithmic functions are represented by blocks connected to each other on ropes. This visual organization permits the communication among blocks of numbers, messages, symbols and objects. This way it is possible to interconnect numeric information, audio signals and video. Beyond this, the *patches* can be altered during the execution, allowing for the capture of the user’s acts in real time.

As soon as a person puts their hands on the object a numeric signal is sent through the microcontroller plate to the *Pure Data*, which receives this number and converts it into a “*bang*”. Basically, a *bang* is a message with which functions can be turned on or off. This is how the data sent through the sensor activates the audio and video patches. Through interaction with the public, the metal objects control (turning on and off) different audio parameters which modify the sound in real time.

samba foi lançada em seu disco póstumo *Cruel* em 2006. Durante a música, o autor confunde as representações sociais das personagens polícia, bandido, cachorro e dentista:

Eu tenho medo de polícia, de bandido, de cachorro e de dentista
Porque polícia quando chega vai batendo em quem não tem nada
com isso

Porque bandido quase sempre quando atira não acerta no que mira

Porque cachorro quando ataca pode às vezes atacar o seu amigo

Porque dentista policia minha boca como se fosse bandido

Porque bandido age sempre às escuras como se fosse cachorro

Porque cachorro não distingue o inimigo como se fosse polícia

Porque polícia bandideia minha boca como se fosse dentista

Dentista, dentista...

(Letra da música Polícia, Bandido, Cachorro e Dentista de Sérgio Sampaio)

Enquanto não há participação, o *sampler* é mantido em silêncio, assim que o público toca nos objetos o som é acionado e os parâmetros que controlam a velocidade, tonalidade e duração da música são alterados de modo randômico (figura 2). Os resultados apresentam efeitos de fragmentação, repetição rápida e prolongamento de trechos da música, em um processo de desconstrução do som que pode tornar a música irreconhecível. Também são adicionados efeitos de *reverb* e *delay*. A sonoridade apresentada é típica da música computacional, desta forma, os

The sampler of audio used for the project is a song called "Police, Criminal, Dog and Dentist". Composed by Sérgio Sampaio, this samba was launched on his posthumously released album, *Cruel*, in 2006. During the song, the author confuses the social representation of the characters listed in the song's title:

I'm afraid of the police, of criminals, of dogs and of dentists,
Because the police arrive whacking innocent bystanders,
Because a criminal, when he shoots, almost always misses his target,
Because when a dog attacks sometimes it attacks his friend,
Because dentists police my mouth as if they were criminals,
Because criminals always act in the dark as if they were dogs,
Because dogs don't distinguish the enemy as if they were police,
Because police criminalize my mouth as if they were dentists,
Dentists, dentists...

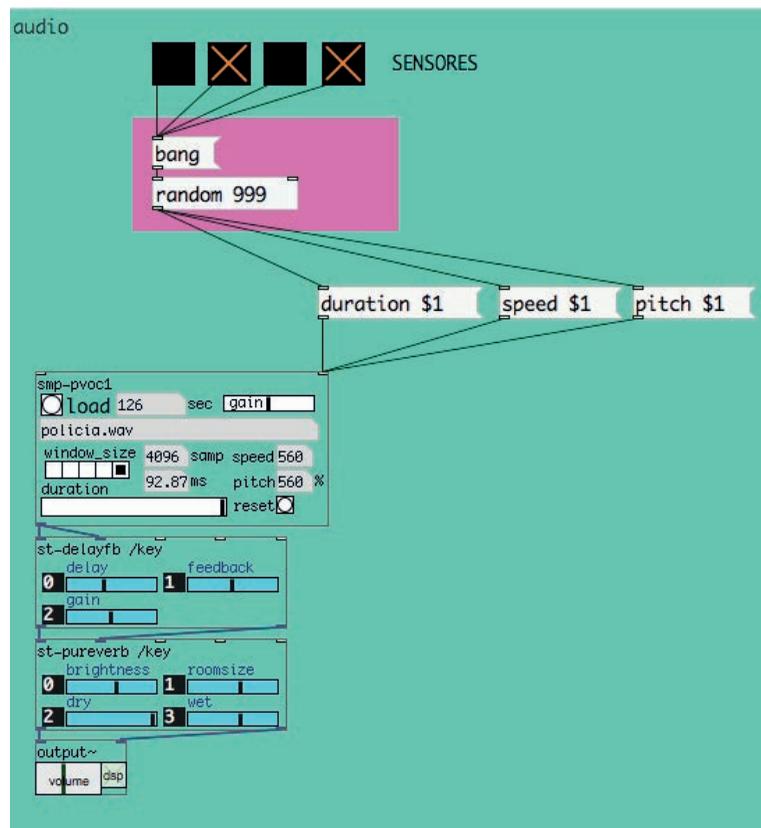
(Lyrics from the song "Police, Criminal, Dog and Dentist" by Sérgio Sampaio)

While nobody is participating, the sampler remains silent. However, as soon as the public touches the objects, the sound is activated and the parameters that control the velocity, tone, and duration of the music are

sons gerados não são os emitidos pela percussão dos objetos, mas sim pelo processamento eletrônico numérico realizado em tempo real pelo sistema. Os objetos pia, balde, panela e bacia foram escolhidos devido a forma que possuem, parecidos com um instrumento de percussão. Assim, o público associa com facilidade os objetos com algo que pode ser tocado, como um tambor. Nesse sentido, o gesto de tocar os objetos assume uma maneira de interação e gestualidade própria de um instrumento musical.

Fig 2. Patch de áudio da instalação *Polícia, Bandido, Cachorro, Dentista*. Um *bang* é acionado quando o usuário toca nos objetos.

Fig 2. Audio patch from the installation *Police, Criminal, Dog, Dentist*. A bang occurs when the user touches the objects.



altered randomly (figure 2). The results present effects of fragmentation, rapid repetition and prolonging of sections of the music, and a process of deconstruction of sound which can make the song unrecognizable. Reverb and delay are also added. The sonority presented is typical of computational music, and from this, the sounds generated are not emitted from percussion of the objects, but from the electronic numerical processing realized by the system in real time. The sink, bucket, pan and wash basin were chosen based on their separate formats, which are similar to percussion instruments. Like this, the public easily associates the objects with something that can be played, like a drum. In this sense, the playing of the objects takes on a unique manner of interaction and gesticulation, just like a musical instrument.

Polícia_Bandido_Cachorro_Dentista: interatividade e audiovisual

Para o processamento de vídeo é utilizada a biblioteca *GEM* (*Graphics Environment for Multimedia*) presente no *Pure Data*, sua flexibilidade e modularidade permite a combinação com precisão e sincronia entre os parâmetros de som e imagem. Para haver essa relação direta, o *software* direciona os *bangs* acionados pelo sensor para atuarem, ao mesmo tempo sobre os parâmetros de áudio e vídeo. E para haver uma maior percepção de interatividade, o vídeo permanece pausado enquanto não há a participação do público. Assim que os objetos são tocados ocorre um efeito de tempo na reprodução dos vídeos: a sequência de *frames* é reproduzida em modo randômico, exibida de acordo com o ritmo dos *bangs*. O resultado é a reprodução não linear dos vídeos em sincronia precisa com o som.

Além do efeito temporal, é também aplicado a mistura de camadas realizada pelo objeto *pd blending*, sua função é combinar os *pixels* de diferentes camadas de vídeo a partir das relação de cor. A inclusão de efeitos de sobreposição permite combinações únicas entre os conteúdos de vídeo em um processo de mixagem decidido por escolhas randômicas realizadas pelo *patch*. Ao todo são 43 fragmentos de vídeos extraídos dos sites de compartilhamento *Vimeo* e *Youtube*. Desta forma, foi construído

Police_Criminal_Dog_Dentist: interactivity and audiovisual

The *GEM* (*Graphics Environment for Multimedia*) in *Pure Data* is used for the processing of video. It's flexibility and modularity allow the precise combination and synchrony of the sound parameters and image. In order to have this direct relation, the software sends "bangs" through the sensor so that they act simultaneously on the audio and video parameters. And in order to have a larger perception of interactivity, the video remains paused while the public is not participating. As such, the touched objects create an effect of time on the reproduction of the videos: the sequence of frames is reproduced randomly, exhibited in sync with the rhythm of the bangs. The result is the non-linear reproduction of the videos in precise synchronicity with the sound.

Other than the temporal effect, a mixture of layers via *pd blending* is applied in order to combine the pixels of different video layers based on their relation of color. The inclusion of overlapping effects allows for unique combinations of video content in a mixing process decided by random choices and realized by a patch. In total there are 43 video fragments extracted from sharing websites like *Vimeo* and *Youtube*. Like this, a database of video files was created from material inspired by the theme proposed in

um banco de arquivos de vídeo inspirado no tema proposto pela música de Sérgio Sampaio. Muitos vídeos são amadores e possuem cenas que incluem perseguições policiais, cachorros brigando, cirurgias dentárias, além de vídeos de conflitos bélicos e perigosas touradas. Também foram adicionados trechos de premiados filmes brasileiros como o *Terra em Transe* de Glauber Rocha e *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade. São alegorias que simbolizam a sociedade e a cultura brasileira. A partir do *remix* de vídeos, a instalação sugere que na combinação e mistura de camadas visuais ocorre uma colagem semântica semelhante a poesia de Sérgio Sampaio. Assim, as associações entre os personagens polícia, bandido, cachorro e dentista expressa na música também ocorre no *remix* de vídeo (figura 3).

Nos efeitos de mixagem há também a influência de processos randômicos realizados pelo *software*. A cada toque sobre os objetos, diferentes resultados são apresentados, são interferências que variam a seleção dos arquivos de vídeo e a inclusão de efeitos visuais e sonoros. Essa característica permite a imprevisibilidade das respostas audiovisuais, contribuindo para um maior tempo de atenção do público. Contudo, para incentivá-los a explorar mais o espaço da instalação tocando em todos os objetos, foi importante atribuir diferentes efeitos audiovisuais para cada objeto. Durante a exposição, também foi curioso perceber uma maior experiência de interação com o público infantil. Possivelmente, a disposição dos objetos pendurados

Sérgio Sampaio's song. Many videos are by amateurs and contain scenes which include police chases, dogs fighting, dental surgery, not to mention scenes from military conflict and bullfighting. There were also scenes from award-winning Brazilian films like *Terra em Transe* by Glauber Rocha and *Macunaíma* by Joaquim Pedro de Andrade. They are allegories which symbolize Brazilian culture and society. From the remixing of videos, the installation suggests that the combination and mixing of visual layers creates a semantic collage similar to the poetry conceived by the artist - that is, the associations between the characters of police, criminal, dog and dentist expressed in the music also occur in the remix of videos.

Within the mixing effects there is also the influence of random processes realized by the software. Each touch upon the objects offers different results and different interferences which vary the selection of the video files and the inclusion of sound and visual effects. This characteristic permits the unpredictability of audiovisual responses, which helps to keep the public engaged longer. As such, in order to encourage them to further explore the space of the installation and the experience of touching the objects, it was important to attribute different audiovisual effects to each object. During the exhibition, it was also curious to perceive a larger experience of interaction with children. Possibly, the array of hanging objects



Fig 3. Instalação audiovisual interativa *Polícia, Bandido, Cachorro, Dentista* exposta no Museu Nacional da República em Brasília, Brasil.

Fig 3. *Police, Criminal, Dog, Dentist* on exhibit at the National Museum of the Republic in Brasilia, Brazil..

possuem alguma qualidade lúdica que as levam a tocar e brincar. Entre os adultos, era comum avisar que na instalação é necessário tocar para o trabalho funcionar. Esses foram alguns fatores observados no comportamento do público. A seguir, são descritos alguns procedimentos adotados na história das mídias audiovisuais que influenciaram o desenvolvimento da instalação.

Ao longo da história das mídias audiovisuais o avanço tecnológico e as motivações artísticas transformaram a teoria e as práticas que relacionam som e a imagem⁹. Para analisar distintas maneiras de associação entre som e imagem, a seguir são descritas duas diferentes tecnologias e procedimentos empregados por artistas consagrados, que com suas inovações contribuíram para a expansão da linguagem audiovisual. Primeiro, Norman

has a playful quality which motivated them to touch and play. Among adults, it was common to inform them that the installation needed to be touched for it to work. These were some factors observed in the behavior of the public. Next, the following describes some procedures adopted in the history of audiovisual media that influenced the development of the installation.

Throughout the history of audiovisual media, technological advancements and varying artistic inspirations have transformed the theory and the practices which relate sound and image³¹. In order to analyze distinct manners of associating sound and image, the following describes two different technologies and procedures used by acclaimed artists whose innovations contributed to the expansion of audiovisual language. First, Norman McLaren with the use of graphic sound, and Nam June Paik's experimentation with electronic media that converged sound and video.

McLaren com o uso do som gráfico e Nam June Paik na experimentação com mídias eletrônicas que convergem som e vídeo.

Ainda na década de 1930, o animador escocês Norman McLaren criou diversas animações abstratas acompanhadas por som eletrônico. A técnica chamada som gráfico ou som desenhado consiste na gravação sonora criada a partir de imagens desenhadas diretamente sobre um filme transparente. Através de uma série de pontos e traços desenhados sobre a película era possível variar o tom, o volume, o timbre e a duração do som. Considerado um dos pioneiros da música eletrônica, McLaren reproduzia sons sintéticos que acompanhavam as formas visuais animadas de forma precisa e sincronizada. O documentário *Pen Point Percussion* de 1951, demonstra como Norman McLaren fazia som sintético em película. O filme cinematográfico é baseado na sucessão de fotogramas fixos, gravados de uma só vez e de forma permanente. A seguir, é descrito como a tecnologia do vídeo permitiu a manipulação de conteúdo audiovisual em tempo real abrindo caminho para a vídeo arte.

O vídeo é uma mídia que permite capturar, armazenar, transmitir e exibir conteúdo audiovisual por meios eletrônicos. Antes disponível somente em estúdios de televisão, seu uso tornou-se popular a partir do lançamento do sistema de vídeo *Portapak* da *Sony* em 1965. Nele, o processo de gravação e reprodução é realizado em fita magnética, isso possibilitou a manipulação de conteúdo audiovisual de forma rápida e instantâ-

In the 1930's Scotch animator Norman McLaren created diverse abstract animations accompanied by electrical sound. The technique, known as graphic sound or drawn sound, consists of a sound recording created through images drawn directly on a transparent film. Through a series of dots and lines designed over the film it was possible to vary tone, volume, timbre, and duration of the sound. Considered one of the pioneers of electronic music, McLaren reproduced synthetic sounds that accompanied the animated visual forms in a way that was precise and synchronous. The documentary *Pen Point Percussion* in 1951 demonstrated how Norman McLaren would do this. The cinematographic film, in this sense, is based on the succession of unchangeable and fixed frames recorded once. The following section discusses how video technology permitted the manipulation of audiovisual content in real time, and doing so paved the way for video art.

Video allows one to electronically capture, save, transmit and exhibit audiovisual content. Before *Sony* launched the *Portapak* video system in 1965, video was a medium only available in television studios. *Portapak* recorded and reproduced video material on a magnetic tape, which made it possible to manipulate audiovisual content quickly. Beyond this, the possibility of connecting different devices like cameras, TV, a recorder, microphones and video/sound synthesizers allowed for the crossing of diverse

nea. Além disso, a possibilidade de interconectar diferentes aparelhos como câmeras, televisão, gravador, microfones e sintetizadores de som e vídeo permitiu o cruzamento de diversas mídias audiovisuais. Com a primeira geração de video-artistas, novos processos de percepção e recepção do público são explorados. Frequentemente considerado um dos inventores da videoarte, Nam June Paik, ainda na década de 1960 cria as primeiras instalações artísticas com aparelhos televisores. Em sua primeira grande exposição *Exposition of Music - Electronic Television*, realizada em 1963, Paik expõe um conjunto de aparelhos de áudio e vídeo adaptados para a intervenção do público. Na série *Electronic Television* é apresentado seu primeiro projeto de interação sobre imagens televisivas. Foram exibidos doze aparelhos televisores modificados que por meio de pedais, aparelhos de rádio, microfones e ímãs, o público intervinha sobre as imagens, apresentando uma nova relação com o aparelho de televisão¹⁰. O televisor modificado *Participation TV* é conectado um amplificador de áudio e a dois microfones que convertem em tempo real vibrações acústicas em vibrações visuais. A frequência e intensidade do som emitido pelo público altera a forma oscilante e as cores exibidas no televisor. Ao incluir a participação e experimentar uma nova relação com os meios audiovisuais, Paik traz para a arte noções relacionadas ao controle, a sinestesia audiovisual e processos de *feedback*.

audiovisual media. With the first generation of video artists, new processes of media perception and reception of the public were explored. Frequently considered one of the inventors of video art, Nam June Paik created the first artistic installations with television sets in the 1960's. In his first big exhibit titled *Exposition of Music - Electronic Television*, in 1963, Paik presented an array of audio and video devices adapted for public intervention. *Electronic Television* was his first project to illustrate interaction with televisual images. In it, 12 television sets modified via pedals, radios, microphones, and magnets were displayed, through which the public could modify on the images, which offered a new relationship to the television set³². The modified set on *Participation TV* was connected to an amplifier and two microphones that converted acoustic and visual vibrations in real time. The frequency and intensity of the sound emitted by the public altered the oscillating shape and colors on the screen. In order to include the public participation and experimentation with a new relationship in audiovisual techniques, Paik brought to art notions of control, audiovisual synesthesia and feedback processes.

Later, between 1969 and 1971, Paik developed the *Paik/Abe Synthesizer*, in collaboration with Japanese electronic engineer Shuya Abe. Similar to audio synthesizers, its function is to control video signals from the

Posteriormente, entre 1969 e 1971, em colaboração com o engenheiro eletrônico japonês Shuya Abe, Paik desenvolve o *Paik/Abe Synthesizer*. Semelhante aos sintetizadores de áudio, sua função é controlar os sinais de vídeo a partir da geração, variação e combinação de sinais eletrônicos. Um sintetizador de vídeo permite a manipulação das cores e das formas visuais em tempo real. No livro *Cinema, vídeo, Godard, Philippe Dubois*¹¹, afirma que nos meios eletrônicos os efeitos de síntese e improvisação possuem um tipo de montagem profundamente distinto da linguagem cinematográfica. Os meios eletrônicos são mais centrados no processamento, além de possuírem instrumentos para síntese e manipulação em tempo real¹². Neste sentido, a pesquisadora Christine Mello afirma que:

“A imagem eletrônica é muito mais maleável, plástica, aberta a manipulação, portanto mais suscetível às transformações e anamorfoses. Pode-se nela intervir infinitamente, alterando suas formas, modificando seus valores cromáticos, desintegrando suas figuras”¹³.

A vídeo arte também possui uma estreita relação com a música eletrônica, o modo de operar os primeiros sintetizadores de vídeo é bem semelhante a forma de operar sintetizadores de som. Assim, há uma relação instrumental, no sentido musical com a imagem, deste modo é possível “enxergar o som e ouvir a

generation, variation and combination of electronic signals. A video synthesizer permits the manipulation of colors and visual shapes in real time. In the book *Cinema, Video, Godard, Philippe Dubois*³³, affirms that the effects of synthesis and improvisation within electronics present a profoundly distinct type of editing in comparison to cinematographic language. Beyond the fact that they have instruments for the synthesis and manipulation in real time, the electronic methods are more focused on the processing³⁴.

“The electronic image is much more malleable, plastic, open to manipulation, and for this more susceptible to transformation and anamorphosis. You can intervene with it infinitely, altering its forms, modifying its chromatic values, disintegrating its pictures”³⁵.

Video art also has a close relation with electronic music, being that the way to operate the first video synthesizers was very similar to the way to operate the sound synthesizers. Like this, there is an instrumental relationship to the image, which makes it possible to “see the sound and hear the image”³⁶. In syntony with the works cited above, the installation *Police, Criminal, Dog, Dentist* adopts similar methods in the relation between sound and image, using the precise and synchronized rhythm of the audiovisual

imagem”¹⁴. Em sintonia com as obras citadas acima, a instalação *Polícia Bandido Cachorro Dentista* adota métodos parecidos nas relações entre som e imagem: no ritmo dos elementos audiovisuais de modo preciso e sincronizado (como nos vídeos animados de Norman McLaren) ou nos efeitos de sobreposição de vídeo (recurso muito utilizado nas performances audiovisuais de Nam June Paik). Além disso, é curioso perceber que os *patches* do *Pure Data* empregam metáforas visuais (*GUI*) semelhantes aos sintetizadores de áudio do início da música eletrônica. Para Luisa Ribas¹⁵, os atributos presentes nas mídias eletrônicas são transpostos e melhorados com a tecnologia digital. A audiovisualidade baseada em *software* herda muitos procedimentos das mídias analógicas, que sob o paradigma da remixabilidade profunda, concebe novas configurações para a linguagem audiovisual.

Como o próprio nome sugere, o *Pure Data* trabalha com dados puros, unificando uma diversidade de informações como sinais de áudio, *pixels*, números, mensagens *OSC*¹⁶ e *MIDI*, em uma linguagem de comunicação comum que conecta diversos tipos de mídia. Em um sintetizador de som ou vídeo analógico, o sinal elétrico é o “material” que realiza a comunicação entre diversos aparelhos e os instrumentos de controle. Já nos meios digitais, os *softwares* conseguem interpretar uma grande diversidade de dados e convertê-los em forma visual e auditiva¹⁷. Para o artista e pesquisador em novas mídias Golan Levin¹⁸, a transmutabilidade dos dados digitais permite a tradução e trânsito da infor-

elements (as seen in the animated videos of Norman McLaren), or the overlapping effects of the video (a technique often used in the audiovisual performances of Nam June Paik). Beyond this, it’s curious to observe that the patches of *Pure Data* use visual metaphors (*GUI*) similar to those of audio synthesizers at the beginning of electronic music. For Luisa Ribas³⁷, the present attributes of electronic media are transposed and improved with digital technology. The audiovisuality based in software inherits many practices from analogue media which, within the paradigm of profound remixability, conceives new configurations for audiovisual language.

As the name suggests, *Pure Data* works with pure data by unifying a diversity of information, such as audio signals, pixels, numbers, *OSC* messages³⁸ and *MIDI*, within a common communication language that connects diverse types of media. In an analogue sound or video synthesizer, the electrical signal is the “material” that realizes communication between devices and the controlling instruments. Whereas in the digital, the software manages to interpret a large diversity of data and convert it into visual and auditory formats³⁹. For Golan Levin⁴⁰, an artist and researcher in new media, the transmutability of digital data permits the translation and transit of information in software environments. Recently, digital artists have explored the inclusion of diverse types of data during

mação em ambientes de *software*. Atualmente, artistas digitais têm explorado a inclusão de diversos tipos de dados durante improvisações em performances ou na interação com o público em instalações audiovisuais. Para o filósofo Vilém Flusser¹⁹, esse “*intermix eletrônico*” é possível graças as fronteiras dissolvidas entre a música e as artes plásticas sob o domínio dos números e da matemática (programação algorítmica).

***Polícia_Bandido_Cachorro_Dentista:* tecnologias open source**

A instalação *Polícia, Bandido, Cachorro, Dentista* foi desenvolvida inteiramente com *softwares* e *hardwares* licenciados sob o modelo de código aberto. Neste modelo, qualquer pessoa tem a liberdade de copiar, modificar e redistribuir o projeto ou protótipo de uma infinidade de produtos, como aplicativos, circuitos eletrônicos e projetos para impressão 3D. Entretanto, licenças com código aberto são baseadas em direitos e obrigações (*i.e. Creative Commons e Copyleft*), que por exemplo, exigem atribuir o crédito adequado ao autor ou determinam que o compartilhamento do produto esteja sob a mesma licença que a original. O *software* utilizado para a instalação é uma adaptação de *patches* distribuídos em fóruns de comunidades do *Pure Data*, como o *Pdpatchrepo*. Neste site, os usuários

improvisations in performances, or in the interaction with the public in audiovisual installations. For the philosopher Vilem Flusser⁴¹, this “electronic intermix” is possible thanks to the dissolved frontiers between music and the visual arts within the domain of numbers and mathematics (algorithmic programming).

***Police_Criminal_Dog_Dentist:* open source technologies**

The installation *Police, Criminal, Dog, Dentist* was entirely developed with software and hardware licensed under the open code model. In this model, any person has the freedom to copy, modify and redistribute the project or prototype of an infinite number of products, such as apps, electronic circuits and 3D printing projects. However, licenses with open coding are based on rights and obligations (*i.e. Creative Commons and Copyleft*) which, for example, require the user to attribute adequate credit to the author or determine that the sharing of the product is done under the same license as the original. The software used in this instalation are adapted from patches distributed in community forums of Pure Data, like the *Pdpatchrepo*. On this site, the users share patches, relative events, and resolve

compartilham *patches*, eventos e dúvidas. Para a construção do sensor capacitivo, circuito elétrico e seu código, foram adaptados projetos divulgados em *blogs* e vídeo tutoriais. O material de divulgação e os projetos de *hardware* e *software* para a instalação estão todos publicados na web²⁰.

Percebe-se que a rede internet e especialmente a *web 2.0*, viabiliza o modelo de produção e distribuição em código aberto. A *web 2.0* é uma segunda geração de comunidades e serviços na internet que concebe a web como um ambiente de interação e participação de usuários. E isso envolve o uso de aplicativos baseados em redes sociais como fóruns, *wikis* e *blogs*, além das plataformas de compartilhamento de vídeo. Com a *web 2.0*, a colaboração de usuários em comunidades auto-moderadas possibilita o desenvolvimento de inúmeros projetos em áreas diversas. Um reflexo disso, está na cultura *maker*, hoje é um importante segmento de distribuição de *software* e *hardware* em código aberto que tem crescido nos últimos anos. O movimento *maker* é uma extensão mais técnica e tecnológica da cultura *DiY*²¹, que tem como base a ideia que pessoas comuns podem construir, consertar, modificar e fabricar os mais diversos tipos de produtos e projetos. Segundo seu idealizador Chris Anderson²², as novas tecnologias digitais proporcionam aos indivíduos o domínio sobre os meios de produção, permitindo que as pessoas sejam designers de seus próprios produtos. Com o acesso a informação, aos componentes e as ferramentas necessárias, as

questions. For the construction of a capacitive sensor, the electric circuit and its code were adapted from projects on blogs and video tutorials. The disclosure material and the hardware and software designs for the installation are published on the web⁴².

The internet and especially *Web 2.0* allows for the production and distribution model of open code. *Web 2.0* is the second generation of online communities and services which makes the web an environment of interaction and participation for users. And this involves the use of applications based on social networks, such as forums, wikis and blogs, as well as video sharing platforms. With *Web 2.0*, the collaboration or users in self-moderated communities allows for the development of innumerable projects in diverse areas. A reflection of this is in the maker culture, which today is an important segment of distribution of software and hardware in open code, and has grown in the last years. The maker movement is a more technical and technological extension of *DiY* culture⁴³, and is built on the idea that common people can construct, fix, modify and produce a diverse series of products and projects. According to the movement's pioneer, Chris Anderson⁴⁴, new digital technologies permit individuals the control over their methods of production, allowing them to become designers of their own products. With access to information, components and necessary tools,

peças podem ser fabricadas de forma personalizada e inventar novos produtos. Com a expansão do movimento *maker*, surgiram espaços colaborativos como os *Fab Lab* (Laboratório de Fabricação), onde as pessoas podem aprender a programar, controlar máquinas de corte e impressão 3D, além de construir aplicativos e circuitos eletrônicos.

Conclusão

Investigar e transformar de forma experimental objetos do cotidiano em instrumentos de mídia envolveu a pesquisa transdisciplinar nos campos da eletrônica, da programação algorítmica, da música computacional, da vídeo arte e do desenho de interação. A combinação da arte e ciência aliada ao resgate e releitura da obra genial de Sérgio Sampaio forneceu abrangência poética fundamental para o processo de criação do trabalho.

Foi observado que o envolvimento do público permitiu experiências lúdicas e coletivas. Algumas pessoas pouco habituadas a tocarem objetos de arte se divertiram em uma poética gestual próxima a experiências musicais realizadas em grupo.

Valores inerentes a cultura *maker* como o acesso livre a informação e a arquitetura aberta das ferramentas *open source* contribuíram para o desenvolvimento do projeto. Essa é uma

people can custom build, and consequently invent, new products. With the expansion of the maker movement, many collaborative spaces like *Fab Lab*, where people can learn to program, operate cutting machines and 3D print, as well as make apps and electronic circuits.

Conclusion

To experimentally investigate and transform day-to-day objects into media instruments involved the transdisciplinary research in the fields of electronics, algorithmic programming, computational music, video art, and interaction design. Scientific knowledge and artistic practice that helped repurpose the ingenious work of Sérgio Sampaio brought a poetic scope fundamental to the creation of the installation.

Observation revealed that the involvement of the public allowed for playful and collective experiences. Some people who were not used to touching objects of art had fun in a type of gestural poetry, evoking the experience of music played in group.

Values inherent to maker culture, like free access to information and open architecture of open source tools, contributed to the development of

prova de como a remixagem de mídias presente nas tecnologias digitais é um campo de interesse especial para a produção da arte mídia contemporânea. O atributo metamidiático dos computadores traz o potencial para a invenção de novos suportes para experiências estéticas. Como produto de um processo em andamento relacionado a pesquisa de doutorado, a intenção é dar continuidade na investigação de poéticas que relacionam *ready mades* com controladores audiovisuais. Isso inclui, explorar experiências de toque e sonoridades com diferentes objetos, materiais e texturas, bem como envolver o público em ambientes de vídeo expandido, com dispositivos ópticos de Realidade Virtual ou projeção mapeada em ambiente urbano.

the project. This is proof of how remixing media in digital technologies is a field of special interest for the production of contemporary art media. The meta-media attribute of computers brings the potential for the invention of new support for aesthetic experiences. As a product of a concurrent process related to doctoral research, the intention is to give continuity to the investigation of poetics relating ready-mades to audiovisual controllers. This can be done via exploration of touch and sonorality with different objects, materials and textures, and involving the public in expanded video environments with optic devices of Virtual Reality or projection mapped into an urban environment.

1 Katja Kwastek, *Aesthetics of Interaction in Digital Art* (Cambridge: MIT Press, 2013).

2 Erkki Huhtamo. "Twin-touch-test-redux: abordagem arqueológica da mídia para arte, interatividade e tatibilidade." In: *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*, edited by Diana Domingues. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

2 Octavio Paz, *Marcel Duchamp Appearance Stripped Bare* (New York: Seaver Brooks, 1981).

3 Erkki Huhtamo. "Twin-touch-test-redux: abordagem arqueológica da mídia para arte, interatividade e tatibilidade." In: *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*, edited by Diana Domingues (São Paulo: Editora UNESP, 2009).

4 Milton Sogabe Terumitsu, *Falsa interface como recurso poético na obra interativa*. *ARS* (São Paulo) 12 (24), 63-69. Accessed January 21, 2014. <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/96738/95911>

5 Lev Manovich, *Software Takes Command* (Cambridge: MIT Press, 2013).

6 Lev Manovich, *Software Takes Command* (Cambridge: MIT Press, 2013).

7 Eduardo Navas, *Remix Defined*. Accessed July 20, 2017. http://remixtheory.net/?page_id=3.

8 Lev Manovich. *Software Takes Command* (Cambridge: MIT Press, 2013), 176.

9 Luísa Ribas. "Performativity as a Perspective on Sound-Image Relations and Audiovisuality." In: *Instituto de Investigação em Arte, Sociedade e Design, Mono #2. I2ADS*, edited by Miguel Carvalhais and Pedro Tudela (Porto: Invulgar Artes Gráficas, 2014).

10 Dieter Deniels, *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Accessed May 09, 2018. http://www.medienkunst-netz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/print/

11 Philippe Dubois, *Cinema, vídeo, Godard* (São Paulo: CosacNaify, 2004).

12 Luísa Ribas. "Performativity as a Perspective on Sound-Image Relations and Audiovisuality." In: Instituto de Investigação em Arte, Sociedade e Design, Mono #2. I2ADS, edited by Miguel Carvalhais and Pedro Tudela (Porto: Invulgar Artes Gráficas, 2014).

13 Christine Mello, *Extremidades do vídeo* (São Paulo: SENAC São Paulo, 2008), 74.

14 Arlindo Machado, *A arte do vídeo* (São Paulo: Brasiliense, 1990), 130.

15 Luísa Ribas. "Performativity as a Perspective on Sound-Image Relations and Audiovisuality." In: Instituto de Investigação em Arte, Sociedade e Design, Mono #2. I2ADS, edited by Miguel Carvalhais and Pedro Tudela (Porto: Invulgar Artes Gráficas, 2014).

16 Open Sound Control (OSC) é um protocolo para comunicação entre computadores, sintetizadores de som e outros dispositivos multimídia otimizados para tecnologia de rede.

17 Luísa Ribas. *Sound and image relations: a history of convergence and divergence*. Journal Divergence Press. Accessed June 03, 2017, <http://divergencepress.net/articles/2016/10/27/sound-and-image-relations-a-history-of-convergence-and-divergence>

18 Golan Levin, *Audiovisual Software Art: A Partial History*. Accessed June 14, 2017, http://www.flong.com/texts/essays/see_this_sound_old/.

19 Vilem Flusser, *Escrita: há futuro para a escrita?* (São Paulo: Annablume, 2010).

20 O projeto do circuito eletrônico, os códigos e os patches para a construção da instalação se encontram no site <http://webartes.net/>

21 DiY (do it your self ou faça você mesmo) é o método de construção, modificação ou reparação das coisas sem a ajuda direta de especialistas ou profissionais.

22 Chris Anderson, *Makers: The New Industrial Revolution* (New York: Crown Business, 2012).

23 Erkki Huhtamo. "Twin-touch-test-redux: abordagem arqueológica da mídia para arte, interatividade e tatibilidade." In: *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*, edited by Diana Domingues. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

24 Octavio Paz, *Marcel Duchamp Appearance Stripped Bare* (New York: Seaver Brooks, 1981).

25 Erkki Huhtamo. "Twin-touch-test-redux: abordagem arqueológica da mídia para arte, interatividade e tatibilidade." In: *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*, edited by Diana Domingues (São Paulo: Editora UNESP, 2009).

26 Milton Sogabe Terumitsu, *Falsa interface como recurso poético na obra interativa*. *ARS* (São Paulo) 12 (24), 63-69. Accessed January 21, 2014. <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/96738/95911>

27 Lev Manovich, *Software Takes Command* (Cambridge: MIT Press, 2013).

28 Lev Manovich, *Software Takes Command* (Cambridge: MIT Press, 2013).

29 Eduardo Navas, *Remix Defined*. Accessed July 20, 2017. http://remixtheory.net/?page_id=3.

30 Lev Manovich. *Software Takes Command* (Cambridge: MIT Press, 2013), 176.

31 Luísa Ribas. "Performativity as a Perspective on Sound-Image Relations and Audiovisuality." In: Instituto de Investigação em Arte, Sociedade e Design, Mono #2. I2ADS, edited by Miguel Carvalhais and Pedro Tudela (Porto: Invulgar Artes Gráficas, 2014).

32 Dieter Deniels, *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde*

- and the mass media in the 1960s and 1970s. Accessed May 09, 2018. http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/print/
- 33 Philippe Dubois, *Cinema, vídeo, Godard* (São Paulo: CosacNaify, 2004).
- 34 Luísa Ribas. "Performativity as a Perspective on Sound-Image Relations and Audiovisuality." In: Instituto de Investigação em Arte, Sociedade e Design, Mono #2. I2ADS, edited by Miguel Carvalhais and Pedro Tudela (Porto: Invulgar Artes Gráficas, 2014).
- 35 Christine Mello, *Extremidades do vídeo* (São Paulo: SENAC São Paulo, 2008), 74.
- 36 Arlindo Machado, *A arte do vídeo* (São Paulo: Brasiliense, 1990), 130.
- 37 Luísa Ribas. "Performativity as a Perspective on Sound-Image Relations and Audiovisuality." In: Instituto de Investigação em Arte, Sociedade e Design, Mono #2. I2ADS, edited by Miguel Carvalhais and Pedro Tudela (Porto: Invulgar Artes Gráficas, 2014).
- 38 Open Sound Control (OSC) is a protocol for the communication between computers, synthesizers and other multimedia devices optimized for network technology.
- 39 Luísa Ribas. Sound and image relations: a history of convergence and divergence. Journal Divergence Press. Accessed June 03, 2017, <http://divergencepress.net/articles/2016/10/27/sound-and-image-relations-a-history-of-convergence-and-divergence>
- 40 Golan Levin, *Audiovisual Software Art: A Partial History*. Accessed June 14, 2017, http://www.flong.com/texts/essays/see_this_sound_old/.
- 41 Vilem Flusser, *Escrita: há futuro para a escrita?* (São Paulo: Annablume, 2010).
- 42 The electronic circuit project, the codes and the patches for the installation can be found on the site <http://webartes.net/>
- 43 DIY (do-it-yourself) is a method of construction, modification or repair of things without the direct help of specialists or professionals.
- 44 Chris Anderson, *Makers: The New Industrial Revolution* (New York: Crown Business, 2012).

Referências

- Anderson, Chris. *Makers: The New Industrial Revolution*. New York: Crown Business, 2012.
- Daniels, Dieter. *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Accessed May 09, 2018. http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/print/
- Dubois, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- Flusser, Vilém. *Escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

References

- Anderson, Chris. *Makers: The New Industrial Revolution*. New York: Crown Business, 2012.
- Daniels, Dieter. *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Accessed May 09, 2018. http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/print/
- Dubois, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- Flusser, Vilém. *Escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

- Huhtamo, Erkki. Twin-touch-test-redux: abordagem arqueológica da mídia para arte, interatividade e tatibilidade. In: DOMINGUES, Diana (org.). Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- Kwastek, Katja. *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- Levin, Golan. *Audiovisual Software Art: A Partial History*. Accessed June 14, 2009. http://www.flong.com/texts/essays/see_this_sound_old/.
- Machado, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- Manovich, Lev. *Software Takes Command*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- Mello, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.
- Navas, Eduardo. *Remix Defined*. Accessed July 20, 2017. http://remixtheory.net/?page_id=3.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp Appearance Stripped Bare*. New York: Seaver Brooks, 1981.
- Ribas, Luísa. *Sound and image relations: a history of convergence and divergence*. Journal Divergence Press. Accessed June 03, 2013. <http://divergencepress.net/articles/2016/10/27/sound-and-image-relations-a-history-of-convergence-and-divergence>
- Ribas, Luísa. *Performativity as a Perspective on Sound-Image Relations and Audiovisuality*. In: Carvalhais, Miguel e Tudela, Pedro. *Mono #2. I2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Sociedade e Design*. Porto: Invulgar Artes Gráficas, 2014.
- Sogabe, Milton Terumitsu. *Falsa interface como recurso poético na obra interativa*. Accessed January 21, 2014. <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/96738/95911>
- Huhtamo, Erkki. Twin-touch-test-redux: abordagem arqueológica da mídia para arte, interatividade e tatibilidade. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- Kwastek, Katja. *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- Levin, Golan. *Audiovisual Software Art: A Partial History*. Accessed June 14, 2009. http://www.flong.com/texts/essays/see_this_sound_old/.
- Machado, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- Manovich, Lev. *Software Takes Command*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- Mello, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.
- Navas, Eduardo. *Remix Defined*. Accessed July 20, 2017. http://remixtheory.net/?page_id=3.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp Appearance Stripped Bare*. New York: Seaver Brooks, 1981.
- Ribas, Luísa. *Sound and image relations: a history of convergence and divergence*. Journal Divergence Press. Accessed June 03, 2013. <http://divergencepress.net/articles/2016/10/27/sound-and-image-relations-a-history-of-convergence-and-divergence>
- Ribas, Luísa. *Performativity as a Perspective on Sound-Image Relations and Audiovisuality*. In: Carvalhais, Miguel e Tudela, Pedro. *Mono #2. I2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Sociedade e Design*. Porto: Invulgar Artes Gráficas, 2014.
- Sogabe, Milton Terumitsu. *Falsa interface como recurso poético na obra interativa*. Accessed January 21, 2014. <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/96738/95911>

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

Geraldo Coelho Lima Júnior, Rachel Zuanon*

SEE BEYOND: contribuições à prática projetual de estudantes videntes e com deficiência visual no contexto de formação superior em Design



Geraldo Coelho Lima Júnior é Doutor e Mestre em Design, pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Especialista em Neurociência aplicada à Educação (UAM). Especialista em Moda, Arte e Cultura (UAM). Graduado em Desenho Industrial, pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Designer de moda e figurino. Professor na Universidade Anhembi Morumbi, com atuação nos cursos de graduação em 'Design de Moda', e em 'Negócios da Moda'; e de pós-graduação em 'Neurociências aplicadas à Educação', e em 'Negócios da Moda com Ênfase no Varejo'. Professor do curso 'Moda Inclusiva: Varejo', promovido pela Secretaria de Direito da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo. <glimadesign58@gmail.com>
ORCID: 0000-0002-1299-9574

Dra. Rachel Zuanon é docente no Curso de Artes Visuais e professora/pesquisadora junto às áreas de Processo Criativo em Composição Artística e de Arte e Tecnologia na Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP). Coordenadora do SenseArtDesign Lab: Arte-Design-Neurociência nas poéticas do sentir. Editora do livro *Projective Processes and Neuroscience in Art and Design* (IGI Global, Pennsylvania – EUA). Com pesquisas publicadas em periódicos e livros qualificados nos âmbitos internacional e nacional, e apresentadas em diversos países, como Alemanha, Canadá, China, Cingapura, EUA, Grécia, Japão, Portugal, entre outros. <rachel.zuanon@gmail.com>
ORCID: 0000-0002-7917-9917

Resumo O método SEE BEYOND, constituído por três módulos – Fundamentação; Potencialização; e Materialização – amplia a estrutura da metodologia projetual, convencionalmente aplicada nos cursos de formação superior em design, ao incorporar estímulos sensório-motores no desenvolvimento de cada etapa projetual. Elaborado ao longo de 18 meses, SEE BEYOND foi primeiramente validado junto a um grupo de pessoas com deficiência visual, sem experiência ou contato prévio com conteúdos/referências acadêmicas relativos ao Design. Este método, ao mesmo tempo que inclui o deficiente visual neste contexto de formação, também amplia os estímulos experienciados pelos estudantes videntes; expande a percepção dos elementos projetuais necessários ao desenvolvimento de projetos em design; e potencializa o processo de ensino-aprendizagem de estudantes, com ou sem deficiência visual. Este artigo enfoca as principais contribuições do método SEE BEYOND [1] aos estudantes com deficiência visual (PcDV) - primeira instância de validação deste método; assim como [2] aos estudantes videntes - segunda instância de validação.

Palavras-chave *Design*, deficiência visual, ensino-aprendizagem, percepção sensorial, *SEE BEYOND*.

Geraldo Coelho Lima Júnior, Rachel Zuanon*

SEE BEYOND:

contributions to the project-based practice of sighted and visually impaired students in the context of higher education in Design



Lima Júnior has an MA and a PhD in Design from Anhembi Morumbi University (UAM), with specializations in Neuroscience Applied to Education and also in Fashion, Art and Culture (UAM). He also has a BA in Industrial Design from the State University of Minas Gerais (UEMG). A Fashion and Costume Designer, he currently teaches Fashion Design and Fashion Business at BA level, and Neuroscience Applied to Education and Fashion Business and Retail Management at the Postgraduate level. He also teaches the course Inclusive Fashion: Retailing, promoted by the São Paulo State Secretariat for the Rights of Persons with Disabilities. <glimadesign58@gmail.com>
ORCID: 0000-0002-1299-9574

Dr. Zuanon is a professor in the Visual Arts Department and a researcher in the areas of Creative Process in Artistic Composition and Art and Technology at the State University of Campinas, Brazil. She is the coordinator of the SenseArtDesign Lab: Art-Design-Neuroscience in the poetics of feeling. She is the editor of the book *Projective Processes and Neuroscience in Art and Design* (IGI Global, Pennsylvania - USA). Her researches have been published in several well-reputed international and national periodical and books in the fields, and presented in a number of countries such as Germany, Canada, China, Singapore, USA, Greece, Japan, Portugal, among others. <rachel.zuanon@gmail.com>
ORCID: 0000-0002-7917-9917

Abstract The SEE BEYOND method, composed of three modules – Foundation; Enhancement; and Materialization – expands the structure of the project-based method, which is conventionally adopted in higher education courses in design, by incorporating sensory-motor stimuli in the development of each project-based stage. Elaborated over the course of 18 months, SEE BEYOND was first validated by a group of visually impaired people who had no previous experience or contact with academic content and references related to Design. At the same time as this method includes the visually impaired person in the higher education context, it also expands the range of stimuli experienced by sighted students; it expands the perception of the project-based elements necessary to the development of projects in the design field; and enhances the teaching-learning process undergone by students, with or without visual impairments. This article focuses on the major contributions provided by the SEE BEYOND method (1) to the visually impaired students (PVI) – representing the first validation stage for this method; as well as (2) to the sighted students – representing the second validation stage for this method.

Keywords SEE BEYOND, Design, Visual impairment, Sensory perception, Teaching-learning.

Introdução

O método **SEE BEYOND** utiliza recursos didáticos de natureza diversa da comumente adotada em instituições de ensino superior brasileiras, ou seja, valoriza a concepção e a aplicação de instrumentos e atividades teórico-práticas direcionadas à estimulação sensoriomotora do estudante, cego ou vidente, para o ensino de metodologia de projeto em design. Com isso, este método amplia a estrutura da metodologia projetual, convencionalmente aplicada nos cursos de formação superior em design, ao incorporar estímulos sensorio-motores no desenvolvimento de cada etapa projetual.

Elaborado ao longo de 18 meses, **SEE BEYOND** foi primeiramente validado junto a um grupo de pessoas com deficiência visual, sem experiência ou contato prévio com conteúdos/referências acadêmicas relativos ao campo do Design. Seu título é formado por um acrônimo, no que tange ao fonema **SEE**, composto pelos verbos to **Stimulate**, to **Educate** e to **Enlarge**, associado à preposição **BEYOND**. O presente método estrutura-se em três módulos: (A) **Fundamentação**; (B) **Potencialização**; (C) **Materialização**. No âmbito da (A) **Fundamentação**, o objetivo se concentra em apresentar a base de conhecimento sobre o design, de maneira a constituir-se como referencial teórico-prático para o desenvolvimento de projetos. Quanto à (B) **Potencialização**, esta dedica-se ao ensino de todas as etapas relacionadas ao desenvolvimento de projetos em design. E no que concerne à (C) **Materialização**, todos os conhecimentos adquiridos nas duas instâncias anteriores são retomados e aplicados na execução do projeto.

A ausência da visão tem como apoio os demais sentidos sensoriais que, de distintas maneiras, podem auxiliar na absorção e fruição dos conteúdos apresentados, para atender aos objetivos pedagógicos propostos em um curso de formação superior. Dessa forma, tato, olfato, audição, paladar e equilíbrio de-

Introduction

The **SEE BEYOND** method uses didactic resources of a different nature to those commonly used in Brazilian higher education institutions, in other words, it places greater value on the conception and the application of theoretical-practical tools and activities aimed at the sensory-motor stimulation of the student, whether blind, visually impaired or sighted, for teaching project methodology in the field of design. As a result, this method expands the structure of the project-based methodology, conventionally applied in higher education courses in design, by incorporating sensory-motor stimuli in the development of each project-based stage.

Elaborated over a period of 18 months, **SEE BEYOND** was first validated by a group of visually impaired people, who had no previous experience or contact with academic content and references related to the field of Design. Its title is composed of an acronym that forms the phoneme **SEE**, which is constituted by the verbs to **Stimulate**, to **Educate** and to **Enlarge**, then linked to the preposition **BEYOND**. The present method is structured around three modules: (A) **Foundation**, wherein the objective centres on presenting a knowledge base about the topic of design, in such a way as to constitute itself as a theoretical-practical reference framework for the development of projects. Module (B) **Enhancement** concerns the teaching of all stages related to project development in the field of design. With regard to (C) **Materialization**, all knowledge acquired in the two previous stages is retrieved and applied in the execution of the project.

In the absence of vision the other senses tend to work as functional substitutes, which, in distinct manners, can assist in the absorption and fruition of the contents presented, so as to attain the pedagogical objectives proposed in a higher education course. Thus, in the development of the different stages of the **SEE BEYOND** method the senses of touch, smell, hearing and taste, in addition to the sense of balance all perform special roles, which sighted people are often not consciously aware of (Lima Júnior and Zuanon, 2017, 528-546).

The **SEE BEYOND** method considers the studies related to Neuroscience (Cosenza, 2011;

sempenham, no desenvolvimento das etapas do método SEE BEYOND, papéis especiais que muitas vezes não são percebidos por pessoas videntes [Lima Júnior; Zuanon, 2017, 528-546].

O método SEE BEYOND considera os estudos relativos à Neurociência [Cosenza, 2011; Carter, 2012; Damásio, 2004; Damásio, 2011; Damásio, 2012; Drew et al, 2011; Martin, 2013; Maturana, Varela, 2010; Sacks, 2010; Nicolelis, 2011; Feuerstein, 2014] e à Neuroeducação [Ballesterro-Alvarez, 2003; Tabacow, 2015; Tokuhama-Espinosa, 2008] como áreas do conhecimento essenciais ao seu planejamento pedagógico e andragógico. O estudo da neurociência torna-se uma frente de pesquisa essencial à compreensão dos mecanismos de aprendizagem, na medida que propicia o entendimento sobre os processos cerebrais; o mapeamento e a formação de imagens; o comportamento humano; as ferramentas de apoio aos professores e estudantes (Lima Júnior; Zuanon, 2018).

As instâncias que estruturam o método SEE BEYOND se articulam com os conceitos neurocientíficos: Identificação, Abstração, Apropriação e Consolidação [Ackerman, 1992; Machado, Haertel, 2014; Sporns, 2014; Zeki, 2000; Nee et. al, 2014; Gilead et al, 2014; Perlovsky, Ilin, 2012], de modo a garantir que os conteúdos ministrados ao estudante com deficiência visual ou vidente, seja compreendido, absorvido e exista como memória a ser evocada ao longo de seus três módulos. Para que isso ocorra, trabalha-se com o uso de materiais didáticos especialmente desenvolvidos para ser acessado por pessoas com deficiência visual, e que, ao mesmo tempo, servem como recursos ao ensino-aprendizagem de estudantes videntes.

Almeja-se que o estudante cego ou vidente possa reter essas informações recebidas, por intermédio dos estímulos sensorio-motores e, a partir deles, processe imagens mentais "(...) visões, sons, sensações táteis, cheiros, gostos, dores, prazeres e coisas do gênero – imagens, em suma". Em nossa mente (as imagens) "são os mapas momentâneos

Carter, 2012; Damásio, 2004-2012; Drew et al, 2011; Martin, 2013; Maturana, Varela, 2010; Sacks, 2010; Nicolelis, 2011; Feuerstein, 2014) and Neuro-education (Ballesterro-Alvarez, 2003; Tabacow, 2015; Tokuhama-Espinosa, 2008) as fields of knowledge that are essential for pedagogical and andragogical planning. These studies have expanded greatly, leading to substantial advances in the field of Education.

The stages that structure the SEE BEYOND method articulate themselves with the following neuroscientific concepts: Identification, Abstraction, Appropriation and Consolidation (Ackerman, 1992; Machado and Haertel, 2014; Sporns, 2014; Zeki, 2000; Nee et al, 2014; Gilead et al, 2014; Perlovsky and Ilin, 2012), in such a way as to ensure that the content knowledge taught to the visually impaired or sighted student is understood, absorbed and exists as a memory that can be evoked throughout the course of the method's three modules. For this to occur, the SEE BEYOND method uses didactic materials that are specially developed to be accessed by visually impaired persons and which, at the same time, serve as resources for the teaching and learning of sighted students.

It is aspired that the blind, visually impaired or sighted student is able to retain the information presented by way of sensory-motor stimuli and, based on them can process mental images "(...) visions, sounds, tactile sensations, smells, tastes, pains, pleasures and the like – in short, images." In our mind (the images) "are the momentary maps created by the brain of all things inside or outside our body, concrete or abstract images, in course or previously stored in our memory" (Damásio, 2011, p. 95-6). With regards to learning, during its entire life period the human brain carries out distinct processes. The concept of **identification** is one of them. The interactive process between environment and body is directly linked to the brain, and is perceived by the sense organs, or "sensory portals" (Damásio, 2012). Each sense presents its sensory portal, and an individual's capacity to identify an object or environment derives "from the group of regions of the body around which perception arises" (Damásio, 2011, p. 245).

que o cérebro cria de todas as coisas dentro ou fora do nosso corpo, imagens concretas ou abstratas, em curso ou previamente gravadas na memória” [Damásio, 2011, p. 95-6]. Em relação à aprendizagem, distintos processos são executados pelo cérebro humano, em todo o seu período de vida. O conceito de **Identificação** insere-se como um deles. O processo interativo entre ambiente e corpo está diretamente ligado ao cérebro, e é percebido pelos órgãos dos sentidos, ou “portais sensoriais” [Damásio, 2012]. Cada sentido apresenta seu portal sensorial, e a capacidade de o indivíduo identificar um objeto ou ambiente é proveniente “do grupo de regiões do corpo em torno das quais a percepção surge” [Damásio, 2011, p. 245].

Abstração e Apropriação também compõem o escopo de processos cerebrais experienciados pelo indivíduo no contato com objetos de seu ambiente circundante. Apesar de distintos, estes dois conceitos se associam, uma vez que a apropriação se configura como uma sequência natural do processo de abstração.

A capacidade de abstrair é, provavelmente, “imposta ao cérebro pelas limitações de seu sistema de memória, porque este se atualiza em função da necessidade de recuperar todos os detalhes” (Zeki, 2001, p. 51-2). Neste âmbito, ao menos três itens merecem destaque: a) a abstração ocorre a partir da presença de um estímulo proveniente de um objeto, por exemplo: imagem, som, cheiro, gosto ou textura; b) há relação entre percepção do objeto, memórias a ele relativas e a apropriação da imagem desse objeto pelo cérebro; c) referências culturais são importantes, na medida em que atuam como passagem da abstração para a apropriação (Perlovsky, Ilin, 2012, s/p). O processo de abstração impacta diretamente o conceito de apropriação. Ou seja, a identificação e a abstração continuada de objetos fazem com que o cérebro assuma essas informações de modo a promover sua apropriação e, consequentemente, sua consolidação.

Abstraction and Appropriation also compose the scope of cerebral processes experienced by individuals when in contact with objects found in their surrounding environment. Though distinct, these two concepts are associated, seeing as the appropriation configures itself as a natural sequence of the abstraction process.

The capacity to abstract is probably “imposed on the brain by the limitations of its memory system, since it does away with the need to recall every detail” (Zeki, 2001, p. 51-2). Within this sphere, at least three items deserve attention: a) abstraction occurs in the presence of a stimulus originating from an object, for example, an image, sound, smell, taste or texture; b) there is a relationship between the perception of the object, memories relative to it and the appropriation of the image of this object by the brain; c) cultural reference-points are important insofar as they serve as a passageway between abstraction and appropriation (Perlovsky and Ilin, 2012, n.p.). The abstraction process exerts direct impact on the concept of appropriation, that is, the identification and the continued abstraction of objects makes the brain assume this information in such a way as to promote its appropriation, and consequently its consolidation.

Consolidation is directly linked to memory, a relevant issue when dealing with the learning process. This activity requires that each and every human being stores or eliminates the information acquired according to its importance in regard to learning. The limbic system is directly connected to the processing and the consolidation of memory, especially to the hippocampal formation (explicit memory), and also to cognitive aspects of the memory. Besides the Hippocampus, the Amygdala also has strong connections with the process of memory, insofar as it acts in the acquisition, consolidation and retrieval of emotional memories. This region of the brain is where the circuits involved in emotion and behavioural expressions are processed (Cosenza, 2011; Maturana and Varela, 2010; Machado and Haertel, 2014; Estrela and Ribeiro, 2012).

A **Consolidação** está diretamente ligada à memória, tema relevante ao se tratar do processo de aprendizagem. Essa atividade requer de todos os seres humanos que as informações adquiridas sejam, a seu tempo, guardadas ou excluídas, conforme sua importância no tocante ao aprendizado. O sistema límbico se conecta diretamente ao processamento e à consolidação da memória, em especial à formação hipocampal (memória explícita), e também a aspectos cognitivos da memória. Além do Hipocampo, também a Amígdala traz conexões com o processo de memória, na medida em que atua na aquisição, consolidação e recordação de memórias emocionais. Nessa região, processam-se os circuitos envolvidos nas emoções e nas expressões comportamentais [Cosenza, 2011; Maturana, Varela, 2010; Machado, Haertel, 2014; Estrela, Ribeiro, 2012].

Este artigo enfoca as principais contribuições do método SEE BEYOND aos estudantes com deficiência visual (PcDV) - primeira instância de validação deste método; assim como aos estudantes videntes - segunda instância de validação. Neste âmbito, apresenta e discute os resultados obtidos quando da aplicação do método a duas turmas ingressantes na disciplina 'Fundamentos do Design de Moda e Sustentabilidade' [turma MV1: grupo Análise; turma MA1: grupo Controle], a qual integra a matriz curricular do 1º semestre letivo do Bacharelado em Design de Moda, da Universidade Anhembi Morumbi.

SEE BEYOND aos estudantes com deficiência visual (PcDV)

Esta seção enfoca as principais contribuições do método SEE BEYOND aos estudantes de design com deficiência visual. Neste contexto, elenca-se oito dimensões elaboradas na confluência das experiências teórico-práticas realizadas ao longo dos 18 meses de aplicação do método junto a este público, conforme segue:

This article focuses on the major contributions provided by the SEE BEYOND method to visually impaired students (PVI) – representing the method's first validation stage, as well as to the sighted students - representing the method's second validation stage. Within this sphere, the article presents and discusses the results obtained through the application of the method on two groups which studied Foundations of Fashion Design and Sustainability (class MV1: Analysis group and class MA1: Control group), which is a part of the curriculum matrix of the 1st academic term of the BA course in Fashion Design at Anhembi Morumbi University.

SEE BEYOND for students with visual impairment (PVI)

This section focuses on the major contributions of the SEE BEYOND method to students of design with visual impairments. In this context, eight dimensions elaborated through a confluence of theoretical and practical experiences carried out during the 18-month period of application of the method on this public, are listed as follows:

a) Sensitization for specialization and the expansion of tactile perception

The difficulties faced in identifying the structures of objects, and the respective differentiation between them, has been identified as a recurring problem in the domain of teaching design students. This scenario becomes even more complex in the context of teaching-learning for visually impaired students, in light of the limitations of the visual system, and of the consequent transference of the sensory awareness to other senses. The varying degrees of visual impairment, derived from congenital or acquired blindness, result in distinct levels of reading and object interpretation.

In view of the important role that tactile perception performs in the recognition of the structures of objects, it is understood that a methodology involving stimulation of the tactile sense, as opposed to that which is based solely on visual stimulation, makes a

a) A sensibilização para especialização e ampliação da percepção tátil

As dificuldades para a identificação das estruturas dos objetos, e respectiva diferenciação entre estas, revela-se problema recorrente no âmbito da formação de estudantes de design. Este cenário se torna ainda mais complexo no contexto do ensino-aprendizagem de estudantes com deficiência visual, diante das limitações das funcionalidades do aparato visual, e da consequente transferência desta percepção aos demais sentidos. Os diferentes graus de deficiência visual, advindos da cegueira congênita ou adquirida, implicam em distintos níveis de leitura e interpretação dos objetos.

Em vista do importante papel que a percepção tátil assume no reconhecimento das estruturas dos objetos, entende-se que uma metodologia voltada à estimulação do sentido tátil, em contrapartida àquela sustentada apenas na estimulação visual, traz significativa contribuição à especialização e à expansão desta percepção. Transfere-se ao tato os recursos óticos.

Assim, o método SEE BEYOND propõe diferentes tipos de estímulos à percepção tátil de objetos por estudantes com deficiência visual, com vistas ao registro cognitivo das informações de volume; superfície; textura; e densidade (fig. 3). Neste âmbito, os principais resultados apontam a relevância da ampliação de escala e das representações tridimensional e bidimensional dos objetos para sensibilizar e ampliar a percepção tátil dos referidos estudantes na identificação e diferenciação destas estruturas (Lima Júnior; Zuanon, 2016, 233-244).

significant contribution to the specialization and expansion of this perception. The optic features of visual stimuli are thus transferred to the sense of touch.

In this way, the SEE BEYOND method proposes different types of stimuli for the tactile perception of objects for students with visual impairments, aimed at the cognitive record of the information concerning volume, surface, texture and density (fig. 3). In this domain, the main results point to the relevance of broadening the scale and of the two-dimensional and three-dimensional representations of objects to sensitize and broaden the tactile perception of the referred students in the identification and differentiation of these structures (Lima Júnior and Zuanon, 2016, 233-244);

b) The relationship between the two-dimensional and three-dimensional planes as stimulus for spatial perception and for the capacity for relational abstraction

The goal of expanding the possibilities for comprehension of objects, by way of the association between of three-dimensional representations and two-dimensional drawings, proved to be an effective strategy, conducive to stimulating spatial perception and the capacity of relational abstraction (Nee et al, 2014; Zeki, 2001) for students with congenital or acquired blindness. For this purpose the formal elements of two-dimensional drawings are transposed to three-dimensional space, thus presenting a new category of sensory-motor stimuli to the students. This feature enables the individual to establish direct and simultaneous relations between two-dimensional and three-dimensional representations, which in turn considerably enhances the identification and the comprehension of information related to the objects drawn.

b) A relação entre os planos bidimensional e tridimensional como estímulo à percepção espacial e à capacidade de abstração relacional

O objetivo de ampliar as possibilidades de compreensão dos objetos, por meio da associação de representações tridimensionais a desenhos bidimensionais, mostra-se estratégia satisfatória ao estímulo da percepção espacial e à capacidade de abstração relacional (Nee et al, 2014; Zeki, 2001) por estudantes com cegueira congênita ou adquirida. Para tanto, os elementos formais do desenho bidimensional são transpostos ao espaço tridimensional, de modo a propor outra categoria de estímulos sensório-motores a estes estudantes. Tal recurso propicia ao indivíduo estabelecer relações diretas e simultâneas entre as representações bidimensional e tridimensional, o que potencializa sobremaneira a identificação e a compreensão das informações relativas aos objetos desenhados.

Esta estratégia ganha dimensão ainda mais satisfatória junto aos públicos mencionados, quando a representação tridimensional é ampliada à escala humana. Isso possibilita ao estudante apropriar-se do objeto com a opção de percebê-lo junto ao seu corpo, e na relação deste com o espaço circundante. Identifica-se que esta ação reforça a compreensão da representação bidimensional trazida nos desenhos, bem como a potencialização da sua capacidade de abstração relacional (fig. 2). Além disso, expande o potencial perceptivo sobre o espaço da sala de aula, e sobre o espaço que se constrói entre o corpo e o objeto próximo a ele (Lima Júnior; Zuanon, 2017, 528-546).

c) O favorecimento à formação de imagens mentais e a redução do espaço temporal para a abstração

É significativa a dificuldade de abstração temporal (Gilead et al, 2014; Nee et al, 2014; Perlovsky, Ilin, 2012; Zeki, 2001) por es-

This strategy provides a dimension that is even more satisfactory for the aforementioned public, when the three-dimensional representation is enlarged to human scale. This makes it possible for students to appropriate themselves of the object with the option of physically perceiving it by bringing it close to their bodies, as well as perceiving its relation to the surrounding space. It has been observed that this action reinforces both the comprehension of the two-dimensional representation presented in drawings and the enhancement of the student's capacity for relational abstraction (fig. 2). In addition, it also expands the perceptive potential over the classroom space, and over the space that is constructed between the body and the object close to it (Lima Júnior and Zuanon, 2017, 528-546);

c) The favouring of the formation of mental images and the reduction of temporal space for abstraction

Students with congenital and acquired blindness encounter a significant level of difficulty in employing temporal abstraction (Gilead et al, 2014; Nee et al, 2014; Perlovsky and Ilin, 2012; Zeki, 2001), that is, in forming or devising new formulations and conceptions of ideas (creative process) based on consolidated memories – whether ensuing from the knowledge acquired in the classroom, or rooted in their personal repertoire (Lima Júnior and Zuanon, 2017, 528-546).

Persons with a visual disability apprehend information in a different way from sighted people, seeing that for the latter vision reveals a picture image composed of a series of objects that are identifiable at a distance. For the individual with a visual impairment (PVI), it is necessary, in the case of solid objects, to learn through the experience of touch, a sense that allows the person to become aware of the object's details, textures, forms and volumes (fig. 3). In the case of visual images, an audio description becomes necessary for the PVI to form a mental image of what is being 'seen' (Lima Júnior, 2016, 205-222).

In both cases, the process of temporal abstraction becomes fundamental, as, once in contact with the objects and making use of the references present in their memory, the student constructs an image (Damásio, 2011), forming a mental record of this experience.

tudantes com cegueira congênita ou adquirida. Ou seja, de novas elaborações [processo criativo] a partir das memórias consolidadas até então, sejam elas advindas dos conhecimentos adquiridos em sala de aula, ou do seu repertório pessoal (Lima Júnior; Zuanon, 2017, 528-546).

A pessoa com deficiência visual apreende a informação de modo distinto ao das pessoas videntes, pois para estes últimos, a visão revela um quadro composto por uma série de objetos identificáveis à distância. Para a PcDV é necessário, no caso de objetos sólidos, ter a experiência do tato, sentido que revela os seus detalhes, texturas, formas e volumes (fig. 3). No caso de imagens visuais, faz-se necessário a áudio descrição para que a PcDV possa vir a formar a imagem do que está sendo visto (Lima Júnior, 2016, 205-222).

Em ambos os casos, o processo de abstração temporal se torna fundamental, na medida que, em face do contato com os objetos e as referências presentes em sua memória, o estudante construa uma imagem (Damásio, 2011), um registro mental dessa experiência.

As imagens são formadas no cérebro a partir das relações que ele estabelece com o ambiente circundante e também com o próprio corpo (Damásio, 2011). Assim sendo, se para o vidente a informação visual é processada de modo imediato, para a pessoa com deficiência visual é necessário maior espaço temporal para a identificação e a assimilação da mesma. O nível mental permite a integração de imagens advindas da percepção atual com aquelas provenientes da memória. Tais integrações propiciam a extensa manipulação de imagens indispensável à criatividade e à solução de novos problemas (Damásio, 2004).

No contexto do método SEE BEYOND, a superação da limitação à formação de imagens mentais e à capacidade de abstração temporal ocorre a partir das sucessivas práticas realizadas pelo professor junto aos

Images are formed in the brain through the relations established with the surrounding environment and also with the individual's own body (Damásio, 2011). Thus, while the sighted person is able to process the visual information immediately, the person with a visual impairment requires a greater temporal space for its identification and assimilation. The mental level enables the integration of the images that arise from the present perception with those derived from memory. These integrations provide the extensive manipulation of images, which is indispensable for creativity and for the solution of new problems (Damásio, 2004).

In the context of the SEE BEYOND method, the overcoming of the limitations on the formation of mental images and on the capacity of temporal abstraction occurs through the use of mental practice made successively by the teacher with the visually impaired students. These activities are aimed at reinforcing the sensory-motor stimuli and at evoking memories, with the intention of enhancing the creative process (Lima Júnior and Zuanon, 2017, 528-546);

d) The recapturing of experiences as a strategy for the consolidation of memories

"The brain records the various consequences of the interactions of the organism with the entity (object)" (Damásio, 2011, p. 169), instead of recording only the structure of this object. "(Brain) maps are constructed when we recall objects that are registered on the memory banks inside the brain" (ibid., p. 88). In addition to the perceptual images constructed by the various sensory domains, it is necessary for the brain to store the respective patterns of these images, and to maintain the paths to enable the recovery of these patterns, so that the attempt to reproduce them works. The memory of an object is "composed of sensory and motor activities related to the interaction between the organism and the object during a given time" (ibid., p. 169).

In the context of the SEE BEYOND method, the sequenced process of presentation and re-presentation of the didactic material, allows for the resumption of the experiences related to the previous stages and the resulting consolidation of these memories (fig. 1).

estudantes com deficiência visual. Tais atividades dedicam-se ao reforço dos estímulos sensorio-motores e à evocação das memórias, com vistas à potencialização do processo criativo (Lima Júnior; Zuanon, 2017, 528-546).

d) A retomada de experiências como estratégia à consolidação de memórias

“O cérebro registra as várias consequências das interações do organismo com a entidade (objeto)” (Damásio, 2011, p. 169), ao invés de registrar somente a estrutura deste objeto. “Mapas (cerebrais) são construídos quando evocamos objetos que estão nos bancos de memória dentro do cérebro” (ibidem, p. 88). Além das imagens perceptuais construídas pelos vários domínios sensoriais, é necessário ao cérebro armazenar os respectivos padrões dessas imagens, e manter os trajetos para viabilizar a recuperação destes padrões, de modo que a tentativa de reprodução destes funcione. A memória de um objeto é “composta das atividades sensitivas e motoras relacionadas à interação entre o organismo e o objeto durante dado tempo” (ibidem, p. 169).

No contexto do método SEE BEYOND, o processo sequenciado de apresentação e reapresentação do material didático, propicia a retomada das experiências relativas às etapas precedentes e consequente consolidação dessas memórias (fig. 1).

A repetição da prática projetual mostra-se necessária à retenção, ou à consolidação da memória (Martin, 2013; Damásio, 2011; Ackerman, 1992). Após sucessivas repetições, a internalização desta experiência pelos estudantes propicia a ruptura com a linearidade inicial do processo projetual. Ou seja, o percurso pelas etapas intermediárias não se mostra mais como pressuposto à etapa final. Esta agora pode ser alcançada diretamente (Lima Júnior, 2016, 205-222).

A comparação recorrente entre as etapas projetuais mostra-se também estratégia fundamental à consolidação das memórias

The repetition of the projectual practice is necessary to the retention, or to the consolidation of the memory (Martin, 2013; Damásio, 2011; Ackerman, 1992). After successive repetitions, the internalization of this experience by the students encourages a rupture in the initial linearity of the design process. In other words, the route through the intermediate stages is no longer considered a presupposition that leads to the final stage. This can now be achieved directly (Lima Júnior, 2016, 205-222).

The recurrent comparison between the project-based stages is also a fundamental strategy for the consolidation of the memories built during the teaching-learning process (Lima Júnior and Zuanon, 2016, 233-244). The distinction between these stages “lies in the degree of complexity of the evocation process. This complexity can be measured by the number and variety of items evoked vis-à-vis a particular target or event (...) the greater the sensory-motor context reconstituted in relation to a given object, the greater the complexity” (Damásio, 2011, p. 177);

e) The appropriation of memories as competence

Appropriation is inherent to development in each module of the SEE BEYOND method. This concept is manifest in the associations between particular memories - built and consolidated during the learning acquired in each stage of the method - and the individual repertoire of each student for the proposition of a project.

In other words, the complexity of this design process is directly proportional to the student's ability to consolidate the appropriation as a competence (fig. 1). In this instance, it is crucial to stimulate the proactivity, the curiosity and the creativity of the student with congenital or acquired blindness as a strategy to strengthen this competence;

construídas ao longo do processo de ensino-aprendizagem (Lima Júnior; Zuanon, 2016, 233-244). A distinção entre estas etapas “está no grau de complexidade do processo de recordação. Essa complexidade pode ser medida pelo número e variedade dos itens recordados em relação a determinado alvo ou evento. (...) quanto maior o contexto sensitivo-motor reconstituído em relação (a determinado objeto), maior a complexidade” (Damásio, 2011, p. 177).

e) A apropriação de memórias como competência

A apropriação é inerente ao avanço em cada módulo do método SEE BEYOND. Tal conceito se evidencia nas associações entre as memórias - construídas e consolidadas, ao longo do aprendizado obtido em cada estágio do método - e o repertório individual de cada estudante para a proposição de um projeto.

Em outras palavras, a complexidade deste processo projetual é diretamente proporcional à capacidade do estudante de sedimentar a apropriação como competência (fig. 1). Identifica-se crucial, nesta instância, o estímulo à pró-atividade, à curiosidade e à criatividade do estudante com cegueira congênita ou adquirida como estratégia ao fortalecimento dessa competência.

f) A motivação à autoconfiança e à autoestima

O reconhecimento, pelos estudantes com deficiência visual, da possibilidade de concluir os processos projetuais, pode ser compreendido como gerador de motivação e autoestima.

A proposta de execução das etapas projetuais posteriores é recebida pelos estudantes com mais tranquilidade e certo grau de entusiasmo, pois, ao conseguirem completar as etapas anteriores em sequência, estes sentem-se motivados a repetir todo o processo em outros momentos (fig. 5). Identifica-se

f) The motivation for self-confidence and self-esteem

The recognition by students with visual impairment of the possibility of completing the project-based processes can be understood as a generator of motivation and self-esteem.

The proposal for implementation of the subsequent project-based stages is received by the students with a greater level of tranquility and a certain degree of enthusiasm, as by sequentially completing the previous stages, they feel motivated to repeat the whole process at other moments (fig. 5). It has been observed that which initially would have been regarded by the students as a cause for apprehension, once overcome gave them greater confidence and a significantly greater sense of engagement and commitment to the development of the task when requested.

Gradually, the feelings of fear, shyness, fragility, and insecurity are transposed by self-confidence, disinhibition, and satisfaction. In other words, the frequently observed levels of stress, anxiety, and depression, respectively responsible for negative impacts and effects on their performance, emotional blockage, and an impediment to learning, are gradually replaced by positive behaviors such as relaxation, humour, and a more comfortable, stress-free environment.

From this point on, the limiting conditions, which are personal and specific to each individual, begin to be overcome, both in the successive repetitions of the project-base processes and extrapolated to their daily-life activities. In other words, it gives rise to a process that starts within the context of the classroom, but expands itself to the empowering of these individuals also when facing the daily challenges of human survival (Lima Júnior and Zuanon, 2018, 280-294);

que, aquilo tido inicialmente como motivo de apreensão, quando superado, traz aos estudantes confiança e engajamento no desenvolvimento da tarefa quando solicitada.

Aos poucos, os sentimentos de medo, timidez, fragilidade, e insegurança são transpostos pela autoconfiança, desinibição, satisfação. Em outras palavras, os quadros comumente observados de estresse, ansiedade e depressão, responsáveis respectivamente pelo impacto negativo, bloqueio e impedimento do aprendizado, são gradativamente substituídos por comportamentos positivos de relaxamento, humor e descontração.

A partir disso, as condições limitadoras, específicas e pessoais para cada um são, ao mesmo tempo, superadas nas sucessivas repetições dos processos projetuais e extrapoladas às atividades da vida cotidiana. Ou seja, configura-se um processo que se inicia dentro do contexto de uma sala de aula, mas que se expande ao fortalecimento deste indivíduo também frente aos desafios diários da sobrevivência humana (Lima Júnior; Zuanon, 2018, 280-294).

g) Fomento à avaliação, autocrítica e consolidação do conhecimento

A identificação de problemas ou defeitos no protótipo do produto em desenvolvimento, e direcionada a correções e ajustes, revela-se instância de expressiva contribuição à pessoa com deficiência visual, para a consolidação do conhecimento construído ao longo dos módulos que compõem o método SEE BEYOND. Isso decorre da verificação deste protótipo ser realizada pelo próprio estudante com cegueira congênita ou adquirida, e não por um terceiro (fig. 5).

g) Encouragement for self-assessment and self-criticism, and for the consolidation of knowledge

In order to further consolidate the knowledge constructed along the modules that make up the SEE BEYOND method, the problem-identification stage aimed at detecting defects in the prototype of the product under development - which then undergoes corrections and adjustments - assumes crucial importance for the visually impaired person's learning process, seeing that the verification of this prototype is performed by the students with congenital or acquired blindness themselves, and not by a third party (fig. 5).

This identification allows for the somatosensory recognition of the possible absences of correspondence between the model created, the product mould and the actual manufactured product. It also allows the students to evaluate their design choices and exercise self-criticism when reviewing them (Lima Júnior and Zuanon, 2017, 528-546);

h) Sensory perception of colors

The study of colors is an essential area of content for the development of projects in design. According to Guimarães (2000, p. 22), "the objects of our sensory world, particularly the chromatic ones, keep latent their manifestation, which is brought to the eyes by the fluxes of light beams." However, the perception of light is not possible for a person with total visual impairment. If at first this represents a limitation to the elaboration of the visual aspect, that is, of the image of a product, the solution can be found in the expansion of the very concept of image. Damásio (2011) explains that images are not only visual, but can also be auditory, visceral or tactile.

From this understanding, the SEE BEYOND method offers students with visual impairment the possibility of composing sensory panels aimed at the study of colors. Composed of objects of different natures, the sensory panels provide tactile, olfactory, auditory and gustatory stimuli with the aim of broadening perception and the students' level of knowledge of the chromatic spectrum.

Essa identificação permite o reconhecimento somatosensorial das possíveis ausências de correspondência entre o modelo criado, o molde do produto e o produto fabricado em si. Não somente, propicia também avaliar as suas escolhas projetuais e exercitar a autocrítica sobre elas (Lima Júnior; Zuanon, 2017, 528-546).

h) A percepção sensorial das cores

O estudo das cores consiste em conteúdo essencial para o desenvolvimento de projetos em design. Segundo Guimarães (2000, p. 22), “os objetos de nosso mundo sensível, particularmente os cromáticos, guardam latente a sua manifestação, que é levada aos olhos pelos fluxos de feixes luminosos”. Porém, a percepção da luz não é possível a uma pessoa com deficiência visual total. O que, a princípio, caracteriza-se como limite à elaboração do aspecto visual, ou seja, da imagem de um produto, encontra solução na expansão do próprio conceito de imagem. Damásio (2011) esclarece que as imagens não são apenas do tipo visual, mas também podem ser auditivas, viscerais ou táteis.

A partir desse entendimento, o método SEE BEYOND leva aos estudantes com deficiência visual, a possibilidade de composição de painéis sensoriais direcionados ao estudo das cores. Constituídos por objetos de distintas naturezas, os painéis sensoriais desencadeiam estímulos táteis, olfativos, auditivos e gustativos com o objetivo de ampliar a percepção e o domínio das escalas cromáticas por estes estudantes.

Como estímulo inicial, indica-se a leitura de referencial teórico acerca dos aspectos físicos que envolvem a percepção visual da cor (Guimarães, 2000). Na sequência, a escolha dos objetos é realizada pelos próprios estudantes e pautada na associação entre o referencial teórico e suas referências pessoais sobre a compreensão de cada cor da escala primária - ciano, amarelo, magenta - e da secundária - verde, violeta e vermelho (fig. 4).

A partir disso, os estudantes conseguem apreender o significado dos conceitos de matiz, saturação e intensidade, com vistas à definição da paleta de cores de um produto, a qual direcionará o design de superfície, a escolha de materiais e de acabamentos (Lima Júnior; Zuanon, 2018, 280-294).



Fig 1 - 5. Principais contribuições do método SEE BEYOND aos estudantes com deficiência visual.

Fig 1 - 5. Some of the key moments of the SEE BEYOND method when applied to students with visual impairment.

As an initial incentive, reading material on the physical aspects involving the visual perception of color is recommended as a theoretical reference point (Guimarães, 2000). The choice of the objects is then carried out by the students themselves, based on the association between the theoretical references and their personal references on the comprehension of each color of the primary scale - cyan, yellow, magenta - and of the secondary scale - green, violet and red (fig. 4).

From this, students can grasp the meaning of the concepts of hue, saturation and intensity, with a view to defining the color palette of a product, which will guide the surface design, the choice of materials and finishes (Lima Júnior and Zuanon, 2018, 280-294).

SEE BEYOND aos estudantes videntes

Para a aplicação do método junto a estudantes videntes, considerou-se trabalhar com turmas ingressantes no Bacharelado de Design de Moda da Universidade Anhembi Morumbi, no âmbito da disciplina, Fundamentos do Design de Moda e Sustentabilidade, a qual figura dentre às ministradas no primeiro período deste curso.

Alguns fatores foram ponderados para esta definição, de modo a assegurar a sua correspondência com os parâmetros aplicados ao grupo de pessoas com deficiência visual: a) a disciplina ter ementa, planos de ensino e de aula já estabelecidos; b) o grupo de estudantes ser formado por indivíduos videntes; c) os repertórios pessoais serem heterogêneos, ou seja, os estudantes advirem de diferentes realidades socioculturais e econômicas; d) todos os ingressantes serem egressos do ensino médio; e) em sua maioria, pertencerem à geração Z, dadas as características específicas de comportamento destes alunos, em especial quanto aos recursos que costumam ser utilizados nos processos de ensino aprendizagem deste grupo geracional; f) a disciplina ser programada para vinte encontros, consideradas nesse número as aulas definidas para provas e outras atividades, como seminários e banca de avaliação.

Foram duas as turmas ingressantes no semestre, o que permitiu a definição dos grupos Análise e Controle: o primeiro composto por vinte e dois estudantes, que ingressaram no bacharelado para o curso vespertino; e, no segundo, trinta e um matriculados no matutino.

A princípio, a disciplina Fundamentos do Design de Moda e Sustentabilidade apresenta, em seu plano de aulas, evidente divisão entre os conteúdos teóricos e práticos. Este último direciona-se ao desenvolvimento do projeto de um Objeto Tridimensional Vestível ou, em outras palavras, de uma peça tridimensional destinada a vestir um corpo

SEE BEYOND for sighted students

For the application of the method on sighted students, we elected to work with newly enrolled students of the BA course in Fashion Design at Anhembi Morumbi University, in the context of the discipline Fundamentals of Fashion Design and Sustainability, which is taught during the first term of this course.

In opting for this procedure, some factors were considered, so as to ensure their correspondence with the parameters applied to the group of visually impaired people: a) the subject already has a synopsis/summary, teaching plan and lesson plan; b) the group of students is formed by sighted individuals; c) personal repertoires are heterogeneous, that is, students come from different socio-cultural and economic backgrounds; d) all students are high school graduates; e) most belong to generation Z, given the specific behavioral characteristics of these students, especially regarding the resources that are usually used in the learning processes of this generation group; f) the discipline is scheduled for twenty meetings, including certain classes set apart for tests and other activities, such as seminars and evaluation board meetings.

Two groups enrolled for the semester, which allowed the definition of the Analysis and Control groups: the first composed by twenty-two students, who enrolled in the BA degree afternoon programme; and, the second, with thirty-one enrolled in the BA degree morning programme.

At first, the discipline Fundamentals of Fashion Design and Sustainability presents, in its lesson plan, a clear division between theoretical and practical content. The latter is centred on the development of the design of a Three-Dimensional Wearable Object or, in other words, a three-dimensional piece meant for clothing a human body and developed using discarded paper, from various provenances and of various types.

For the Control group of sighted students, the application of the original syllabus of the discipline was maintained, as outlined in the teaching and class plans. As far as the Analysis group is concerned, this discipline will incorporate the SEE BEYOND method from its theoretical basis; stages and processes of design methodology; and development of the first

humano e desenvolvida a partir de descartes de papel, de várias procedências e tipos.

Para o grupo Controle de estudantes videntes, manteve-se a aplicação dos conteúdos programáticos originais da disciplina, conforme estabelecidos em seus planos de ensino e de aula. Já no que concerne ao grupo Análise, a referida disciplina passa a incorporar o método SEE BEYOND, desde a base de fundamentação teórica; etapas e processos de metodologia projetual; e desenvolvimento do primeiro projeto, em coerência à estrutura aplicada ao grupo de pessoas com deficiência visual. A partir desta estratégia, o corpo de conteúdos pertinentes à área do design, que até então no contexto desta disciplina é abordado na dicotomia teoria e prática, passa neste momento a ser compreendido como um conjunto único de vivências teórico-práticas.

Para tanto, são preservados os seguintes princípios deste método: Tempo, Forma, Cor e Composição, assim como considerados três dos seus quatro pilares, a saber: Design, Design de Moda e Neurociência. Quanto à divisão dos módulos, estes passam a determinar blocos de conteúdo da disciplina, respectivamente a: 1] Fundamentação – todo o conteúdo teórico-prático referente ao campo do design; 2] Potencialização – no qual são determinados as etapas e os processos de metodologia projetual; 3] Materialização – prática que se alinha aos objetivos de desenvolvimento do produto. Com isso, o plano de aulas do grupo Análise é direcionado a uma equivalência estrita com os módulos do método SEE BEYOND, conforme detalhado nas respectivas tabelas expostas abaixo:

project, consistent with the structure applied to the visually impaired group. From this strategy, the body of contents pertinent to the area of design, which until this point, in the context of this discipline, has been approached using the dichotomy of theory and practice, now starts to be understood as a unique set of theoretical-practical experiences.

For this purpose, the following principles of this method are preserved: Time, Form, Color and Composition, as well as three of its four pillars, namely: Design, Fashion Design and Neuroscience. As for the division of the modules, these will determine blocks of content of the discipline, respectively: 1) Foundation - all theoretical and practical content relating to the field of design; 2) Enhancement - in which the stages and the processes of project methodology are determined; 3) Materialization - a practice that is aligned with product development objectives. With this, the analysis group's lesson plan is elaborated to achieve a strict equivalence with the SEE BEYOND method modules, as detailed in the respective tables set forth below:

ESTUDO COMPARATIVO – SEE BEYOND X DISCIPLINA FUNDAMENTOS DO DESIGN DE MODA E SUSTENTABILIDADE			
PILARES	PRINCÍPIOS	MÓDULO 1: FUNDAMENTAÇÃO	FUNDAMENTOS DO DESIGN DE MODA E SUSTENTABILIDADE
DESIGN – DESIGN DE MODA - NEUROCIÊNCIA	TEMPO – FORMA – COR - COMPOSIÇÃO	1 Seções expositivas – conteúdo teórico-prático: as seções dedicadas à apresentação de conceitos relativos à história da moda/moda contemporânea, e ao design de moda foram realizadas por meio de apresentação oral, acompanhadas de material didático acessível. Relações com a linha do Tempo da moda (apresentação das pranchas táteis e sua relação com a figura tridimensional, miniesculturais; representação das mudanças ocorridas nas peças de roupa ao longo do Tempo).	1 Aulas expositivas – conteúdo teórico-prático. Apresentação de conceitos relativos ao campo do Design, com o uso de recursos audiovisuais. Análise de objetos de uso, tanto os presentes no espaço de sala de aula, quanto aqueles pertencentes aos estudantes. Comparação entre estes objetos com outros semelhantes, produzidos ao longo da linha do tempo do Design, e em suas relações com áreas correlatas.
		2 Explicações pertinentes à linguagem visual (ponto, linha, forma, volume, bidimensionalidade e tridimensionalidade) que constituem a base para o desenvolvimento das atividades relativas a um projeto. Trabalhou-se a relação entre forma [bidimensionalidade] e volume [tridimensionalidade], com recursos acessíveis, com vistas a identificar correspondências.	2 Estudos relativos às técnicas da linguagem visual, para a preparação de seminário a ser apresentado em grupo. Este conteúdo é pesquisado com vistas ao desenvolvimento do Projeto Objeto Tridimensional Vestível. Cada grupo trabalha um tema específico, com variações entre Contraste e Harmonia. Esses conceitos se alinham à pesquisa de materiais (papéis de descarte).
		3 Apresentação dos pontos principais dos tipos de tecidos: os naturais, os artificiais e os sintéticos. Identificar o uso de diferentes peças de roupa de diferentes períodos e suas qualidades têxteis. Apresentação de amostras de tecidos: planos e de malha; as pranchas de estruturas têxteis: o que é urdume e o que é trama. As relações tato X tecidos. Tipos e qualidades dos fios: a importância para o resultado do toque, do caimento, da aparência e a adequação de cada tipo de estrutura têxtil na relação com o modelo de roupa.	3 Pesquisa de materiais de descarte: papéis. Estes materiais foram empregados na construção do Objeto Vestível. Para o conhecimento de suas diferentes qualidades, como: textura; peso; brilho; opacidade; e com o propósito de identificar suas estruturas e as possibilidades de construção de um objeto a partir de sua manipulação, os estudantes receberam uma grande variedade de papéis como, por exemplo, jornais e revistas, embalagens de diversos produtos com diferentes gramaturas, cores e texturas.
		4 As estruturas do corpo e relações com a roupa ao longo do Tempo. Os moldes básicos usados em projetos de Design de Moda. Apresentação de algumas peças de roupa como exemplo, e correlação destas com o repertório pessoal dos estudantes.	4 Estudo das transformações da silhueta corporal, a partir da manipulação de papéis sobre bonecos articulados. Cada estudante estabelece relações entre forma, volume e silhueta, tendo em mente as referências da Linguagem Visual e de seu repertório pessoal.
		5 Os espaços da roupa e a roupa nos espaços. Enfoque aos contextos históricos e ao design dos modelos; às misturas de cores; texturas; e detalhes das peças de roupa vestidas pelos estudantes. O reconhecimento destes elementos subsidia a criação das peças de roupa individuais. Avaliação referente às propostas dos desenhos; identificação, pelo grupo, da descrição oral dos detalhes das peças criadas pelos estudantes.	5 Estudos relativos aos movimentos das Vanguardas Artísticas do século XX, com vistas à apresentação de seminário em grupo. Assim como as técnicas de Linguagem Visual, o conteúdo relacionado às reflexões sobre cada movimento de vanguarda configura-se como referencial teórico e iconográfico para o desenvolvimento do Objeto Vestível.

Tabela 1. Estudo comparativo – SEE BEYOND/Módulo 1 Fundamentação: Grupo Análise PcDV e Grupo Análise UAM.

Fonte: Acervo dos Autores.

COMPARATIVE STUDY – SEE BEYOND X DISCIPLINE FUNDAMENTALS OF FASHION DESIGN AND SUSTAINABILITY			
PILLARS	PRINCIPLES	MODULE 1: FOUNDATION	FUNDAMENTALS OF FASHION DESIGN AND SUSTAINABILITY
DESIGN – FASHION DESIGN - NEUROSCIENCE	TIME – SHAPE – COLOR - COMPOSITION	1 Lecture-based sessions – theoretical-practical content: lecture sessions focused on the presentation of concepts related to the history of fashion/contemporary fashion and to fashion design were held through oral presentations accompanied by accessible didactic material. Relationships between the fashion timeline (presentation of tactile boards and their relation to the three-dimensional figure, mini-sculptures; representation of the changes occurred in the pieces of clothing over Time).	1 Lecture-based classes – theoretical-practical content. Presentation of concepts related to the field of Design with the use of audiovisual resources. Analysis of objects of use, both those found in the classroom space as those belonging to the students. Comparison between these objects and similar ones, produced throughout the design timeline, and their relations with related areas.
		2 Explanations relevant to the visual language (point, line, shape, volume, two-dimensionality and three-dimensionality) that form the basis for the development of activities related to a project. The relationship between form (two-dimensionality) and volume (tree-dimensionality), with accessible resources, with the purpose of identifying correspondences.	2 Studies on techniques of visual language, for the preparation of a seminar to be presented in a group. This content is researched having in view the development of the Three-Dimensional Wearable Object Project. Each group works on a specific theme, with variations between Contrast and Harmony. These concepts are aligned with the research of materials (discarded paper).
		3 Presentation of the main points related to different types of fabrics: natural, artificial and synthetic. Identifying the use of different garments from different periods and their textile qualities. Presentation of textile samples: flat and mesh; the textile structures board: what is weft and what is warp. The relationships touch X textiles. Types and qualities of the yarns: the importance for the final result of the touch, feel, fit, appearance and the suitability of each type of textile structure in relation to the model of the garment.	3 Survey of discarded materials: papers. These materials were used in the construction of the Wearable Object. In order to learn about its different qualities, such as: texture; weight; shine; opacity; and for the purpose of identifying their structures and the possibilities of constructing an object based on their manipulation, the students received a wide variety of papers such as newspapers and magazines, packaging of various products with different weights, colors and textures.
		4 The structures of the body and relationships with clothing over Time. The basic moulds used in Fashion Design projects. Presentation of some pieces of clothing as an example, and correlation of these with the personal repertoire of students.	4 Study of the transformations of the silhouette, from the manipulation of paper-based materials on articulated dummies. Each student establishes relationships between form, volume and silhouette, keeping in mind the references from a Visual Language framework and from their personal repertoire.
		5 The spaces of clothes and clothes in different spaces. Focus on historical contexts and model design; color blends; textures; and details of the clothes worn by the students. The recognition of these elements as conducive to the creation of individual pieces of clothing. Evaluation concerning the proposals of the designs; identification by the group of the oral description of the details of the pieces of clothes created by the students.	5 Studies related to the movements of the Artistic Avant-Garde movements of the 20th century, with a view to the presentation of a group seminar. As with the Visual Language framework and its techniques, the content and the reflections evoked on concerning each avant-garde movement configure themselves as theoretical and iconographic references for the development of the Wearable Object..

Table 1. Comparative study - SEE BEYOND / Module 1 Foundation: PVI Analysis Group and UAM Analysis Group.

Source: Authors' collection.

ESTUDO COMPARATIVO – SEE BEYOND X DISCIPLINA FUNDAMENTOS DO DESIGN DE MODA E SUSTENTABILIDADE

PILARES	PRINCÍPIOS	MÓDULO 2: POTENCIALIZAÇÃO	FUNDAMENTOS DO DESIGN DE MODA E SUSTENTABILIDADE
DESIGN – DESIGN DE MODA - NEUROCIÊNCIA	TEMPO – FORMA – COR - COMPOSIÇÃO	1 Moda: conceitos – utilização de recursos audiovisuais e leitura de textos referenciais. A Moda no Brasil e a Moda globalizada. As terminologias no campo da Moda. Moda, tempo e multiplicidade: as relações socioeconômicas e culturais como delineadoras das diferenças e mudanças nos sistemas produtivos, nas possibilidades do vestir, e na propulsão da mobilidade social. Processo criativo: pesquisas temáticas e imagéticas; identificação de propostas para o desenvolvimento de um projeto de coleção.	1 Design e Design de Moda: conceitos - utilização de recursos audiovisuais e leitura de textos. O Design no Brasil e no mundo. Conceitos iniciais sobre Métodos do Design e sua importância no desenvolvimento de coleções em moda. Processo criativo: manipulação de papéis com o objetivo de reconhecimento das estruturas dos materiais: leve, pesada, firme, fluida, frágil, entre outras.
		2 Metodologia projetual: fundamentos e compreensão das etapas de um processo projetual	2 Metodologia projetual: dinâmicas do processo – identificação e análise de um problema, e o levantamento de possíveis soluções.
		3 Metodologia projetual: os Elementos Formais Projetuais - estudos da cor. A informação e a importância da cor em um projeto de coleção. Desenvolvimento de painéis relativos às cores básicas e complementares: amarelo; magenta; ciano; vermelho; verde; violeta.	3 Metodologia projetual: os Elementos Formais Projetuais – estudos de formas e volumes. Manipulação dos papéis com vistas aos estudos de formas e volumes sobre os corpos dos bonecos articulados. Definição do conceito do projeto do Objeto Vestível.
		4 Metodologia projetual: os estudos de formas planas e silhuetas tridimensionais. Estudo dos tecidos e texturas; o público alvo: características socioculturais e econômicas. A prova de roupa. Observação, correção e confirmação de detalhes que compõem uma peça de roupa.	4 Metodologia projetual: a transposição de formas e volumes: do bidimensional ao tridimensional. Da figura em escala reduzida (boneco articulado) à escala humana (busto de modelagem e corpo). A adaptação necessária para a mudança de escala. A adequação dos materiais, revisão das estruturas do Objeto Vestível.

Tabela 2. Estudo comparativo – SEE BEYOND/Módulo 2 Potencialização: Grupo Análise PcDV e Grupo Análise UAM.

Fonte: Acervo dos Autores.

COMPARATIVE STUDY – SEE BEYOND X DISCIPLINE FUNDAMENTALS OF FASHION DESIGN AND SUSTAINABILITY

PILLARS	PRINCIPLES	MODULE 2: ENHANCEMENT	FUNDAMENTALS OF FASHION DESIGN AND SUSTAINABILITY
DESIGN – FASHION DESIGN - NEUROSCIENCE	TIME – SHAPE – COLOR - COMPOSITION	1 Fashion: concepts - use of audiovisual resources and reading of reference texts. Fashion in Brazil and World fashion. The terminologies of the field of Fashion. Fashion, time and multiplicity: socioeconomic and cultural relations as delineators of differences and changes in productive systems, in the possibilities of dress, and as propelling forces of social mobility. Creative process: thematic and image-based research; identification of proposals for the development of a project for a collection	1 Design and Fashion Design: concepts - use of audiovisual resources and reading of texts. Design in Brazil and in the world. Initial concepts about Design Methods and their importance in the development of collections in fashion. Creative process: paper manipulation with the objective of recognizing the structures of the materials: light, heavy, firm, fluid, fragile, among others.
		2 Project methodology: fundamentals and understanding of the stages of a design process.	2 Project methodology: process dynamics - identification and analysis of a problem, and the evaluation of possible solutions.
		3 Project-based methodology: the Formal Design Project Elements - color studies. The information and importance of color in the design of a collection. Development of basic and complementary color panels: yellow; magenta; cyan; red; green; violet.	3 Project-based methodology: the Formal Design Project Elements - studies of forms and volumes. Manipulation of paper-based material with a view to the study of forms and volumes on the bodies of articulated dummies. Definition of the concept of the Wearable Object project.
		4 Project methodology: the study of flat shapes and three-dimensional silhouettes. Study of fabrics and textures; the target audience: socio-cultural and economic aspects. Fittings. Observation, correction and confirmation of details that make up a garment.	4 Project methodology: the transposition of forms and volumes: from two-dimensional to three-dimensional. From the reduced-scale figure (articulated dummy) to the human scale (modeling bust and body). The necessary adaptations when changing scale. The adequacy of the materials, revision of the structures of the Wearable Object

Table 2. Comparative study – SEE BEYOND/Module 2 Enhancement: PVI Analysis Group and UAM Analysis Group.

Source: Authors' collection.

ESTUDO COMPARATIVO – SEE BEYOND X DISCIPLINA FUNDAMENTOS DO DESIGN DE MODA E SUSTENTABILIDADE

PILARES	PRINCÍPIOS	MÓDULO 3: MATERIALIZAÇÃO	FUNDAMENTOS DO DESIGN DE MODA E SUSTENTABILIDADE
DESIGN – DESIGN DE MODA - NEUROCIÊNCIA	TEMPO – FORMA – COR - COMPOSIÇÃO	<p>1 O desenvolvimento do projeto da coleção</p> <p>a) Pesquisas teóricas e de imagens (táteis, sonoras, olfativas, gustativas)</p> <p>b) Definição do tema/conceito</p> <p>c) Os elementos formais projetuais:</p> <ul style="list-style-type: none"> - texturas; - tecidos; - formas; - volumes; - silhueta; - cores; - acabamentos; - beneficiamentos; - pesquisa de público alvo; - criação dos modelos; - desenvolvimento da modelagem; - confecção do protótipo; - prova de roupa; - definição final dos detalhes de cada peça. <p>d) Preparação para o lançamento da coleção</p> <ul style="list-style-type: none"> - conceito do desfile (projeto cenográfico e coreográfico); - seleção dos looks; - montagem cênica; - ensaios, correções e ajustes finais; - lançamento da coleção. 	<p>1 Desenvolvimento do projeto do Objeto Tridimensional Vestível</p> <p>a) Montagem do painel de referências – Linguagem Visual + Vanguardas Artísticas</p> <p>b) Definição do conceito</p> <p>c) Os elementos formais projetuais: adequação final dos materiais de descarte à confecção do Objeto Tridimensional Vestível. Observar as relações entre:</p> <ul style="list-style-type: none"> - formas; - volumes; - silhueta; - proporções; - adequação ao corpo humano (busto); - usabilidade. <p>d) Preparação para a defesa (banca examinadora):</p> <ul style="list-style-type: none"> - apresentação do projeto (objetivos, justificativas); - captação de imagens em vídeo e fotografia do Objeto Vestível (sobre o busto e sobre o corpo humano); - ensaio de apresentação; - ajustes e validação final de todos os itens do projeto; - finalização com apresentação para banca examinadora (lançamento do projeto).

Tabela 3. Estudo comparativo – SEE BEYOND/Módulo 3 Materialização: Grupo Análise PcDV e Grupo Análise UAM.

Fonte: Acervo dos Autores.

Principais Resultados Comparados: Grupo Análise UAM e Grupo Controle UAM

Após um semestre de ensino e aplicação do método SEE BEYOND junto aos estudantes videntes do Grupo Análise UAM, tendo como comparação o que foi ministrado aos estudantes videntes do Grupo Controle UAM, constata-se:

a) Estimulação sensoriomotora. Conduzir a atenção aos outros sentidos, para além da visão e/ou da audição; investir na estimulação tátil, olfativa, gustativa e háptica; e enfatizar a atuação global do sistema sensoriomotor, como atores no desenvolvimento projetual, promove outra percepção da relação corpo-espaco, fundamental a projetos que envolvem o desenvolvimento de produtos, sejam eles do vestuário ou de outra natureza (figs. 6, 7, 9);

b) Conexão aos repertórios pessoais. Correlacionar os conteúdos abordados na disciplina às experiências de vida do grupo de estudantes videntes, apresenta repercussão positiva. Ao minimizar possíveis barreiras de aprendizagem, os alunos mostram-se mais participativos, propositivos e hábeis em suas observações, durante as aulas (figs. 8, 10);

COMPARATIVE STUDY – SEE BEYOND X DISCIPLINE FUNDAMENTALS OF FASHION DESIGN AND SUSTAINABILITY

PILLARS	PRINCIPLES	MODULE 3: MATERIALIZATION	FUNDAMENTALS OF FASHION DESIGN AND SUSTAINABILITY
DESIGN – FASHION DESIGN - NEUROSCIENCE	TIME – SHAPE – COLOR – COMPOSITION	<p>1 Development of the project of the collection:</p> <p>a) Theoretical and image-based research (tactile, sonorous, olfactory, gustatory)</p> <p>b) Theme/concept definition</p> <p>c) The formal design elements:</p> <ul style="list-style-type: none"> - textures; - fabrics; - forms; - volumes; - silhouette; - colors; - finishes; - improvements; <p>- target audience research;</p> <p>- creation of design models;</p> <p>- modeling development;</p> <p>- production of the prototype;</p> <p>- fittings;</p> <p>- final definition of the details of each piece.</p> <p>d) Preparation for the launch of the collection</p> <ul style="list-style-type: none"> - concept of the show (stage design and choreographic project); - selection of looks; - stage design set-up; - rehearsals, corrections and final adjustments; - collection launch. 	<p>1 Development of the Three-Dimensional Wearable Object:</p> <p>a) Mounting the panel of references - Visual Language Framework + Artistic Avant-Gardes</p> <p>b) Concept definition</p> <p>c) The formal design elements: final suitability of the disposable materials to the preparation of the Three-dimensional Wearable Object. Observe the relations between:</p> <ul style="list-style-type: none"> - forms; - volumes; - silhouette; - proportions; - fit to the human body (free-standing wooden bust); - usability. <p>d) Preparation for defense (examining board):</p> <ul style="list-style-type: none"> - presentation of the project (objectives, justifications); - image-capturing on video and photography of the Wearable Object (hung on a free-standing wooden bust and worn on a human body); - presentation essay; - adjustments and final validation of all project items; - submission to examining board (project launch).

Table 3. Comparative study – SEE BEYOND/Module 3 Materialization: PVI Analysis Group and UAM Analysis Group.

Source: Authors' collection.

Main Results Compared: UAM Analysis Group and UAM Control Group

After a semester of teaching and applying the SEE BEYOND method with the sighted students of the UAM Analysis Group, making a comparison with what was given to the sighted students of the UAM Control Group, we can identify:

a) Sensory-motor stimulation. Steer attention to the other senses, beyond sight and/or hearing; investing in tactile, olfactory, gustatory and haptic stimulation, and to emphasize the global performance of the sensory-motor system, as agents in the project design development, promoting another perception of the body-space relationship – essential for projects that involve product-development processes, whether applied to clothing or to other articles (figs. 6, 7, 9);

b) Connection to personal repertoires. To correlate the contents addressed in the discipline to the life experiences of the group of sighted students, leading to positive repercussions. By minimizing possible barriers to learning, students are more participative, purposeful and skilled in their observations during the lessons (figs. 8, 10);

c) Fluxo teórico-prático. O diálogo teórico-prático proporcionado pelo método SEE BEYOND agrega fluidez ao desenvolvimento projetual, uma vez que esses conteúdos assumem uma dimensão não dicotômica, em prol da intersecção contínua entre atividades teóricas e práticas (figs. 6-10);

d) Motivação pela experiência. A maioria dos estudantes mostra-se interessada em ampliar o referencial teórico-prático como meio de obtenção de mais informação, no que tange à metodologia projetual, com vistas a qualificar os produtos (figs. 6,7, 9);

e) Motivação pela familiaridade. À medida que os estudantes do Grupo Análise se familiarizam com o método, ampliam-se suas motivações, no que tange às solicitações da disciplina, como o observado nas investigações e manipulações feitas com os papéis de descarte (figs. 8, 10).

f) Flexibilidade do método. A presente metodologia permite a adequação de suas etapas, tendo em vista as distintas naturezas dos conteúdos. Tal adequação é decorrente e realizada a partir das constatações do docente ao longo deste processo de ensino-aprendizagem, o qual tem como base a contínua estimulação sensoriomotora dos estudantes (figs. 6-10).

c) Theoretical-practical flow. The theoretical-practical dialogue provided by the SEE BEYOND method adds fluidity to the project design development, since these contents assume a non-dichotomous dimension, favouring a continuous intersection and contributing towards a greater articulation between theoretical and practical activities (figs. 6-10);

d) Motivation by experience. Most of the students are interested in expanding the theoretical-practical referential as a means of obtaining more information regarding the design methodology, in order to enhance the quality of the products (figs. 6, 7, 9);

e) Motivation for familiarity. As the students of the Analysis Group become familiar with the method, their motivations are strengthened vis-à-vis the demands of the discipline, as observed in the investigations and manipulations made with the discarded paper (figs. 8, 10);

f) Flexibility of the method. The present methodology allows for adaptation of its stages, considering the different natures of the content. This adequacy is derived from the teacher's findings throughout the teaching-learning process, which is based on the continuous sensory-motor stimulation of students (figs. 6-10).



Fig 6 - 10. Principais contribuições do método SEE BEYOND para estudantes videntes.

Fig 6 - 10. Main contributions of the SEE BEYOND method for sighted students.

Discussões e Conclusões

A aplicação do método SEE BEYOND a pessoas com deficiência visual apresenta uma condução que pode ser experimentada por um estudante vidente. O processo das atividades realizadas ao longo de cada módulo [Fundamentação, Potencialização, Materialização] que constitui o referido método, estimula áreas cerebrais comuns a pessoas com ou sem esta deficiência.

Trata-se de como os estímulos somatossensoriais, presentes ao longo de todo este processo, são capazes de potencializar a neuroplasticidade e serem importantes para

Discussions and Conclusions

The application of the SEE BEYOND method on visually impaired people presents an execution and realization that can be experienced by a sighted student. The process of activities that constitutes the above-mentioned method carried out along each module (Foundation, Enhancement, Materialization) stimulates brain areas that are common to people with or without this disability.

The issue at hand is related to the ways that somatosensory stimuli, present throughout this process, are capable of enhancing neuroplasticity and be important for all people. As stated by Nee et al (2014, n.p.) "Humans have the remarkable ability to

todas as pessoas. Como afirmam Nee et al (2014, s/p.) “os seres humanos têm a notável capacidade de ajustar rapidamente o seu comportamento de acordo com as demandas contextuais. Acredita-se que essa flexibilidade de ação dependa das funções do córtex pré-frontal”.

Trabalhar os processos de associação e transposição como método de aprendizagem, pode ser uma estratégia eficaz para auxiliar a apreensão de um conteúdo nem sempre elaborado de forma concreta pelos estudantes de design. Acredita-se que a adaptação a este processo de ensino-aprendizagem possa ampliar o interesse dos estudantes, e desse modo capacitar a indução da memória de longa duração. O córtex límbico estabelece conexões cerebrais que permitem o processamento e a consolidação da memória, na região do Hipocampo e também da Amígdala. Nesta região, encontram-se os circuitos envolvidos nas emoções e expressões comportamentais (Martin, 2013; Estrela, Ribeiro, 2012; Damásio, 2011), importantes para a aprendizagem.

As proposições de estimulação sensoriomotora; conexão aos repertórios pessoais; fluxo teórico-prático; motivação pela experiência; motivação pela familiaridade; e flexibilidade do método, não são aplicadas ao Grupo Controle UAM, na mesma medida em que o são ao Grupo Análise UAM.

Explica-se. A estimulação sensoriomotora é parte da vida de todos os seres humanos. Ela não se trata, apenas, de proposição metodológica, mas sim de processo mental. Em outras palavras, cada indivíduo, na sua plena capacidade de funcionamento cerebral, identifica, abstrai e comunica-se por meios diversos, apropria-se de conhecimentos e consolida cada um deles em sua memória.

No âmbito da aprendizagem, torna-se elemento fundamental que se aprenda, não tão somente com o que é ensinado, mas igualmente com o que é experienciado. Essa

quickly adjust their behaviour according to contextual demands. It is believed that this flexibility of action depends on the functions of the prefrontal cortex”.

Working the processes of association and transposition as a learning method can be an effective strategy to help the apprehension of content, which has not always been elaborated in a concrete way by the students of design. It is believed that adapting to this teaching-learning process can increase students' interest, thereby enabling induction of long-term memory. The limbic cortex establishes cerebral connections that allow the processing and consolidation of memory, in the Hippocampus region and also in the Amygdala. In this region, we find the circuits involved in the emotions and behavioural expressions (Martin, 2013; Estrela and Ribeiro, 2012; Damásio, 2011), which are essential for learning.

The propositions of sensory-motor stimulation; connection to personal repertoires; theoretical-practical flow; motivation through experience; motivation due to familiarity; and flexibility of the method are not applied to the UAM Control Group in the same manner and to the same extent as they are to the UAM Analysis Group.

This can be explained in the following way. Sensory-motor stimulation is an important aspect that serves crucial functions in the lives of all people. It is not only a methodological proposition but also a mental process. That is to say, each individual whose development has led to the full functioning capacity of the brain identifies, abstracts and communicates by different means, appropriating knowledge and consolidating it in their memory.

In this context, the learning process becomes a fundamental part of life, not only in relation to what is taught, but also with respect to what is experienced. This experience, in turn, becomes effective from the moment when curriculum contents are aligned with personal repertoires, which stimulates the somatosensory system.

Disengaging the student from the process of sensory-motor stimulation distances them from the possibility of experiencing other learning resources, thereby raising invisible barriers that push away the organic appropriation of what is taught. Prevalence in

experiência efetiva-se a partir do momento em que se alinham conteúdos curriculares com repertórios pessoais, o que estimula o sistema somatossensorial.

Apartar o estudante do processo de estimulação sensoriomotora, distancia-o da possibilidade de experimentar outros recursos de aprendizado e, dessa maneira, levantam-se barreiras invisíveis que afastam a apropriação orgânica com o que é ensinado. A prevalência no uso dos sentidos da visão e da audição não beneficia a percepção de objetos de igual maneira como quando todos os sentidos participam neste processo. Assim como, não ressalta a importância das ações motoras que se realizam e propiciam melhor compreensão sobre as questões relacionadas ao espaço, à bidimensionalidade e à tridimensionalidade.

O conhecimento que se adquire em um processo de composição no fluxo teórico-prático, é interpretado pelo cérebro como memória a ser evocada quando necessário, e no desenvolvimento de distintos projetos.

Com os estudantes videntes do Grupo Controle UAM, a condução da disciplina Fundamentos do Design de Moda e Sustentabilidade estabelece uma separação clara entre a teoria e a prática, as quais são ministradas sem nenhuma das ações de referência experienciadas pelos componentes do outro grupo. Tal separação ocasiona impactos à gestão do tempo dedicado a cada uma das etapas do desenvolvimento projetual do Objeto Tridimensional Vestível, o que em determinadas instâncias pode comprometer a qualidade do resultado deste produto.

Em contrapartida, o fluxo teórico-prático e a flexibilização das etapas do projeto, adotados junto ao Grupo Análise UAM, levam à otimização exponencial do período empreendido ao processo, capaz de propiciar aos estudantes videntes tempo suficiente para a apropriação e o amadurecimento ao longo de todas essas etapas.

the use of the senses of sight and hearing does not benefit the perception of objects in the same way and to the same extent as when all the senses participate in this process. Likewise, it does not emphasize the importance of the motor actions that are performed, and which provide a better understanding of issues related to space, bidimensionality and tridimensionality.

The knowledge that is acquired in a process of composition in the theoretical-practical flow is interpreted by the brain as memory that can be evoked as necessary, and for the development of different projects.

With the sighted students of the UAM Control Group, the execution and realization of the discipline Fundamentals of Fashion Design and Sustainability establishes a clear separation between theory and practice, which of which are taught without any of the reference actions experienced by the components of the other group. This separation impacts the management of the time devoted to each one of the stages of the development of the Three-Dimensional Wearable Object project, and at certain moments can compromise the quality of the result of the end product.

On the other hand, the theoretical-practical flow and the level of flexibility brought to the various stages of the project, both of which were adopted by the UAM Analysis Group, lead to the exponential optimization of the period of time devoted to the process, providing students with sufficient time for appropriation and augment development (of skills and comprehension) during all stages of the process.

The final results are shown in distinct ways for each of these groups, and ultimately evidenced in the consistency of the proposals presented. The results achieved by the UAM Analysis Group are very similar to those obtained from the group of students with visual impairment, taking into account the specific characteristics of each project.

O resultado final mostra-se de modos distintos para cada um destes grupos, o que pôde ser evidenciado na consistência das propostas apresentadas. Já os resultados obtidos junto ao Grupo Análise UAM, estes guardam grande aproximação com aqueles alcançados junto ao grupo de estudantes com deficiência visual, observadas as características específicas de cada projeto.

Ou seja, o Grupo Análise UAM vive uma outra experiência, um diálogo marcado pelo “aprender fazendo”, no qual o tempo da aprendizagem ultrapassa as horas reservadas à sala de aula. Em consequência, amplia-se o compartilhamento de informações entre discentes, e entre estes e o docente, o que auxilia o processo de formação.

O que se registra neste artigo refere-se a um semestre de acompanhamento com os dois grupos de estudantes videntes. Um estudo mais amplo e continuado pode vir a apontar outros resultados ainda não observados.

Como desdobramentos futuros, a pesquisa enfocará os aspectos visuais e/ou estéticos dos produtos obtidos ao final de cada um desses processos com os grupos Análise e Controle, uma vez que as qualidades a serem observadas nesses produtos podem adicionar uma camada significativa de observação, e também introduzir algumas variáveis relevantes à pesquisa. Nesse contexto, considera-se a inclusão de comentários dos alunos com a discussão de suas experiências, as quais certamente trarão novos pensamentos e questionamentos, o que enriquece as possibilidades do método See Beyond. Além disso, considera-se também a revisão de outros métodos relacionados, a fim de se criar um diálogo com outras experiências no campo.

In other words, the UAM Analysis Group undergoes a different experience, an engaging in a dialogue driven by a “learning-by-doing” process, in which the learning time exceeds the hours reserved for the classroom. As a consequence, the sharing of information between students, and between them and the teacher, is also augmented, which helps the learning and development process.

What is recorded in this article refers to a follow-up semester with the two groups of sighted students. A larger and more continuous study may point to other results not yet observed.

As further studies, we are going to focus on the visual and/or aesthetic aspects of the products obtained at the end of each of these processes with the Analysis and Control groups, once the qualities to be observed on these products could add a potential layer of observation, and introduce some relevant variables for the research. In this context, we consider the inclusion of quotes from the students discussing their experiences, which certainly will raise new thoughts and questions enriching the possibilities of the See Beyond methodology. Moreover, we also consider making a review of other related methods in order to create a dialogue with other experiences in the field.

Referências

- ACKERMAN, S. 1992. *Discovering the Brain*. Washington (DC): National Academies Press (US).
- BALLESTERO-ALVAREZ, Jose Alfonso. 2003. *Multisensorialidade no ensino de desenho a cegos*. São Paulo: USP. Master's dissertation. Disponível em < <https://goo.gl/s4QJJr> >. Acesso em 12 jul. 2014.
- CARTER, Rita. 2012. *O livro do cérebro*. Rio de Janeiro: Agir.
- COSENZA, Ramon M.; GUERRA, Leonor B. 2011. *Neurociência e educação: como o cérebro aprende*. Porto Alegre: Artmed.
- DAMÁSIO, António. 2004. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DAMÁSIO, António R. 2011. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo, Companhia das Letras.
- DAMÁSIO, António R. 2012. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DREW, Linda; BAILEY, Sue; SHREEVE, Alison. 2002. *Fashion variations: student approaches to learning in fashion design*. Disponível em <https://goo.gl/sBgBDS>. Acesso em 15 set. 2014.
- ESTRELA, Joseneide Bezerra Cerqueira; RIBEIRO, Joseinete dos Santos Falcão. 2012. *Analysis of Relationship between Memory and Learning Construction of Knowledge*. Disponível em < <https://goo.gl/SqPSFP> >. Acesso em jul. 2014.
- FEUERSTEIN, Reuven; FEUERSTEIN, Refael S.; FALIK, Louis H. 2014. *Além da inteligência: aprendizagem mediada e a capacidade de mudança do cérebro*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- GILEAD, Michael; LIBERMAN, Nira; MARIL, Anat. *From mind to matter: neural correlates of abstract and concrete mindsets*. 2014. Disponível em <https://goo.gl/VHBy9R/>. Acesso em 06 jan 2016.
- IZQUIERDO, Iván. 2011. *Memória*. Porto Alegre: Artmed.
- LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho, ZUANON, Rachel. 2016. *Fashion design and tactile perception: a teaching/learning methodology to enable visually-handicapped people to identify textile structures*. Lecture Notes in Computer Science, vol 9749, pp 233-244. Disponível em https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-39862-4_22 Acesso em 02 ago 2016.

References

- ACKERMAN, S. 1992. *Discovering the Brain*. Washington (DC): National Academies Press (US).
- BALLESTERO-ALVAREZ, Jose Alfonso. 2003. *Multisensoriality in teaching design to the blind*. São Paulo: USP. Master's dissertation. Available at < <https://goo.gl/s4QJJr> >. Accessed in 12 jul. 2014.
- CARTER, Rita. 2012. *The book of the brain*. Rio de Janeiro: Agir.
- COSENZA, Ramon M.; GUERRA, Leonor B. 2011. *Neuroscience and education: how the brain learns*. Porto Alegre: Artmed.
- DAMÁSIO, António. 2004. *In search of Spinoza: pleasure and pain in the science of the senses*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DAMÁSIO, António R. 2011. *And the brain created man*. São Paulo, Companhia das Letras.
- DAMÁSIO, António R. 2012. *The mistake of Descartes: emotion, reason and the human brain*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DREW, Linda; BAILEY, Sue; SHREEVE, Alison. 2002. *Fashion variations: student approaches to learning in fashion design*. Available at <https://goo.gl/sBgBDS>. Accessed in 15 set. 2014.
- ESTRELA, Joseneide Bezerra Cerqueira; RIBEIRO, Joseinete dos Santos Falcão. 2012. *Analysis of Relationship between Memory and Learning Construction of Knowledge*. Available at < <https://goo.gl/SqPSFP> >. Accessed in jul. 2014.
- FEUERSTEIN, Reuven; FEUERSTEIN, Refael S.; FALIK, Louis H. 2014. *Beyond intelligence: mediated learning and the capacity for change in the brain*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- GILEAD, Michael; LIBERMAN, Nira; MARIL, Anat. *From mind to matter: neural correlates of abstract and concrete mindsets*. 2014. Available at <https://goo.gl/VHBy9R/>. Accessed in 06 jan 2016.
- IZQUIERDO, Iván. 2011. *Memory*. Porto Alegre: Artmed.
- LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho, ZUANON, Rachel. 2016. *Fashion design and tactile perception: a teaching/learning methodology to enable visually-handicapped people to identify textile structures*. Lecture Notes in Computer Science, vol 9749, pp 233-244. Available at https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-39862-4_22 Accessed in 02 ago 2016.

- LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho. 2016. Cognitive processes in fashion design: designing and modelling projects for the visually handicapped. In ZUANON, Rachel (org.). *Projective processes and neurosciences in art and design*. Hershey PA, USA: IGI Global, pp 205-222 Disponível em https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-39862-4_22 Acesso em 30 jul 2016.
- LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho; ZUANON, Rachel. 2017. The Foundation of the SEE BEYOND method: Fashion Design and Neuroeducation applied to the teaching of the project methodology to students with congenital and acquired blindness. *Lecture Notes in Computer Science*, vol 10291, pp 528-546. Disponível em https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-58697-7_40 Acesso em 31 jul 2017.
- LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho, ZUANON, Rachel. 2018. SEE BEYOND: Enhancement – Strategies in Teaching Learning as a Stimulus to Creativity in Fashion Design. *Lecture Notes in Computer Science*, vol 10917.
- MACHADO, Angelo B.M.; HAERTEL, Lucia Machado. 2014. *Neuroanatomia funcional*. São Paulo: Editora Atheneu.
- MARTIN, John H. 2013. *Neuroanatomia: texto e atlas*. Porto Alegre: AMGH.
- MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. 2001 *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena.
- NEE, Derek Evan; JAHN, Andrew; BROWN, Joshua W. *Prefrontal Cortex Organization: Dissociating Effects of Temporal Abstraction, Relational Abstraction, and Integration with fMRI*. 2014. Disponível em <https://goo.gl/LxOdt3>. Acesso em 06 jan 2016.
- NICOLELIS, Miguel. 2011. *Muito além de nosso eu: a nova neurociência que une cérebros e máquinas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PERLOVSKY, Leonid; ILIN, Roman. *Brain*. 2012. *Conscious and Unconscious Mechanisms of Cognition, Emotions, and Language*. Disponível em <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4061812/>. Acesso em 07 jan 2016.
- SACKS, Oliver. 2010. *O olhar da mente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho. 2016. Cognitive processes in fashion design: designing and modelling projects for the visually handicapped. In ZUANON, Rachel (org.). *Projective processes and neurosciences in art and design*. Hershey PA, USA: IGI Global, pp 205-222 Available at https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-39862-4_22 Accessed in 30 jul 2016.
- LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho; ZUANON, Rachel. 2017. The Foundation of the SEE BEYOND method: Fashion Design and Neuroeducation applied to the teaching of the project methodology to students with congenital and acquired blindness. *Lecture Notes in Computer Science*, vol 10291, pp 528-546. Available at https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-58697-7_40 Accessed in 31 jul 2017.
- LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho, ZUANON, Rachel. 2018. SEE BEYOND: Enhancement – Strategies in Teaching Learning as a Stimulus to Creativity in Fashion Design. *Lecture Notes in Computer Science*, vol 10917.
- MACHADO, Angelo B.M.; HAERTEL, Lucia Machado. 2014. *Functional neuroanatomy*. São Paulo: Editora Atheneu.
- MARTIN, John H. 2013. *Neuroanatomy: text and atlas*. Porto Alegre: AMGH.
- MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. 2001. *The tree of knowledge: the biological bases of human understanding*. São Paulo: Palas Athena.
- NEE, Derek Evan; JAHN, Andrew; BROWN, Joshua W. *Prefrontal Cortex Organization: Dissociating Effects of Temporal Abstraction, Relational Abstraction, and Integration with fMRI*. 2014. Available at <https://goo.gl/LxOdt3>. Accessed in 06 jan 2016.
- NICOLELIS, Miguel. 2011. *Far beyond our being: the new neuroscience that combines brains and machines*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PERLOVSKY, Leonid; ILIN, Roman. *Brain*. 2012. *Conscious and Unconscious Mechanisms of Cognition, Emotions, and Language*. Available at <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4061812/>. Accessed in 07 jan 2016.
- SACKS, Oliver. 2010. *The mind's eye*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SPORNS, Olaf. *Network Analysis, Complexity, and Brain Function*. Available at <https://goo.gl/ysBqrz>. Accessed in 6, jul 2014.

SPORNS, Olaf. *Network Analysis, Complexity, and Brain Function*. Disponível em < [http:// https://google/ysBqrz](http://https://google/ysBqrz). Acesso em 6, jul 2014.

TABACOW, Luiz Samuel. *Contribuições da neurociência cognitiva para a formação de professores e pedagogos*. Disponível em http://www.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/tde_arquivos/3/TDE-2006-06-30T115909Z-1178/Publico/Luiz%20Tabacow.pdf, acesso em set, 2015.

TOKUHAMA-ESPINOSA, Tracey Noel. 2008. *The scientifically substantiated art of teaching: a study in the development of standards in the new academic field of neuroeducation (mind, brain and education science)*. Doctoral Research. Capella University. Disponível em < <http://pqdtopen.proquest.com/doc/250881375.html?FMT=ABS>>. Acesso em 30 jan. 2015.

ZEKI, Semir. 2000. *Abstraction and idealism: From Plato to Einstein: how do we acquire knowledge?* Disponível em <http://www.vislab.ucl.ac.uk/pdf/plato-toeinstein.pdf>. Acesso em 06 jan 2016.

TABACOW, Luiz Samuel. *Contributions of cognitive neuroscience to the training of teachers and educationalists*. Available at http://www.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/tde_arquivos/3/TDE-2006-06-30T115909Z-1178/Publico/Luiz%20Tabacow.pdf, acesso em set, 2015.

TOKUHAMA-ESPINOSA, Tracey Noel. 2008. *The scientifically substantiated art of teaching: a study in the development of standards in the new academic field of neuroeducation (mind, brain and education science)*. Doctoral Research. Capella University. Available at < <http://pqdtopen.proquest.com/doc/250881375.html?FMT=ABS>>. Accessed in 30 jan. 2015.

ZEKI, Semir. 2000. *Abstraction and idealism: From Plato to Einstein: how do we acquire knowledge?* Available at <http://www.vislab.ucl.ac.uk/pdf/plato-toeinstein.pdf>.

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

Rumen Rachev, Dr. Janine Randerson*

Desfazendo o eu acadêmico: performance crítica e a incerteza na prática do doutorado

*

Rumen Rachev é doutorando da AUT University e, em 2014, completou seus estudos de mestrado na Universidade de Utrecht, na Holanda, em mídia e performance. Rumen chegou à Nova Zelândia em 2017 e foi imediatamente reconhecido na primeira performance apresentada, como um “crucial artista europeu”, pelo artista multidisciplinar neozelandês Chris Berthelsen. Atualmente, Rumen está pesquisando sobre as incertezas performativas do fluído. Seu perfil como pesquisador pode ser acessado no site: <https://aut.academia.edu/RumenRachev> <rachev@aut.ac.nz> ORCID: 0000-0002-2560-2011

Dra. Janine Randerson é artista, escritora e palestrante sênior da Universidade de Nova Zelândia. Em 2012, ela concluiu seu doutorado na Universidade de Melbourne em Mídia e Comunicação. Seu primeiro livro, “Tempo como mídia: em direção a uma arte meteorológica”, será publicado pela MIT Press, em 2018. Seus interesses de pesquisa englobam performance e artes da mídia, arte documental e ecológica. Seu currículo artístico está disponível em: <https://www.aut.ac.nz/profiles/dr-janine-randerson>. <janine.randerson@aut.ac.nz> ORCID: 0000-0002-9350-5803

Resumo Rumen Rachev ao desestabilizar as convenções emergentes ou a sistematização da pesquisa prática (Buckley e Conomos 2009; Hasman 2006) “desconstrói” seu trabalho intelectual como estudante de doutorado. Rachev, ao invés de seguir a metodologias da pesquisa fluída (Coleman e Ringrose 2013; Koro-Ljungberg 2016), promove um exame minucioso do que se entende por “produção de conhecimento”, no campo da Arte e do Design. Questionando o papel da crítica no domínio acadêmico e examinando a possibilidade de desfazer o *self* acadêmico por meio da performance, este artigo fornece uma visão das relações entre crítica institucional e trabalho acadêmico, ao mesmo tempo em que usa a academia como foco principal.

Palavras-chave Trabalho acadêmico, Metodologias fluídas, Incertezas performativas, Autogestão, Pesquisa prática.

Rumen Rachev, Dr. Janine Randerson*

Undoing the Academic Self: Performing Critique and Uncertainty within Practice-led PhD

*

Rumen Rachev is a PhD candidate in his first year of candidature at AUT University. In 2014 he completed his research master studies at Utrecht University, the Netherlands, in the field of media and performance studies. Rumen arrived in New Zealand in 2017 and has been immediately labelled in his first performance as ‘crucial European artist’, by the New Zealand’s multidisciplinary performer Chris Berthelsen. Currently, Rumen is working towards states of fluid performative uncertainties. His research profile can be found at: <https://aut.academia.edu/RumenRachev>

<rrachev@aut.ac.nz>

ORCID: 0000-0002-2560-2011

Dr Janine Randerson is a New Zealand-based artist, writer and Senior Lecturer at AUT University. In 2012 she completed a doctoral degree at the University of Melbourne in Media and Communications. Her first book ‘Weather as Media: Towards a Meteorological Art’ will be published by MIT Press in 2018. Her research interests span performance and media arts, documentary and ecological art. Her research profile is available at: <https://www.aut.ac.nz/profiles/dr-janine-randerson>

<janine.randerson@aut.ac.nz>

ORCID: 0000-0002-9350-5803

Abstract Rumen Rachev’s performance “undoes” the intellectual labour of a PhD student by unsettling the emerging conventions, or systemization of practice-led-research (Buckley and Conomos 2009; Hasman 2006). Rather than following an orderly approach to practice-led research, Rachev’s fluid methodologies (Coleman and Ringrose 2013; Koro-Ljungberg 2016) promote an examen minutieux of what is meant by the ‘production of knowledge’ in the Art and Design field. Through questioning the role of critique in the academic domain, and examining the undoing the academic self via performance, this paper provides an insight into the relations between institutional critique and academic labour, while using the academia as the main stage.

Keywords Academic labour, Fluid methodologies, Performative uncertainties, Self-management, Practice-led research.

Introdução

Este artigo busca criticar e mapear as incertezas no contexto das performances que são conduzidas pela prática artística, realizadas em cursos de doutorado institucional. Nós nos concentramos em performances elaboradas pelo autor Rumen Rachev, que foram apresentadas em eventos universitários, como simpósios, assim como em sessões de avaliação formais na Universidade. O artigo analisará várias performances recentes de Rachev, tais como: “Pisando no trampolim da teoria: reflexão sobre práticas criativas de doutorado” (2017), “Você não é maior que sua bolsa de estudos” (2018) e mais recentemente - “PGR X: O próximo capítulo” (2018). Essas performances, buscam subverter a ideia de desempenho da autogestão no campo da arte e do design, detectam incertezas em torno do trabalho na academia e criticam o potencial de cooptação ou escolhas de processos performativos de crítica institucional, visando contribuir com maior aprimoramento institucional.

Construindo o modelo de doutorado

O ano é 2017. Estou sentado na minha mesa, fazendo planos para apresentações futuras. A caneta cobrindo a superfície, criando diagramas de futuras possibilidades quem sabe de táticas institucionais. Tudo está cercado de incerteza¹. Meu projeto funcionará, quais são os riscos que envolvem a saúde e a segurança, alguém se ofenderá, como e quais são os objetivos a se-

Introduction

This paper serves as an exercise in mapping performative uncertainties in a critical response to the institutionally managed, practice-led PhD. We focus on performances staged by the author, Rumen Rachev, which primarily operate through performances activated within formal university events, at Postgraduate Symposia, formalized critique sessions, and more explicitly through University procedures such as progress reports. The paper will closely analyse several of Rachev's recent performances Stepping on the Stepping Stone of Theory: Reflexive Reflection upon PhD Creative Practices (2017), You Are no Greater than your Scholarship (2018), and most recently—PGR X: The Next Chapter (2018). These performances, it is proposed, subvert the performance of self-management in the art and design field, detect uncertainties surrounding labour in academia, and critique the potential for co-option or harvesting of performative processes of institutional critique, for greater institutional improvement.

rem alcançados? Como eu pagaria minhas mensalidades, como eu entraria em contato com outros acadêmicos, como eu me tornaria prolífico e produziria um trabalho criativo e original, e como eu poderia ser mais produtivo? Eu recebo orientações positivas de meus supervisores, com relação aos procedimentos institucionais de Arte e Design, da AUT, pois cuidadosamente lembram-me de que há diretrizes a serem seguidas, ao mesmo tempo que eu tenho permissão para tecer meus próprios parâmetros. O ano agora é 2018. Eu ainda estou dando forma para minhas práticas e construindo minha persona performativa. Algumas práticas têm mais conteúdo do que outras. Alguns estudos são melhores que outros. De volta à escrita formal.

Quase semanalmente, as orientações pontuam a vida dos doutorandos: “os alunos de doutorado estão no caminho certo para a qualificação” ou “conclusão” ou “organizaram seus relatórios de avaliação”? Medir a produtividade e a eficácia do doutorando não é algo novo, mas nos últimos anos as pressões de tempo e as restrições institucionais financeiras, tornaram-se mais evidentes, transformando o estudante no seu próprio supervisor de produtividade. Nesse sentido, não basta ser produtivo na academia, você tem que ser também um rigoroso supervisor de si mesmo. O reconhecimento da área de produção prática do doutorando em Arte e Design, ainda é altamente contestada. A prática na pesquisa do doutorado é bem aceita na Austrália, Nova Zelândia e Reino Unido; outros programas es-

Crafting the PhD Suit

The year is 2017. I am sitting on my desk, making plans for future performances. The pen is inking the surface, creating diagrams of yet-to-be possibilities for who-knows-what institutional tactics. Everything is surrounded in uncertainty.² Would my project work, what are the health and safety risks, who could be offended, how and what are the goals to be achieved? How would I pay my tuition fees, how would I network with other scholars, how would I become prolific and produce creative, original work, and how can I become productive beyond the sake of being productive. I am receiving a healthy dose of monitoring by my supervisors, concerning the institutional procedures of Art and Design, AUT, carefully being reminded that there are guidelines to be followed, while at the same time I am allowed to carry with me my own parameters. The year is now 2018. I am still putting flesh onto my practices and growing my performative persona. Some have more flesh than others. Some scholarships are better than others. Back now to formal writing.

On an almost weekly basis monitoring events have come to punctuate PhD life: ‘are PhD students on track to confirmation,’ or ‘completion’ or ‘have they filed their ‘progress reports’?. Measuring PhD productivity and

tão surgindo na Escandinávia e na Europa Ocidental (principalmente na Alemanha), mas ainda não é reconhecido nos EUA. A prática como pesquisa é a chave para se entender a importância do material, em áreas como arte e design (Barrett & Bolt 2010; Scrivener 2000). Outros autores promovem a ideia da prática como pesquisa, como geradora de revisão experimental da própria academia (Butt, 2017). Entretanto, a prática institucionalizada na academia pode tornar-se um problema. Scrivener e Chapman (2004), por exemplo, sugerem que os processos criativos e a crescente hibridação entre disciplinas práticas de arte e de design podem estar fora de sintonia com os requisitos do doutorado: “Parece que a forma como estruturamos as relações práticas, entra em conflito diretamente com a maneira como o processo criativo se desenvolve. De muitas maneiras, coloca-se a carroça diante do cavalo.” (P.10)

Se a pesquisa prática tiver que seguir os parâmetros metodológicos da pesquisa acadêmica tradicional, tais como revisão da literatura, estudo de pensadores relevantes da área, (ao invés de adotar, outros parâmetros que conduzam a performance) então, pode-se perguntar: qual é a diferença entre o processo de doutorado conduzido pela prática e a pesquisa de qualquer outro campo acadêmico? A obsessão, nesse caso, pela “produção do conhecimento” do pesquisador, levanta questões sobre o modo como a academia avaliará o desempenho da pesquisa prática da performance seja como eficiente, afetiva, produtiva, assim como,

effectiveness is not something new, but in recent years time pressures and institutional financial constraints have become more apparent, with emphasis placed on becoming the self-manager of your own productivity. It is not enough to be a productive in the academy, you have to be a good self-manager as well. Even within the practice-led model, with its' radical reshaping of the kind of knowledge admitted to the academy, the PhD candidate is expected to be self-sufficient unit of institutional management. The recognition of the PhD candidate in Art and Design, especially in practice-led PhD, is still highly contested area. Practice-led Research at higher degree level is well accepted in Australia, New Zealand, and the UK; programs are emerging in Scandinavia and Western Europe (mainly Germany), yet practice-led doctorate is still largely unrecognised in the USA. Practice as the key site of research, the notion of material thinking, and the understanding that Art and Design are not neutral and 'natural' processes orientate scholarship in this area (Barrett and Bolt 2010; Scrivener 2000). Other authors promote practice-led research as generative of an experimental overhaul of academy itself (Butt 2017). Yet the practice-led doctorate has been shaped by institutional processes, and this can be problematic. Scrivener and Chapman (2004), for instance suggest that the creative processes and the increasing hybridisation across disciplines in art and

a sua contribuição como original, no campo da erudição.

Se o desempenho prático do doutorando, de certo modo, é constantemente avaliado na academia, independentemente da disciplina, dentro do mesmo prazo restrito, como poderá a incerteza e ações fluídas ou indefinidas, de uma atividade temporal (enquadrada como metodologias de pesquisa) ser reconcebida como produtiva, em vez de simplesmente não-rigorosa ou não-acadêmica? Ele argumenta que medir a arte por meio de “uma amostra de sua forma de ser, é ignorar sua dinâmica inerente a seu ser, como uma forma de sempre tornar-se outro”. (Jervis, 2009, 2).

Num processo contínuo conduzido pela prática, a indicação dos pontos de avaliação pode ser levada pelo candidato e pelos requisitos da prática em desenvolvimento, e não por pontos pré-determinados pelos revisores e examinadores. A performance do trabalho criativo não termina quando o processo de doutoramento é concluído.

Isso implica dizer que o “desempenho” é diferente do “trabalho estável” (Lesage, 2013). Ou seja: “O trabalho em tempo integral não é o que se entende por desempenho. É possível ter um desempenho e ser um trabalhador em tempo integral de uma só vez, mas ser um trabalhador em tempo integral não é uma pré-condição para ter um desempenho.” (Lesage, 2013, p. 17).

A academia é um exemplo da demanda por pessoas de alto desempenho, em tempo integral, onde as cotas para aca-

design practice can be out-of-step with the requirements of the PhD: “It seems that the way we structure degrees directly conflicts with the way in which the creative process develops. In many ways it puts the cart before the horse.” (10)

If the practice-led PhD still has to create overarching questions, identify methodological paradigms, generate a literature review and study relevant practitioners in the field, in order to design a study in advance of making (rather than intuitively attuning or developing practices of hands-on thinking/making through performing), then, one might ask; what is the difference between the practice-led PhD suit and the suit of any other academic field? The obsession with ‘knowledge production’ through performing the role of practice-led researcher, leads to questioning how the performance can be measured as efficient, affective, productive, and offering an original contribution to the field of scholarship. If the practice-led PhD candidate is constantly evaluated on certain measures that all students across the academy, regardless of discipline are measured against, within the same constricted timeframe, how can uncertain, fluid or undefined actions, durational activity (which now must be framed as research methodologies) be reconceived as generative rather than simply unrigorous or unscholarly? Artist and educator Ian Jervis raises the question of how necessary it is

dêmicos são monitoradas pelo “Performance-Based Research Funding” (PBRF), do governo da Nova Zelândia. Os doutorandos não recebem remuneração além das bolsas de estudos, mas as suas defesas geram recursos do estado para a universidade, por essa razão, precisam realizar os relatórios de avaliação e tarefas acadêmicas internas. Como assinala Lesage, para os estudantes de doutorado: “No regime de trabalho estável, o tempo não remunerado é mais do que nunca uma característica definidora do ciclo de produção de valor” (Lesage, 2013, p. 18).

O trabalho do doutorado incorporado torna-se um modo de pensar e agir que é difícil de ser desfeito, além disso, existem poucos mecanismos para impedir que o trabalho acadêmico continue sendo efetuado. Não há como esconder, não há como romper, não há mais nada além do trabalho. Assim, o candidato a doutor é consumido no processo do doutorado. O doutorando ao se envolver no trabalho, torna-se pensamento e ação com / através de / através da estrutura mental e física. Trata-se de trabalhar sob o regime acadêmico e das obrigações contratuais para as diferentes proliferações dos PGRs (a sigla para formulários da Pós-Graduação, incluindo os relatórios de desenvolvimento). Uma vez terminado o projeto de doutorado, o processo torna-se uma parte do DNA do candidato, exibido orgulhosamente entre as páginas da tese final. Assim, como o herbário, a pele do doutorando é inserida na tese. O trabalho acadêmico pode terminar, mas não a academia: o processo imprime-se na

to provide a written (or verbal) articulation of method and methodological rationale or whether a method might be inferred from the resulting artefact, suggesting that contemporary art sustains a “continual renegotiation of evaluative frameworks”. He argues that to measure art through “a sampling of its state-of-being, is to ignore its inherent dynamic and its being as a state of always becoming-other.” (Jervis 2009, 2)

In a continuous practice-led process, the nomination of evaluation points might be led by the candidate and the requirements of an evolving practice rather than at pre-determined points by reviewers and examiners. The creative performance labour does not finish once the PhD suit is taken off. This leads to the implication of ‘permanent performance’, which is different from ‘permanent labour’ (Lesage 2013). That is to say: “Full-time labour is not what is meant by permanent performance. It is possible to be a permanent performer and a full-time labourer at once, but being a full-time labourer is not a precondition for being a permanent performer” (Lesage 2013, 17).

The demand for full-time high performers is exemplified well in academia, where performance quotas are constantly required to rise, monitored by ‘Performance-Based Research Funding (PBRF) by the government in New Zealand for academics. PhD candidates labour is unpaid on

membrana cognitiva, mental, física e às vezes espiritual daquele que passou, duramente, pela jornada. O próximo processo de doutorado aguarda seu candidato em potencial.

Construindo uma Crítica Institucional

Eu iniciei meu doutorado sem saber ou realmente me importar com as consequências que poderiam acarretar uma crítica intuitiva. O que eu sabia é que não desejava ser institucionalizado, mesmo antes de compreender o quão profundamente o poder institucional nos entrelaçam no mundo da arte, na academia e nos regimes de controle neoliberais.

Isso mudou, agora estou me preparando para ser devidamente institucionalizado e espero ser pago adequadamente um dia. O trabalho vai além do dinheiro, mas, no entanto, o dinheiro é apreciado (às vezes). Minha loucura e obsessão pelo institucionalismo e pela crítica institucional começaram com o artigo de Alexander Alberro (2011) “**Institutos, Crítica, e Crítica Institucional**”. A partir da análise bibliográfica acerca do caminho institucional deste trabalho! Alberro habilmente questiona o que é constituído de concreto dentro e fora da instituição, para proliferação esporádica do institucionalismo através de redes complexas. Um aspecto importante do texto é: na tentativa de performers e artistas escaparem do institucionalismo e da institucionalização, eles “trouxeram mais do mundo para dentro dela” (Alberro, 2009, p.14). Em outras palavras, a instituição já incorpora os artistas. Quando o mundo está sendo institucionalizado e não existe divisão entre dentro e fora, não surpreende que “As relações subjacentes de poder permanecem as mesmas” (ibid) O tema de institucionalizar a instituição e lidar com o trabalho precário dentro da mesma tem sido amplamente tratado nos textos e performances (e textos-performances) de Andrea

an individual level, aside from scholarships, but completions bring in revenue from the state for the university so we must continue to perform through our progress reports and internal academic milestones. Hence, as Lesage points out, for PhD students: “In the regime of permanent performance, unpaid labour time is more than ever a defining characteristic of the cycle of value production” (Lasage 2013, 18).

The PhD labour becomes an inhabited and inhabiting mode of thinking and acting, one that it is hard to be undone, once undertaken, and there are very few mechanisms in place to prevent academic labour continuing to be labored. There is no hiding, there is no break, there is no activity beyond labour anymore. Thus, the PhD candidate becomes the suit, wearing itself on itself. The PhD becomes a thinking and acting with/through/by mental and physical framework, which entangles the living matter into a labouring one. The PhD is not solemnly about the PhD. It is about labouring under the regime of the academia and contractual obligations to the different proliferations of the PGRs (the acronym for Postgraduate Research office forms, including progress reports). Once the PhD project is finished, the suit becomes a shredding death skin, carrying the DNA of the candidate, displayed proudly between the pages of the final thesis. Just like the process of herbarium, the PhD skin is put to rest between the digital hardcovers. The academic work might finish, but not the academic inhabitation: the suit imprints itself into the cognitive, mental, physical, and sometimes spiritual membrane of the one who has undergone the hard-hearted journey. The next PhD suit awaits its prospective candidate.

Crafting Institutional Critique

I started my PhD not knowing or really caring about what intuitional critique entails. What I knew is that I did not wish to be institutionalized, even before reading literature about how deeply the institutional grip entwines us in the art world, in academia and in neo-liberal regimes of control systems. That changed, now I am preparing to be properly institutionalized, and hopefully to get properly paid one day. Labour goes beyond money, but nonetheless, money

Fraser (2005) “Da crítica da instituição para uma Instituição da Crítica.” No texto Fraser escreve: “Isto não é uma questão de ser contra a instituição.... Isto é uma questão de qual tipo de instituição nós somos, quais tipos de valores institucionalizamos, quais práticas nós recompensamos, e quais tipos de recompensas nós aspiramos. Porque a crítica da instituição exige um questionamento, acima de tudo, de nós mesmos” (p.4). O sentimento de indefinição do tipo certo de instituição/institucionalização ecoa na minha dúvida anterior de qual é a desejada e como nutri-la? A instituição pode coexistir com a incerteza? As instituições, já estão fazendo isso, enquanto oficialmente escondem a incerteza, por trás dos formulários de avaliação de risco? Como posso resistir à institucionalização das incertezas, enquanto ainda desenvolvo isso como um método? Por qual preço posso vender e mercantilizar minha incerteza?

Marta Keil questiona o espírito do institucionalismo e a crítica institucional frequentemente “Qual é o propósito da crítica institucional hoje?” (2007) Kell comenta “Como é realizada uma pesquisa crítica, com as instituições ameaçadas e as necessidades de defesa?” (P.1)

Resistir à institucionalização institucional, enquanto, por outro lado, tenta defender e manter abertas as instituições, Keil prossegue comentando que “outro argumento recorrente da análise crítica das práticas institucionais é a ocupação esotérica e autorreferencial, não beneficiando nada e ninguém exceto seu próprio objeto e sujeito” (ibid.). Como no artigo anterior de

is appreciated (sometimes). My maddening and obsession with institutionalism and institutional critique started with the article by Alexander Alberro (2009) “Institutos, Critique, and Institutional Critique”. What an institutional journey this literature review work is! Alberro skillfully questions what is constituted by the inside and outside of the institution from concrete places to the sporadic proliferation of institutionalism through intricate networks. One important takeaway from the text is: in the attempt of performers and artists to escape institutionalism and institutionalization, they have “brought more of the world into it” (Alberro 2009, 14). In other words, the institution is already internalized by the performers. When the world itself is being institutionalized and there is no clear divide between in and out, it comes as no surprise that “the underlying relations of power remain the same” (ibid). The topic of institutionalizing the institution and dealing with the precarious work inside of it has been extensively dealt as well in the writings and performances (and writing-performances) of Andrea Fraser (2005). In *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, Fraser writes: “It’s not a question of being against the institution...It’s a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the critique of the institution demands we ask, above

Alberro, interroga sobre as indefinições das linhas institucionais e o que é considerado “dentro e fora”, Keil exemplifica que a preocupação não deve ser apenas com o institucionalismo e a instituição, mas inclui também a desinstitucionalização:

Se a performatividade fosse o cerne de como esse mundo artístico funciona, Vujanovic consideraria a arte como um sistema dinâmico, nunca capaz de se constituir plenamente; uma espécie de ordem em que os momentos de institucionalização e desinstitucionalização se sobrepõem constantemente (p.4)

Quando a institucionalização e a desinstitucionalização suscita novamente o mesmo processo de institucionalismo através da renovação institucional, as opções estão limitadas pela liberdade acadêmica dentro da universidade ou pela liberdade artística dentro da instituição de arte. Quem precisa ser pago para promover mais o aparato institucional, quando acadêmicos e artistas se tornaram agentes auto-institucionalizantes, onde até mesmo nossa crítica do sistema ajuda a manter o status da universidade ou do museu como vanguarda.

all, of ourselves.” (4) The sentiment of blurring institutional lines and asking “what is the right kind of institution/institutionalization?,” echoes my previous question of what is the desired uncertainty and how to nourish it? Can uncertainty and the institution cooperate and co-exist? Are they already doing that, while the official protocol hides this relation behind risk-assessment forms? How can I resist the institutionalization of uncertainties while still developing this as a method? For what price can I sell and commodify my uncertainty?

The spirit of institutionalism and institutional critique continues in Marta Keil’s perpetual question raised in “What is the Purpose of Institutional Critique Today?” (2017). Keil remarks “with institutions under threat and in need of defense, how is one to survey them critically?” (1) Resisting institutionalization, while on other hand trying to defend and keep open the institutions, Keil proceeds to comment that “another recurring argument is that critical analysis of institutional practices is an esoteric and self-referential occupation, benefitting nothing and no one except its own object and subject” (ibid.). As in the previous article by Alberro, interrogating the blurred institutional lines and what is considered ‘in’ and out’, Keil exemplifies that the concern should not be only with institutionalism and the institution, but including as well deinstitutionalization:

Were performativeness at the core of how this art-world works, one would, Vujanovic argues, regard art as a dynamic system, never capable of fully constituting itself; a kind of order in which moments of institutionalization and deinstitutionalization overlap constantly (4)

When institutionalization and deinstitutionalization leads again to the same process of institutionalism through institutional renewal, the options are limited for academic freedom within the university or artistic freedom within the art institution. Who needs to be paid to promote the institutional apparatus anymore, when scholars and artists have become walking and talking self-institutionalizing promotional agents themselves, where even our critique of the system helps to maintain the status of the university or art museum as on the leading edge.

Construindo a persona acadêmica

A arte é atualizada por meio da prática, logo algum artefato ou performance deve ser produzida. No começo, eu não tinha certeza qual seria o comprometimento dessa prática, como estruturá-la ou por onde começar. Após os primeiros meses do projeto de doutorado, passando por inúmeras ideias e bibliografias de vários campos, e conversando com meus orientadores, segui o conselho para iniciar: aonde quer que isso pudesse me levar.. Há muito tempo, tenho estado, como estudioso casual, buscando por encontros criativos oportunos. A produção da persona acadêmica se manifesta por meio da utilização da infra-estrutura da universidade (AUT). Uma crítica explícita é apresentada, por meio da encenação de cenários performativos, usando os recursos do programa de Arte e Design, para pensar sobre qual é o papel da crítica para criticar e qual é a linguagem e a direção de meus métodos e práticas. Quando perguntaram a um colega sobre o tema do meu doutorado, ele respondeu: “Rumen, a partir do seu próprio curso, está investigando como performar um doutorado, encenando uma persona acadêmica, para revelar e esconder a dinâmica das estruturas institucionais de poder.” (AUT 2017). Meu primeiro estudo, para explorar os mecanismos subjacentes de procedimentos e obrigações institucionais sobre o uso da infraestrutura da universidade, foi apresentado no simpósio da Escola de Pós-Graduação em Pesquisa da AUT, em 2017.

Crafting the Academic Persona

Art is actualized through practice, so at a certain point some artefact or performance must be produced. In the beginning, I was not sure what this practice might entail, how to structure it, or where to begin from. After the first few months of the PhD project, going through numerous ideas and literature of various fields, and talking to my supervisors, I took the advice to just start doing it: wherever it may lead, however it might start. The accidental scholar in me has been on the search for chances of creative encounters for a long time. The crafting of the academic persona is manifested through utilizing the infrastructure of the university (AUT). Explicit critique is put forward, through staging performative scenarios, using the resources of the Art and Design program, to think through what the role of critiquing critique is and what is the language and agency of my methods and practices. A colleague, when asked what my PhD was about, answered: “Rumen is investigating how to perform a PhD, through staging an academic persona, using the PhD itself, to reveal and obscure the dynamics of the institutional structures of power.” (AUT 2017) My first study of using the university infrastructure to explore the underlying mechanisms of institutional procedures and obligations, was the serious academic presentation at AUT’s Graduate School of Research symposium in 2017.

Subvertendo o simpósio de Pós-Graduação

Meu resumo foi aceito para uma apresentação no simpósio da Escola de Pós-Graduação, realizada em 18 de agosto de 2017. A maioria dos alunos apresenta suas pesquisas atuais de diversas disciplinas com um PowerPoint e com algumas exceções, eles incluem uma exibição de filme ou performance. O público não estava esperando ou preparado para uma performance na forma de uma palestra. A palestra performativa foi realizada como um ato performativo para destacar a seriedade do trabalho acadêmico, representada por um pesquisador acadêmico sério. Durante toda a performance, eu me afastei um pouco do público do auditório para dirigir-me às três cadeiras vazias ao lado da sala (essas cadeiras eram onde os juízes se sentariam mais tarde, para deliberar em três minutos sobre a melhor tese de pós-graduação). Esse deslocamento, mudou a noção que se estabelece entre o orador e seu público. Eu trazia comigo um jogo de impressões do tempo restante para término das apresentações, que os moderadores mostraram aos palestrantes. Num ato invertido, eu mostrava ao público quantos minutos eles teriam comigo, ao invés de mostrar quanto tempo eu teria com eles. Um dos meus slides do PowerPoint abordava o absurdo com a obsessão sobre a criatividade em Arte e Design: “Criar criatividade criativa; Obedeça a você mesmo para não obedecer; Performe energia—Conduza você mesmo.” A performance foi muito mais do que uma simples performance, pois foi a primeira vez que começou-se a desfazer anos de regras

Subverting the Postgrad Symposium

My abstract was accepted for a presentation to take place at the Graduate School of Research symposium on the 18th of August, 2017. Most students speak in front of a PowerPoint about their current research from a range of diverse disciplines, and in some exceptions they include a film screening, or performance. The audience was not expecting or ready for a performance in the guise of a lecture. The performative lecture was carried out as a performative act to highlight the seriousness of academic labour, by getting in the role and presenting as a serious academic researcher. Throughout the improvisational performance, I half-turned away from the actual audience in the room to instead address three empty chairs at the side of the room (these chairs were where the judges would later sit to deliberate on the best three minute Postgraduate thesis). This turning, disrupted the established notion that you have to pay constant attention to the audience and have eye contact with them. I carried a game briefcase, in which I had printed out units of time remaining, corresponding to the minutes that the panel moderator has to show to the presenter. In a reverse act, I was showing and holding accountable, how

acadêmicas estabelecidas, regulamentos comportamentais de como apresentar, de como falar, como ser um acadêmico.

Com mais de dez anos de estudos acadêmicos realizados em instituições acadêmicas, conduzidos por estritas regras do Oeste Europeu, havia chegado o momento de devolvê-los, com mais seriedade ainda, a pesquisa. Ou seja, isso quer dizer que trata-se de uma dupla negação da seriedade, a partir da qual distancia-se do sério, por não levar muito a sério. Por tão sério, era necessário, que a pesquisa fosse abordada de um modo nada sério. Esse foi o primeiro ato improvisado, de como desfazer o eu acadêmico e lutar por algo mais lúdico, para superar as expectativas estabelecidas de como um acadêmico deveria se formar e se tornar um acadêmico sério.

many minutes the audience had with me, rather than how many minutes I had with the audience. One of my PowerPoint slides read, addressing the absurdity with Art and Design creativity obsession: "Create creative creativity; obey yourself not to obey; perform energy--motorise yourself." This performance was much more than just a performance. It was the first time to start undoing years of established academic rules and bodily regulations, how to present, how to talk, how to be an academic.

With my background of almost a decade in the academy, trained in proper strict Western European regimes of academic governance and internalizing regimes of academic obedience, it was time to return the gift of seriousness in the form of even more seriousness. This was a double negated seriousness, from which one has to distance oneself from so as not to take it too seriously. Because it was so serious, it had to be approached unseriously. This was the first act of improvising how to undo the academic self and strive for something more playful, exceeding the set expectations of how an academic should form and become a serious scholar.



Fig 1. Rachev performing a persona acadêmica.
Em AUT, 2017, Auckland, Nova Zelândia.

Fig 1. Rachev performing the serious academic persona.
By AUT, 2017, Auckland, New Zealand.

Minha palestra questionava a frase favorita de muitos pesquisadores “produção de conhecimento”, na qual discutia que não existe um modelo que faz de um doutorando um doutor, o que existe é um elaborado conjunto de regras e regulamentos, que mesmo quando combinados e seguidos, ainda não respondem às perguntas o que é e o que faz um doutorando; como / onde encontrá-lo / criá-lo. A palestra apresentada com poéticos slides do Powerpoint, buscava se assemelhar às pesquisas sérias e rigorosas, o público respondeu entusiasticamente à palestra. Esse foi um fator imprevisível, já que meu objetivo não era somente entreter. Em vez disso, minha intenção era subverter a seriedade do trabalho acadêmico e a seriedade da personalidade acadêmica, afirmando desde o início da minha performance: “Sou um pesquisador acadêmico sério com 10 anos de experiência acadêmica e pesquisa”. Desdobrar minha personalidade séria, a fim de afastar-me do acadêmico sério. Entretanto, a maioria dos comentários revelou que a seriedade da performance desapareceu, quando o público percebeu e interpretou como uma sátira de uma apresentação acadêmica, um ato performativo. A minha intenção séria de subverter o acadêmico sério não foi levada a sério o suficiente. O efeito de distanciamento da persona acadêmica performativa levantou questões sérias sobre como o público se relaciona com esse evento. Além disso, trouxe um sério humor absurdo, pois questiona o valor da originalidade, a construção e desconstrução do eu acadêmico e as infraestruturas institucionais subjacentes que transformam o doutorando em doutor.

My talk concerned what would become in time a long journey of questioning the favourite phrase of many scholars to “produce new knowledge,” by positing that there is no such thing that makes a PhD a PhD. A PhD could be simply an elaborate set of rules and regulations, which, when they are combined and followed, still do not answer the question what makes a PhD what it is, and how or where to find it and create it. Using poetic Powerpoint slides, which have to resemble serious and rigorous research, the audience responded enthusiastically to the talk. That was an unpredictable factor, since my point was not to entertain per se. Rather, to subvert the seriousness of the academic labour and the academic persona, by stating in the beginning of my performance; “I am a serious academic researcher with 10 years of academic experience and research.” To deploy my serious persona, in order to take a distance from being a serious academic. My persona was taken lightly by the audience, since most of the comments revealed that once they noticed and accepted it as a performance, the seriousness of it was gone, and they took it as a satire of an academic presentation, a performative act. My serious intent to subvert the serious academic was not taken seriously enough. The distancing effect of the performative academic persona, did raise serious questions of how the audience related to this event. Moreover, it brought serious absurd humour, as a way to infiltrate the ranks of academic

A performance abordou, o que percebo como a impossibilidade de se fazer doutorado. Isso quer dizer: mesmo que um aluno conheça todos os procedimentos e instrumentos burocráticos, isso realmente contribuiria para o doutorado? São tantos formulários de PGR, que parece um exercício de envolvimento emocional, a cada momento. Quem conseguir, incessantemente, fazer o preenchimento de formulários, ganha o título de doutor. O doutorado se tornou isso, obrigações administrativas, contrato de autogestão e auto-administração acadêmica? Aqueles que controlam as formas controlam o fluxo. Sob os regulamentos da academia, o risco de ser governado se transforma no exercício de autoadministrar o seu próprio risco. Quem controla o risco controla a burocracia. Os estudantes vêm e vão, o arriscar mantém-se em risco.

Assim como alguns alunos acharam a performance divertida, outros se preocuparam: “Talvez alguns acadêmicos tenham achado desrespeitoso, já que você estava afirmando que o doutorado não existe, e que não estão fazendo nenhum trabalho de doutorado” (GRS, 2017). Enquanto outros notaram que: “Funcionou, porque você levou a sério, mesmo quando o objetivo era se distanciar da seriedade, mostrando que você só precisava contextualizar”. Depois desse evento, comecei a pensar em como alinhar minhas futuras práticas com a performance, para ir além da categoria da crítica institucional. Como praticar a crítica além do contexto institucional, dentro do mecanismo institucional, estando ciente dos requisitos institucionais ne-

presentations, in order to question the value of originality, the construction and deconstruction of the academic self, and the underlying institutional infrastructures that turns a PhD into the PhD.

The performative act addressed what I perceive as the impossibility of doing PhD. That is to say: a student has all the tools of administration, forms, procedures, but does all of these actually accumulate to a PhD? So many PGR forms, that it feels like an exercise of feeling them out, time after time again. Whoever feels the best way possible about this incessant form-filling requirement, wins the doctorate title. Is this what PhD has come to? The obligation to administrative obligations? Contractual inhabitation of self-management and self-academic governance? Those who control the forms, control the flow. The risk of being governed turns into the exercise of self-governing your own risk, under the regulations of the academia. He who controls the risk, controls the form. Students come and go, risk maintains at risk.

As well as those who found this performance amusing, some students worried; “Maybe some academics found it disrespectful, since you were stating that there is no such thing as a PhD, and they are not doing any PhD work” (GRS 2017). While others noted; “You made it work, because you took it seriously, even when the purpose of it was to have a distance

Desfazendo o eu acadêmico: Performance crítica e a incerteza na prática do doutorado

cessários para se formar em um programa de doutorado. Como poderia essa velha questão em torno da crítica institucional trazer novas questões (ela precisa de originalidade, afinal), por meio de um projeto prático de doutorado, durante seu interstício para realização do projeto. Utilizar a infra-estrutura institucional como espaço colaborativo de teste, para expor e sobre expor, a institucionalização da instituição. Focar em estudos individuais é um modo de expor a problemática do mecanismo da busca pela originalidade.

Construindo o saber

O que aconteceu e como foi essa não-performance? Essas perguntas trazem comigo pelos corredores da AUT, atualmente, um rastro de respostas especulativas. Na mesma data, 21 de fevereiro de 2018, o curso de Arte e Design acolheram seus alunos de pós-graduação, para orientação, numa reunião pública do lado externo do bloco WE. Os dois eventos coincidiram na mesma data (especulava-se se foi proposital ou não). Alguns coordenadores saíram para receber os estudantes, outros ficaram para a performance. A performance foi reduzida a elementos performativos explícitos ou institucionais, e foi transferida para o público a tarefa de imaginar e decodificar o que o código poderia estar significando (caso houvesse um). Uma simples cena foi organizada, com os seguintes

from the seriousness, showing that you just had to perform yourself put it in context." After this event I started to think about how to align my future-to-be practices, and my performative self to exceed the category of institutional critique. How to practice more-than-institutional critique, inside the institutional apparatus, while being aware of all the institutional requirements of graduating from a PhD program. How could this old question surrounding institutional critique become new questions (it needs originality after all), through a practice-led project at PhD level, through performing a PhD through the interstices of the PhD itself. Using the institutional infrastructure as a collaborative test space, to expose and overexpose, the institutionalisation of the institution. One mechanism to expose the problematic of originality is to collaborate within a degree focused on individual scholarship.

Crafting the Scholarship

What did happen during this non-performance and what was it? Those questions carry a trail of speculative answers with me through the corridors of AUT at present. The audience assembled outside of WE block, on the 21st of February 2018, exactly on the same date that the Art and

elementos: três cones de estrada de segurança, uma barreira de segurança de três metros de plástico, formulários de aceitação, dois participantes não artistas e o público. Esta foi a segunda vez que o artista da AUT, John Vea colaborou com a proposta da crítica institucional, na qual destacava-se o valor do artista para a instituição e, como esse valor, é criado e modelado. Esta colaboração intitulada “Você não é maior que a sua bolsa” (2018), inicialmente discutiu a visibilidade do trabalho acadêmico, como ele é avaliado e remunerado (com bolsas de estudo), assim como, propôs mensurar os resultados do “produto” acadêmico.

A infra-estrutura de AUT, particularmente o espaço WE, tornou-se o principal local de interesse para nossos ensaios. John e eu fizemos dos corredores, do terceiro andar do prédio, nossos espaços de discussão improvisado, refletindo sobre nossas ideias, subindo e descendo escadas. Curiosamente, os professores que estavam dando aula no espaço, acreditavam que lá era o nosso escritório, pois parecia que eles achavam que estavam nos atrapalhando e interrompendo, apesar do espaço ser aberto para o público. Não foi necessário demarcar o espaço, pois nossos próprios corpos serviram para isso, assim, iniciamos um diálogo sobre a não-performance, preenchendo o ar com nossos planos futuros. Enquanto o público esperava lá embaixo, esperamos lá dentro, visíveis através das escadas de vidro e filmamos a multidão cada vez menor com câmeras de vídeo. Como reflexo pós-evento, uma das minhas supervisoras, Maria O'Connor, comentou:

Estamos todos muito familiarizados com os códigos e a infraestrutura aqui. Câmeras retêm o nosso olhar, estamos acostumados com esse cenário de olhar para ser olhado. Estamos familiarizados com o olhar duplicado, constituído pelos artistas que nos convidam para olhá-los, enquanto se movimentam com fluidez, através do fascínio da transparência e do enquadramento convidativo, do exibicionismo

Design had their post-graduate students welcome and orientation. The two events collided with each other (leaving the audience to speculate if it was on purpose or not). Some staff members left for the welcome, others stayed for the performance. The performance itself was reduced to explicit or institutional performative elements, leaving it to the imagination and participation skills of the audience, to decode what the code might be (if there was one to start with). A modest instructional scene was set by this empirical data: three safety road-cones, one x temporary three-meter plastic safety barrier, consent forms, an audience, and two non-performing performers. This was the second time collaborating with the AUT artist John Vea, jointly thinking via our practices about academic labour, institutional critique, and what is the value of the artist to the institution and how this value is created and being shaped. This particular collaboration entitled *You Are no Greater Than Your Scholarship* (2018), was initially sparked by discussing the visibility of academic labour, how it is evaluated and rewarded (via scholarships), and how to measure the ‘product’ that academics are producing.

The infrastructure of AUT, particularly WE block, became the main site of interest and rehearsal space. Both John and I made the corridors of the third floor of the building our improvised discussion space, walking up and down, bouncing ideas of each other. Interestingly enough, the staff of AUT who were teaching in the same space spotted us, and several of them asked us if that is now our office space and it felt like they are intruding and interrupting us, even that the corridor was public open space. It was not needed to have a marking tape or any other marker; our own bodies served as demarcation of the space, in which we open a dialog between each other, and fill the air with our future-to-come plans for the performative non-performance. While the audience waited below we waited inside, viewable through the glass stairwell, and we filmed the rapidly diminishing crowd on video cameras. As a reflection post-event, one of my supervisors, Maria O'Connor, commented:

We are all too familiar with the codes and infrastructure of performance here. Cameras hold our gaze, we are open to this scenario of looking at being looked at. We are familiar with the doubling of this gaze constituted by the performers requesting this invitation

de nosso olhar. Reconhecemos a vaidade no trabalho e nos sentimos relativamente abertos à sua proposta - O conceito é familiar, pois estamos em segurança dentro da estrutura do ambiente da performance ao vivo. Afinal de contas, somos de arte e de design, confinados nessa segura escola particular de Arte e Design.

A transparência e seu fascínio nos garantiu divulgação pública, enquanto performávamos nossa personalidade acadêmica. Todos podiam nos ver, mas, ao mesmo tempo, éramos invisíveis ao olhar institucional, que se misturava à nossa atividade mundana. A transparência da infraestrutura institucional nos garantiu o anonimato. Nós poderíamos ser vistos e ao mesmo tempo esquecidos. Enquanto tirávamos fotos do público e documentávamos sua presença, momentos fugazes de participação se manifestavam, como a platéia andando pela grama nos olhava deliberadamente.

Não fomos reconhecidos pelos professores, que não demonstraram interesse pelas nossas atividades, fomos esquecidos. Fomos totalmente ignorados. Um professor, depois da performance, afirmou “Isso foi um desperdício do meu tempo ... nada original ou interessante”. Ele disse isso como uma provocação, mas para John e eu, a dupla colaboradora, o desinteresse da maioria da platéia com a não-performance era o aspecto mais interessante. Produzimos desinteresse pelo interesse institucional. A próxima apresentação foi criada para aumentar as apostas da crítica institucional e autogerenciamento da personalidade acadêmica.

to look at them as they move fluidly through the allure of transparency and frame inviting through exhibitionism our gaze. We recognize the conceit at work and we feel relatively open to its play – The conceit is familiar as we are safely inside the framework of its live performance milieu. We are, after all, art and design practitioners within the secure everyday confines of this particular Art and Design school.

The allure of transparency granted us public disclosure, as we performed our academic personas. Everyone could see us, but at the same time, we became invisible to the institutional gaze inside the institution, blending in with our mundane activity. The transparency of the institutional infrastructure granted us anonymity. We could be seen and in the same time forgotten. As we took pictures of the audience and documented their presence, fleeting moments of participation manifested such as the audience walking across the grass to stare deliberately up at us.

Disinterest in our activities granted us even more agency of being forgotten and not granted any recognition (scholarship-wise or other). On full display, we were fully ignored. “That was waste of my time...nothing original or interesting”, one professor stated afterwards. He said this as a provocation, yet exactly the disinterest of most of the audience to the scholarship non-performance was the most interesting aspect to John and I, as a collaborating duo. We produced disinterest for the institutional interest. The next upcoming performance, set to raise the stakes of institutional critique and self-managing the academic persona.



Fig 2. Gazing through the institutional gaze.
By Kaoru Kodama, 2018, Auckland, New Zealand.

Fig 2. Gazing through the institutional gaze.
By Kaoru Kodama, 2018, Auckland, New Zealand.

Construindo PGR X

Todo estudante, a partir dos nove até doze meses de estudos, é obrigado a passar por um processo de avaliação, para confirmar a sua candidatura. Esse marco acadêmico, apresenta tons remanescentes de “confirmação” religiosa, é estruturado, por meio de um formulário administrativo denominado PRG9, no qual a redação e a apresentação estão sujeitas à revisão por avaliadores internos e externos. Na maioria das universidades, o aluno é definitivamente aceito como doutorando, desde que seu projeto esteja suficientemente desenvolvido. Essa etapa, considerada o estágio de iniciação, faz a transição para o doutoramento, quando o aluno é então oficialmente aceito no programa e passa a ser reconhecido como um doutorando, capaz de concluir a pesquisa proposta, de maneira adequada.

O processo PRG9 é prescritivo e é projetado para estudantes de todas as áreas, adaptado para o campo da Arte e do Design. A exigência de uma revisão de literatura é expandida para uma “revisão de conhecimento”, para incluir pesquisas de artistas ou designers. O documento contém perguntas sobre a pesquisa, cronogramas, orçamentos e justificativas sobre o projeto elaborado do candidato. Também é necessária uma apresentação pública para dois avaliadores e os seus respectivos orientadores, assim como membros convidados do corpo docente e alunos que possam contribuir e fornecer esclarecimentos adicionais ao material

Crafting PGR X

All PhD students at AUT have to pass through a ‘confirmation’ process candidature, usually after the nine months to a year, of study. This academic milestone, with the remnant overtones of religious ‘confirmation’, is structured through an administrative form named PRG9, at AUT University, where a body of writing and a presentation is subject to review by internal and external reviewers. In most universities a student only has provisional entry until their project is sufficiently developed to be accepted as a PhD candidate. This is the initiation stage, transitioning from student to candidate, and being officially accepted in the PhD program as a rightful member, who is recognized as a capable candidate who can complete in timely manner the proposed research.

The PRG9 confirmation is a prescriptive process designed for students of all disciplines which we translate, to a certain extent, to our purposes in Art and Design. The requirement for a literature review is expanded to a “review of knowledge” to include research of practicing artists or designers. The document requires research questions, timelines, budgets and rationales for the project which is drafted by the candidate. A public presentation is also required for two reviewers and the candidate’s supervisors, invited members of the faculty and student peers to contribute and provide further

escrito. O formato deste evento é geralmente uma apresentação em PowerPoint, seguida por uma ordem estruturada hierárquica de perguntas feitas pelos avaliadores. Em relação às minhas práticas performativas, sobre a figura acadêmica, senti que tenho que apresentar a única maneira que possivelmente conheço: subvertendo a apresentação para as minhas próprias práticas de crítica institucional. A impossibilidade de me apresentar como um estudante “normalizado” me permite construir, imaginar e realizar minha própria versão do que o PGR9 poderia ser no contexto das expectativas de reconhecimento do exame institucional. De maneira um tanto estranha, esse evento é sempre chamado por essa combinação de letras e número - o PGR9.

A maneira como eu intitulei minha proposta, bem como a forma como os procedimentos operam no departamento, já causou agitação. Ao invés de PGR9, fui direto para a próxima etapa: PGR X: The Next Chapter Insinuando que o PRG X (X como romano dez) está além do PRG9, como intitulei ‘O próximo capítulo’, nesse sentido, alguns funcionários já ficaram perplexos com o título, dizendo que não sabiam que eu já havia passado direto do PGR 9 para o PRG X. A especulação e o jogo do título com o arcabouço institucional foi um arranjo para o que iria acontecer na data da apresentação. Além disso, esse é a primeira chamada, que antecipa a parte de colaboração de minhas práticas, que se refere a “Rumen Rachev & Co”, que mais tarde se tornará “Rachev & Co”.

clarification to the written material. The format for this event is usually a PowerPoint presentation in front of the audience, followed by a hierarchical structured order of questions first offered to the reviewers. In relation to my performative practices, performing the academic persona, I felt that I have to present the only way possibly I know: by subverting the presentation for my own institutional critique practices. The impossibility of my being to perform as a ‘normalized’ student lend me in the land of constructing my own version of what PGR9 could be, envisioned and performed in the context of the expectations of institutional recognition and examination. Somewhat oddly this event is always called by this combination of numbers and letters—the PGR9.

The way I titled this event already caused some stirrings, with the way the formal procedures operate in the department. Instead of PGR9, which is the official title, I went for the next step: PGRX: The Next Chapter. Implying that the PRG X (X as roman ten) is beyond the PRG9. Some staff already were perplexed by the title, saying that they did not know that I passed already the PGR 9, and went to the PRG X. The speculation and the play of the title with the institutional framework was a set-up for what would eventuate on the date of the presentation. Furthermore, this is the first poster referring upfront about the collaboration part of my practices, stating ‘Rumen Rachev & Co’, which later will turn into ‘Rachev&Co’.

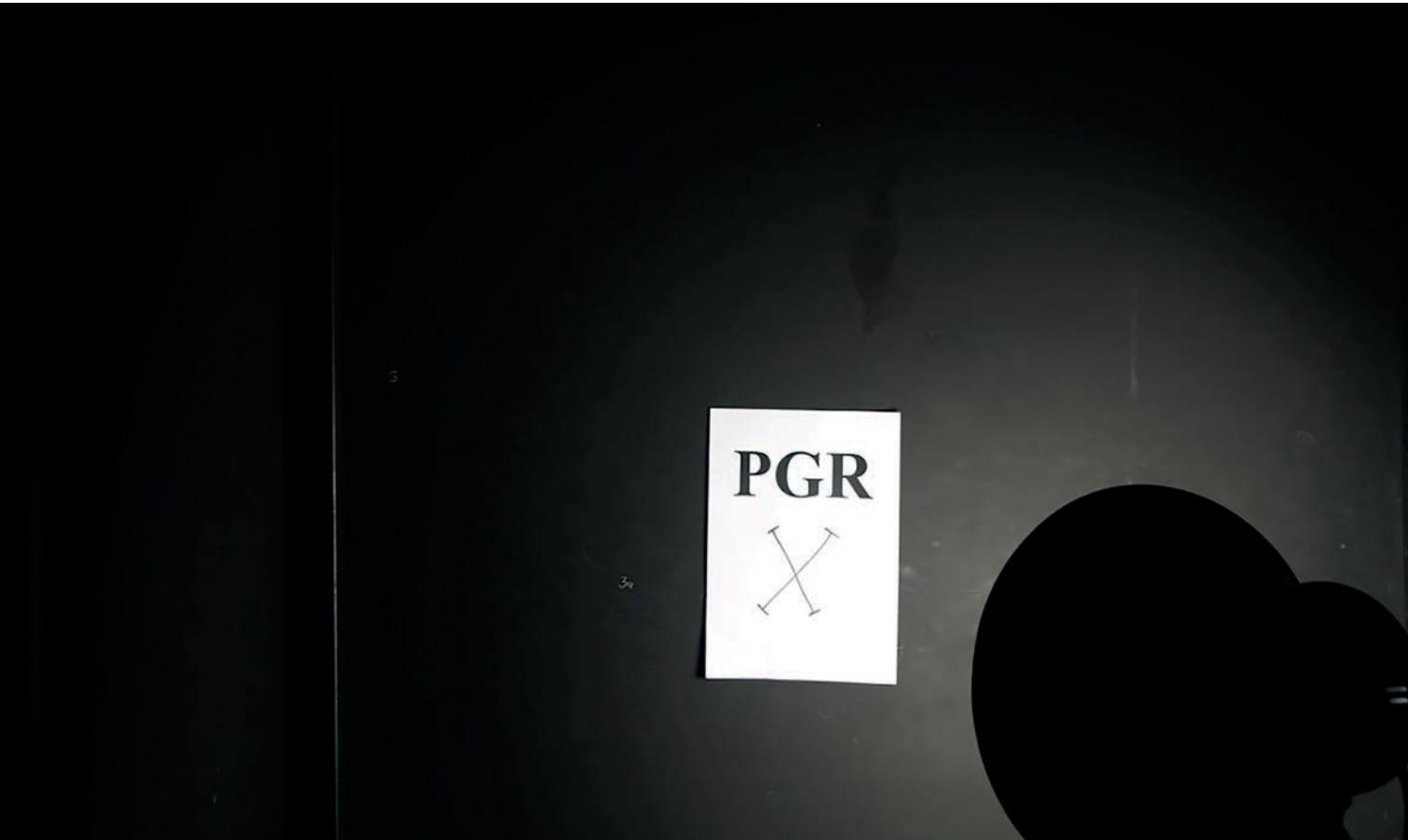


Fig 3. O cartaz promocional de PRG X: The Next Chapter.
De Rumen Rachev, 2018, Auckland, Nova Zelândia.

Fig 3. The promotional poster for the PRG X: The Next Chapter.
By Rumen Rachev, 2018, Auckland, New Zealand.

A encenação do PRG X estava no formato de um programa de TV, com o principal apresentador (eu) responsável pelo ritual institucional. A representação estava relacionada com rigidez das apresentações acadêmicas, como a maneira de usar o PowerPoint, diante do público, para transmitir verbalmente o conhecimento adquirido. A concepção do PRG X como um programa de TV proporcionou a infraestrutura necessária para mostrar o arcabouço de como os acadêmicos se apresentam e as implicações cerimoniais por trás dos protocolos de au-

This research stems from the author's practice of undoing theory and knowledge, to provide a practice-led proposal engaging institutional critique. The inertia (combined with urgency) for fixing this PhD project for review and ultimately examination is unsettled by fluid methodologies (Coleman and Ringrose 2013; Koro-Ljungberg 2016), a condition that I term 'performative uncertainties' for the purposes of this project. The research critically analyses what is meant by 'production of knowledge' in the Art and Design field, through a détournement of macro-managerial practices, and through an active fostering of collaborative practices with other PhD candidates or performers.

togestão (vista-se bem, seja perspicaz, confiante, apresente-se como pessoa conhecedora). Claro, nenhum programa “real” de TV é proposto sem câmeras, então eu tinha duas câmeras digitais para transmitir o PRG X, em duas telas de LED, ao vivo.

A cena tinha um sofá com dois projetores de luz iluminando do lado esquerdo e direito, duas câmeras na frente e dois grandes painéis móveis, servindo como paredes improvisadas, para separar-me da platéia no estúdio improvisado. Eu não conseguia ver quem estava na platéia, embora ao mesmo tempo, o público tinha total exposição à minha personalidade acadêmica, transmitida ao vivo nas duas telas. A imagem acadêmica está personificada nas telas. Realizando a função do anfitrião, convidei dois dos meus colaboradores para se sentarem no sofá e conversar comigo, sem saber se eles viriam, ou se aceitariam meu convite para se sentarem diante das câmeras. Depois de uma breve introdução formal do meu progresso no doutorado sobre o que foi alcançado e ganhado até agora, eu convidei primeiro o artista local Chris Berthelsen, depois o meu colaborador da AUT, John Vea, para sentar também. O PRG X tornou-se uma visão humorística da prática institucional de apresentar pesquisa acadêmica, com absurda longa duração. Desde a minha primeira performance, na Mairangi Art Centre, com Berthelsen, que me introduziu como “artista europeu crucial” (mesmo que ninguém me conhecesse na Europa como um artista), a discussão criativa do mundo da arte, passava pelo aspecto colaborativo das nossas performances com Vea, nesse sentido, tentei inserir o conceito de práticas colaborativas, no meu doutoramento.

The staging of the PRG X was in the format of a TV host show, with the leading host (me) in charge of this institutional ritual. The staging was done in relation to the stiffness of academic presentations, in the manner of using PowerPoint, in front of an audience, and broadcasting acquired knowledge through the front audio output, the mouth. The framing of the PRG X as a TV host show provided the needed infrastructure to bring forward the edifice of how academics present themselves and the ceremonial overtones behind the protocols of self-management (dress well, look sharp, be confident, present yourself as knowledgeable person). Of course, no TV show will be made ‘real’ without cameras, thus I had two digital cameras to live broadcast the PRG X, onto two LED screens.

The actual staging consisted of a couch, two light projectors lighting the couch from the left and right side, two cameras in front of the couch, and two big mobile panels, serving as improvised walls, to barricade myself from the audience in the improvised studio. I could not see who is in the audience, while in the same time, the audience had full exposure to my academic persona, broadcasted live on the two screens. The image of the academic persona got personified on the screen. Performing the function of the host, I invited two of my collaborators to sit on the couch and talk to



Fig 4. Convidando John Vea para ser recebido no sofá.

De Ali Taheri, 2018, Auckland, New Zealand

Fig 4. Inviting John Vea to be hosted on the couch.

By Ali Taheri, 2018, Auckland, New Zealand.

me, not knowing if they will come in advance, or if they will take upon my invitation to sit down in front of the cameras. After a short introduction in a very formal way of my PhD progress so far and what has been achieved and gained, I invited first the local artist Chris Berthelsen, after which my AUT collaborator, John Vea, took the seat as well. The PRG X turned into a humorous viewing of the institutional practice of presenting academic research, taking it to absurd length. From the coining and being introduced to the art world by Berthelsen as “crucial European artist” (even though no one knows me at all in Europe as an artist), at my first performance with him in the Mairangi Art Centre, to discussing the collaborating aspect of our performances with Vea, I attempted to instill the sense of collaborative practices throughout my PhD.

In broadcasting my hosting and academic persona to the rest of the audience, I wanted to show that the PhD cannot be done in isolation (especially in the Art and Design field), and that each candidate depends on the renting of labour from others, to make things possible. From ideas, to giving their bodies for the performance practices, the sharing of labour among other artist made this practice-led PhD to stand out as a collaborative effort in shaping other possibilities of contribution to the institutional apparatus. After my brief introduction and discussion of my practices and hosting two of my main collaborators through the PRG X, the ending was ended with inviting the two reviewers and my two supervisors, to sit in front of the cameras, and I took yet another role, that of the host-interviewer. Stepping behind the cameras, now the reviewers and my supervisors were

Depois do PRG X: *The Next Chapter*, os resultados apontavam preocupação em relação aos limites da pesquisa futura do meu projeto. Um dos avaliadores comentou: “Eu não estou convencido da importância do seu trabalho. Qual é a contribuição para o doutorado?”. A utilidade e contribuição da “produção original de conhecimento” foi questionada em várias ocasiões. Apreciei os comentários, pois apontam o que o meu doutorado está questionando e desfazendo: mesmo no campo flexível da Arte e Design, que é considerado por alguns como espaço aberto e seguro para explorações, pois traz a prática da pesquisa não convencional, ainda assim o campo funciona como instituição, com necessidade de reconhecimento institucional e normas institucionais. Não me surpreenderam os questionamentos sobre o significado e a originalidade de meu doutorado, pois minha proposta prática pretendia desfazer a produção do conhecimento original, questionando como ele é construído e institucionalizado, e como o anseio pela originalidade e a mensuração dessa originalidade pode ultrapassar todos os outros aspectos críticos do projeto. A questão sobre o conceito de originalidade foi discutida no artigo de Rosalind Krauss em *The Originality of the Avant Garde* (1986), que desbancou o culto da originalidade e autenticidade na arte. Portanto, é importante perguntar: por que a pesquisa prática no campo da Arte e do Design ainda tentam validar suas práticas como originais e autênticas.

the main subjects on the screen, put on full display to ask and reflect with me, upon my PhD project. A comment later on reflecting on this act was: “you examined the examiners. You put them on the spot (on the screen)” (2018). The audience became collaborators, in the sense of contributing to the PhD practices, with their input of ideas and further exploratory questions.

The feedback following the PRG X: *The Next Chapter* exposed the limits of managerial concern for the future outcomes of my project. As one of the reviewers commented: “I am not convinced by the significance of your work. What is the contribution made with this PhD project?” The usefulness and contribution of the “original knowledge production” was in question, on several occasions. Those reflections are appreciated, since they point out what my PhD is questioning and undoing: even in the flexible field of Art and Design, which is considered by some as open and safe space for explorations and bringing unconventional practices into fruition, still the field functions as an institution, in need of institutional recognition and institutional norms. It comes as no surprise to question the significance and originality of my PhD, yet on other hand my practices intend to undo the production of original knowledge, questioning how it is constructed and institutionalized, and how the craving for originality and the measuring of this originality can overtake all other critical aspects of the project.

Se o PRG 9 é um exercício de controle de passagem de um iniciante, em liberdade condicional, para o status de candidato de pleno direito do doutorado, então o PRG X abre o próximo capítulo da minha prática para questionar o que implica esse status para sustentar a institucionalização da instituição. Andrea Fraser em “Da crítica das instituições para uma Instituição da crítica” (2005), postula: “Não é uma questão ser contra a instituição: somos a instituição. A questão é que tipo de instituição nós somos, que tipo de valores nós institucionalizamos, que formas de prática nós recompensamos, e que tipo de recompensas nós aspiramos” (p.283). O diálogo sobre práticas institucionais e sua crítica dentro da instituição tem sido amplamente discutido em publicações como *Arte e Prática Crítica Contemporânea: Reinventando a Crítica Institucional* (Raunig & Ray, 2009) e *Crítica Institucional: Uma Antologia de Escritas de Artistas* (Alberto & Stimson, 2009). Indo mais longe, um dos avaliadores do PRG X durante minha apresentação, me aconselhou: “Você deve reconhecer que a arte e o design já são um campo revolucionário, permitindo muita flexibilidade, enquanto que em outras disciplinas não há.” “Você é um revolucionário dentro de uma revolução” - acrescentou. Este comentário vai ao encontro do argumento de Hazel Smith e Roger Dean (2010) sobre a pesquisa prática: “A virada para a prática criativa é um dos desenvolvimentos mais excitantes e revolucionários que ocorreram na universidade nas últimas duas décadas e atualmente está acelerando a sua influência.” (P.1). Mais recentemente, Danny Butt (2017) também

The question concerning originality has been discussed in depth by Rosalind Krauss in *The Originality of the Avant Garde* (1986), debunking the cult of originality and authenticity. Hence, it becomes an important question to ask: why practice-led research and the Art and Design field still is required to validate itself as original and authentic.

If the PRG 9 is a monitoring exercise in passing from a novis PhD candidate on probation to the status of fully fledged candidate, then the PRG X opens up the next chapter in my practice for questioning what this status entails in sustaining the institutionalization of the institution. In Andrea Fraser’s ‘From the Critique of Institutions to an Institution of Critique’ (2005), she posits; “It’s not a question of being against the institution: We are the institution. It is a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kind of rewards we aspire to” (283). The dialog about institutional practices and the critique of them inside the institution has been thoroughly discussed further on in publications such as *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (Raunig and Ray 2009) and *Institutional Critique: An Anthology of Artists’ Writings* (Alberto & Stimson, 2009). Moving further, one of the PRG X reviewers during my confirmation event advised me: “You should recognise that the Art and Design is already

descobriu que a pesquisa prática representa um “plano positivo”, para o futuro da academia. No entanto, a promoção do potencial transformador da prática de doutorado para a academia não deveria significar que ela deveria estar imune à crítica interna. O significado da minha prática pode estar no questionamento de como a originalidade é percebida na Arte e no Design, em primeiro lugar, como as indústrias criativas estão influenciando a estrutura para a criação de trabalhos “produtivos” e investigar como as verificações e equilíbrios administrativos dentro do doutorado pode estar moldando ou mesmo formulando o tipo de conhecimento criativo que emerge. Quando eu critico a forma como a crítica está sendo construída e executada, e trago colaboradores para mudar do foco da originalidade individual para os modelos de conhecimento co-construídos, também estou ciente de que a instituição prospera na crítica estudantil a fim de renovar seus próprios processos e estruturas.

Tornar os processos institucionais transparentes e abertos à crítica pode contribuir na construção de instituições mais fortes, na medida em que coopta formas criativas de criticidade para seus próprios fins. Isso traz outra questão, claro; Como minha prática de doutorado pode se tornar crítica mais do que a própria avaliação institucional? Como criar e sustentar “mais do que” práticas, sem ser mencionado como “champagne socialista”. Afinal, quem quer liderar uma revolução dentro de um campo, que não apenas permite a revolução, mas a encoraja a se tornar um empreendimento produtivo e criativo, ao invés de trazer uma mudança nos mecanismos operacionais do poder institucional. As pesquisas práticas de doutorado devem ser negociadas de forma colaborativa, e não impostas institucionalmente. O campo do doutorado prático de Arte e Design ainda tem um longo caminho a percorrer, antes de amadurecer. Uma performance de cada vez; uma crítica por minuto.

a revolutionary field, allowing a lot of flexibility, that other disciplines do not have.” “You are a revolutionary inside a revolution”- he added. This comment echoes Hazel Smith and Roger Dean’s (2010) argument about practice-led research: “The turn to creative practice is one of the most exciting and revolutionary developments to occur in the university within the last two decades and is currently accelerating in influence.” (1). More recently, Danny Butt (2017) has also found that practice-led research represents a ‘positive blueprint’ for the future academy. However, the promotion of the transformative potential of the practice-led PhD for the academy should not mean it should be immune from internal critique. The significance of my practice may lie in the questioning of how originality is perceived in the Art and Design in the first place, how the creative industries are influencing the framework for creating ‘productive’ works, and to investigate how administrative checks and balances within the PhD might be shaping, or even formulating the kind of creative knowledge that emerges. When I critique the way critique is being constructed and carried out, and bring in collaborators to shift from the focus from individual originality to co-constructed models of knowledge, I am also aware that the institution thrives on student critique in order to renew its own processes and structures.

To render institutional processes transparent and open to critique, might become complicit in building stronger institutional boundaries when the institution co-opts creative forms of criticality to its own ends. This brings about another question of course; how can my PhD practice become more-than-institutional critique? How to create and sustain ‘more-than’ practices, without being referred to as ‘champagne socialist’. After all, who wants to lead a revolution inside a field, which not only allows revolution to take place, but encourages it to be a turned into a productive and creative endeavour, rather than bring a shift in any of the operational mechanisms of institutional power. Practice-led PhD practices must be collaboratively negotiated, not only institutionally imposed. The field of Art and Design in the institution, as expressed in the form of the practice-led PhD, still has room to develop. One performance at a time; one critique per minute.

1 Meu argumento para “incertezas performativas” ainda está em elaboração, no caso de “incertezas incertas”, os resultados estão indo além da estrutura de gerenciamento de risco, conhecido e calculável, para criar incertezas improdutivas e não gerenciáveis. Essas incertezas incertas impulsionam não apenas os limites das fronteiras de Saúde e Segurança, mas o mais importante é - o que o aparato acadêmico pode cooptar e institucionalizar. Uma contextualização adicional das incertezas e a institucionalização dessas incertezas seguirão em escritos futuros.

2 While my argument for 'performative uncertainties' is still in formation, I anticipate that this methodology will become central to future writing and performing. I will speculate on the potential of 'uncertain uncertainties' to produce performance-based outcomes beyond the framework of known and calculatable risk management. Such uncertain uncertainties stretch what the academic apparatus can co-opt and institutionalise.

References

- Alberro, A. (2011). Institutions, critique, and institutional critique. In B. Stimson (Ed.), *Institutional critique: An anthology of artists writings* (pp. 2-19). Cambridge, MA: MIT Press.
- Alberro, A., & Stimson, B. (2009). *Institutional critique: An anthology of artists writings*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Barrett, E., & Bolt, B. (2012). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. London: I.B. Tauris.
- Buckley, B., & Conomos J. (eds.). (2009). *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy*. Halifax, Nova Scotia: NSCAD Press.
- Butt, D. (2017). *Artistic research in the future academy*. Bristol: Intellect.
- Coleman, R., & Ringrose, J. (2013). *Deleuze and Research Methodologies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

References

- Alberro, Alexander & Stimson, Blake. “Institutions, critique, and institutional critique.” *Institutional critique: an anthology of artists' writings* (2009): 2-19.
- Barrett, Estelle, and Barbara Bolt, eds. *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. London: I.B. Tauris, 2014.
- Buckley, Brad, and John Conomos, eds. *Rethinking the contemporary art school: The artist, the PhD, and the academy*. Pr of the Nova Scotia, 2009.
- Butt, Danny. *Artistic Research in the Future Academy*. Intellect, 2017.
- Coleman, Rebecca, ed. *Deleuze and research methodologies*. Edinburgh University Press, 2013.
- Fraser, Andrea. “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique.” *Artforum* 44, no. 1 (2005): 278.
- Haseman, Brad. “A manifesto for performative research.” *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 118, no. 1 (2006): 98-106.

- Fraser, A. (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, 44(1), 100- 106.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, 118(1), 98-106.
- Jarvis, I. (2009). Significant method: A questioning of the importance of articulating method in practice-led research (a case-study). *Studies in Material Thinking*, 3, 1-7.
- Keil, M. (2017). What is the purpose of institutional critique today?. *Polish Theatre Journal*, 1(2).
- Koro-Ljungberg, M. (2016). *Reconceptualizing Qualitative Research: Methodologies without Methodology*. London: Sage Edition.
- Krauss, R. E. (1986). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, MA: MIT press.
- Scrivener, S. (2000). Reflection in and on action and practice in creative-production doctoral projects in art and design. *Working Papers in Art and Design*, 1.
- Scrivener, S., & Chapman, P. (2004). The Practical Implications of Applying a Theory of Practice-based Research to Art and Design. *Working Papers in Art and Design*, 3.
- Lesage, D. (2012). Permanent Performance. *Performance Research*, 17(6), 14-21.
- Raunig, G., & Ray, G. (2009). *Art and contemporary critical practice: Reinventing institutional critique*. London: MayFlyBooks.
- Jarvis, Ian. "Significant method: a questioning of the importance of articulating method in practice-led research (a case study)." *Studies in Material Thinking* 3 (2009).
- Keil, Marta. "What Is the Purpose of Institutional Critique Today?." *Polish Theatre Journal* 1-2/2017 (2017).
- Koro-Ljungberg, Mirka. *Reconceptualizing qualitative research: Methodologies without methodology*. Sage Publications, 2015.
- Krauss, Rosalind E. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. MIT press, 1986.
- Scrivener, Steven. "Reflection in and on action and practice in creative-production doctoral projects in art and design." *Working papers in art and design* 1, no. 1 (2000).
- Scrivener, S., and P. Chapman. "The Practical Implications of Applying a Theory of Practice-based Research to Art and Design." *Working Papers in Art and Design* 3 (2004).
- Lesage, Dieter. "Permanent performance." *Performance Research* 17, no. 6 (2012): 14-21.
- Raunig, Gerald, and Gene Ray. *Art and contemporary critical practice: Reinventing institutional critique*. London: MayFlyBooks, 2009., 2009.

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

Robert Pouwhare, Hinematau McNeill*

Pūrākau: He Mahi Rangahau¹



Robert Pouwhare é diretor de TV / produtor e desenvolvedor de aplicativos, e 37 anos de experiência em produção de radiodifusão. Tem produzido documentários, programas infantis e séries de animação 2D/3D. Robert fala fluentemente Māori e seu comprometimento com a revitalização da língua e da cultura Māori tem ocupado toda sua vida adulta. Faz parte de seu ensino na academia nos níveis de graduação e pós-graduação. Suas preocupações pedagógicas são com a criação de ambientes de aprendizagem que valorizam o conhecimento e as crenças culturais. Ele acredita que a pesquisa conduzida pela prática artística abre novas e excitantes possibilidades para sua pesquisa e para o saber indígena em geral. <robert.pouwhare@aut.ac.nz >

Embora **Hinematau McNeill** esteja ativamente envolvida em sua própria comunidade Māori, seu trabalho dentro da academia sempre foi dirigido por kaupapa Māori. Administradora eleita em sua tribo no Conselho de Governança de Colonização Pós-Tratado, ela conseguiu reunir os mundos tribal e acadêmico. Sua experiência como negociadora do Tratado contribuiu significativamente para o foco de sua pesquisa e ensino. A introdução da pesquisa conduzida pela prática artística em sua supervisão e pesquisa de pós-graduação forneceu uma oportunidade para os novos e emergentes acadêmicos Māori operarem criativamente dentro de uma abordagem geral que valoriza e respeita as epistemologias e formas de trabalho indígenas. <hinematau.mcneill@aut.ac.nz >

Resumo A pesquisa conduzida pela prática artística está desafiando a hegemonia acadêmica convencional ao fornecer um espaço onde o conhecimento indígena pode ser valorizado e respeitado. A prática artística no pensamento Māori² é mais do que a produção de artefatos. É uma forma sagrada e altamente estimada de conhecimento Māori evidenciado pelos tohungas que são reconhecidos como especialistas em seus campos. O processo criativo é profundamente respeitado por suas conotações sagradas (tapu)³. Tanto seus trabalhos quanto seu associado legado pedagógico (contido na escultura, música, arquitetura, tecelagem ou oratória) são entendidos como inter-relacionados. Valorizados como pensadores, professores e repositórios de conhecimento, o trabalho dos praticantes tohunga alcança gerações. Assim, a pesquisa conduzida pela prática artística, vista pela lente Kaupapa Māori⁴, invoca novas formas de pensar e fazer.

Palavras-chave Artista /acadêmico, Pesquisa conduzida pela prática artística, Kaupapa Māori, Pūrākau, Tohunga.

Robert Pouwhare , Hinematau McNeill*

Pūrākau: He Mahi Rangahau¹

*

Robert Pouwhare is a television director/producer and app developer with 37 years of production experience in broadcasting. He has produced documentaries, children's programmes, and 2D/3D animation series. Robert is a fluent Māori speaker and his commitment to the revitalisation of Māori language and culture has spanned his entire adult life. It informs his teaching in the academy at both undergraduate and postgraduate levels. His pedagogical concerns are with the creation of learning environments that value cultural knowledge and beliefs. He believes that artistic practice-led research opens up new and exciting possibilities for his research and indigenous scholarship.

<robert.pouwhare@aut.ac.nz >

Although **Hinematau McNeill** is actively involved in her own Māori community, her work within the academy has always been kaupapa Māori driven. An elected trustee on her tribal Post-Treaty Settlement Governance Board she has been able to bring her tribal and academic worlds together. Her experience as a Treaty negotiator has contributed significantly to her research focus and teaching. The introduction of artistic practice-led research into her postgraduate supervision and research has provided an opportunity for new and emerging Māori scholars to operate creatively within an overall approach that values and respects indigenous epistemologies and ways of working.

<hinematau.mcneill@aut.ac.nz >

Abstract Artistic practice-led research is challenging conventional academic hegemony by providing a space where indigenous knowledge can be valued and respected. Artistic practice in Māori² thought is more than artefact production. It is a sacred and highly esteemed form of Māori scholarship evidenced by tohunga who are recognised as experts in their fields. The creative process is deeply respected because of its sacred (tapu)³ connotations. Both their work and its associated pedagogical legacy (contained in carving, music, architecture, weaving, or oratory) are understood as interrelated. Valued as thinkers, teachers and repositories of knowledge, the work of tohunga practitioners reaches across generations. Thus, artistic practice-led research, viewed through a Kaupapa Māori⁴ lens invokes new ways of thinking and doing.

Keywords Artist/scholar, Artistic practice-led research, Kaupapa Māori, Pūrākau, Tohunga.

Introdução

Dada a necessidade de métodos de pesquisa que respeitem e possibilitem epistemologias e processos de trabalho indígenas, este artigo discute uma metodologia Pūrākau⁵ desenvolvida como uma abordagem especificamente Māori de investigação artística. A abordagem metodológica Pūrākau descrita neste artigo foi projetada especificamente para o estudo de doutorado de Robert Pouwhare: *Pūrākau: Da literatura oral ao ecossistema digital*.⁶ Metodologicamente, o estudo baseia-se na ideia de pūrākau de Jenny Lee como sendo uma abordagem metodológica de Kaupapa Māori.⁷ No entanto, Pūrākau: He Mahi Rangahau é único como metodologia porque é a síntese da pesquisa Kaupapa Māori e da pesquisa conduzida pela prática artística.

Pūrākau: He Mahi Rangahau (metodologia de pesquisa Pūrākau)⁸ como uma estrutura de pesquisa é distinta porque, ao possibilitar o exercício do conhecimento dentro de uma visão de mundo Māori, se baseia no explícito, esotérico e ancestral para processar o conhecimento. Metodologicamente Pūrākau usa a árvore como uma metáfora em seu projeto de pesquisa para reunir a pesquisa Kaupapa Māori e a prática artística. Essa aliança facilita a formação de um trabalho criativo que está enraizado no conhecimento, na língua, nas crenças e nos valores Māori. A palavra pūrākau deriva da palavra rākau (árvore) e pū (raízes). É também a palavra para narrativa (geralmente sagra-

Introduction

Given the necessity for research methods that respect and enable indigenous epistemologies and processes of working, this paper discusses a Pūrākau methodology⁵ developed as a specifically Māori approach to artistic inquiry. The Pūrākau methodological approach described in this article was designed specifically for Robert Pouwhare's doctoral study: *Pūrākau: From oral literature to the digital ecosystem*.⁶ Methodologically, the study builds on Jenny Lee's idea of pūrākau as a distinctively Kaupapa Māori methodological approach.⁷ However, Pūrākau: He Mahi Rangahau is unique as a methodology because it is a synthesis of Kaupapa Māori and Artistic practice-led research.

Pūrākau: He Mahi Rangahau (Pūrākau research methodology)⁸ as a research framework is distinctive because in enabling the exercising of knowledge inside a Māori worldview, it draws on the explicit, esoteric and ancestral, to process knowledge. Pūrākau methodologically uses the tree as a metaphor in its research design to bring Kaupapa Māori and Artistic practice-led research together. This alliance facilitates the formation of a creative work that is rooted in Māori knowledge, language, beliefs and values. The word pūrākau derives from the word rākau (tree) and pū (roots).

da por causa da associação com os deuses), mas que atualmente é usada como uma descrição da contação de estória.

As artes orais em Māori devem fornecer continuidade e inspiração para a literatura escrita. Longe de serem irrelevantes, as artes tradicionais nos desafiam a criar com integridade e seriedade artística, de maneira relevante na experiência e dimensões contemporâneas.⁹

Baseado na investigação hermenêutica, o Pūrākau oferece diferentes perspectivas e estratégias para extrapolar o significado na pesquisa. Embora a estrutura metodológica de Pūrākau esteja enraizada no conhecimento, crenças de linguagem e valores Māori, ela opera de maneira coesa dentro de uma abordagem de pesquisa conduzida pela prática artística.

Metodologias Colaborativas

Enxertar dois paradigmas ontologicamente discrepantes (Hermenêutica e Kaupapa Māori) juntos na pesquisa indígena pode parecer radical. No entanto, na verdade ambos paradigmas compartilham múltiplos pontos de intersecção. A metodologia Pūrākau demonstra que é possível conseguir isso. A vantagem é que a Hermenêutica dentro do contexto da Pesquisa Conduzida pela Prática Artística oferece uma contribuição

It is also the word for narrative (usually sacred because of the association with the gods) but it is now in common usage as a description of storytelling.

The oral arts in Māori should provide continuity and inspiration for written literature. Far from being irrelevant, the traditional arts challenge us to create with artistic integrity and seriousness, in a manner relevant in contemporary experience and dimensions.⁹

Grounded in hermeneutic inquiry a Pūrākau offers different perspectives and strategies to extrapolate meaning in research. Although the Pūrākau methodological framework is rooted in Māori knowledge, language beliefs and values, it operates cohesively within an Artistic practice-led research approach.

Collaborative Methodologies

Grafting two ontologically disparate paradigms (Hermeneutics and Kaupapa Māori) together in indigenous research may seem radical. However, in actuality, both paradigms share multiple points of intersection. Pūrākau methodology demonstrates that it is possible to achieve this. The advantage is that Hermeneutics within the context of Artistic practice-led

congenial e profundamente significativa à pesquisa indígena. O desenvolvimento da metodologia Pūrakau como um modelo único de pesquisa indígena deve muito à receptividade da pesquisa conduzida pela prática artística à teoria e prática indígena. Igualmente importante é que essa receptividade abre um portal dentro da Academia que respeita e valoriza a maneira como nós, povos indígenas, vemos e vivenciamos o mundo. É uma realidade muito diferente.

Os Māori compartilham com muitos outros povos indígenas uma cosmovisão tradicional que é holística e abrangente. O mundo Māori começa com as narrativas da criação, onde a cosmologia é definida pelo parentesco (whakapapa). No pensamento tradicional Māori, todo o universo é personificado e interconectado.¹⁰

Esta visão de mundo traz uma dimensão cultural única de pensar e fazer para enriquecer a Pesquisa conduzida pela prática artística. Os parâmetros da pesquisa Māori se afirmam na relação entre o panteão dos deuses Māori e as pessoas (seus descendentes). A licança para pesquisa na cultura Māori é apresentada no mito da criação de Papatūānuku (mãe terra) e Ranginui (pai terra). Thane e seus irmãos viviam no mundo das trevas, entre os corpos enclausurados de seus pais. A escuridão no mito se referia tanto à escuridão da mente quanto à ausência de luz. A busca incansável de Tāne por iluminação está encapsulada

research offers a sympathetic and profoundly significant contribution to indigenous research. The development of Pūrakau methodology as a unique indigenous research model owes much to the receptiveness of Artistic practice-led research to indigenous theory and practice. Equally as significant is that this receptiveness opens a portal within the Academy that respects and values how we, as indigenous people, see and experience the world as it is a very different reality.

Māori share with many other indigenous people a traditional worldview that is holistic and all encompassing. The Māori world begins with the creation narratives, where cosmology is defined by whakapapa (kinship). In traditional Māori thought, the entire universe is personified and interconnected.¹⁰

This worldview brings a unique cultural dimension to thinking and doing to enrich Artistic practice-led research. The parameters of Māori research is predicated on the relationship between the pantheon of Māori gods and people (their descendants). The charter for research in Māori culture is laid down in the creation myth of Papatūānuku (earth mother) and Ranginui (sky father). Tāne and his brothers lived in the world of darkness between the enclosing bodies of their parents. The darkness in the myth referred as much to the darkness of mind, as the absence of light. Tāne's restless search for enlightenment is encapsulated in the phrases

nas frases “kimihia e Tāne, rangahaua e Tāne” (procurada por / procurada por Tāne)”.¹¹

Metodologicamente, o Pūrākau baseia-se nas narrativas dos pais primitivos Ranginui e Papatūānuku. Sua separação trouxe o mundo das trevas para a luz. Walker (2005) revela significados mais profundos dentro da narrativa Tāne, onde pūrākau se torna a metáfora do conhecimento.¹² Portanto, os pūrākau carregam as narrativas cosmológicas dos Māori e falam da criação do mundo, dos deuses, dos semideuses, do universo, dos céus - do que é visto e não visto.

É whakapapa (genealogia) que sustenta as narrativas onde todas as histórias são relacionadas e conectadas. Os deuses são representados com Papatūānuku situado nas raízes e Ranginui na luz, reunindo alegoricamente os paradigmas abrangentes de Kaupapa Māori e a pesquisa conduzida pela prática. A riqueza e as múltiplas camadas de significados contidos no pūrākau recuperam a autenticidade da narrativa, como ela era em tempos remotos. Este conhecimento filosófico é transmitido usando Pūrākau que se baseia nos elementos explícitos e esotéricos da epistemologia Māori (Fig. 1).

Nesta metodologia, os deuses, incorporados nas matérias-primas usadas em uma investigação, inundam o processo de produção criativa com Mauri (força vital) e wairua (espiritualidade).

“kimihia e Tāne, rangahaua e Tāne” (searched for/sought after by Tāne).¹¹

The Pūrākau methodologically draws on the narratives of the primeval parents, Ranginui and Papatūānuku. Their separation brought the world from darkness to light. Walker (2005) uncovers deeper meanings within the Tāne narrative where pūrākau becomes the metaphor for knowledge.¹² Therefore, pūrākau carry the cosmological narratives of the Māori and speak of the creation of the world, of gods, of demigods, of the universe, of the heavens – of what is seen and unseen.

It is whakapapa (genealogy) that underpins the narratives whereby all the stories are related and connected. The gods are depicted with Papatūānuku situated in the roots and Ranginui in the light, allegorically bringing together the overarching paradigms of Kaupapa Māori and practice-led research. The richness and multi-layered meanings contained within the pūrākau reclaim the authenticity of storytelling as it was in ancient times. This philosophical knowledge is transmitted using Pūrākau that draws on the explicit, esoteric elements of Māori epistemology (Fig. 1).

In this methodology, the gods embodied in the raw materials used in an inquiry suffuse the creative production process with mauri (life force) and wairua (spirituality).

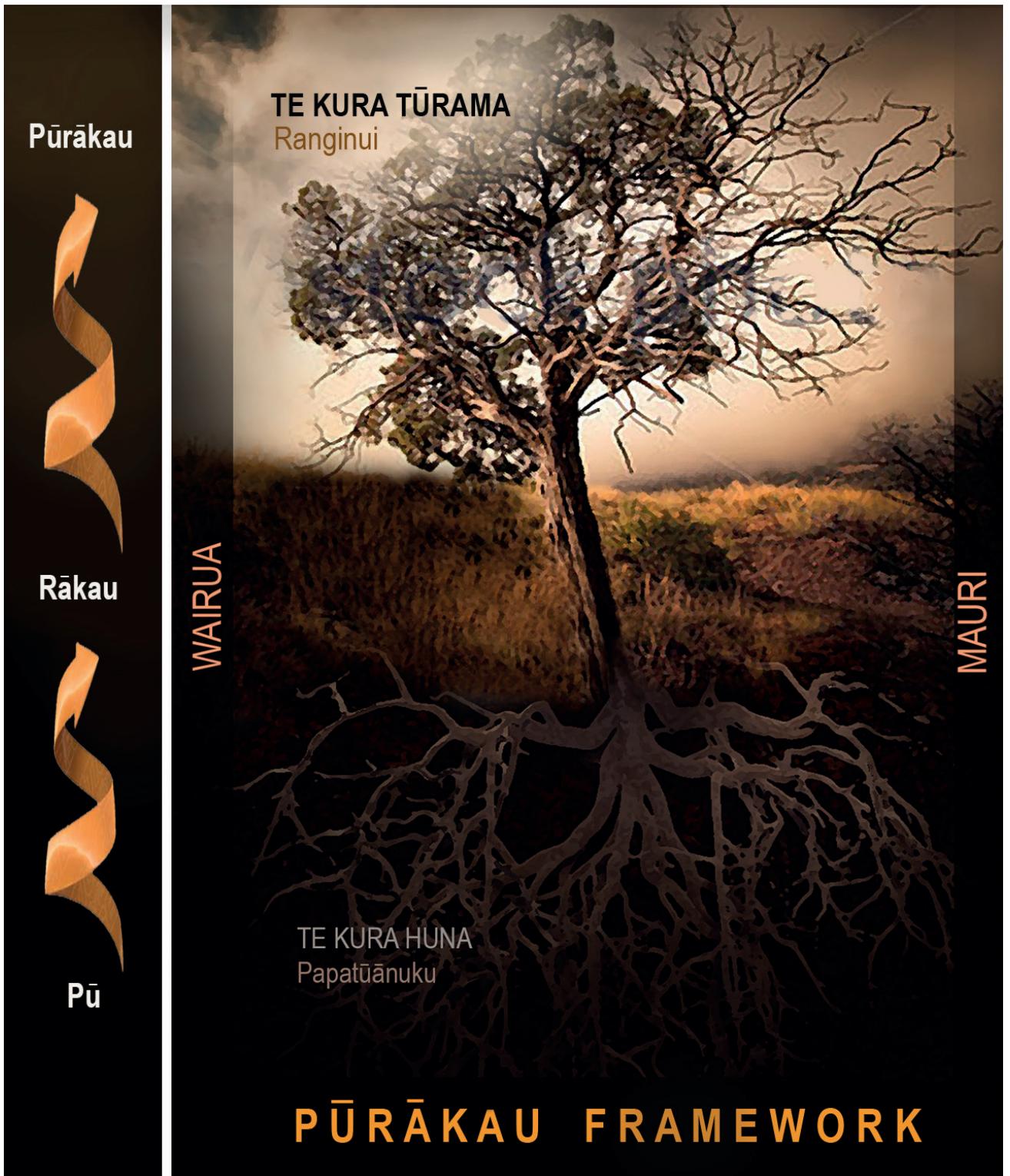


Fig 1. Diagrama de protótipo da metodologia de Pūrākau mostrando as raízes (pū) desenhando do esotérico para dentro da árvore de ramificação explícita (rākau).

Fig 1. Prototype diagram of the Pūrākau methodology showing the roots (pū) drawing from the esoteric into the explicit branching tree (rākau).

Escavando o Conhecimento Tácito

A metodologia Pūrākau baseia-se em processos heurísticos de investigação para possibilitar o desvelamento ou descoberta do conhecimento. No processo, a prática artística e o korereoro (discurso ou discussão) se juntam. No reino do tácito (Pū) korereoro é internalizado e sentido, no reino do explícito (Rākau) é tangível e pode assumir a forma de discussão, questionamento ou recontagem como um modo de refinar o desempenho. O processo de osmose (uma metáfora para o movimento do conhecimento tácito, ancestral e espiritual) leva o sustento das raízes para as folhas, que é a natureza explícita da prática (escrita, design, contação de estória). Se o sistema radicular for fraco, a árvore não crescerá vigorosamente

A osmose metaforicamente falando é o processo pelo qual o conhecimento invisível ou oculto é integrado ao pensamento - através da atividade. No processo criativo, o tronco da árvore extrai os nutrientes das raízes que nutrem os ramos e folhas, revelando e expondo o que é conhecido e refletido no reino do explícito. Através disso, a prática criativa se baseia no obscuro, no intuitivo e no místico para criar novos conhecimentos e, eventualmente, um objeto pedagógico de beleza (o artefato). A tensão criativa entre o conhecido e o desconhecido, o esotérico e o comum, o sagrado e o profano, o intuitivo e o consciente - tudo alimenta o processo criativo. Como a árvore que se alimen-

Excavating Tacit Knowledge

The Pūrākau methodology draws on heuristic processes of inquiry to enable the unveiling or discovering knowledge. In the process, artistic practice and korereoro (discourse or discussion) come together. In the realm of the tacit (Pū) korereoro is internalised and sensed, in the realm of the explicit (Rākau) it is tangible and may take the form of discussion, questioning or retelling as a mode of refining performance. The process of osmosis (a metaphor for the movement of tacit, ancestral and spiritual knowledge) draws sustenance from the roots to the leaves which is the explicit nature of practice (writing, design, storytelling). If the root system is weak the tree will not grow vigorously.

Metaphorically speaking osmosis is the process whereby unseen or concealed knowledge is integrated into thinking - through activity. In the creative process, the tree trunk draws up the nutrients from the roots nourishing the branches and leaves, revealing and exposing what is known and reflected upon into the realm of the explicit. Through this, creative practice draws on the obscure, the intuitive and the mystical to create new knowledge and eventually a pedagogical object of beauty (the artefact). The creative tension between the known and the unknown, the esoteric and the

ta das raízes, o trabalho criativo é formado pelo conhecimento tácito e a transfiguração do desconhecido para o conhecido é realizada através da prática (Fig. 2).

Inevitavelmente, o conhecimento que está oculto nas raízes é trazido à luz e se torna explícito nas iterações emergentes do artefato. Os pū (raízes) mantêm as origens pré-conscientes da criatividade e do conhecimento que informam no pensamento Māori, o conhecimento filosófico. Isso é transmitido usando pūrākau (narrativas). Uma vez revelado, este conhecimento tácito torna-se conhecimento explícito. A metodologia Pūrākau emprega prática e conhecimento tácito para permitir ao artista escavar e conectar níveis mais profundos de significado e compreensão que podem permitir o movimento do desconhecido para o conhecido. Na escuridão, o conhecimento intuitivo está adormecido.

Nesse processo, o conhecimento oculto é desenhado através dos processos de pensamento, fala e criação, e novos conhecimentos são criados. Os termos iluminado e explícito (te kura tūrama) lidam com o que é formal, codificado e o que pode ser visto ou articulado. Este conceito pode ser melhor explicado usando mahi whakairo (a arte da escultura) como exemplo.

ordinary, the sacred and the profane, the intuitive and the conscious - all feed the creative process. Like the tree drawing nourishment from the roots, creative work is formed by drawing on tacit knowledge and the transfiguration from the unknown to the known is realised through practice (Fig 2).

Inevitably, knowledge that is hidden within the roots is brought into the light and it becomes explicit in emerging iterations of the artefact. The pū (roots) hold the preconscious origins of creativity and knowledge that informs in Māori thought, philosophical knowledge. This is transmitted using pūrākau (narratives). Once revealed this tacit knowledge becomes explicit knowledge. The Pūrākau methodology employs practice and tacit knowing to enable the artist to excavate and connect deeper levels of meaning and understanding, that might enable movement from the unknown to the known. In the darkness, intuitive knowledge lies dormant.

Hidden knowledge is drawn through thinking processes, speech and making and new knowledge is created. The terms enlightened and explicit (te kura tūrama) deal with what is formal, codified and what can be seen or articulated. This concept can be best explained using mahi whakairo (the art of carving) as an example.



Fig 1. Metodologia de Purākau descrevendo a metáfora da osmose. Kōrerorero (fala / discussão) e mahi (trabalho) são os métodos pelos quais o conhecimento é extraído do tácito / esotérico (Te Kura Huna) para o explícito (Te Kura Tūrama).

Fig 2. Pūrākau methodology depicting the osmosis metaphor. Kōrerorero (speaking/discussion) and mahi (work) are the methods by which knowledge is drawn from the tacit/esoteric (Te Kura Huna) into the explicit (Te Kura Tūrama).

Mahi Whakairo: O conhecimento está na matéria prima

Tāne the atua (deus / divindade) tem jurisdição sobre as florestas Te Waonui a Tāne¹³ (as grandes florestas de Tane). A flora e a fauna da floresta são personificadas como filhas de Tāne. Portanto, a matéria-prima (madeira) para objetos esculpidos é incorporada ao espírito de Tāne. Hirini Mead (2003) explica que os materiais que os artistas Māori usam para criar artefatos contêm conhecimento mantido dentro da cosmogonia Māori. Teoricamente, essa noção se alinha com idéias similares de pesquisa conduzidas pela prática artística sobre o conhecimento; “O conhecimento também reside nos próprios artefatos, em suas formas e materiais”.¹⁴

Isso, por sua vez, traz outra dimensão para a noção de Bolt (2007) sobre o processo criativo como conhecimento na produção onde a magia está no manuseio. A natureza esotérica da epistemologia Māori aplicada às artes criativas, ilumina a natureza complexa do tapu. Central para a discussão é que no pensamento tradicional Māori, a produção de arte é uma atividade sagrada. Como já foi sugerido na discussão sobre cosmogonia, os deuses incorporados nas matérias-primas, impregnam o processo de produção criativa com mauri (força vital) e wairua (espiritualidade).

Mahi Whakairo: Knowledge is in the Raw Material

Tāne the atua (god/deity) has jurisdiction over the forests Te Waonui a Tāne¹³ (the great forests of Tane). The flora and fauna of the forest are personified as the offspring of Tāne. Therefore the raw material (wood) for carved objects is imbued with the spirit of Tāne. Hirini Mead (2003) explains that the materials that Māori artists use to create artefacts contain knowledge held within the Māori cosmogony. Theoretically, this notion aligns with similar Artistic practice-led research ideas about knowledge; “knowledge also resides in the artefacts themselves, in their form and materials.”¹⁴

This, in turn, brings another dimension to Bolt’s (2007) notion of the creative process as knowledge in the making where the magic is in handling. The esoteric nature of Māori epistemology, applied to the creative arts illuminates the complex nature of tapu. Central to the discussion is that in traditional Māori thought, the production of art is a sacred activity. As already intimated in the discussion on cosmogony, the gods, embodied in the raw materials suffuse the creative production process with mauri (life force) and wairua (spirituality).

O Artista como Tohunga

Paralelamente, colocar o artista no centro da pesquisa é um elemento-chave da investigação heurística. Hamilton e Jaaniste (2009) sustentam que a pesquisa conduzida pela prática criativa “... a situa como um direcionador e como resultado do processo de pesquisa.”¹⁵

Isso imediatamente coloca em foco o conceito da inextricabilidade do artista e do artefato nos parâmetros da pesquisa de Kaupapa Māori. O talentoso artista Māori que está atento aos antecedentes culturais da ontologia Māori, aproveita o conhecimento celestial (através da prática) e tem a capacidade de alcançar o status reverenciado de tohunga.¹⁶ A revisão de Jahnke (2009) de uma biografia do famoso contemporâneo tohunga whakairo (mestre escultor) Paki Harrison, capta o espírito do artista como um tohunga. “Esta biografia ultrapassa a biografia padrão com a inclusão das visões de Harrison sobre o entalhe e o padrão Māori no capítulo final, onde o significado da” entidade espiritual manaia “é revisto ...”¹⁷

Ao final da revisão, as referências ao antigo e ao moderno unem o passado e o presente.

Sua missão inabalável em fazer casas histórica e cosmologicamente significantes foi destinada a investir a casa com integridade cultural e relevância. De fato, as casas que ele criou foram transformadas em narrativas de cosmo-genealogia, onde o passado é tecido com o presente histórico como uma manifestação do whare wananga ‘casa de aprendizado’. Este é o legado de Harrison para a nação. É uma cosmovisão Māori.¹⁸

Tem sido explicado como tohungas são dotados do dom celestial do conhecimento. Em reconhecimento ao seu lugar especial no cosmos, tohunga ocupa um dos estratos mais

The Artist as Tohunga

Correspondingly, putting the artist at the centre of the research is a key element of heuristic inquiry. Hamilton and Jaaniste (2009) maintain that creative practice-led research “... situates creative practice as both a driver and outcome of the research process.”¹⁵

This immediately brings into focus the concept of the inextricability of the artist and the artefact into the parameters of Kaupapa Māori research. The accomplished Māori artist who is mindful of the cultural antecedents of Māori ontology harnesses celestial knowledge (through practice) and has the capability to achieve revered tohunga status.¹⁶ Jahnke’s (2009) review of a biography of the famous contemporary tohunga whakairo (master carver) Paki Harrison, captures the spirit of the artist as a tohunga. “This biography steps beyond the standard biography with the inclusion of Harrison’s views on Māori carving and pattern in the final chapter where the significance of the manaia ‘spiritual entity’, is reviewed...”¹⁷

At the end of the review, references to the ancient and the modern bring the past and present together.

His undeviating mission in making houses historically and cosmologically significant was aimed at investing the house with cultural integrity and relevance. Indeed, the houses he created have been transformed into narratives of cosmo-genealogy where the past is woven with the historical present as a manifestation of whare wananga ‘house of learning’. This is Harrison’s legacy to the nation. It is a Māori worldview.¹⁸

It has been explained how tohunga are endowed with the celestial gift of knowledge. In recognition of their special place in the cosmos, tohunga occupy one of the highest stratum in Māori society. It is because of this association with the metaphysical that tohunga are set apart. Moon (2003) argues that the celebrated Tūhoe tohunga, Hohepa Kereopa’s sensitivity around the use of the title tohunga was not due to personal modesty but came from the tapu (sacredness) of the role.

altos da sociedade Māori. É por causa dessa associação com a metafísica que os tohunga são separados. Moon (2003) argumenta que a célebre Tūhoe tohunga, a sensibilidade de Hohepa Kereopa em torno do uso do título tohunga não se deveu à modéstia pessoal, mas veio do tapu (sagrado) do papel.

A Lei de Supressão Tohunga

O aspecto metafísico foi o catalisador da Lei 1907 de Supressão da Tohunga. Embora a Lei tenha gerado muita controvérsia e discussão sobre sua intenção original (Maaka, 1995;¹⁹ Mark, 2012;²⁰ Moon 2003;²¹ Voyce, 1989²²), a oposição à metafísica é clara e depreciativamente articulada no preâmbulo da Lei. Ela declara,

Visto que o design das pessoas, comumente conhecidos como tohungas, praticam a superstição e crença do povo Māori, fingindo possuir poderes sobrenaturais (Lei 1907 de Supressão Tohunga).²³

Enquanto a Lei se concentra nos tohunga como curandeiros, Treager (1904), um antigo reformador político colonial liberal, observou parâmetros mais amplos sobre o título e o papel. Curiosamente, a sociedade Māori era altamente estratificada

The Tohunga Suppression Act

The metaphysical aspect was the catalyst for the Tohunga Suppression Act 1907. While the Act has generated much controversy and discussion about its original intent (Maaka, 1995;¹⁹ Mark, 2012;²⁰ Moon 2003;²¹ Voyce, 1989²²), opposition to the metaphysical is clearly and disparagingly articulated in the Act's preamble. It stated, "Whereas designing persons, commonly known as tohungas, practice on the superstition and credulity of the Māori people by pretending to possess supernatural powers."²³

While the Act focuses on the tohunga as healers, an early, liberal colonial political reformer, Tregear (1904) noted broader parameters of the title and role. Interestingly traditional Māori was a highly stratified society, where social organisation was determined by hereditary rather than ascribed status. Remarkably, this did not apply to the tohunga class, which is indicative of its special status. The degree of respect paid depended not on a tohunga's birth (as in the case of the ariki²⁴), but on what he acquired. The tohunga who were craftsmen generally made their work a hereditary or family profession, and certain tribes or families became famous as carvers or tattooers.²⁵ Durie (2003) provides even deeper insights into the role and meaning of tohunga by emphasising tohunga as repositories of Māori knowledge.

onde a organização social era determinada pelo *status* hereditário em vez de atribuído. Extraordinariamente, isso não se aplica à classe *tohunga*, que é indicativo de seu *status* especial. O grau de respeito dado, dependia não do nascimento de um *tohunga* (como no caso do *ariki* ²⁴), mas no que ele adquiriu. Os *tohunga* que eram artesãos, geralmente faziam do seu trabalho uma profissão hereditária ou familiar, e certas tribos ou famílias ficaram famosas como escultores ou tatuadores.²⁵ Durie (2003) fornece conhecimentos ainda mais profundos sobre o papel e significado do *tohunga* ao enfatizar *tohungas* como repositórios do conhecimento Māori.

Historicamente, o maior golpe na organização do conhecimento e compreensão Māori ocorreu em 1907, quando a Lei de Supressão de *Tohunga* foi aprovada. Ao banir os curandeiros tradicionais, a Lei também se opunha às metodologias e à legitimidade do conhecimento Māori em relação à cura, ao meio ambiente, às artes e às ligações entre o espiritual e o secular.²⁶

A conexão entre o espiritual e o secular refere-se ao papel de *tohunga* como um canal entre as pessoas e os deuses. Em relação às artes, entende-se que o artista / *tohunga*, através do processo criativo, está em comunicação com os deuses. Neste processo, particularmente no contexto das artes tradicionais de entalhe, nas artes orais como a *whaikōrero* (oratória) e a *waiata ngā mōteatea* (música sacra), o processo criativo é considerado *tapu* (sagrado).

Historically, the greatest blow to the organisation of Māori knowledge and understanding occurred in 1907 when the *Tohunga Suppression Act* was passed. By outlawing traditional healers, the Act also opposed Māori methodologies and the legitimacy of Māori knowledge in respect of healing, the environment, the arts, and the links between the spiritual and the secular.²⁶

The connection between the spiritual and the secular refers to the role of *tohunga* as a conduit between the people and the gods. In relation to the arts, the artist/*tohunga* through the creative process is understood to be in communication with the gods. In this process, particularly in the context of the traditional arts of carving, weaving the oral arts such as *whaikōrero* (oratory) and *waiata ngā mōteatea* (sacred music) the creative process is considered *tapu* (sacred).

Tradições que Regem a Prática Artística

Tradicionalmente haviam regras que governavam o processo artístico porque, como já explicado, tapu imbui o artefato com a sacralidade dos deuses. Os aprendizes de tohunga estavam vinculados por essas regras ou leis de tapu quando envolvidos em processos criativos. Māori ontologicamente é estruturado em torno de dualidades dialéticas como tapu e noa. Noa tem seu próprio mana como o mecanismo para suspender o tapu e suas proibições estabelecidas.

Os rituais de whakanoa (o ato de suspender o tapu) também se aplicam aos processos tradicionais da arte criativa. Escultura em madeira fornece um exemplo da dinâmica do tapu e noa. Alimento cozido, um elemento comum na infinidade de proibições Tapu, tem a capacidade de suspendê-las. Portanto, a comida seria banida durante o processo criativo, porque seria vista como um contaminante espiritual. No entanto, ela poderia potencialmente ser usada para suspender o tapu (whakanoa) no final do processo de conclusão do artefato.

As mulheres (que têm o poder de suspender o tapu) não podiam entrar no recinto de esculpir ou estar envolvidas em qualquer parte do processo criativo. No entanto, as mulheres eram e ainda são consideradas as mais apropriadas para os rituais que suspendem o tapu de importantes obras de arte. Na sociedade moderna há mulheres escultoras, tā moko (tatuagem

Traditions Governing Artistic Practice

Traditionally there were rules that governed the artistic process because, as already explained, tapu imbues the artefact with the sacredness of the gods. The apprentices of tohunga were bound by these rules or laws of tapu when engaged in creative processes. Māori ontology is structured around dialectical dualities such as tapu (sacred) and noa (secular). Noa has its own mana (power) as the mechanism to lift tapu and its incumbent prohibitions.

The whakanoa rituals (the act of lifting tapu) also apply to the traditional creative art processes. Wood carving provides an example of the dynamics of the tapu and noa. Cooked food, a common element in the plethora of tapu prohibitions, has the capability to remove tapu. Therefore food would be banned during the creative process because it would be seen as a spiritual contaminant. However, it could potentially be used to remove tapu (whakanoa) at the end of the process when the artefact is finished.

Women (who have the power to remove tapu) could not enter the carving precinct or be involved in any part of the creative process. However, women were, and are still considered the most appropriate to the rituals that lift the tapu of important works of art. In modern society, there

tradicional), especialistas nessas tatuagens e artistas que contestam as tradições que designavam esses papéis como uma prerrogativa masculina. Isso não infere que tradicionalmente as mulheres eram consideradas inferiores aos homens.

Na maioria das tribos Māori, se não em todas, são as mulheres que têm o poder de chamar os espíritos dos mortos em rituais de marae.²⁷ Os homens não podem fazer isso porque a divindade que preside a morte é uma mulher, Hinenuitepō. Havia mulheres tohunga na sociedade tradicional. Na realidade, a divisão sexual do trabalho na Nova Zelândia pré-contato colonial, designava papéis e funções específicas com base nas necessidades da sociedade naquele momento. A incursão de mulheres artistas nas artes²⁸ que foram anteriormente designadas como domínios masculinos, apresenta desafios únicos para o moderno Māori. Na atualidade devemos navegar novos terrenos em nossa cultura, que retenham e valorizem a autenticidade e o legado espiritual da tradição.

Reflexões sobre as Diferenças Metodológicas

Pūrākau demonstra os pontos de contato sobrepostos e interseccionados sobre a visão de mundo Māori e as noções Ocidentais do que constitui a pesquisa conduzida pela prática Artística. No entanto, também existem diferenças que precisam ser abordadas. Por exemplo, as fortes influências heurísticas discerníveis na metodologia de

are women carvers, tā moko (traditional tattoo) specialists and artists who contest traditions that designated these roles as a male prerogative. This does not infer that traditionally women were considered inferior to men.

In most Māori tribes, if not all, it is women who have the power to call the spirits of the dead in marae²⁷ rituals. Men cannot do this as it because the deity that presides over death is a woman, Hine-nui-te-pō. There were women tohunga in traditional society. In actuality, the sexual division of labour in pre-contact New Zealand designated specific roles and functions based on the needs of society at that time. The foray of women artists into the arts²⁸ that were previously designated male domains, presents unique challenges to modern Māori. We now must navigate new terrain in our culture that retains and values the authenticity and spiritual legacy of tradition.

Reflections on Methodological Differences

Pūrākau demonstrates overlapping and intersecting points of contact between the Māori worldview and Western notions of what constitutes Artistic practice-led research. However, there are also differences that need to be addressed. For example the strong heuristic influences

pesquisa de Pūrākau, colocam o pesquisador como fundamental para nesse processo. Moustakas (1990,) descreve a investigação heurística como

... busca interna através da qual se descobre a natureza e o significado da experiência e desenvolve métodos e procedimentos para investigações e análises adicionais. O *self* do pesquisador está presente ao longo do processo e, ao mesmo tempo em que entende o fenômeno com maior profundidade, o pesquisador também vivencia crescente autoconsciência e autoconhecimento.²⁹

De forma superficial, esse foco no indivíduo parece contrariar a ênfase na “consciência coletiva” que é parte integrante das visões de mundo dos Māori. Em um exame mais minucioso (e reflexivo), a individualidade Māori também é coletiva porque, no pensamento Māori, um indivíduo é o repositório da consciência coletiva cultural. Em outras palavras, enquanto o artista está no epicentro do questionamento, o mesmo acontece com a sua whakapapa (genealogia), tikanga (crenças e práticas costumeiras) e matauranga Māori mai ngā tipuna (conhecimento ancestral).

Aqui a consciência coletiva e o artista conspiram em concórdia espúria. Espúria porque a metodologia de Pūrākau

discernible in the Pūrākau research methodology place the researcher as central to the research process. Moustakas (1990) describes heuristic inquiry as an,

...internal search through which one discovers the nature and meaning of experience and develops methods and procedures for further investigation and analysis. The self of the researcher is present throughout the process and, while understanding the phenomenon with increasing depth, the researcher also experiences growing self-awareness and self-knowledge.²⁹

On the surface, this focus on the individual appears to contravene the emphasis on the “collective consciousness” which is integral to Māori world-views. On closer scrutiny (and reflection) Māori individuality is also collective because in Māori thought an individual is the repository of cultural collective consciousness. In other words, while the artist is at the epicenter of the inquiry so is their whakapapa (genealogy), tikanga (customary beliefs and practices) and mātauranga Māori mai ngā tipuna (ancestral knowledge).

Here the collective consciousness and the artist conspire in spurious concord. Spurious because the Pūrākau methodology recognises

reconhece a validade e a autenticidade da pesquisa Kaupapa Māori e da prática artística, como entidades filosoficamente e ontologicamente separadas. Portanto, os antecedentes filosóficos de ambas abordagens são claramente discerníveis no modelo de Pūrākau.

Pūrākau: Da literatura oral ao ecossistema digital

O estudo de doutorado de Robert Pouwhare diz respeito ao design de uma aplicação digital que permite o ensino e a extensão da linguagem Māori. A saída criativa final permitirá que os usuários naveguem no complexo pūrākau relacionado ao semideus Māui e suas façanhas. O pūrākau (mito) será explorado como uma série de histórias interativas em rede, culminando na morte cataclísmica e orgásmica do protagonista na vagina de Hine-nui-te-po. Dentro dessa narrativa central, os portais levarão os usuários a histórias relacionadas. Por exemplo, Māui, o metamorfo que muda de um lebreiro para um falcão, pardal para uma coruja, um papagaio da Nova Zelândia, um morcego, um pombo, um rato, uma minhoca e um lagarto. Outro portal levará os usuários a considerar o papel dos pássaros como precursores da morte ou mensageiros dos deuses.

Pūrākau: Da literatura oral ao ecossistema digital, trará a continuação de histórias Māori críveis para uma nova geração digital

the validity and authenticity of Kaupapa Māori and Artistic practice-led research as philosophically and ontologically separate entities. Therefore the philosophical antecedents of both approaches are clearly discernible in the Pūrākau model.

Pūrākau: From oral literature to digital ecosystem

Robert Pouwhare's PhD study is concerned with the design of a digital application that enables the teaching and extension of the Māori language. The final creative output will enable users to navigate complex pūrākau relating to the demigod Māui and his exploits. The pūrākau will be explored as a series of networked, interactive stories culminating in the protagonist's cataclysmic and orgasmic death in the vagina of Hine-nui-te-pō. Within this central narrative, portals will lead users to related stories. For example, Māui the shape-shifter who changes from a harrier to sparrow hawk to an owl, kea, bat, pigeon, rat, earthworm and lizard. Another portal will take users to a consideration of the role of birds as harbingers of death or messengers of the gods.

inteligente, presa entre as realidades contestáveis de sua cultura e a dos Pakeha da Nova Zelândia pós-colonial. O resultado final será uma narrativa interrelacionada imbuída de complexidades do vocabulário e uso da linguagem, do design de estórias, imaginários sonoros e indicativos. O substrato do design explorará criativamente a antiga narrativa de Māui e sua relação com Tīrairaka e Hine-nui-te-pō.³⁰

Nesta lenda, Tīrairaka foi instruído por Maui a não fazer nenhum barulho, enquanto Māui embarcou em uma jornada para conquistar a morte, entrando no whare tangata (útero) de Hine-nui-te-pō. Ele acreditava que, se ele pudesse entrar nos portais sagrados e sair pela boca dela, ele ganharia imortalidade para todos os humanos. No entanto, durante o seu empenho, o Tīrairaka irrompeu em gargalhadas estridentes de descrença. O pássaro despertou Hine-nui-te-po, que esmagou Māui entre suas coxas.

Inspiração das Contações de Estórias Tradicionais

A estória de Tīrairaka e Hine-nui-te-pō foi encenada na tradicional tribo Ngāti Haka Patuheuheu wananga, que foi realizado em Waiohau marae no início dos anos 70. Estes wānangas foram projetados para familiarizar os membros mais jovens sobre a história do clã e da tribo. A estória contada pelos mais

Pūrākau: From oral literature to the digital ecosystem, will bring credible Māori storytelling to a new digitally intelligent generation caught between the contestable realities of their culture and that of post-colonial Pākehā New Zealand. The final outcome will be an interrelated narrative imbued with complexities of language vocabulary and use, story design, sound and indicative imagery. The substrate of the design will creatively explore the ancient narrative of Māui and his relationship with Tīrairaka and Hine-nui-te-pō.³⁰

In this legend, Tīrairaka was instructed by Māui not to make any noise, whilst Māui embarked on a journey to conquer death by entering the whare tangata (womb) of Hine-nui-te-pō. He believed that, if he could enter those sacred portals and exit through her mouth, he would gain immortality for all humans. However, during his endeavour, the Tīrairaka erupted into raucous laughter of disbelief. The bird awakened Hine-nui-te-pō, who crushed Māui between her thighs.

Inspiration from Traditional Storytelling

The story of Tīrairaka and Hine-nui-te-pō was enacted at traditional Ngāti Haka Patuheuheu tribal wānanga that were held at Waiohau marae in the early 1970s. These wānanga were designed to acquaint younger hapū

velhos foi uma explicação simples e elegante da morte. No entanto, foi o uso do te Reo, de palavras que eram onomatopaias, de frases que imitavam os pássaros, os efeitos sonoros, as psicoacústicas que acompanhavam a estória, que encantavam e entretinham o público. Isso não era contar estórias na tradição ocidental, mas algo distintamente Māori. A estória possuía multi-camadas e era rica em conhecimento esotérico e alusão.

Esta lenda e estórias associadas a ela serão projetadas como uma rede Māui de narrativas. Ao desenvolver o trabalho, o pesquisador estará projetando sobre o registro do conhecimento dessas narrativas, bem como o tácito / esotérico (Te Kura Huna). À medida que a pesquisa avança, o pensamento se transformará através do mahi (o processo de pensar e fazer) no explícito (Te Kura Tūrama). Essa reflexividade é um princípio fundamental na investigação artística (Bolt, 2007³¹; Candy, 2001³²; Cross, 2001³³; Ings, 2011³⁴; Mäkelä, 2007; Moustakas, 2009³⁵), e é parte integrante de conceitualizações mais amplas de Pūrākau como uma metodologia. Trata-se da geração de uma nova forma de narrativa em camadas que envolve um processo crítico de projeto, reflexão e redesenho (da linguagem, som, conteúdo e imagens). A reflexividade garante que o processo de pesquisa retenha o frescor e a vitalidade impulsionados pelo o que é pensado e o que é sentido. Jennifer George sugere que em tais abordagens à investigação,

members of the history of the clan and the tribe. The story the old people told was a simple and elegant explanation of death. However, it was the use of te Reo, of words that were onomatopoeic, of phrases that mimicked the bird, the sound effects, the psycho-acoustics that accompanied the story, that entranced and entertained the audience. This was not storytelling in the western tradition but something distinctly Māori. The story was multi-layered and rich in esoteric knowledge and allusion.

This legend and stories associated with it will be designed as a Māui network of narratives. In developing the work, the researcher will be drawing upon recorded knowledge of these narratives as well as the tacit/esoteric (Te Kura Huna). As the research progresses, thinking will transform through mahi (the process of thinking and making) into the explicit (Te Kura Tūrama). This reflexivity is a key principle in artistic inquiry (Bolt, 2007;³¹ Candy, 2001;³² Cross, 2001;³³ Ings, 2011;³⁴ Mäkelä, 2007; Moustakas, 2009³⁵), and is integral to a broader conceptualisation of Pūrākau as a methodology. What is involved, is the generation of a new form of layered narrative that engages a critical process of designing, reflecting and redesigning (of language, sound, content and imagery). Reflexivity ensures that the research process retains the freshness and vitality driven by both what is thought and what is felt. Jennifer George suggests that in such approaches to inquiry,

... arte e a vida estão ativamente equilibradas entre as polaridades do caos e da forma e é o coração serve com mediador dessas polaridades. Pensar com o coração cria a nova consciência ... Através do pensamento do coração, podemos experimentar a verdade em um momento de intuição, pois é nesse momento que a verdade está dentro do ser humano como uma realidade, como uma experiência humana objetiva e não como alguma teoria abstrata.³⁶

Dentro do design, whenua (terra) fornecerá a paisagem ancestral sobre a qual os pūrākau apresentam histórias humanas de vida, morte, sexo, desespero, esperança e, mais importante, pertencimento. Assim, a identidade será central para o projeto. O Whakapapa será usado para explicar camadas e conexões genealógicas com os deuses e a humanidade. Como tal, o trabalho aspirará a conectar o Māori com sua herança e, ao fazê-lo, renegociará o pūrākau, tanto como uma forma comunicativa quanto como uma estrutura metodológica.

... art and life are actively balanced between the polarities of chaos and form and it is the heart that mediates these polarities. Thinking with the heart creates the new consciousness ... Through heart thinking we can experience the truth in a moment of intuition, for it is in this moment that truth stands within the human being as a reality, as an objective human experience and not as some abstract theory.³⁶

Within the design, whenua (land) will provide the ancestral landscape upon which the pūrākau play out human stories of life, death, sex, despair, hope and most importantly belonging. Thus, central to the project will be identity. Whakapapa will be used to explain layers and genealogical connections with the gods and humanity. As such the work will aspire to connect Māori with their heritage and in so doing it will renegotiate pūrākau both as a communicative form and a methodological framework.

Processando a saída criativa

Dentro do projeto, métodos de pesquisa convencionais são incluídos, mas eles são entregues segundo os protocolos da kaupapa Māori.³⁷ Esses métodos incluem a análise textual do conhecimento existente, a pesquisa de arquivos, particularmente das tradições orais Māori relevantes, e a entrevista de especialistas (tohunga), que são pares reconhecidos de Robert Pouwhare, o artista / tohunga. Esses repositórios de conhecimento dos participantes foram identificados para o projeto por causa de seu conhecimento sobre as tradições e nuances culturais do conteúdo do pūrākau, a linguagem. Eles também possuem as habilidades e conhecimentos que permitirão ao pesquisador mergulhar nas camadas mais profundas do significado. Esses tohungas são capazes de revelar conhecimento tácito ou oculto (te kura huna); o espiritual e o invisível. Isso inclui whakapapa, formas de conhecimento metafísicos e ocultos contidas em narrativas tribais, significado oculto em waiata ou poesia cantada e conhecimento oculto.

Contar histórias é fundamental para o desenvolvimento e refinamento do projeto e, a contação de histórias para grupos de ouvintes a fim de determinar a resposta da audiência (e conselho) é uma atividade de pesquisa fundamental. As versões iterativas das histórias serão realizadas e gravadas para testar e refinar a ressonância dramática como uma ferramen-

Processing the creative output

Within the project, conventional research methods are included but they are delivered within kaupapa Māori protocols.³⁷ These methods include textual analysis of existing knowledge, archival research particularly of relevant Māori oral traditions, and interviewing specialists (tohunga) who are recognised peers of Robert Pouwhare the artist/tohunga. These participant repositories of knowledge have been identified for the project because of their knowledge about traditions and cultural nuances of pūrākau content, language. They also possess the skills and knowledge that will enable the researcher to delve into the deeper layers of meaning. These tohunga are able to reveal tacit or hidden knowledge (te kura huna); the spiritual and unseen. This includes whakapapa, metaphysical and hidden ways of knowing contained in tribal narratives, hidden meaning in waiata or sung poetry, and occult knowledge.

Storytelling is central to the development and refinement of the project and storytelling to groups of listeners to ascertain audience response (and advice) is a key research activity. Iterative versions of the stories will be performed and recorded to test and refine dramatic resonance as a critical reflective tool. As the project progresses the storytelling will include experimentation with sound and imagery. This will involve collaboration with specialists such

ta reflexiva crítica. À medida que o projeto avança, a contação de estórias incluirá a experimentação de sons e imagens. Isso envolverá colaboração de especialistas como designers de som, músicos, tipógrafos e cineastas. A colaboração explorará uma variedade de produtos digitais disponíveis e permitirá que os experimentos criativos funcionem dentro dos potenciais e limitações do *software*. Uma preocupação central será com a funcionalidade, para que o conjunto e a tecnologia do Adobe sejam capazes de lidar com o complexo material e, permitir que a rede narrativa seja executada sem esforço, sem a necessidade de armazenamento.

Por causa da complexa rede de pūrākau, a necessidade de criar uma arquitetura eficiente para a interconectividade do aplicativo é fundamental. Para conseguir isso, gráficos e diagramas têm sido ferramentas úteis para estabelecer trajetórias e interseções narrativas. Muitas vezes, esses 'gráficos' têm peças móveis que podem ser posicionadas e reposicionadas em torno do pūrākau, temas e princípios. Isso tem facilitado o fluxo através de idéias complexas que podem ser extrapoladas identificando personagens, atividades e idéias correspondentes, capazes de serem replicadas e posicionadas através da rede de narrativas.

as sound designers, musicians, typographers and filmmakers. The collaboration will explore a range of digital products available and will enable creative experiments to function within the potentials and limitations of the software. A central concern will be with functionality so that the Adobe suite and technology are able to handle the complex material and enable the narrative network to play out effortlessly without the need for buffering.

Because of the complex network of pūrākau, the need to create an effective architecture for the app interconnectivity is critical. To achieve this charts and diagrams have been useful tools to establish narrative trajectories and intersections. Often these 'charts' have moveable pieces that can be positioned and repositioned around pūrākau, themes, and principles. This has facilitated the flow across complex ideas which can be extrapolated by identifying key and corresponding characters, activities and ideas, that are able to be replicated and positioned across the network of narratives.

Processo proposto para a Série Maui de aplicativos

O processo previsto da pesquisa envolverá oito etapas. Embora apresentados aqui como distintos, em determinados pontos da pesquisa, os estágios serão revisados à medida que o aplicativo é refinado. Todas as etapas envolvem níveis de prática reflexiva.

- Reunir conhecimento e criar os episódios de Māui 1 - 12 (Rākau)
- Planejar a estrutura do aplicativo (Rākau)
- Gravar e refinar a voz do narrador (durante este processo, buscarei feedback sobre a eficácia do pūrākau). (Pū para o que é intuitivamente sentido e Rākau para o que é explicitamente criticado.)
- Criar e editar visuais para todos os episódios (Pū para o que é intuitivamente sentido e Rākau para o que é construído e refletido como experiências iterativas)
- Gravar efeitos sonoros (Pū para o que é intuitivamente sentido e Rākau para o que é explicitamente ouvido e criticado)
- Gravar música (Rākau)
- Editar e projetar tratamento tipográfico (Pū para o que é intuitivamente sentido e Rākau para o que é construído e refletido como experiências iterativas)
- Elementos de engenharia³⁸ (Rākau)

O escopo desses métodos inclui gráficos relacionais, construção de imagem, design tipográfico, mixagem de som, contação de histórias, edição, design de aplicativos, processos colaborativos e revisão dos resultados surgidos, por pares externos.

The proposed process for the Māui Series of apps

The anticipated process of the research will involve eight stages. Although presented here as discrete, at certain points in the research, stages will be revisited as the app is refined. All stages involve levels of reflective practice.

- Gather knowledge and create the Māui episodes 1 – 12 (Rākau).
- Plan the structure of the app (Rākau).
- Record and refine the narrator's voice (during this process I will seek feedback on the effectiveness of the pūrākau). (Pū for what is intuitively sensed and Rākau for what is explicitly critiqued).
- Create and edit visuals for all episodes (Pū for what is intuitively sensed and Rākau for what is constructed and reflected upon as iterative experiments).
- Record sound effects (Pū for what is intuitively sensed and Rākau for what is explicitly heard and critiqued).
- Record music (Rākau).
- Edit and design typographical treatment (Pū for what is intuitively sensed and Rākau for what is constructed and reflected upon as iterative experiments).
- Engineer elements³⁸ (Rākau).

The scope of these methods includes relational charting, image construction, typographical design, sound mixing, storytelling, editing, app design, collaborative processes and external peer review of emerging outcomes.

Conclusão

Estabeleceu-se que a metodologia Pūrākau está epistemologicamente enquadrada dentro de um paradigma Kaupapa Māori alinhado à pesquisa conduzida pela prática Artística. Tanto a pesquisa Kaupapa Māori quanto a prática Artística são abordagens de pesquisa novas e emergentes que desafiam os paradigmas convencionais. As pesquisas conduzidas pela prática Artística e Kaupapa Māori suscitam um desafio único à forma como abordagens convencionais para a pesquisa acadêmica marginalizam o conhecimento indígena. Metodologias como Pūrākau: Mahi Rangahau exigem que a Academia repense não apenas a maneira pela qual a pesquisa é constituída e processada, mas também, as estruturas sob as quais ela é realizada.

Argumentamos também que filosoficamente os paradigmas Kaupapa Māori e a ação anti-positivista européia, atuam como um saudável pedido de questionamento da convenção hegemônica acadêmica e, como tal, fornecem o catalisador para o tão necessário pensamento aberrante e criativo na pesquisa. Isso é demonstrado pelo conceito da arte criativa Māori ser mais do que produção de artefato. É uma forma sagrada e altamente estimada de conhecimento Māori, onde os mais elevados realizadores em seus campos são honrados e reverenciados como tohunga.

Como conseqüência, a metodologia de Pūrākau reúne conhecimento antigo e moderno. Eles se cruzam para facilitar a formação de um trabalho criativo que está enraizado no conhecimento, crenças e valores da linguagem Māori. O reconhecimento de que o conhecimento reside em artefatos e materiais, novamente demonstra a síntese de formas indígenas e não-indígenas de compreender a pesquisa artística. É a apreciação compartilhada do valor do conhecimento tácito que ressoa com uma visão de mundo Māori para aproximar abordagens metodológicas compatíveis. Como resultado, a pesquisa conduzida pela prática Artística, vista pelas lentes Kaupapa Māori, inspira novas formas de pensar e fazer.

Conclusion

It has been established that the Pūrākau methodology is epistemologically framed within a Kaupapa Māori paradigm aligned to Artistic practice-led research. Both Kaupapa Māori and Artistic practice-led research are new and emergent research approaches that challenge conventional paradigms. Artistic practice-led research and Kaupapa Māori present a unique challenge to the way that conventional approaches to academic research marginalise indigenous knowledge. Methodologies such as *Pūrākau: Mahi Rangahau* demand that the Academy rethinks not only the manner in which research is constituted and processed but also the frameworks in which it is realised.

We also argue that philosophically Kaupapa Māori and European anti-positivistic paradigms action a healthy questioning of academic hegemonic convention and as such provide the catalyst for much needed aberrant, creative thinking in research. This is demonstrated in the concept of Māori creative art being more than artefact production. It is a sacred and highly esteemed form of Māori scholarship where the highest achievers in their fields are honoured and revered as *tohunga*.

As a consequence, the Pūrākau methodology brings ancient and modern knowledge together. They intersect to facilitate the formation of a creative work that is rooted in Māori knowledge, language beliefs and values. The recognition that knowledge resides within artefacts and materials again, demonstrates the synthesis of indigenous and non-indigenous ways of understanding artistic research. It is the shared appreciation of the value of tacit knowledge that resonates with a Māori worldview to bringing compatible methodological approaches together. As a result, Artistic practice-led research, viewed through a Kaupapa Māori lens inspires new ways of thinking and doing.

1. Māori traditional storytelling as methodology.
2. Māori are the indigenous people of New Zealand.
3. A state of being sacred.
4. Kaupapa Māori is epistemology that encapsulates the Māori world view.
5. The Pūrākau methodology has been developed by Robert Pouwhare. Pūrākau is the word for narrative (usually sacred) but it is now in common usage as a description of storytelling. The word derives from the word rākau (tree) and pū (roots). The Pūrākau methodology draws together kaupapa Māori and artistic practice led research approaches.
6. Robert Pouwhare's doctoral thesis' working title.
7. Jenny Lee. Decolonising Māori narratives: Pūrākau as a method. (MAI Review 2009), 3(2), 1-12.
8. This approach was designed specifically for Robert Pouwhare's doctoral research; Pūrākau - Mai i te mātākōrero ki te pūnaha hauropi matihiko: Pūrākau: from oral literature to the digital ecosystem.
9. Te Kapunga Matemoana Dewes, "The Case for Oral Arts," Te Ao Hurihuri. Edited by M. King The World Moves On. (New Zealand: Hicks Smith & Sons. 1975).
10. Hinematau McNeill. "Māori and the natural environment from an occupational justice perspective". (Journal of Occupational Science, 2017), 24 (1), 22.
11. Ranginui Walker. (2005). "Growing research skills at iwi level." Tihei Oriori Monograph Series. (Auckland: Nga Pae o Te Māramatanga, University of Auckland 2005), 151.
12. This concept resonates with artistic practice-led research's understanding of the use of tacit and explicit knowledge.
13. The forests are Tāne's domain because the flora and fauna are the offspring of the god's cohabitation with ancient ancestral females (See Shortland, 1882 for a full narration of this pūrākau).
14. Linda Candy. Practice based research: A guide. (Sydney: University of Technology Creativity & Cognition Studios. CCS Report. 2006), 1, 1-19. Accessed April 25, 2018. <http://www.creativityandcognition.com>
15. Jillian Hamilton & Luke Jaaniste. "Content, structure and orientations of the practice-led exegesis." (Journal of Writing in Creative Practice, 2010), 3(1), 31.
16. However, not all artists/practitioners/healers achieve tūturu (authentic) tohunga status. It is only those celebrated artists whose work is recognised as exceptional that are conferred the title of tohunga. The tohunga occupies one of the highest stratum in Māori society.
17. Robert Jahnke. "Tohunga Whakairo: Paki Harrison." (Journal of the Polynesian Society, 2009), 118 (4), 392.
18. Ibid., 394.

19. Roger Maaka. Why the Tohunga Suppression Act 1907? Edited by A. Talu and M. Quanchi Messy Entanglements. (Papers of the 10th Pacific History Association Conference 1995), 181.
20. Glenis Mark. "Rongoā Māori (traditional Māori healing) through the eyes of Māori healers: Sharing the healing while keeping the tapu." (doctoral thesis, Massey University, 2012).
21. Paul Moon. Tohunga: Hohepa Kereopa. (Auckland: David Ling. 2003).
22. Malcom Voyce, (1989). "Māori Health in NZ: The Tohunga Suppression Act 1907." (Oceania, 1989) (2), 109-110.
23. Tohunga Suppression Act 1907. (7 EDW VII 1907 No 13).
24. High chief.
25. Edward Tregear. The Māori Race. (Wanganui: Archibald Dudingston Willis Publisher. 1904), 498.
26. Mason Durie. Ngā Kāhui Pou Launching Māori Futures. (Wellington: Huia Publishers. 2003), 52.
27. Traditional meeting spaces
28. And vice versa. There are men who are challenging the conventions of traditional gender roles in the art of rāranga (weaving) and kapa haka (performing arts). The Māori takatāpui (gay) community is engaged in conversation about gender specific roles in traditional ritual.
29. Clark Moustakas, Heuristics research: design, methodology and applications. (London, Sage, 1990).
30. The story is taken from the Māui cycle and is familiar throughout the Pacific (Beckwith, 1970; Dixon, 1916; Westervelt, 2010).
31. Barbara Bolt. "The magic is in the handling" Edited by E. Barrett and B. Bolt. Practice as Research. (London and New York: Approaches to Creative Arts Enquiry, 2007), 27-34.
32. Linda Candy. Practice based research: A guide. (Sydney: University of Technology Creativity & Cognition Studios. CCS Report. 2006), 1, 1-19.
33. Nigel Cross. "Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science." (Design Issues, 2001) 17(3), 49-55.
34. Welby Ings. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses." International Journal of Art & Design Education, 2011), 30, 226-241.
35. Clark Moustakas. Heuristics research: design, methodology and applications. (London, Sage, 1990).
36. Jennifer George. "Creativity in organizations." (Academy of Management Annals, 2007), 1, 439.
37. For example because of the tapu nature of material held in archives, karakia (traditional prayers) will be recited for spiritual safety. Likewise no food will be in the vicinity of papers that contain sacred material.
38. All technology used in the production of this project will be named, defined and described as the creative output is developed.

Referências

- Barbara Bolt. "The magic is in the handling" Edited by E. Barrett and B. Bolt. *Practice as Research*. (London and New York: Approaches to Creative Arts Enquiry, 2007), 27-34.
- Martha Beckwith. *Hawaiian Mythology*. (Honolulu. University of Hawaii Press. 1970).
- Linda Candy. *Practice based research: A guide*. (Sydney: University of Technology Creativity & Cognition Studios. CCS Report. 2006), 1, 1-19. Accessed April 25, 2018. <http://www.creativityandcognition.com>
- Nigel Cross. "Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science." (*Design Issues*, 2001), 17(3), 49-55.
- Te Kapunga Matemoana Dewes. "The Case for Oral Arts." Edited by M. King. *Te Ao Hurihuri: The World Moves On*. (New Zealand: Hicks Smith & Sons. 1975).
- Mason Durie. *Ngā Kāhui Pou Launching Māori Futures*. (Wellington: Huia Publishers. 2003).
- Jennifer George. "Creativity in organizations." (*Academy of Management Annals*, 2007), 1, 439-467.
- Jillian Hamilton & Luke Jaaniste. "Content, structure and orientations of the practice-led exegesis." (*Journal of Writing in Creative Practice*, 2010), 3(1), 31-44.
- Welby Ings. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses." *International Journal of Art & Design Education*, 2011), 30, 226-241.
- Robert Jahnke. "Tohunga Whakairo: Paki Harrison." (*Journal of the Polynesian Society*, 2009), 118 (4), 392-394.
- Hinematau McNeill, "Māori and the natural environment from an occupational justice perspective." (*Journal of Occupational Science*, 2017), 24 (1), 19-28.
- Roger Maaka. Why the Tohunga Suppression Act 1907? Edited by A. Talu and M. Quanchi *Messy Entanglements*. (*Papers of the 10th Pacific History Association Conference* 1995).
- Glenis Mark. "Rongoā Māori (traditional Māori healing) through the eyes of Māori healers: Sharing the healing while keeping the tapu." (doctoral thesis, Massey University, 2012).
- Hirini Mead. "Tikanga Māori Living by Māori Values." (Wellington: Huia Publishers. 2003).
- Paul Moon. *Tohunga: Hohepa Kereopa*. (Auckland: David Ling. 2003).
- Clark Moustakas. *Heuristics research: Design, Methodology and Applications*. (London, Sage, 1990).

Bibliography

- Beckwith, Martha. *Hawaiian Mythology*. Honolulu. University of Hawaii Press, 1970.
- Bolt, Barbara. "The Magic is in the Handling," in *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, ed. Estelle Barrett and Barbara Bolt. (London and New York: Amazon, 2007), 27-34.
- Candy, Linda. *Practice based research: A guide*. Accessed April 25, 2018. www.creativityandcognition.com
- Cross, Nigel. "Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science." (*Design Issues*, 17, 3, (2001): 49-55.
- Dewes, Te Kapunga Matemoana. "The Case for Oral Arts," in *Te Ao Hurihuri: The World Moves on*, ed. Michael King. (New Zealand: Hicks Smith & Sons. 1975).
- Durie, Mason. *Ngā Kāhui Pou Launching Māori Futures*. Wellington: Huia Publishers, 2003.
- George, Jennifer. "Creativity in organizations," *Academy of Management Annals*, 1 (2007): 439-467.
- Hamilton, Jillian & Jaaniste, Luke. "Content, structure and orientations of the practice-led exegesis." *Journal of Writing in Creative Practice*, 3, 1, (2010): 31-44.
- Ings, Welby. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses." *International Journal of Art & Design Education*, 30, (2011): 226-241.
- Jahnke, Robert. "Tohunga Whakairo: Paki Harrison." *Journal of the Polynesian Society*, 118, 4, (2009): 392-394.
- Maaka, Roger. Why the Tohunga Suppression Act 1907? *Messy Entanglements*, ed. Alaima Talu and Max Quanchi. Kiribati: Papers of the 10th Pacific History Association Conference: 1995).
- Mark, Glenis. "Rongoā Māori (Traditional Māori Healing) Through the Eyes of Māori Healers: Sharing the Healing While Keeping the Tapu." (PhD thesis Massey University, 2012).
- McNeill, Hinematau. "Māori and the natural environment from an occupational justice perspective." *Journal of Occupational Science*, 24, 1, (2017): 19-28.
- Mead, Hirini. *Tikanga Māori Living by Māori Values*. Wellington: Huia Publishers, 2003.
- Moon, Paul. *Tohunga: Hohepa Kereopa*. Auckland: David Ling, 2003.
- Moustakas, Clark. *Heuristics research: Design, Methodology and Applications*. London: Sage, 1990.
- Shortland, Edward. *Māori Religion and Mythology*. (London: Longmans, Green & Co. 1882).
- Tohunga Suppression Act 1907. (NZ) s 13.

- Edward Shortland. *Māori Religion and Mythology*. (London: Longmans, Green & Co. 1882).
- Tohunga Suppression Act 1907*. (7 EDW VII 1907 No 13).
- Edward Tregear. *The Māori Race*. (Wanganui: Archibald Dudingston Willis Publisher. 1904).
- Malcom Voyce, (1989). "Māori Health in NZ: The Tohunga Suppression Act 1907." (*Oceania* 2, 1989), 109-110.
- Ranginui Walker. (2005). "Growing research skills at iwi level." *Tihei Oriori Monograph Series*. (Auckland: Nga Pae o Te Māramatanga, University of Auckland 2005).
- William Westervelt. *Legends of Maui*. (Honolulu: Hawaiian Gazette, 1910).
- Tregear, Edward. *The Māori Race*. (Wanganui: Archibald Dudingston Willis Publisher. 1904).
- Voyce, Malcom. "Māori Health in NZ: The Tohunga Suppression Act 1907." *Oceania*, 2, (1989): 109-110.
- Walker, Ranginui. "Growing Research Skills at Iwi Level." Paper presented at Te Pae o Te Māramatanga Seminar, University of Auckland, NZ, November 19th 2004).
- Westervelt, William. *Legends of Maui*. (Honolulu: Hawaiian Gazette, 1910).

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

John Vea, Christopher Braddock*

Arte Social em Moana Nui, Aotearoa



O artista **John Vea**, que vive em Tāmaki Makaurau (Auckland), trabalha com escultura, vídeo e performance. Possui um mestrado em arte e design na Universidade de Tecnologia de Auckland (2015), onde atualmente desenvolve doutorado. Vea trabalha com tropos de migração e gentrificação em Moana Nui a Kiwa. Ao encenar histórias que foram coletadas por meio de interações cotidianas com pessoas, tanto em sua comunidade local quanto no exterior, ele oferece, com uma sensibilidade jornalística, um ponto de vistaêmico, às vezes humorístico e sempre poderosamente simbólico, à meta-narrativa ocidental.

<john.j.vea@gmail.com>

ORCID: 0000-0001-6515-6012

Dr. Chris Braddock é professor de Artes Visuais na Universidade de Tecnologia de Auckland (AUT). Co-lidera o Ph.D. e M. Phil. e o Art & Performance Research Group. Supervisiona uma série de práticas de projeto de doutorado. É autor de *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art* (Palgrave Macmillan, 2013) e editor de *Animismo em Arte e Performance* (Palgrave Macmillan, 2017) explorando conhecimento Māori e não-indígena correspondentes aos termos 'animismo' e 'quem' ou "o que" é creditado como animação. <chris.braddock@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0002-4751-0636

Resumo Este artigo discute metodologias emergentes nas práticas artísticas performáticas Moana Nui a Kiwa (MNAk) (Pacific Peoples) em Aotearoa², New Zealand (NZ). Explora maneiras nas quais a pesquisa artística orienta questões e resultados finais de investigação dentro do contexto de uma prática de doutorado. Os métodos de pesquisa de John Vea (Tonga / NZ) fazem referência ao trabalho de Timote Vaoleti sobre "talanoa" (1996) como uma noção MNAk sobre o respeito em encontros com as pessoas. A prática de desempenho de Vea envolve grupos minoritários do MNAk - explorando tropos de migração e subseqüente interação com a hegemonia - nas quais "cooperações" com grupos e pequenos grupos desafiam alguns modelos tradicionais de pesquisa de liderança e autoria. Essas abordagens indígenas encorajam uma leitura diferente de teóricos, como Chantel Mouffe e suas idéias de navegação no ativismo artístico e espaços agonísticos de cooperação compartilhada.

Palavras-chave Coletivos, Cooperação, Agonista, Moana Nui a Kiwa, talanoa.

John Vea, Christopher Braddock*

Moana Nui Social Art Practices in Aotearoa



Tāmaki Makaurau (Auckland) based artist **John Vea** works with sculpture, video and performance art. John gained a Master of Art and Design at Auckland University of Technology in 2015, where he is currently undertaking his practice led Ph.D. Vea works with tropes of migration and gentrification within Moana Nui a Kiwa. By enacting stories that have been collected through everyday interactions with people, both in his home community and abroad, with a journalistic sensibility he offers a sometimes humorous and always powerfully symbolic emic viewpoint to the Western meta narrative. <john.j.vea@gmail.com>

ORCID: 0000-0001-6515-6012

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.

<chris.braddock@aut.ac.nz>

ORCID: 0000-0002-4751-0636

Abstract This article discusses emerging methodologies in Moana Nui a Kiwa (MNak) (Pasific Peoples) performance art practices in Aotearoa New Zealand (NZ). It explores the ways in which artistic research guides research questions and final research outputs within the context of a practice led PhD degree. John Vea's (Tonga/NZ) underlying research methods reference Timote Vaoleti's work on 'talanoa' as a MNak notion about respectfulness in personal encounters with people. Vea's performance practice engages with MNak minority groups — exploring tropes of migration and subsequent interaction with hegemony — where 'co-operations' with collectives and small groups challenge some traditional research models of leadership and authorship. These indigenous approaches encourage a different reading of theorists such as Chantel Mouffe and her ideas of navigating artistic activism and agonistic spaces of shared cooperation.

Keywords Collectives, Cooperation, Agonistic, Moana Nui a Kiwa, talanoa.

Introdução

Metodologias de pesquisa emergentes para Moana Nui a Kiwa (MNaK) (Pasífic Peoples) em Aotearoa, Nova Zelândia (NZ), desafiam abordagens, protocolos e ética de pesquisa hegemônicas e muitas vezes institucionalizadas. As maneiras MNaK de fazer pesquisas (ou seja, as maneiras pelas quais interagimos com os chamados grupos focais e como formulamos perguntas ou conversas que queremos ter com elas) tendem a privilegiar decisões coletivas em vez de indivíduos, e colocam menos ênfase na importância de resultados racionais ou confiáveis. Timote Vaoleti explora “talanoa” como uma noção MNaK que orienta os processos de pesquisa coletiva apropriados a fim de “preservar a integridade de todos os participantes da pesquisa” (2006: 32). Como as abordagens do MNaK se relacionam com teóricos proeminentes, como Chantel Mouffe e suas idéias de navegação no ativismo artístico e espaços agonísticos de cooperação compartilhada? Exploramos o ativismo artístico de Mouffe com foco particular em John Vea como ativista artístico. Como sua pesquisa cooperativa em arte pode orientar questões e resultados de pesquisa (dentro do contexto de uma prática de doutorado)?

Encontramos pontos de convergência tentadores entre as idéias de Vaoleti e Mouffe. Por exemplo, Mouffe insiste em desbancar o conceito do artista como um indivíduo de vanguarda único e privilegiado cujo gênio criativo oferece uma crítica

Introduction

Emerging research methodologies for Moana Nui a Kiwa (MNaK) (Pasific Peoples) in Aotearoa New Zealand (NZ) challenge hegemonic and often institutionalised research approaches, protocols and ethics. MNaK ways of going about research (i.e., the ways in which we interact with so-called study groups of people and how we formulate questions or conversations we want to have with them) tend to privilege collective decisions rather than individuals, and place less emphasis on the importance of rational or reliable outcomes. Timote Vaoleti explores ‘talanoa’ as an MNaK notion that guides appropriate collective research processes in order to “preserve the integrity of all participants in the research”.¹⁵ How do MNaK approaches relate to prominent theorists such as Chantel Mouffe and her ideas of navigating artistic activism and agonistic spaces of shared cooperation? We explore Mouffe’s artistic activism with particular focus on John Vea as art activist. How might his cooperative artistic research guide research questions and outputs (within the context of a practice led PhD degree)?

We find tantalising points of convergence between the ideas of Vaoleti and Mouffe. For example, Mouffe insists on debunking the concept of the artist as a unique and privileged avant-garde individual whose creative

decisiva sobre a sociedade. Sua ênfase em grupos ativistas de arte coletiva (que também corresponde à abordagem artística de John Vea) tem algo em comum com o destaque de Vaioleti aos processos coletivos dos povos do Pacífico como comunidades em Aotearoa, na Nova Zelândia. Esses processos coletivos típicos da metodologia de pesquisa talanoa minam a confiabilidade e consistência nos resultados da pesquisa (Vaioleti, 2006: 32) e isso tem muito em comum com as idéias aparentemente paradoxais de Mouffe sobre uma democracia antagonista na qual as lutas e diferenças devem permanecer visíveis e na qual as formas de reconciliação racional são impossíveis e deliberadamente descartadas (ver Mouffe, 2007: 3).

Há também diferenças entre as idéias de Vaioleti e Mouffe difíceis de conciliar. Por exemplo, talanoa parece ter ambições de harmonia coletiva que Mouffe poderia resistir em favor de seu conceito de espaço público como um campo de batalha onde diferentes projetos de hegemonia se confrontam sem a necessidade de reconciliação (Mouffe, 2007: 3). Mas pode ser possível que as formas MNak de pesquisa ofereçam outras maneiras de interpretar as idéias de Mouffe sobre políticas democráticas antagonistas (2007: 3, 5).

Nós não chegamos a nenhuma conclusão. A prática da escrita em si levanta questões, motivadas pelos trabalhos de prática e narrativa. Como será visto, uma metodologia de pesquisa talanoa cria um mapa composto das histórias das pessoas; suas

genius delivers a decisive critique on society. Her emphasis on collective art activist groups (which also corresponds with John Vea's artistic approach) has something in common with Vaioleti's emphasis on the collective processes of Pacific peoples as communities in Aotearoa NZ. These collective processes typical of talanoa research methodology undermine reliability and consistency in research results¹⁶ and this has quite a lot in common with Mouffe's seemingly paradoxical ideas about an antagonistic democracy in which struggles and differences must remain visible and where forms of rational reconciliation are impossible and deliberately jettisoned.¹⁷

There are also differences between the ideas of Vaioleti and Mouffe that we find difficult to reconcile. For example, talanoa seems to harbour ambitions for collective harmony that Mouffe might resist in favour of her concept of public space as a battleground where different hegemony projects confront each other without a need for reconciliation.¹⁸ But it might be possible that the MNak ways of going about research offer other ways of interpreting Mouffe's ideas of adversarial democratic politics.¹⁹

We don't come to any tidy conclusions. The practice of writing itself raises questions, prompted by the labours of practice and storytelling. As will be seen, a research methodology of talanoa creates a compound map of peoples' stories; their concerns, their realities and desires. A

preocupações, suas realidades e desejos. Uma relação de dar e receber entre “prática e escrita / escrita e prática” gradativamente percorre o projeto ou a tese. Mas essa relação é às vezes torturante e a natureza da prática artística pode ser evocativa e até mesmo perturbadora. Como uma exegese (componente escrito) opera em relação à prática artística que resiste a resultados racionais ou mesmo confiáveis?

Exploraremos as obras coletivas e cooperativas de John Vea, *One Kiosk Many Exchanges*, como parte do projeto grupal *Share / Cheat / Unite*, de 13 de agosto a 23 de outubro de 2016 (curada por Bruce E. Phillips, Te Tuhi, Auckland) e sua instalação *Aloha 'Aina Fonua* para a inauguração da Bienal de Honolulu, no Havaí, 2017. Múltiplos intercâmbios por meio de narrativas e redes de colaboradores resultam em pesquisas artísticas que não poderiam ter sido pré-planejadas ou previstas. Também vamos discutir *Mo'ui Tukuhausia*, 2012, uma performance do artista tonganês / neozelandês Kalisolaite “Uhila” na Te Tuhi Gallery, em Auckland.

give-and-take relationship between 'practice and writing/writing and practice' gradually percolates through the project or thesis. But this relationship is sometimes torturous and the nature of artistic practice can be evocative and even disturbing. How does an exegesis (written component) operate in relation to artistic practice that resists rational or even reliable outcomes?

We will explore John Vea's collective and cooperative artworks *One Kiosk Many Exchanges* as part of the group project *Share/Cheat/Unite*, 13 August - 23 October 2016 (an offsite commission curated by Bruce E. Phillips, Te Tuhi, Auckland) and his *'Aloha 'Aina Fonua* installation for the inaugural Honolulu Biennial in Hawaii, 2017. Multiple exchanges through storytelling and networks of collaborators result in artistic research that could not have been pre-planned or foreseen. We will also discuss *Mo'ui Tukuhausia*, 2012, a performance by Tongan/New Zealand artist Kalisolaite 'Uhila at Te Tuhi Gallery, Auckland.

Edgewalkers Pasifika

Quando eu era criança, meus pais migraram de Tonga para Aotearoa NZ no início dos anos 1980. Eu descobri no meu primeiro dia de escola primária que tinha duas culturas para me relacionar. Até aquele dia, a única que eu realmente conhecia era *'anga fakatonga'*; a cultura de Tonga e, subsequentemente, a educação que meus pais me deram. E, ironicamente, minha segunda cultura aotearoana que agora me influenciou também permeou o lugar do meu nascimento. Eu comparo isso com estar no limbo, mas não no senso comum da palavra - perdido e caótico - mas no sentido de ter a habilidade de experimentar duas culturas. Relaciono isso com o ponto de vista de um médium ou de uma pessoa que afirma estar em contato com os espíritos dos mortos e capaz de se comunicar entre os mortos e os vivos. No meu caso, tenho dois espaços e negocio entre os dois do ponto de vista do limbo.

Anne-Marie Tupuola usa o termo “Pasifika edgewalkers para tentar dar sentido “aos caminhos como os jovens de segunda e terceira geração de descendente do Pacífico / Oceania na Nova Zelândia / Aotearoa podem estar alcançando seu status de identidade” (2004) : np). Questiona a relevância “das teorias de identidade ‘indígenas’ e ‘nativas’ ao pesquisar ou trabalhar com jovens de identidades múltiplas e transitórias” e encoraja “estudiosos e educadores do Pacífico a ir além da categorização da juventude do Pacífico dentro de parâmetros rígidos” porque “jovens estão cruzando culturas e adotando identificações distantes de sua genealogia e geografia local”(Tupuola, 2004: np).

Pasifika Edgewalkers

When I was a child, both my parents migrated to Aotearoa NZ from Tonga in the early 1980s. I figured out on my first day of primary school that I had two cultures to relate to. Until that day, the only one I really knew was *'anga fakatonga'*; the Tongan culture and subsequent upbringing my parents gave me. And, ironically, my second Aotearoan culture that now influenced me also permeated the place of my birth. I compare this to being in limbo, but not in the common sense of the word - lost and chaotic - but in the sense of having an ability to experience two cultures. I relate this to the point of view of a medium or a person claiming to be in contact with the spirits of the dead and able to communicate between the dead and the living. In my case I have two living spaces and I negotiate between the two from the limbo perspective.²⁰

Anne-Marie Tupuola uses the term ‘Pasifika edgewalkers’ as she tries to make sense “of the ways second and third generation youth of Pacific/Oceanic descent in New Zealand/Aotearoa may be reaching their achieved identity status, if at all”.²¹ She questions the relevance “of ‘indigenous’ and ‘native’ theories of identity when researching or working with youth of transient and multiple identities” and encourages “Pacific scholars and educators to move beyond the categorisation of Pacific youth within rigid parameters” because “youth are crossing between cultures and adopting identifications far removed from their genealogy and local geography”.²²

Como uma das muitas crianças MNak, na escola, muitas vezes éramos chamadas de ilhéus pelas crianças Māori e Palangi e alguns professores usavam vagamente essa expressão também. O termo se referia a pessoas das ilhas do Pacífico que viviam em Aotearoa; foi usado para sugerir que éramos forasteiros ou como ouvi dizer: “você é tonganês, você não é daqui (Aotearoa)”. Em minha primeira visita à terra natal de meus pais, Tonga, tive uma experiência semelhante com a família e os habitantes locais me chamando de *tamasi'i muli*, que se traduz em *menino - estrangeiro* ou *estrangeiro*. Essa foi a minha experiência de crescer; o resultado de outros nos posicionando em uma cultura deslocada. Eu não me importei com esses termos deslocados. Mas, quando crianças, pensávamos que era normal, sermos chamados de forasteiros e não fazer parte desse lugar e não importando em que lugar estivéssemos.³

Por meio de eventos sociais que são coordenados de forma cooperativa, a prática artística de John é envolvida com a experiência dos edgewalkers de Pasifika como um estado de limbo, entendido como uma experiência de duas ou mais culturas. Os métodos de pesquisa da Talanoa privilegiam parâmetros menos rígidos, encorajando processos de contar histórias em camadas co-construídas.

As one of many MNak kids at school, we were often called Islanders by the Māori and Palangi children and some teachers would loosely use this expression also. The term Islanders referred to people who were from the Pacific Islands living in Aotearoa; it was used to suggest we were outsiders or as I heard it said, “you’re Tongan Islander, you’re not from here (Aotearoa)”. My first time visiting my parents’ homeland Tonga, I had a similar experience with family and locals calling me *tamasi'i muli*, which translates to boy - foreigner or alien. This was my experience of growing up; the result of others positioning us in a displaced culture. I didn’t care for these dislocated terms. But as kids, we thought it was normal, being called outsiders and not being part of this place and no matter what place we were at.²³

Through social events that are coordinated in cooperative ways, John’s art practice engages with the experience of Pasifika edgewalkers as a state of limbo, understood as an experience of two or more cultures. Talanoa research methods privilege less rigid parameters, encouraging processes of storytelling in co-constructed layers.

Talanoa

Timote Vaoleti argumenta que, historicamente, os métodos de investigação acadêmica foram conduzidos por hipóteses pré-formadas e questões de pesquisa. Argumenta sobre a importância de talanoa como uma metodologia de pesquisa orientada, entendida como “um encontro pessoal em que as pessoas relatam seus problemas, suas realidades e aspirações” (Vaoleti, 2006: 21, grifo nosso). Talanoa é uma abordagem coletiva em sincronia com a forma como os povos do Pacífico operam, levando consigo protocolos éticos apropriados e talvez diferentes pressupostos ontológicos sobre a natureza da realidade (Vaoleti, 2006: 32). Vaoleti destaca os principais aspectos que são usados no processo talanoa como sendo encontros pessoais, de trocas e legitimidade de histórias. Ele também fala sobre talanoa como sendo a melhor maneira de coletar informações das comunidades do Pacífico. Esse método de comunicação face a face o torna mais pessoal com um grupo social típico (Vaoleti, 2006: 23). Enquanto *Tala* significa, entre outras coisas, informar, contar e relacionar, o sufixo *Noa* pode significar “ordinário, nada em particular, puramente imaginário ou vazio” (Vaoleti, 2006: 23). Vaoleti enfatiza uma espécie de queda livre de histórias e experiências relacionadas, afirmando que talanoa literalmente significa “falar sobre nada em particular e interagir sem um quadro rígido” (Vaoleti, 2006: 23). E com referência aos entendimentos samoanos de tala-

Talanoa

Timote Vaoleti argues that, historically, academic research methods have been driven by pre-formed hypotheses and research questions. He argues instead for the importance of talanoa as a driving research methodology understood as “a personal encounter where people story their issues, their realities and aspirations”.²⁴ Talanoa is a collective approach in sync with how Pacific peoples operate, carrying with it appropriate ethical protocols and perhaps different ontological assumptions about the nature of reality.²⁵ Vaoleti highlights the key aspects that are used in the process of talanoa as being personal encounters, exchanging stories and the legitimacy of a story. He also talks about talanoa as being the best way for gathering information from the Pacific community. This method of face-to-face communicating makes it more personal with a typical social group.²⁶ While *Tala* means, among other things, to inform, tell and relate, the suffix *Noa* can mean “ordinary, nothing in particular, purely imaginary or void”.²⁷ Vaoleti emphasises a kind of freefall of storytelling and related experiences,

noa, Vaioleti refere-se a “discussões críticas em múltiplos níveis e multi-camadas e conversas livres” (Vaioleti, 2006: 24). Essas camadas de conversação fornecem potencial para “histórias co-construídas” (Vaioleti, 2006: 24).

Me sinto chateado hoje porque tive uma experiência ruim nos estúdios. Estávamos conversando e eu disse algo sobre como eu estava questionando termos como “indígena” e “Pasifika” porque eles me lembram o termo “selvagem” e falam sobre selvagens. Então um amigo maori de um dos nossos candidatos maori me disse que não importava porque eu era apenas um imigrante. Ele usou a palavra imigrante.⁴

Vaioleti descreve talanoa como fenomenológica, em parte porque “elimina a distância entre pesquisador e participante e fornece aos participantes da pesquisa uma face humana à qual eles podem se relacionar” (Vaioleti, 2006: 25). Do nosso ponto de vista (John e Chris) isso se relaciona bem com o nosso campo de práticas de performance art, no qual a fenomenologia, com sua ênfase nas características de participação, tem sido uma voz dominante. Por exemplo, “Body Art / Performing the Subject (1998)”, de Amelia Jones, marcou um momento crítico para uma reavaliação das maneiras pelas quais artistas, audiências e outros participantes poderiam ser compreendidos dentro de uma contingência de atuação (Jones, 1998: 9).

stating that talanoa literally means “talking about nothing in particular, and interacting without a rigid framework”.²⁸ And with reference to Samoan understandings of talanoa, Vaioleti refers to “multi-level and multi-layered critical discussions and free conversations”.²⁹ These layers of conversation provide potential for “co-constructed stories”.³⁰

I feel upset today because I’ve had a bad experience in the studios. A few of us were talking and I said something about how I was questioning terms like ‘indigenous’ and ‘Pasifika’ because they remind me of the term ‘savage’ and talking about savages. Then a Māori friend of one of our Māori candidates told me it didn’t matter because I was just an immigrant. He used the word immigrant.³¹

Vaioleti describes talanoa as phenomenological partly because it “removes the distance between researcher and participant, and provides research participants with a human face they can relate to”.³² From our

Essa noção de contingência se desenvolve a partir de uma compreensão do corpo como fenomenologicamente “intersubjetivo” e tem ramificações profundas para pensar sobre corpos e eus na arte performática como co-construída e envolvida em interação recíproca (ver Braddock, 2013: 17-18). Estes são termos que Vaioleti usa em relação aos talanoa e estão também implícitos numa afirmação evocativa que os pesquisadores talanoa podem usar quando se apresentam a outro: “Ko ‘eku ha’u keta talanoa ki ele... (eu vim para que possamos discutir / falar / conversar sobre...)” (Vaioleti, 2006: 26). Mas seria claramente uma oportunidade perdida e um descuido para contextualizar a dinâmica de talanoa dentro da trajetória dos estudos de desempenho euro-americanos, sem prestar atenção às suas genealogias ou epistemologias MNak únicas. Vaioleti está plenamente ciente dessa necessidade quando escreve: “É improvável que os pesquisadores cujo conhecimento é derivado de origens ocidentais tenham valores e realidades vividas que permitam a compreensão de questões relativas ao conhecimento e modos de ser originados dos nga wairua (espíritos) e whenua [terra] de Samoa, Tonga, Fiji, Tuvalu ou outras nações do Pacífico” (2006: 22). Nesta perspectiva, talanoa oferece protocolos de pesquisa do Pacífico, ou de ética, que guiam a maneira de John operar como artista performático envolvido em encontros sociais.

Esses protocolos de pesquisa incluem coisas como *Faka ‘apa’ apa*, que envolve comportamento respeitoso, humilde e atencioso, enquanto *Anga Lelei* diz respeito aos pesquisadores que entendem o contexto e a situação do participante de maneiras tolerantes, generosas, gentis, prestativas, calmas e dignas (Vaioleti, 2006). : 30). Existem muitos outros protocolos a serem considerados, mas um que se destaca para nós é *‘ofa fe’ unga* que combina compaixão e generosidade a ponto de não haver mais nada para dar (Vaioleti, 2006: 31), enquanto tal generosidade é temperada em relação a uma dada situação.

perspective (John and Chris) this relates well to our field of performance art practices where phenomenology, with its emphasis on characteristics of participation, has been a dominant voice. For example, Amelia Jones’ 1998 *Body Art/Performing the Subject* marked a critical moment for a re-evaluation of the ways in which artists, audiences and other participants might be understood within a contingency of enactment.³³ This notion of contingency develops from an understanding of the body as phenomenologically ‘intersubjective’ and has profound ramifications for thinking about bodies and selves in performance art as co-constructed and engaging in reciprocating interaction.³⁴ These are terms that Vaioleti uses in relation to talanoa and they are also implicit in an evocative statement that talanoa researchers might use when introducing themselves to another: “Ko ‘eku ha’u keta talanoa ki he... (I have come so that we can discuss/talk about/converse about...)”.³⁵ But it would clearly be a missed opportunity and an oversight to contextualise the dynamics of talanoa within the Euro-American performance studies trajectory without paying attention to its unique MNak genealogies or epistemologies. Vaioleti is fully aware of this necessity when he writes: “Researchers whose knowing is derived from Western origins are unlikely to have values and lived realities that allow understanding of issues pertaining to knowledge and ways of being that originated from the nga wairua (spirits) and whenua (land) of Samoa, Tonga, Fiji, Tuvalu or the other Pacific nations”.³⁶ From this perspective, talanoa offers Pacific research protocols, or ethics, that guide John’s way of operating as a performance artist engaged with social encounters.

These research protocols include things like *Faka ‘apa’ apa* which involves respectful, humble and considerate behaviour, while *Anga Lelei* concerns researchers understanding the participant’s context and situation in ways that are tolerant, generous, kind, helpful, calm and dignified.³⁷ There are many other protocols to be considered, but one that stands out for us is *‘ofa fe’ unga* which combines compassion and generosity “to the point of there being nothing left to give away”,³⁸ while such generosity is tempered relative to a given situation. This ethical approach is also fundamentally about maintaining integrity and “not affecting the world of the participants in a negative or superficial way”.³⁹

Essa abordagem ética também se baseia fundamentalmente em manter a integridade e não afetar o mundo dos participantes de maneira negativa ou superficial (Vaioleti, 2006: 31).



Fig 1. Emilia Maud Nixon Garden of Memories, Owairoa Marae (2016). Trocando talanoa com Kuia Taini Drummond e colaboradores, Valasi Leota-Seiuli's, Sione Mafi, Jimmy Wulf e Newman Tumata.

Fig 1. Emilia Maud Nixon Garden of Memories, Owairoa Marae (2016). Exchanging talanoa with Kuia Taini Drummond and collaborators, Valasi Leota-Seiuli's, Sione Mafi, Jimmy Wulf and Newman Tumata.

One Kiosk Many Exchanges

One Kiosk Many Exchanges ocorreu no Jardim de Memórias Emilia Maud Nixon em Howick, Auckland, em 8 de outubro de 2016. O curador Bruce Phillips apresentou John a kuia (anciã) Taini Drummond, que é a kaitiaki (guardiã) deste jardim de Tainui desde 1984 que compreende um pequeno *whare taonga* (museu) chamado *Te Raukohekohe* com um *wharenu* (casa de reunião) chamado *Owairoa Marae*. Emilia Maude-Nixon (1870-1962), uma descendente de primeira geração de um britânico, organizou os jardins para fomentar relações próximas com as mulheres pioneiras *pākeha* e com o *iwi* local, *Ngai Tai kī Tāmaki*. Maude-Nixon era muito amada, e foi o amor dela pelo *tangata whenua* (povo da terra) que ativou sua visão.⁵

Taini Drummond passou o dia com todos os artistas, compartilhando as histórias deste lugar para que cada um deles pudesse fazer uma obra de arte informada e responsiva. Preocupado com questões de unidade, temporalidade, permanência, monumentalidade e espaço público, *One Kiosk Many Exchanges* teve como objetivo explorar como artistas contemporâneos locais de diferentes origens culturais poderiam cooperar por meio da arte da performance como um meio de navegar criticamente e inspirar o público ao discurso amigável. Após uma abordagem *talanoa*, o evento começou com uma palestra de Taini Drummond.

Eu fiz uma pergunta a kuia Drummond sobre a relação entre o povo do Pacífico e *Tagua* no *Whenua*. Acho que queria ter certeza de que estava fazendo algo de bom para ela. Ela respondeu comicamente: “somos todos iguais, vocês que saíram da *waka* mais cedo”, aludindo à migração marítima do povo Moana Nui.⁶

One Kiosk Many Exchanges

One Kiosk Many Exchanges took place in the Emilia Maud Nixon Garden of Memories in Howick, Auckland, on 8 October 2016. Curator Bruce Phillips introduced John to kuia (female elder) Taini Drummond who is the kaitiaki (guardian) of this Tainui garden since 1984 which comprises a small *whare taonga* (museum) called *Te Raukohekohe* with a *wharenu* (meeting house) called *Owairoa Marae*. Emilia Maude-Nixon (1870-1962), a first-generation descendant of a British occupant, established the gardens to foster close relationships for *pākehā* pioneering women and the local *iwi*, *Ngai Tai kī Tāmaki*. Maude-Nixon was very much loved, and it was her love for *tangata whenua* (people of the land) that precipitated her vision.⁴⁰

Taini Drummond spent the day with all the artists, sharing the stories of this place so that each of them could make an informed and responsive artwork. Concerned with issues of unity, temporality, permanence, monumentality and public space, *One Kiosk Many Exchanges* aimed to explore how local contemporary artists from different cultural backgrounds could cooperate through performance art as a means to critically navigate and inspire the public to friendly discourse. Following a *talanoa* approach, the event began with a talk by Taini Drummond.

I asked kuia Drummond a question about the relationship between the Pacific people and *Tagnata Whenua*. I guess, for me, I wanted to have assurance that I was doing something good on her behalf. She replied comically, “we are all the same, you guys just got off the *waka* earlier”, alluding to the sea ferrying migration of the Moana Nui people.⁴¹

A cooperação se desenrolou entre o coletivo H.E.P.T., um grupo de artistas conhecido apenas por sua sigla e cujas identidades não são especificadas em nenhuma forma escrita, e um grupo de estudantes de artes visuais da AUT University: Valasi Leota-Seiuli (Samoa), Newman Tumata (Niuean), Jimmy Wulf (Samoan) e Sione Mafi (Tongan). Cada artista estudante foi convidado para formar uma troca com Owairoa Marae e o Jardim das Memórias, usando algum tipo de performance tradicional “atualizada”.

Newman Tumata fez uma série de cartazes que empregavam imagens como sinais de gangues e gírias vernáculos dos vários subúrbios do sul de Auckland (a maior população polinésia do mundo). Como um vendedor de rua, ele deu a volta nos jardins e na rua tentando vender seus cartazes para dar *koha* (doação) a Owairoa em dólares da Nova Zelândia. Estas são as versões de *taonga* (tesouros) de Newman: palavras e objetos sinceros que emergem do espírito de South Auckland, onde Māori e MNak vivem, transpostos para as ruas Howick que ainda pertencem a Owairoa.

Sione Mafi honrou o *whenua / fonua* que pertence ao *mana whenua* Ngai Tai. Os vestígios invisíveis, mas sempre presentes, dos ancestrais de seu povo são sempre os primeiros a serem honrados na Māori *tikanga* (etiqueta / tradição). Sione preparou uma versão tradicional tonganesa da prática pan-pasifika da cerimônia de kava. Ao realizar o *kava kuo heka* se apresenta como

The cooperation unfolded between the H.E.P.T collective, a group of artists known only by their acronym and whose identities are not specified in any written form, and a group of visual art students from AUT University: Valasi Leota-Seiuli (Samoan), Newman Tumata (Niuean), Jimmy Wulf (Samoan) and Sione Mafi (Tongan). Each student artist was invited to form an exchange with Owairoa Marae and the Garden of Memories, using some form of ‘updated’ traditional performance.

Newman Tumata made a series of posters that employed imagery such as gang signs and vernacular slang from the various suburbs in South Auckland (the largest Polynesian population in the world). Like a street hawker, he went around the gardens and onto the street outside attempting to sell his posters in order to give *koha* (donation) to Owairoa in New Zealand dollars. These are Newman’s version of *taonga* (treasures): heartfelt words and objects that emerge from the spirit of South Auckland where Māori and MNak live, transposed onto these Howick streets that still belong to Owairoa.

Sione Mafi honoured the *whenua / fonua /* which belongs to the *mana whenua* Ngai Tai. The invisible but ever-present traces of the ancestors of their people are always the first to be honoured in Māori *tikanga* (etiquette / tradition). Sione prepared a traditional Tongan version of the pan-Pasifika practice of the kava ceremony. In performing the *kava kuo heka* he brings

parente ancestral ao *tangata whenua*, mas ele também reconhece seu lugar de direito. Ele inclinou o primeiro gole de kava para a terra, que é a tradição, e depois passou a kava em volta dos participantes em um balde de plástico comum, diferente da casca de coco tradicional. Enquanto a kava é tradicionalmente servida apenas a dois homens, esse ritual contemporâneo envolvia todos os presentes, inclusive os invisíveis.

A troca de Valasi Leota-Seiuli com Owairoa foi uma performance ao vivo no local com palavras de ação. Ela cantou essas palavras como um encantamento para entrar no *va* (espaço) de dor e vergonha ex-

himself as ancestral relative to *tangata whenua* but he also acknowledges their rightful place. He tipped the first sip of kava to the earth, which is the tradition, and then passed the kava around the participants in an everyday plastic bucket distinct from traditional coconut shell. Whereas kava is traditionally only served to men, this contemporary ritual involved everyone present, including those unseen.

Valasi Leota-Seiuli's exchange with Owairoa was an in-situ live performance of action words. She sung these words as an incantation to enter the *va* (space) of pain and shaming experienced by many migrant MNak, including her father, during the traumatic days of the Dawn Raids.⁴² In this *va*, these sung words connected her parents' woes with the



Fig 2. *One Kiosk, Many Exchanges* (2016) por John Vea. Documentação da performance na Emilia Maud Nixon Garden of Memories, Howick. Foto cortesia de Te Tuhi Gallery.

Fig 2. *One Kiosk, Many Exchanges* (2016) by John Vea. Documentation of live performance at Emilia Maud Nixon Garden of Memories, Howick. Photo courtesy Te Tuhi Gallery.

perimentado por muitos MNak migrantes, incluindo seu pai, durante os dias traumáticos dos Dawn Raids. Neste va, essas palavras cantadas conectaram os problemas de seus pais com o surpreendente e generoso legado de Emilia Maude-Nixon. The Dawn Raids permanece como uma das mais terríveis lembranças do perfil racial e da brutalidade do Estado na história do Aotearoa NZ para o MNak. As palavras de Valasi foram oferecidas como uma troca de histórias tristes com os *tupuna* (ancestrais) de Owairoa. Ela completou sua música com um ato de amor, colocando uma girlanda (importada da China de uma loja de US \$ 2) no memorial para Emilia Maude-Nixon.

Le Ula e, momoli atu e o'u lima
 Le Ula e, momoli atu e o'u lima
 E viia le folasia, lagi ma tuā lagi
 Fatu e fusi ae le tumau
 O tigā o'u tagata
 Ua pese ai the failaga
 Fa'afiafia, tama'ita'I sili
 La'u asoa pale lona ao
 Manatua agaalofa agalelei
 Aso ua te'a, aso o tupulaga fou

Fico com essa lei na mão
 Cantar para quem sulcou a terra
 Eu recolho meu coração para trocar
 Minhas palavras de canção de dor
 de nossos povos
 Eu canto para você, senhora,
 meu colar é para você
 Para honrar seu espírito
 Do passado ao novo

Como Assistente de Graduação (GA) na Universidade de Tecnologia de Auckland (AUT), John se familiarizou com as práticas artísticas emergentes desses alunos. Conhecer as suas forças específicas permitiu-lhe encontrar formas de cooperar com a sua prática, que muitas vezes fomenta os resultados da “aldeia” ou da comunidade. Neste

surprising and generous legacy of Emilia Maude-Nixon. The Dawn Raids remain as one of the single-most horrific memories of racial profiling and state brutality in the history of Aotearoa NZ for MNak. Valasi's words were offered as an exchange of sorrowful stories with the *tupuna* (ancestors) of Owairoa. She completed her song with an act of love, placing a lei (an imported Chinese one from a \$2 shop) on the memorial to Emilia Maude-Nixon.

Le Ula e, momoli atu e o'u lima
 Le Ula e, momoli atu e o'u lima
 E viia le folasia, lagi ma tuā lagi
 Fatu e fusi ae le tumau
 O tigā o'u tagata
 Ua pese ai the failaga
 Fa'afiafia, tama'ita'I sili
 La'u asoa pale lona ao
 Manatua agaalofa agalelei
 Aso ua te'a, aso o tupulaga fou

I stand with this lei in hand
 To sing to whom laid the land
 I gather my heart to exchange
 My words of song of our peoples' pain
 I sing to you lady, my lei is for you
 To honour your spirit
 From the past to the new

As a Graduate Assistant (GA) at Auckland University of Technology (AUT), John has become familiar with these students' emerging art practices. Knowing their specific strengths enabled him to find ways they could cooperate with his practice which often fosters 'village' or community outcomes. In this event, the group employed objects and actions 'stolen' from other cultures such a kiosk or the practice of taking tea.

One Kiosk Many Exchanges was mindful of the way in which the suburb of Howick, formerly occupied by Ngāi Tai, was settled by Europeans in 1847 when three companies of the Royal New Zealand Fencibles were assigned to a defence post: "They were retired soldiers enlisted to serve for seven years in exchange for a cottage and an acre of land. Howick was the largest of the Fencible settlements, with 804 people in three

evento, o grupo empregou objetos e ações “roubadas” de outras culturas, como um quiosque ou a prática de tomar chá.

One Kiosk Many Exchanges estava atento ao modo como o subúrbio de Howick, anteriormente ocupado por Ngāi Tai, foi colonizado por europeus em 1847, quando três empresas da Royal New Zealand Fencibles foram designadas para um posto de defesa: “Eram soldados aposentados. servir por sete anos em troca de uma casa de campo e um acre de terra. Howick foi o maior dos assentamentos de Fencible, com 804 pessoas em três empresas em 1848 ” (“ This east Auckland suburb”, 2018). A noção de roubo ou furto foi desenvolvida pela idéia do “quiosque” (um dossel portátil) que foi levado em uma procissão ao Jardim das Memórias pelo coletivo H.E.P.T, como um caixão é levado para um carro fúnebre.

Eu fiz algumas pesquisas na área e descobri sobre uma comunidade proeminente em Howick chamada de *fencibles*. Havia outras comunidades fencibles dentro de Auckland, mas nenhuma como a de Howick. Eles se orgulhavam da cultura e até têm uma Aldeia Histórica de Howick, dedicada ao envolvimento na ocupação de terras roubadas, aparentemente protegendo-as de invasores. Minha investigação da área de Howick foi muito profunda e acabei sendo convidado para jogar no clube local da liga de rugby, Howick Hornets.⁷

companies in 1848”.⁴³ The notion of theft or taking-from another was fleshed out through the idea of the ‘kiosk’ (a portable canopy) which was carried in a procession to the Garden of Memories by the H.E.P.T collective, like a casket is carried to a hearse.

I did some research in the area and I found out about a prominent community in Howick called the fencibles. There were other fencible communities within Auckland but none like the one in Howick. They were proud of the culture and they even have a Howick Historical Village dedicated to the fencibles involvement in occupying stolen land apparently protecting it from attackers. My investigation of the Howick area was very in-depth and I ended up being roped into playing league for the local Rugby League club, Howick Hornets.⁴⁴

Os neozelandeses associam um quiosque (originário da Turquia / Pérsia) a uma barraca temporária no meio de um shopping center que vende produtos eletrônicos ou alimentos. Para o *One Kiosk Many Exchanges*, um quiosque foi carregado pelos “portadores” do H.E.P.T para cada um dos colaboradores do artista. Cada artista escolheu um local e performatizou com esse quiosque. Os portadores foram instruídos por seu “diretor” de forma muito silenciosa e sucinta, como se fosse algo que pudessem fazer regularmente:

‘Io, (sim)
Lalo (embaixo)
‘Alu ki tu’a (sai)
Hiki ki ‘olunga (levante-a)
Ha’u ki loto (entre)
Tuku ki lalo (abaixe)

One Kiosk Many Exchanges foi co-optado por meio de uma trama de histórias co-construídas como ferramentas de pesquisa. John coleta histórias dentro de histórias, às vezes de conversas aleatórias com pessoas ao seu redor. Desta forma, os pesquisadores submergem em uma comunidade e, por meio desse processo talanoa, surgem evidências locais das comunidades específicas. A exposição de Jorge Satorre 2013 “Emic Etic?” no Artspace, Auckland, baseia-se nos termos “emic” e “etic”

New Zealanders associate a kiosk (originating from Turkey/ Persia) with a temporary stall in the middle of a shopping mall selling electronic goods or food. For *One Kiosk Many Exchanges*, a kiosk was carried around by the H.E.P.T ‘bearers’ for each of the artist collaborators. Each artist chose a location and performed within this one kiosk. The bearers were instructed by their ‘director’ very quietly and succinctly as if it was something they might do on a regular basis:

‘Io, (Yes)
Lalo (down)
‘Alu ki tu’a (go out)
Hiki ki ‘olunga (lift it up)
Ha’u ki loto (come in)
Tuku ki lalo (put it down)

One Kiosk Many Exchanges was co-opted through a weave of co-constructed stories as a research tool. John collects stories-within-stories, sometimes from random conversations with people around him. In this way, researchers submerge themselves within a community and, through this process of talanoa, there emerges local evidence of the specific

inventados pelo linguista norte-americano Kenneth Pike nos anos 1950. Os curadores Claudia Arozqueta e Caterina Riva afirmam que: “Uma abordagem de análise emica investiga o ponto de vista dos nativos ou locais em um contexto específico. A abordagem etic incorpora a opinião de um pesquisador ou pesquisador baseado em versões locais ou discursos” (Arozqueta & Riva, 2013, n.p). A obra de arte do Satorre explora esses pontos de vista enquanto ele pesquisa o significado cultural das aves nativas e do jade a partir da perspectiva de um visitante em Aotearoa NZ (Arozqueta & Riva, 2013, n.p)

Eu fiz amizade com *kuia* Drummond que gentilmente compartilhou comigo a história do Jardim das Memórias através de *talanoa*. Ela era como uma conselheira cultural / comunitária que me orientou sobre como negociar o espaço do meu ponto de vista ético. Ela se tornou meu portal emico para a comunidade de Howick. Como eu estava pesquisando apenas a partir de uma perspectiva ética, ela me ajudou de dentro da cultura.⁸

As características da pesquisa emica são intensificadas pela ênfase *talanoa* em ouvir as histórias das pessoas, não importa onde elas possam levar e pela profunda preocupação com o conhecimento proveniente de *wairua* e *whenua*. Voltando às complexidades dos pesquisadores como *edgewalkers* Pasifika, Tupuola afirma:

Minha origem étnica e cultural também desempenhou um papel vital em ser capaz de tecer meus papéis como pesquisador interno e externo. Meu próprio status como parte de um grupo minoritário na Nova Zelândia gerou o interesse de jovens afro-americanos, hispânicos, chicanos e latinos e os encorajou a compartilhar suas experiências comigo. Além disso, durante o curso deste estudo, foi interessante ver

communities. Jorge Satorre's 2013 exhibition *Emic Etic?* at Artspace, Auckland, draws on the terms 'emic' and 'etic' coined by American linguist Kenneth Pike in the 1950s. Curators Claudia Arozqueta and Caterina Riva state that: “An Emic analysis approach investigates the point of view of the natives or locals in a specific context. The Etic approach incorporates the opinion of an investigator or researcher based on local versions or discourses”.⁴⁵ The artwork of Satorre explores these viewpoints as he researches the cultural significance of native birds and greenstone from a visitor's perspective in Aotearoa NZ.⁴⁶

I befriended *kuia* Drummond who kindly shared with me the history of the *Garden of Memories* through *talanoa*. She was like a cultural/community advisor who mentored me in how to negotiate the space from my etic stand point. She became my emic gateway to the community of Howick. As I was only researching from an etic perspective she assisted me from inside the culture.⁴⁷

The characteristics of emic research are heightened by *talanoa's* emphasis on listening to peoples' stories no matter where they may lead and by deep concern for knowledge originating from *wairua* and *whenua*. Returning to the complexities of the researchers as Pasifika *edgewalkers*, Tupuola states:

My ethnic and cultural background also played a vital role in being able to weave between my roles as both insider and outsider researcher. My own status as part of a minority group in New Zealand engendered interest from African-American, Hispanic, Chicano and Latino youth and encouraged them to share their experiences with me. Furthermore, during the course of this study, it was interesting to see how similar some of the cultural practices were, despite my being of a different background. Thus, in designing the research method, I thought it best that this research be divided into three phases: the first being a theoretical critique and analysis of the achieved identity status; the second, fieldwork and third, a video documentary. The different phases of the study were collaborated upon with youth, in particular the selection of films, poetry, texts, graffiti, lyrics and theatre.⁴⁸

como algumas práticas culturais eram similares, apesar de eu ter uma formação diferente. Assim, ao projetar o método de pesquisa, julguei melhor que fosse dividida em três fases: a primeira sendo uma crítica teórica e uma análise do status identitário alcançado; o segundo, trabalho de campo e terceiro, um documentário em vídeo. As diferentes fases do estudo foram colaborativas com os jovens, em particular a seleção de filmes, poesia, textos, graffiti, letras e teatro. (Tupuola, 2004: n.e.)

Em resumo, uma abordagem êmica olha para uma cultura de dentro, enquanto uma abordagem ética olha para uma cultura de fora. A diferença marcante entre Jorge Satorre e John Vea é que Satorre incorpora o etnógrafo e Vea, o auto-etnógrafo: Satorre luta com os problemas associados a modos arbitrários de interpretação de outra cultura, enquanto Vea explora sua própria cultura MNak e os tipos de escolhas de pesquisas baseadas em práticas, nas quais visa as abordagens de pesquisas hegemônicas do passado e, não menos, aquelas que enquadraram o MNak como menos do que racionais.

Limbo

Essas histórias evocam um estado de limbo, *tamasi'i muli* (estrangeiro ou gringo) em sua própria terra, devido aos legados do colonialismo, imperialismo, capitalismo e racionalismo econômico. O termo limbo originou-se da palavra latina *limbus*, que significa borda ou região na fronteira do Inferno. A crença cristã medieval dizia que somente aqueles que foram batizados na Igreja Cristã poderiam entrar no céu, e o limbo era a morada das almas de crianças não batizadas, e dos justos que morreram antes da vinda de Cristo: na fronteira; não no inferno, mas também não no céu. Sinônimos de esquecimento, vazio e a inexistência, o limbo tornou-se uma metáfora e / ou estado físico de não pertencer a um lugar ou estar entre espaços.

In summary, an emic approach looks into a culture from the inside while an etic approach looks into a culture from the outside. The striking difference between Jorge Satorre and John Vea is that Satorre embodies the ethnographer and Vea the auto-ethnographer: Satorre struggles with the problems associated with arbitrary modes of interpretation of another culture while Vea explores his own MNak culture and the kinds of practice-based research decisions he can make that address hegemonic research approaches of the past and not least those that have framed MNak as less than rational.

Limbo

These stories evoke a state of limbo, even *tamasi'i muli* (foreigner or alien) in one's own land due to the legacies of colonialism, imperialism, capitalism and economic rationalism. The term limbo originated from the Latin word *limbus* meaning edge or region on the border of Hell. Medieval Christian belief had it that only those who were baptized into the Christian Church could enter heaven, and limbo was the abode of the souls of unbaptized infants, and of the just who died before Christ's coming: on the border; not in hell, but not in heaven either. Synonyms with oblivion, void and non-existence, limbo has become a metaphor and/or physical state of not belonging to a place or being in between spaces.

Como sou samoano-alemão criado em Samoa na Nova Zelândia, nunca encontrei minha família alemã, encontrei uma foto antiga do meu bisavô. Eu aprendi algumas frases em alemão da internet para tentar me comunicar com meu avô através da imagem.⁹

O ponto de vista mítico de talanoa, reunindo informações do interior de uma sociedade, vem com um entendimento tácito de que este é um processo falho, que desenvolve subjetividades dentro de um estado cultural de limbo. Uma história vem à luz dentro de uma história coletada e a ideia de uma história dentro de uma história é comum à pesquisa de John. O que se segue é um relato de 'Aloha' Aina Fonua no Havaí, onde as pressões de tempo de uma residência de pesquisa em Honolulu testaram métodos de pesquisa de talanoa:

Tornei-me muito consciente de mim mesmo como estranho olhando para dentro da cultura. Até esta residência, eu só tenho reunido talanoa em Aotearoa onde moro. Ser o estranho era mais uma experiência estrangeira; embora parecesse um local, assegurei-me de que os habitantes locais havaianos soubessem de onde eu vinha. Eu particularmente não queria responder à minha residência de pesquisa para criticar a área que eu pesquisei, mas sim me criticar usando as noções coletadas do Havaí.¹⁰

Because I'm Samoan German raised fa'a samoa (samoan way) in NZ, I've never met my German family, I found an old photo of my great Grandfather. I learnt some German phrases from the internet to try and communicate with my Grandfather through the image.⁴⁹

Talanoa's emic viewpoint, gathering information from the inside of a society, comes with a tacit understanding that this is a flawed process, which develops subjectivities within a cultural state of limbo. A story comes to light within a story being gathered and the idea of a story-within-a-story is common to John's research. What follows is an account of 'Aloha 'Aina Fonua in Hawaii where the time pressures of a research residency in Honolulu tested talanoa research methods:

I became very conscious about myself as the outsider looking inside the culture. Until this residency, I have only been gathering talanoa within Aotearoa where I live. Being the outsider was yet another foreign experience; even though I looked like a local I made sure the Hawaiian locals knew where I came from. I particularly did not want to respond to my research residency to critique the area I researched but rather critique myself using the notions gathered from Hawaii.⁵⁰

Fig 3. Kalihi Valley, Honolulu, Hawaii (2016). Em talanoa em curso para atelier de Imaikalani Kalahahele.



Fig 3. Kalihi Valley, Honolulu, Hawaii (2016). In talanoa on route to Imaikalani Kalahahele's art studio.

'Aloha' Aina Fonua

Durante uma residência de pesquisa de duas semanas em Honolulu, Havaí, John reuniu muitas histórias com os moradores locais que influenciaram sua instalação "Aloha" Aina Fonua para a Bienal de Honolulu 2017. A maioria das histórias foi retransmitida em pontos de ônibus, ônibus, táxis, centros comunitários e fazendas orgânicas.

Imaikalani Kalahahele teve a gentileza de compartilhar comigo seu conhecimento e sua experiência sobre a história do relacionamento do Havaí com seus ocupantes coloniais forçados. Em sua conversa única em pidgin havaiano, ele mencionou algo que ficou comigo depois de nossa conversa: "O que fazemos com todo o lixo concreto?", referindo-se à selva de concreto e ao excesso de concreto que os desenvolvedores produzem toda vez que constroem e reconstruem. Isso me fez pensar em movimentos trabalhistas.¹¹

'Aloha' Aina Fonua

During a two-week research residency in Honolulu, Hawaii, John gathered many stories with locals that influenced his installation 'Aloha' Aina Fonua for the 2017 Honolulu Biennial. Most of the stories were relayed in bus stops, buses, taxis, community centers and organic farms.

Imaikalani Kalahahele was kind enough to share with me his knowledge and experience about the history of Hawaii's relationship with its forced colonial occupiers. In his unique Hawaiian pidgin talk, he mentioned something that stuck with me after our exchange: "What we do with all da concrete rubbish?", referring to the concrete jungle and the excessive concrete the developers produce every time they build and rebuild. This made me think of labour movements.⁵¹

Tomando um ônibus da Universidade do Havaí, perguntei a um local sentado ao meu lado em busca de instruções para ir a Chinatown, em Honolulu, Havaí. Ele me mostrou as direções em um mapa em seu telefone. Nós continuamos tendo um talanoa em coisas gerais acontecendo no Havaí. Ele apontou para um subúrbio montanhoso, “você sabe lá, você precisa de 50% de sangue havaiano para viver lá.” Meu ponto de ônibus estava chegando, e eu não entendi o que ele queria dizer, então eu apenas balancei a cabeça como se eu entendi e saí do ônibus. Mais tarde eu pesquisei o percentual de sangue havaiano, e o primeiro site que aparece é: Candidatando-se a terras havaianas - Departamento de Casa Havaiana. Para poder viver nessas propriedades havaianas, você precisa ter uma certa porcentagem de sangue havaiano.¹²

Ngahiraka Mason, diretora curatorial da Bienal de Honolulu de 2017, levou John a uma fazenda orgânica chamada Ma’o, localizada na área de Waianae, no Havaí Oahu. Ngahiraka o apresentou a Cheryse Sana e Kamuela Enos, que são co-gestoras da fazenda. Eles mostraram John ao redor da plantação e conversaram sobre como eles trabalham principalmente com crianças que acabaram de sair do ensino médio e se dirigiram para a faculdade. Uma organização sem fins lucrativos, as fazendas Ma’o exploram os desafios da juventude e da comunidade por meio da agricultura havaiana tradicional.

Caughting a bus from the University of Hawaii, I asked a local sitting next to me for directions to get to go to Chinatown in Honolulu Hawaii. He showed me directions on a map on his phone. We continued having a talanoa on general stuff happening in Hawaii. He pointed to a hilly suburb, “you know over there, you need 50% Hawaiian blood to live there.” My bus stop was coming up, and I didn’t get what he meant, so I just nodded my head as if I understood and got off the bus. Later I googled Hawaiian blood percentage, and the first website that shows up is: Applying for Hawaiian Home Lands - Department of Hawaiian Home. To be able to live in these Hawaiian homesteads you have to have a certain percentage of Hawaiian blood.⁵²

Ngahiraka Mason, curatorial director of the 2017 Honolulu Biennial, took John to an Organic farm called Ma’o farms based in the Waianae area in Hawaii Oahu. Ngahiraka introduced him to Cheryse Sana and Kamuela Enos who are co-managing the farm. They showed John around the plantation and talked about how they mainly work with kids who have just left high school and heading for college. A non-profit organisation, Ma’o farms explores challenges for youth and community through traditional Hawaiian agriculture.

Na fazenda, passamos por uma grande pilha de rochas retiradas da terra. O modo como as rochas eram organizadas parecia a formação de rochas que cercam uma casa em Tonga. A pilha de pedras provocou em mim uma história sobre a situação da minha mãe possuir terras em Tonga.¹³

‘Aloha’ Aina Fonua responde ao conceito havaiano nativo de Aloha Āina (amor à terra) dentro do contexto da terra natal de John. Em Tonga, as mulheres são incapazes de possuir fonua (terra) em contraste com os valores e direitos da terra havaiana.

Minha mãe é a mais velha das três irmãs do sexo feminino. Para contornar essas leis, minha mãe assinou a fonua do meu avô com meu nome, pois eu sou o neto masculino mais velho. Recentemente, um parente distante do lado do meu avô da família tentou reivindicar esta fonua, que causou uma batalha legal sob a lei tonganesa entre famílias. Ficamos no limbo à espera de uma decisão ou resolução. A obra de arte é baseada em um jogo da minha infância chamado Eggs in a Basket, que envolve roubar o máximo de pedras possíveis dos oponentes dentro do prazo alocado. Aplico esse conceito de competir por propriedade no contexto mais sinistro da batalha de minha mãe para manter sua casa. Ela semeia esta āina com seus irmãos mais novos, mas ela não pode herdar a mesma āina.¹⁴

In the farm, we walked past a large pile of rocks retrieved from the land. The way the rocks were organised looked like the formation of rocks that surround a house in Tonga. The pile of rocks triggered a story in me about my mother's situation owning land in Tonga.⁵³

‘Aloha’ Aina Fonua responds to the Native Hawaiian concept of Aloha Āina (love of the land) within the context of John's Tongan homeland. In Tonga, women are unable to own *fonua* (land) in contrast with Hawaiian land values and rights.

My mother is the eldest out of three female siblings. To bypass these laws my mother signed my Grandfather's *fonua* under my name, as I am the eldest male grandchild. Recently a distant male relative from my Grandfather's side of the family has tried to lay claim to this *fonua*, which has caused a legal battle under Tongan law between families. We are left in limbo awaiting a decision or resolution. The artwork is based on a game from my childhood called Eggs in a Basket which involves stealing as many rocks as possible from opponents within the allocated time frame. I apply this concept of competing for ownership within the more sinister context of my mother's battle to retain her home. She sows this āina with her younger siblings, yet she cannot inherit that same āina.⁵⁴



Fig 4. **Pile of Rocks (2016)**. Ma'o Farms, Waianae, Oahu, Hawaii.

Fig 4. **Pile of Rocks (2016)**. Ma'o Farms, Waianae, Oahu, Hawaii.

A próxima seção explora as idéias de ativismo artístico de Chantel Mouffe e espaços agonísticos de cooperação compartilhadas que estão em um terreno comum com a idéia de pesquisadores como edgewalkers de Pasifika. Um estado de limbo (não pertencente a lugar ou estar entre espaços), parece alinhar com a insistência de Mouffe para práticas políticas que criam “espaços públicos agonísticos” que evitam todas as formas de consenso (Mouffe, 2007: 4). Mas como nos engajamos em formas de políticas democráticas antagônicas (Mouffe, 2007, p. 3, 5), comprometidas com talanoa?

The next section explores Chantel Mouffe's ideas of artistic activism and agonistic spaces of shared cooperation that shares common ground with the idea of researchers as Pasifika edgewalkers. A state of limbo (not belonging to place or being in between spaces), seems to align with Mouffe's insistence for political practices that create “agonistic public spaces” that avoid all forms of consensus.⁵⁵ But how do we engage in forms of adversarial democratic politics⁵⁶ while being committed to talanoa?

Antagonismo de Chantel Mouffe

O ensaio de Chantel Mouffe, 'Artistic Activism and Agonistic Spaces' defende a importância de práticas artísticas críticas em espaços públicos que nunca buscam consenso. Ela procura uma arte que reconheça diferenças políticas antagonistas radicais insustentáveis e insolúveis.

O que quer dizer Mouffe quando descreve o político como antagonismo? Ela quer dizer que "questões políticas sempre envolvem decisões que nos obrigam a escolher entre alternativas conflitantes" (Mouffe, 2007: 2). Isto sugere que as sociedades e os políticos são locais de pluralidade e conflito nos quais as soluções racionais nem sempre são evidentes (Mouffe, 2007: 2). Assim, o antagonismo é uma dimensão inevitável e necessária do político. Mouffe argumenta que o neoliberalismo é, por natureza, racionalista e individualista em sua abordagem e "incapaz de compreender adequadamente a natureza pluralista do mundo social" (Mouffe, 2007: 2). Uma das principais razões, segundo Mouffe, para a incapacidade do neoliberalismo de compreender e se relacionar com diferenças complexas na sociedade é a sua "crença racionalista na disponibilidade de um consenso universal baseado na razão" (Mouffe, 2007: 2). Em contraste, ela escreve que "o antagonismo revela o próprio limite de qualquer consenso racional" (Mouffe, 2007: 2). A partir dessa perspectiva, Mouffe argumenta que a democracia é paradoxal, envolvendo

Chantel Mouffe's Antagonism

Chantel Mouffe's essay 'Artistic Activism and Agonistic Spaces' argues for the importance of critical artistic practices in public spaces that never seek consensus. She seeks out art that acknowledges radical antagonistic political differences that are unsustainable and unresolvable.

What does Mouffe mean when she describes the political as antagonism? She means that "political questions always involve decisions which require us to make a choice between conflicting alternatives".⁵⁷ This suggests that societies and the political are sites of plurality and conflict where rational solutions are not always evident.⁵⁸ Thus, antagonism is an unavoidable and necessary dimension of the political. Mouffe argues that neo-liberalism is by nature rationalist and individualist in its approach and "unable to grasp adequately the pluralistic nature of the social world".⁵⁹ One of the main reasons, according to Mouffe, for neo-liberalism's inability to grasp and relate to complex differences in society is its "rationalist belief in the availability of a universal consensus based on reason".⁶⁰ By contrast, she writes that "antagonism reveals the very limit of any rational consensus".⁶¹ From this perspective, Mouffe argues that democracy is paradoxical, involving an "agonistic struggle... between opposing hegemonic

uma “luta agonística”. entre projetos hegemônicos opostos que nunca podem ser reconciliados racionalmente” (Mouffe, 2007: 3). Isto implica que, para o sucesso da democracia, ela deve reconhecer as sociedades como precárias e instáveis; sociedades que defendem o que ela chama de política democrática antagonista. E isso também significa lembrar continuamente práticas históricas hegemônicas anteriores, ou seja, a história e as práticas sociais atuais nunca são neutras.

O que pode ser radical sobre a luta agonística de Mouffe é sua resistência a idéias de acordo intersubjetivo e consenso (e aqui ela contrasta seu trabalho com o de Jürgen Habermas e Hannah Arendt). Ao abordar exclusões e diferenças radicais sem buscar formas racionais de consenso, as hegemonias dominantes são questionadas (Mouffe, 2007: 4). O que é importante para nossa discussão aqui sobre o espaço público e o papel criticamente político das práticas artísticas é que, primeiramente, “o espaço público é o campo de batalha onde diferentes projetos hegemônicos são confrontados, sem qualquer possibilidade de reconciliação final” (Mouffe, 2007: 3). e, segundo, a política e a arte nunca podem ser separadas: “existe uma dimensão estética no político e existe uma dimensão política na arte” (Mouffe, 2007: 4).

Práticas artísticas críticas que criam “espaços públicos agonísticos” vão “desvelar tudo o que é reprimido pelo consenso dominante” e, portanto, evitará todas as formas de consen-

projects which can never be reconciled rationally”.⁶² This implies that for democracy to succeed it must recognise societies as precarious and unstable; societies that advocate what she calls adversarial democratic politics. And this also means continually remembering previous historic hegemonic practices i.e., history and current social practices are never neutral.

What might be radical about Mouffe’s agonistic struggle is her resistance to ideas of intersubjective agreement and consensus (and here she contrasts her work with that of Jürgen Habermas and Hannah Arendt). Dominant hegemonies are questioned by pursuing radical exclusions and differences without seeking rational forms of consensus.⁶³ What is important for our discussion here about both public space and the critically political role of artistic practices is that, firstly, “public space is the battleground where different hegemonic projects are confronted, without any possibility of final reconciliation”⁶⁴ and, secondly, politics and art can never be separated: “There is an aesthetic dimension in the political and there is a political dimension in art”.⁶⁵

Critical artistic practices that create “agonistic public spaces” are going to “unveil all that is repressed by the dominant consensus” and will therefore avoid all forms of consensus. Mouffe’s definition of agonistic art is therefore “art that foment dissensus, that makes visible what the

so. A definição de arte agonística de Mouffe é, portanto, “arte que fomenta o dissenso, que torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e a obliterar” (Mouffe, 2007: 4). Ela dá exemplos do que ela chama de “práticas artístico-ativistas” como “‘Reclaim the streets’ na Grã-Bretanha ou ‘Tute Bianche’ na Itália, para as campanhas ‘Stop advertising’ na França e ‘Nike Ground-Rethinking Space’ em Áustria” (Mouffe, 2007: 5).

Significativamente, Mouffe se opõe a algumas concepções modernistas do artista como privilegiados e únicos, fazendo algum tipo de crítica social de vanguarda. A esse respeito, os artistas agonistas não podem ser vistos como interventores de qualquer situação política, mas sim artistas, como todos os outros, são inseparáveis e contingentes aos mesmos problemas que “criticam”. Somente quando essas ilusões modernistas artísticas são abandonadas é que a arte pode tornar-se produtivamente parte de uma política democrática antagônica (Mouffe, 2007: 3, 5).

A maioria das histórias que John reúne comentam questões pós-coloniais que afetam as pessoas com as quais ele conversa, como trabalhadores de fábrica, faxineiros, trabalhadores sazonais, motoristas de táxi, líderes religiosos, refugiados e assim por diante. A maioria dos participantes dos projetos de John são migrantes para a Aotearoa NZ ou filhos de imigrantes. As histórias revelam que o edgewalker de Pasifika negocia constantemente a hegemonia cultural. Mas a natureza do edgewalk

dominant consensus tends to obscure and obliterate”.⁶⁶ She gives examples of what she calls “artistic-activist practices” such as “‘Reclaim the streets’ in Britain or the ‘Tute Bianche’ in Italy to the ‘Stop advertising’ campaigns in France and the ‘Nike Ground-Rethinking Space’ in Austria”.⁶⁷

Significantly, Mouffe is opposed to some modernist conceptions of the artist as privileged and unique, making some kind of avant-garde social critique. In this respect, agonistic artists cannot be seen as intervening in any political state of affairs but rather, artists, like everyone else, are inseparable from, and contingent in, the very problems they ‘critique’. It is only when these artistic modernist illusions are abandoned that art might productively become part of an adversarial democratic politics.⁶⁸

The majority of stories that John gathers comment on post-colonial issues that affect the people he converses with such as factory workers, cleaners, seasonal workers, taxi drivers, religious leaders, refugees and so on. Most of the participants in John’s projects are migrants to Aotearoa NZ or offspring of immigrants. The stories reveal that the Pasifika edgewalker constantly negotiates cultural hegemony. But the nature of the edgewalker equally permeates the critical methodologies in John’s research practice. For example, how do we control quality in these cooperative social artworks without dominating them with instructions or a curatorial overview? How

igualmente permeia as metodologias críticas na prática de pesquisa de John. Por exemplo, como podemos controlar a qualidade dessas obras de arte sociais cooperativas sem dominá-las com instruções ou uma visão curatorial? Como articular um fluxo de histórias dentro de histórias torna-se um “problema” construtivo para o pesquisador talanoa. Discutido na próxima seção, “Mo’ui Tukuhausia incorpora esses desafios em todo o espaço público e uma sensação extensa de tempo de vida.

‘Mo’ui Tukuhausia

O ponto de vista emico é evidente em *Mo’ui Tukuhausia*, 2012, pelo artista tonganês / neozelandês Kalisolaite “Uhila, parte da exposição do grupo “O que você quer dizer, nós?” na galeria de arte Te Tuhi em Pakuranga, Auckland. Para este trabalho, Uhila viveu como sem-teto nos prédios de Te Tuhi e nas áreas ao redor durante duas semanas. Esta obra contribuiu para o Prêmio Walters na Galeria de Arte de Auckland em 2014, quando viveu nas ruas por três meses. Ele cruzou caminhos com uma pessoa sem-teto local durante sua empreitada. Depois de explicar aos sem-teto que sua experiência de viver sem-teto como uma obra de arte, essa pessoa respondeu: “Mano, estou feliz que você esteja fazendo isso, cara, é bom que alguém esteja fazendo isso para nos entender melhor”. De certa forma, o sem-teto reconhece como o ponto de vista emico é importante para entender uma cultura, uma preocupação central para o ‘Mo’ui Tukuhausia e seus processos. O curador Bruce Phillips explica:

to articulate a flow of stories within stories becomes a constructive ‘problem’ for the talanoa researcher. Discussed in the next section, *‘Mo’ui Tukuhausia* embodies these challenges across public space and an extended sense of lived time.

‘Mo’ui Tukuhausia

The emic viewpoint is evident in *‘Mo’ui Tukuhausia*, 2012, by Tongan/New Zealand artist Kalisolaite ‘Uhila, part of the group exhibition *What do you mean, we?* at Te Tuhi art gallery in Pakuranga, Auckland.⁶⁹ For this artwork ‘Uhila lived homelessly around Te Tuhi’s buildings and the surrounding areas for the duration of two weeks. This artwork developed into ‘Uhila’s contribution for The Walters Prize at the Auckland Art Gallery in 2014 when he lived on the streets for three months. He crossed paths with a local homeless person during his endeavor. After explaining to the homeless person that his experiment of living homeless as an artwork, that person replied: “Bro, I am glad you are doing that, man, it is good that someone is doing this to understand us better”. In a way, the homeless person recognises how the emic viewpoint is important for understanding a culture, a central concern for *‘Mo’ui Tukuhausia* and its processes. Curator Bruce Phillips explains:



Fig 5. *Mo'ui Tukuhasia (2012)* por **Kalisolaite 'Uhila**. Documentação de performance na Te Tuhi Gallery. Foto cortesia de Te Tuhi Gallery.

Fig 5. *Mo'ui Tukuhasia (2012)* by **Kalisolaite 'Uhila**. Documentation of live performance at Te Tuhi Gallery. Photo courtesy Te Tuhi Gallery.

Kalisolaite era visitado periodicamente por amigos, familiares e simpatizantes, mas na maioria das vezes era deixado sozinho para existir dia e noite a céu aberto, como muitas outras pessoas fazem nos centros urbanos ao redor do mundo. A necessidade de aprender a sobrevivência urbana, para mim, está entre as mais perspicazes de suas narrativas. Ele me disse: “Um aspecto fundamental para a sobrevivência é estar ciente do seu entorno ... Eu estava fazendo muitas coisas sentadas, muita observação, apenas ouvindo e percebendo o que estava acontecendo na área. Foi quando percebi que realmente não precisava saber a hora, porque essa era a minha hora. Ao prestar atenção ao que estava acontecendo ao redor da área, eu notaria a vida acontecendo como um relógio ... mas é mais como uma sombra do tempo. As pessoas tinham tempo, mas eu estava me movendo na sombra delas. Eles estariam se movendo, mas eu estava me movendo no meu ritmo diferente ”. (Phillips, 2014, n.p.)

Kalisolaite was periodically visited by friends, family and supporters but was on the most part left alone to exist day and night in the open like many other people do in urban centres around the globe. The necessity of learning urban survival is amongst the most insightful of his accounts to me. He told me: “A key aspect to survival is to be aware of your surroundings ... I was doing a lot of sitting, a lot of observing, just listening and being aware of what was happening around the area. That was when I realised that I didn't really need to know the time, because this was my time. By paying attention to what was going on around the area I would notice life happening like clockwork ... but it is more like a shadow of time. People had the time but I was moving in their shadow. They would be moving but I was moving at my own different pace”.⁷⁰

Conclusão

Começamos a procurar um terreno comum e diferenças entre as ideias de Vairoleti e Mouffe. *One Kiosk Many Exchanges* explora o papel do artista pesquisador que procura cooperar com coletivos e pequenos grupos e, portanto, desbancar a ideia do pesquisador privilegiado como conhecedor de uma crítica decisiva à sociedade. Assim como com a definição de arte agonística de Mouffe, a prática da performance de John Vea está enredada e dependente do tecido das histórias e dos problemas que eles criticam. O estado de limbo de sua família em 'Aloha' Aina Fonua, ao furtarem freneticamente as rochas uns dos outros em um jogo de Eggs in a Basket, deixa suas mulheres afastadas dos direitos de propriedade da terra; não pertencendo ao seu lugar e constantemente existindo entre espaços. Como Kalisolaite 'Uhila está abandonando o tempo do relógio enquanto vive nas ruas como um sem-teto, essas existências limbo (incorporadas em encenações de desempenho profundas) trazem a arte na política democrática contraditória desejada por Mouffe (Mouffe, 2007: 3, 5). Eles também se alinham com as idéias de Vairoleti sobre a metodologia de pesquisa talanoa com suas histórias abertas e formas altamente contingentes de início e fim (uma história em um ônibus ou uma visita da polícia) que minam a confiabilidade e consistência nos resultados de pesquisas acadêmicas tradicionais.

Conclusion

We began searching out common ground and differences between the ideas of Vairoleti and Mouffe. *One Kiosk Many Exchanges* explores the role of the artist researcher who seeks out co-operations with collectives and small groups and therefore debunking the idea of the privileged researcher as connoisseur of decisive critique on society. As with Mouffe's definition of agonistic art, John Vea's performance practice is enmeshed and contingent with the fabric of stories and the problems they critique. His family's state of limbo in 'Aloha 'Aina Fonua, as they frantically steal rocks from each other in a game of Eggs in a Basket, leaves their women estranged from the rights of landownership; not belonging to their place and constantly existing between spaces. Like Kalisolaite 'Uhila's relinquishing of clock time while living on the streets as a homeless person, these limbo existences (embodied in absolutely profound performance enactments) bring art into Mouffe's desired adversarial democratic politics.⁷¹ They also align with Vairoleti's ideas about talanoa research methodology with their open-ended stories and highly contingent ways of beginning and ending (a story on a bus or a visit from the police) that undermine reliability and consistency in traditional academic research results.

Talanoa de John nos ensina algo sobre o estado de limbo que caminha cautelosamente entre *ofa fe unga* (compaixão e generosidade) a ponto de não haver mais nada para dar “(Vaioleti, 2006: 31) e uma política adversarial no qual o espaço público é um campo de batalha dos diferentes poderes sociais. Esses campos de batalha abordam uma miríade de histórias e histórias hegemônicas envolvendo Māori e pākehā, povos Maori e Moana Nui, Moana Nui e pākehā, a constituição do Reino de Tonga e, não menos importante, o direito de cada pessoa de possuir um lugar seguro e acolhedor para viver. O tipo de talanoa defendido nessas obras de arte sociais e cooperativas pode encontrar momentos de profunda reconciliação com indivíduos e coletivos, como a conversa de Uhila com ‘outro’ sem-teto e a conversa fugaz de John em um ônibus local no Havaí sobre a posse da terra. Somos sérios sobre desafiar a academia em formas de pesquisa que se originam dos nga wairua (espíritos) e whenua (terra) de todos os povos. Este é um antagonismo que tenta combinar *ofa fe unga* com uma dimensão política que afronta o racismo, o patriarcado e o neoliberalismo na sua incapacidade de compreender a natureza pluralista do mundo social (ver Mouffe, 2007: 2). Isto é talanoa adaptado para a batalha oceânica contemporânea.

John’s talanoa teaches us something about the state of limbo that treads cautiously between *‘ofa fe’ unga* (compassion and generosity) “to the point of there being nothing left to give away”⁷² and an adversarial politics where public space is a battleground of different social powers. These battlefields address a myriad of hegemonic histories and stories involving Māori and pākehā, Māori and Moana Nui peoples, Moana Nui and pākehā, the constitution of The Kingdom of Tonga, and, not least, every person’s right to own a safe, warm place to live.

The kind of talanoa advocated in these co-operative social artworks might find moments of profound reconciliation with individuals and collectives, like ‘Uhila’s conversation with ‘another’ homeless person and John’s fleeting conversation on a local bus in Hawaii about landownership. We are serious about challenging the academia in ways of researching that originate from the nga wairua (spirits) and whenua (land) of all peoples. This is an antagonism that tries to combine *‘ofa fe’ unga* with a political dimension that affronts racism, patriarchy and neoliberalism in their inability to grasp the pluralistic nature of the social world.⁷³ This is talanoa adapted for contemporary oceanic battle.

- 1 Termo utilizado, em Aotearoa para designar os migrantes (e seus descendentes) vindos da região do Pacífico: Cook Islands, Tonga, Niue, Samoa, Tuvalu, Tokelau.
- 2 na língua Māori, é a designação de Nova Zelândia
- 3 Por John Vea. Vea retornou em Tonga pela primeira vez em 1995.
- 4 História de um MNak candidato ao PhD compartilhada com John Vea at AUT University, 2 maio, 2018.
- 5 Cf. Miss Emilia Nixon's "Garden of Memories", Uxbridge Rd, Howick; 110079 <http://www.nz museums.co.nz/account/3000/object/43719/miss-emilia-nixons-garden-of-memories-uxbridge-rd-howick>
- 6 Taini Drummond com pergunta de John Vea, durante sua palestra como parte de One Kiosk Many Exchanges no Emilia Maud Nixon Garden of Memories in Howick, Auckland, 8, outubro, 2016.
- 7 História por John Vea, 8 outubro, 2016.
- 8 História por John Vea, 8 outubro, 2016.
- 9 06/07/2016 3:34PM chat no Facebook Messenger com Jimmy Wulf.
- 10 Conversa entre John Vea e um local no onibus da University of Hawaii para Chiantown, Honolulu, 30 Junho, 2016.
- 11 História por Imaikalani Kalahahe, ativista, poeta e artista, 29 Junho, 2016. Kalihi Valley, Hawaii.
- 12 Conversa entre John Vea, Cheryse Sana e Kamuela Enos at Ma'o Farms, Waianae, Hawaii, 6 Julho 2016.
- 13 História por John Vea, 8 outubro, 2016.
- 14 História por John Vea, 8 outubro 2016.
- 15 Timote M. Vaoleti, "Talanoa Research Methodology: A developing position on Pacific Research", *Waikato Journal of Education* (2006): 32. <https://research-commons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/6199/Vaoleti%20Talanoa.pdf>.
- 16 Ibid., 32.
- 17 Chantel Mouffe, "Artistic Activism and Agonistic Spaces". *Art and Research: A journal of Ideas Context and Methods* 1, no. 2 (2007): 3. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf>.
- 18 Ibid., 3.
- 19 Ibid., 3,5.
- 20 Story by John Vea. He attended Panmure District Primary School from 1990-1997.
- 21 Anne-Marie Tupuola, "Pasifika edgewalkers: complicating the achieved identity status in youth research", *Journal of Intercultural Studies* 25, no. 1, (2004): <https://doi.org/10.1080/07256860410001687045>.
- 22 Ibid.
- 23 Story by John Vea. He returned to Tonga for the first time in 1995.
- 24 Vaoleti, *Talanoa Research Methodology*, 21, emphasis added.
- 25 Ibid., 32.
- 26 Ibid., 23.
- 27 Ibid., 23.
- 28 Ibid., 23.
- 29 Ibid., 24.
- 30 Ibid., 24.
- 31 Story of a MNak PhD candidate shared with John Vea at AUT University, 2 May 2018.
- 32 Vaoleti, *Talanoa Research Methodology*, 25.
- 33 Amelia Jones, *Body Art/performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 9.
- 34 See Christopher Braddock, *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art* (London: Palgrave Macmillan, 2013), 17-18.
- 35 Vaoleti, *Talanoa Research Methodology*, 26.
- 36 Ibid., 22.
- 37 Ibid., 30.
- 38 Ibid., 31.
- 39 Ibid., 31.

- 40 See Miss Emilia Nixon's "Garden of Memories", Uxbridge Rd, Howick; 110079 <http://www.nz museums.co.nz/account/3000/object/43719/miss-emilia-nixons-garden-of-memories-uxbridge-rd-howick>
- 41 Taini Drummond with question by John Vea, during her talk as part of One Kiosk Many Exchanges at the Emilia Maud Nixon Garden of Memories in Howick, Auckland, 8 October 2016.
- 42 Dawn raids were a common event in Auckland during a crackdown on illegal 'overs-tayers' from the Pacific Islands from the mid-1970s to the early 1980s. The raids were first introduced in 1973 by Norman Kirk's Labour government and were continued by Rob Muldoon's National government.
- 43 "This east Auckland suburb." New Zealand History: Nga Korero a Ipurangi a Aotearoa, accessed June 1, 2018, <https://nzhistory.govt.nz/keyword/howick>.
- 44 Story by John Vea, 8 October 2016.
- 45 Claudia Arozqueta and Caterina Riva. "Jorge Satorre, Emic Etic?" ARTSPACE, 2013, accessed March 25, 2015, <http://www.artspace.org.nz/exhibitions/2013/jorgesatorre.asp>.
- 46 Ibid.
- 47 Story by John Vea, 8 October 2016.
- 48 Tupuola, Pasifika Edgewalkers. 06/07/2016 3:34PM facebook messenger chat with Jimmy Wulf.
- 49 Story by John Vea, 8 December 2017.
- 50 Story by Imaikalani Kalahale, activist, poet and artist, 29 June 2016. Kalihi Valley, Hawaii.
- 51 A conversation between John Vea and a local on the bus from the University of Hawaii towards Chinatown, Honolulu, 30 June 2016.
- 52 Conversation between John Vea, Cheryse Sana and Kamuela Enos at Ma'o Farms, Waianae, Hawaii, 6 July 2016.
- 53 Story by John Vea, 8 October 2016.
- 54 Mouffe, Artistic Activism and Agonistic Spaces, 4.
- 55 Ibid., 3,5.
- 56 Ibid., 2.
- 57 Ibid., 2.
- 58 Ibid., 2.
- 59 Ibid., 2.
- 60 Ibid., 2.
- 61 Ibid., 2.
- 62 Ibid., 3.
- 63 Ibid., 4.
- 64 Ibid., 3.
- 65 Ibid., 4.
- 66 Ibid., 4.
- 67 Ibid., 5.
- 68 Ibid., 5.
- 69 See Bruce E. Phillips, "Discussing Mo'ui Tukuhausia: Bruce E Phillips interviews Kalisolaite 'Uhila." What do you mean, we?, edited by B. E. Phillips & R. Lal, 47-53. Auckland: Te Tuhi Centre, 2012.
- 70 Bruce E. Phillips, "Curator's response: Kalisolaite 'Uhila's Mo'ui Tukuhausia" OUPPOST: Blogs from staff and friends of Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2014, accessed June 1, 2018, <http://aucklandartgallery.blogspot.com/2014/08/curators-response-kalisolaite-uhilas.html>.
- 71 Mouffe, Artistic Activism and Agonistic Spaces, 3,5.

Referências

- Arozqueta, C., & Riva, C. (2013). Jorge Satorre, Emic Etic. Retrieved from <http://www.artspace.org.nz/exhibitions/2013/jorgesatorre.asp>
- Braddock, C. (2013). *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art*. London: Palgrave Macmillan.
- Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 1(2), 1-5. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf>

Bibliography

- Arozqueta, Claudia, and Caterina Riva. "Jorge Satorre Emic Etic?" ARTSPACE. 2013. Accessed March 25, 2015. <http://www.artspace.org.nz/exhibitions/2013/jorgesatorre.asp>.
- Braddock, Christopher. *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Jones, Amelia. *Body Art - Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Mouffe, Chantal. "Artistic Activism and Agonistic Spaces." *Art and Research: A Journal of Ideas Context and Methods* 1, no. 2 (2007): 1-5. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf>.

- Phillips, B. E. (2012). Discussing Mo'ui Tukuhausia: Bruce E Phillips interviews Kalisolaite 'Uhila. In B. E. Phillips & R. Lal (Eds.), *What do you mean, we?* (pp. 47-53). Auckland: Te Tuhi Centre.
- Phillips, B. E. (2014). Curator's response: Kalisolaite 'Uhila's Mo'ui Tukuhausia. *Outpost: Blogs from staff and friends of Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki*. Retrieved from <http://aucklandartgallery.blogspot.com/2014/08/curators-response-kalisolaite-uhilas.html>
- Phillips, B. E. (2016). *Share/Cheat/Unite*. Te Tuhi. Retrieved from <http://www.tetuhi.org.nz/whats-on/exhibitiondetails.php?id=171>
- This east Auckland suburb. (2018). *New Zealand History Nga korero a ipurangi a Aotearoa*. Retrieved from <https://nzhistory.govt.nz/keyword/howick>
- Tupuola, A. M. (2004). Pasifika Edgewalkers: Complicating the achieved identity status in youth research. *Journal of Intercultural Studies*, 25(1), 87-100. Published online: 22 Jan 2007. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/07256860410001687045>
- Vaioleti, T. (2006). *Talanoa Research Methodology: A Developing Position on Pacific Research*. *Waikato Journal of Education*, 12, 21-34.
- Phillips, Bruce E. "Discussing Mo'ui Tukuhausia: Bruce E Phillips interviews Kalisolaite 'Uhila." *What do you mean, we?*, edited by B. E. Phillips & R. Lal, 47-53. Auckland: Te Tuhi Centre, 2012. Accessed July 5, 2015. <https://bruceephillips.com/writing/discussing-moui-tukuhausia>.
- Phillips, Bruce E. "Curator's Response: Kalisolaite 'Uhila's Mo'ui Tukuhausia." *OUTPOST: Blogs from Staff and Friends of Auckland Art Gallery Toi O Tāmaki (blog)*, August 24, 2014. Accessed June 1, 2018. <http://aucklandartgallery.blogspot.com/2014/08/curators-response-kalisolaite-uhilas.html>.
- Phillips, Bruce E. "Share/Cheat/Unite." *Te Tuhi*. 2016. <http://www.tetuhi.org.nz/whats-on/exhibitiondetails.php?id=171>.
- "This east Auckland suburb." *New Zealand History: Nga Korero a Ipurangi a Aotearoa*. 2018. Accessed June 1, 2018. <https://nzhistory.govt.nz/keyword/howick>.
- Tupuola, Anne-Marie. "Pasifika Edgewalkers: Complicating the Achieved Identity Status in Youth Research." *Journal of Intercultural Studies* 25, no. 1 (2004): 87-100. doi:10.1080/07256860410001687045.
- Vaioleti, Timote M. "Talanoa Research Methodology: A Developing Position on Pacific Research." *Waikato Journal of Education*, 12. (2006): 21-34. <https://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/6199/Vaioleti%20Talanoa.pdf>.

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

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.chris-topherbraddock.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.chrisbraddock.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 teórico 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 *performatado* 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 performatado 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 Levina.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 Levina, 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 Levina, 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

Havia 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

Rodrigo Argenton Freire, Evandro Ziggianti Monteiro, Claudio Lima Ferreira*

Desafios do Open Design: da teoria à prática

Resumo Recentemente, uma grande variedade de projetos, comunidades e negócios têm adotado o conceito de *Open Design* (OD). Seus benefícios são associados à democratização dos processos de projeto, maior capacidade de inovação, customização e também à possibilidade de se tornar uma alternativa aos modelos de negócios tradicionais. Três exemplos, ligados à arquitetura e desenho urbano, foram selecionados para explorar sua aplicabilidade. Quatro princípios foram considerados: transparência, acessibilidade, replicabilidade e modularidade. Nossos resultados mostram que a democratização, considerada um componente chave do OD, ainda é dependente de tecnologias nem sempre disponíveis para comunidades em países em desenvolvimento.

Palavras-chave *Open Design*, Projetos Abertos, *Open Source Hardware*, Inovação aberta.



Rodrigo Argenton Freire é Arquiteto e Urbanista pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui Mestrado na área de Cidades Compactas e, atualmente, é doutorando também pela UNICAMP. Sua Tese aborda a adoção do conceito de Open Design por arquitetos e urbanistas para solucionar problemas em comunidades em situação de vulnerabilidade socio-ambiental.

<r.freire@fec.unicamp.br>

ORCID: 0000-0002-0075-0763

Evandro Ziggianti Monteiro é Arquiteto e Urbanista e professor da Universidade Estadual de Campinas. Suas pesquisas estão relacionadas à morfologia urbana, suas mudanças e impactos na paisagem urbana. Entre 2013 e 2016 foi o coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UNICAMP. Desde 2010, é coordenador associado do FLUXUS, Laboratório de Ensino em Redes Técnicas e Sustentabilidade Socioambiental. <evandrozig@fec.unicamp.br>

ORCID: 0000-0002-6304-1614

Claudio Lima Ferreira é Coordenador Associados do Curso de Artes Visuais e professor/pesquisador na área de Arquitetura, urbanismo, paisagem e processos criativos no Instituto de Artes da UNICAMP. Possui Pós-Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Doutorado pela UNICAMP, Mestrado pela PUC-Campinas e Especialização em Ensino Superior pela Universidade Anhembi Morumbi.

<claudiolf@uol.com.br>

ORCID: 0000-0001-8345-5091

Rodrigo Argenton Freire, Evandro Ziggiatti Monteiro, Claudio Lima Ferreira*

Challenges of Open Design: from theory to practice

Abstract In recent years, a growing variety of new Open Design (OD) projects, communities and businesses has emerged. OD benefits are often associated with design processes democratization, faster innovation and improvement of artefacts design, mass customization and an alternative to traditional businesses models. Three examples were selected from the author's doctoral thesis analysis to explore the applicability of existing OD projects in the field of architecture and urban design. Four principles were considered: transparency, accessibility, replicability and modularity. Our findings show that although democratization is considered a key-word to OD, its use is still dependent on technologies not easily available for communities in developing countries.

Keywords Open Design, Open Source Hardware, Open Innovation, Practice-as-Research.



Rodrigo Argenton Freire: Architect and Urban Designer from Campinas, Brazil. He holds a Master in Compact Cities and is pursuing his PhD degree at the University of Campinas (UNICAMP). His thesis focuses on the adoption of Open Design, by architects and urban designs, to address community vulnerabilities in developing countries.

<r.freire@fec.unicamp.br>

ORCID: 0000-0002-0075-0763

Evandro Ziggiatti Monteiro: Architect, urban designer and professor at the University of Campinas, Brazil. He researches urban morphology, its frictions and changes, and impacts to the urban landscape. Between 2013 and 2016, he was the head of the architecture and urban studies undergraduate program at Unicamp. Since 2010, he is an associate coordinator of Fluxus, a research group on Sustainability and Urban Environmental Technical Networks. <evandrozig@fec.unicamp.br>

ORCID: 0000-0002-6304-1614

Claudio Lima Ferreira: Associate Coordinator in the Course of Visual Arts and Professor / Researcher in the areas of Architecture / Urban Design / Landscape Design and Creative Process in Artistic Composition - Institute of Arts of the University of Campinas. He holds a postdoctoral degree in Architecture and Urban design from Mackenzie Presbyterian University, PhD in Visual Arts from University of Campinas, Msc. in Urbanism from the PUC-Campinas and Specialist in higher education from Anhembi Morumbi University. <claudiolf@uol.com.br>

ORCID: 0000-0001-8345-5091

Introdução

Do Open Source ao Open Design

Consequência do *open source* (código aberto) como alternativa viável para processos de inovação e novos modelos de negócios nas comunidades de desenvolvimento de software, outras iniciativas e definições foram desenvolvidas no final da década de 1990 e no começo dos anos 2000.

A definição de conteúdo aberto, por exemplo, expandiu os limites do *open source* (OS), ou seja, o código fonte de softwares, para qualquer coisa que não seja executável (Wiley, 1998). Diferentes formas de conteúdo aberto são encontradas em periódicos acadêmicos, livros didáticos, enciclopédias, mídias e dados. A Wikimedia, fundada em 2003, é um exemplo proeminente de conteúdo aberto. Ela suporta os diferentes sites de conhecimento gratuito da Wikimedia, como a Wikipedia e o Wikimedia Commons. A possibilidade de aplicação do modelo OS ao desenvolvimento de componentes de hardware, produtos físicos ou bens tangíveis chamou a atenção de pesquisadores, entusiastas e profissionais de outros setores (Raasch, Herstatt e Balka 2009). Hippel e Krogh (2003) ilustram essa possibilidade ao comparar a revelação de projetos em formato CAD com a revelação dos códigos-fonte de softwares. Outros exemplos incluem as indústrias de vestuário, biotecnologia e farmacêutica (Lakhani e Panetta 2007).

Introduction

From Open Source to Open Design

Following the potential of the Open Source (OS) model as a viable alternative for innovation processes and businesses within software communities, other initiatives and definitions were created in the late 1990s and early 2000s. The definition of Open Content, for instance, expanded the limits of Open Source, i.e., the software and its source codes, to anything that is not executable (Wiley 1998). Different forms of open content are found in academic journals, textbooks, encyclopedias, medias and data. The Wikimedia, founded in 2003, is a prominent example of open content. It supports the different wikimedia free knowledge websites, such as the Wikipedia and the Wikimedia Commons. In 1998, an Open Hardware Certification Program was launched and, in 1999 the Open Design Foundation (ODF) was founded (Vallance, Kiani, and Nayfeh 2001). The possibility of applying the OS model to the development of hardware components, physical products or tangible goods called the attention of researchers, enthusiasts and practitioners from other sectors (Raasch, Herstatt, and Balka 2009). Hippel and Krogh (2003) illustrate it by comparing the freely reveal of CAD designs to the freely reveal of software code. Other examples include clothing, biotechnology and pharmaceuticals industries (Lakhani and Panetta 2007).

Outros termos foram criados e utilizados para descrever as formas com que pessoas e comunidades colaboram no desenvolvimento de projetos específicos, produtos, softwares e como o conhecimento coletivamente criado é compartilhado. O uso de termos diferentes pode ser confuso e limita-se, principalmente, às diferenças entre os setores da indústria a que se referem. Open data, software livre / código-fonte livre e conhecimento aberto são exemplos de termos vinculados à definição de *open source*, mas limitados a objetos específicos. Em nosso estudo, optamos por usar o termo *open design* (ou design aberto), pois ele reflete tanto a filosofia de abertura da criação colaborativa e do compartilhamento de conteúdo quanto o desenvolvimento de bens tangíveis como um processo de design.

Open Design: Princípios e Definições

Exemplos de open design (OD) estiveram presentes muito antes do surgimento do Movimento Open Source (MOS). Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o compartilhamento de informações técnicas entre empresas foi um fator importante para os processos de inovação tecnológica. Outro exemplo é o trabalho seminal de Alexander, Ishikawa e Silverstein com o livro “A Pattern Language” (1977). O livro introduziu um conjunto de soluções arquitetônicas e urbanas, para profissionais e leigos, voltadas à solução de problemas cotidianos. O conceito do padrão (*pattern*) resultou em trabalhos derivados em outros campos, como na Ciência da Computação e Desenvolvimento de Software (Gamma et al., 1993; Coplien, Schmidt e Vlissides, 1995; Avgeriou et al., 2003). Outro exemplo está inserido no design de mobiliário, no início dos anos setenta. O livro “Autoprogettazione?”, De Enzo Mari (1974), era uma coleção de projetos de móveis voltados à fabricação individual (*Do-it-yourself*), publicado como um posicionamento crítico para a produção industrial.

Other terms have been created and used to describe the forms that people and communities collaborate in the development of specific projects, products, software and how the knowledge collectively created is shared. The use of different terms can be fuzzy and is mainly limited to the differences between the industry sectors to which they refer. Open Data, Free/Libre Open Source Software, Open knowledge, Open research and Open manufacturing are examples of terms linked to the OS definition but limited to specific objects. In this study, we chose to use the term Open Design as it reflects both the openness philosophy of collaborative creation and content sharing, and the development of tangible goods as a design process.

Open Design: Principles and Definitions

Open Design examples had been present long before the emergence of the Open Source Movement (OSM). The sharing of technical information between companies was an important factor for the technological innovation processes seen during the 18th and 19th centuries. The seminal work of Alexander, Ishikawa and Silverstein in the book “A Pattern Language” (1977) introduced a set of architectural and urban solutions for common issues faced not only by professionals but, especially, by ordinary people. The pattern’s concept resulted in derivative works in other fields, such as Computer Science and Software Development (Gamma et al. 1993; Coplien, Schmidt, and Vlissides 1995; Avgeriou et al. 2003). Works in furniture design took place in the early 1970s. The book “Autoprogettazione?”, by Enzo Mari (1974) was a collection of simple furniture design published as a critical positioning to industrial production.

A definição de Open Design (OD) está sujeita a diferentes abordagens entre acadêmicos, comunidades e empresas. A definição da *Open Knowledge Foundation* (OKFN 2012) se concentra na publicidade dada à documentação de qualquer projeto de artefatos físicos para que possa ser usada para qualquer propósito por qualquer pessoa. A OKFN define diferentes níveis de abertura, considerando o formato de documentação e os processos de design. Raasch, Herstatt e Balka (2009) exploram a revelação da informação como intenção dedicada ao desenvolvimento colaborativo para fins comerciais ou não-comerciais. Katz (2011) adota a filosofia do movimento Free Software e destaca a importância das liberdades de uso, modificação, estudo e projetos derivativos a partir do projeto original. Finalmente, Boisseau, Omhover e Bouchard (2018) propõem que o OD requer tanto a abertura do processo de projeto quanto a documentação. Nesse trabalho, consideramos a documentação como o único componente não variável da definição de OD. Em outras palavras, qualquer projeto OD precisa oferecer as informações necessárias, em qualquer formato legível, para que possa ser utilizado, replicado, modificado e redistribuído por qualquer pessoa. Em nosso entendimento, os processos abertos contribuem para essa abertura, mas, não constituem-se como condição obrigatória, desde que a documentação de determinado projeto seja compartilhada publicamente. De fato, o OD puro (ou total) é apenas uma condição abstrata (Boisseau, Omhover e Bouchard 2018). Estudos e proposições recentes consideram a possibilidade da existência de diferentes níveis de abertura (*openness*) baseados em condições adversas.

The Open Design (OD) definition is subject to different approaches amongst scholars, communities and companies. The Open Knowledge Foundation (OKFN 2012) definition focuses on the publicity given to the source documentation of any artefact design in order for it to be used for any purpose by anyone. It defines different levels of openness, considering the documentation format and the design processes. Raasch, Herstatt, and Balka (2009) explore the revealing of information as an intention to achieve collaborative development for either market or non-market purposes. Katz (2011) adopts the FSM philosophy and highlights the importance of the freedom to use, change, study and make derivative works from the original design. Finally, Boisseau, Omhover, and Bouchard (2018) propose that OD requires both the process and the sources to be open. However, we consider the documentation as the single non-variable component of such definition. In other words, any OD project needs to offer the required information, in any readable format, so that it can be used, replicated, modified and redistributed by anyone. An open process contributes to openness, however, it is not mandatory precondition as long as the sources are publicly shared. Indeed, considering pure OD as an abstraction (Boisseau, Omhover, and Bouchard 2018), this issue has already been addressed in studies and propositions which consider the different levels of openness based on different conditions.

Princípios de abertura para países em desenvolvimento

A OKFN (2012) identifica três diferentes níveis de abertura: (i) no processo de projeto, de não colaborativo a totalmente colaborativo; (ii) no formato da documentação compartilhada, tornando-a disponível na Web em qualquer formato aberto ou em formatos proprietários; e, (iii) no tipo de licença, desde a publicação em domínio público até a manutenção dos direitos do autor original. West e O'mahony (2008), por sua vez, definem transparência e acessibilidade como duas formas distintas de abertura. Balka (2011) discute a importância da “replicabilidade” de projetos OD. Nesse sentido, um projeto totalmente replicável não possui barreiras para sua reprodução, seja a falta de informação fornecida, a necessidade de conhecimento especializado ou a indisponibilidade dos componentes/materiais necessários para sua fabricação. O que parece importante para o OD é a possibilidade de qualquer um, profissional ou amador, reproduzir, otimizar e personalizar tais projetos usando o menor número possível de ferramentas proprietárias e sem quaisquer dados ocultos por trás da documentação.

Os três aspectos mencionados acima: transparência, acessibilidade e replicabilidade não são apenas complementares ao OD, mas princípios essenciais à sua aplicação. No contexto dos países em desenvolvimento, esses aspectos se fazem

Openness principles for developing countries

The Open Knowledge Foundation (2012) identifies three different levels of openness: (i) at the process of design, from non-collaborative to fully collaborative; (ii) at the format of the shared documentation format, from making it available on the web in any format to using only non-proprietary formats; and, (iii) at the license type, from publishing into public domain to maintaining the original author's rights. West and O'mahony (2008) define transparency and accessibility as two distinct forms of openness. Balka (2011) discusses the importance of “Replicability” as an aspect of openness. Balka's proposition extends the limits of the documentation to the availability of components and the possibility of obtaining them. In this sense, a fully replicable design should have no barriers to its reproduction, be it the lack of information provided or the need for specialized knowledge. What seems important to OD is the possibility for anyone, professional or amateur, to reproduce, optimize and customize such projects using the lesser possible number of proprietary tools and without any hidden data behind documentation.

The three above-mentioned aspects: transparency, accessibility and replicability are not only complementary to the OD definition but

ainda mais importantes. A maioria dos benefícios do OD está ligada à democratização dos processos projeto (von Hippel 2005; Kwon e Lee 2017), processos de inovação mais rápidos e efetivos (Vallance, Kiani e Nayfeh 2001; Shah 2008) e empoderamento do cidadão (Nascimento 2014). Além disso, estudos também apontam o OD como promotor de práticas de consumo e produção mais sustentáveis (Kohtala 2015; Bonvoisin 2016), considerando, especialmente, os aspectos ambientais. Apesar desse entendimento, pouca atenção é dada ao potencial do OD nos países em desenvolvimento.

O acesso às tecnologias, materiais e ferramentas pode ser limitado pela necessidade de altos investimentos em máquinas ou devido à sua inexistência das mesmas para uso. Por exemplo, o compartilhamento de projetos abertos (OD) de ferramentas voltadas à fabricação digital, não tem nenhum resultado prático se os recursos para construí-lo forem limitados. No contexto dos países em desenvolvimento, a abertura (*openness*) assume uma condição diferente. Podemos considerar um projeto como OD se não houver como replicá-lo? Claramente, o OD não se destina a resolver questões locais sobre o acesso à tecnologia, embora os Fablabs e Makerspaces sejam apresentados como alternativas viáveis (Birth 2014, Hyysalo et al., 2014). Além disso, a possibilidade de replicação de um projeto também não é suficiente se o mesmo não puder ser modificado ou adaptado. Argumentamos que a modularidade torna a modificação de um projeto mais fácil para

essential principles to its application, especially within the developing countries context. Most of the OD benefits are linked to its possibility of providing democratization of the design process (von Hippel 2005 124; Kwon and Lee 2017), faster and better innovation processes (Vallance, Kiani, and Nayfeh 2001; Shah 2008), and citizen empowerment (Nascimento 2014). In addition, OD is also seen as a promoter for sustainable consumption and production (Kohtala 2015; Bonvoisin 2016) considering especially the environmental aspects of it. Despite this understanding, little attention is given to OD potential to promote sustainability in developing countries.

Access to technologies, materials and tools are, sometimes, limited due to the need for high investments in machinery or simply due to their inexistence. The sharing of open designs to build digital modeling and fabrication tools, for instance, has no practical result if the resources to build it are limited. In the developing context, Openness assumes a different condition. Is it still open if there is no way to replicate it? Clearly, OD is not intended to solve local issues on access to technology, although the Fablabs and Makerspaces are presented as viable alternatives (Nascimento 2014; Hyysalo et al. 2014). In addition to that, the replication of a design itself is not sufficient if it cannot be modified or adapted. We argue that Modularity turns the modification of a design that is easier for users.

os usuários. Na verdade, estudos apontam que a modularização permite a customização em massa, personalização e Co-criação (Nielsen et al. 2011), a resolução de problemas de projeto (Afuah e Tucci 2012) e amplia os benefícios do OD (Bonvoisin 2016). Além disso, a modularidade contribui para processos colaborativos, permitindo que o usuário / colaborador se concentre em aspectos muito específicos do design, geralmente naquilo com que ele está mais familiarizado. Em resumo, diminui a necessidade habilidades e conhecimentos específicos combinados.

Neste estudo, propomos estudar empiricamente o grau de abertura de três projetos de OD, em uma abordagem baseada na prática. Os princípios acima mencionados, acessibilidade, transparência, replicabilidade e modularidade foram considerados para a análise dos casos. No entanto, o núcleo do estudo está baseado na experiência pessoal de fabricação desses projetos. A análise considerou as diferentes etapas de teste de um projeto OD, desde a obtenção da documentação, até a montagem e teste do protótipo.

Métodos e Ferramentas

Critérios para o Open Design

Realizamos uma revisão da literatura sobre o OD, aplicando o termo de pesquisa “Open Design AND Definition” às bases de dados Scopus, Web of Science e ScienceDirect. Os resultados foram limitados a artigos produzidos a partir de 2000. A pesquisa retornou 227 artigos que foram filtrados considerando a sua relevância para o objeto do nosso estudo, ou seja, se eles estavam relacionados ao conceito de OD e ao projeto de artefatos físicos. Finalmente, selecionamos 47 artigos para a próxima etapa de análise.

A análise consistiu em identificar as diferentes abordagens existentes sobre OD, sua definição e seus requisitos. Além de artigos científicos, coletamos definições existentes nas comunidades e manifestos OD. Com base na revisão da literatura, estruturamos quatro princípios iniciais para avaliar a abertura no contexto de um país em desenvolvimento, conforme mostramos na Tabela 1

Princípios do OD	Definição
Transparência	Refere-se à documentação completa de um processo de projeto, permitindo que colaboradores / usuários entendam “o que está acontecendo e por que” (West and O’mahony 2008). O arquivo da documentação é fornecido sem qualquer restrição e nenhuma informação fundamental é negada.
Acessibilidade	Refere-se à facilidade de acesso aos arquivos da documentação, especialmente em formatos não proprietários. Também denota a possibilidade de contribuição, pelos usuários, para o desenvolvimento de um projeto OD, desde simples sugestões até modificações no projeto.
Replicabilidade	Refere-se à possibilidade de reproduzir um artefato físico usando configurações semelhantes às do projeto original. Depende da disponibilidade local de componentes, peças e materiais.
Modularidade	Refere-se à possibilidade de um projeto ser subdividido em módulos. Ele permite que os colaboradores se concentrem em questões específicas, comumente relacionadas à sua especialidade, e facilita os ajustes no projeto para aplicação em outros contextos.

Tabela 1. Quatro princípios para a abertura (*openness*)

In fact, the concept of modularization is already considered a driver for Mass Customization, Personalization and Co-creation (Nielsen et al. 2011), problem solving (Afuah and Tucci 2012) and to OD (Bonvoisin 2016). Modularity decreases the need for combined skills and knowledge. It contributes to collaborative processes by enabling the user/contributor to focus on very specific aspects of the design, usually on what he is most familiar with.

In this study, we propose to empirically study the degree of openness of three OD projects, in a practice-based approach. The above-mentioned principles: accessibility, transparency, replicability and modularity were considered to structure our analytical framework. However, the core of the research is based on the personal experience of locally manufacturing such projects. The analysis considered the different steps of testing an OD project, from downloading the documentation files to assembling and testing the prototype.

Data and Methods

Open Design Criteria

We conducted a literature review on OD applying the search term “Open Design AND Definition” to the Scopus, Web of Science and ScienceDirect databases. The results were limited to articles produced after 2000. The search returned 227 articles which were filtered considering their relevance to the object of this study, i.e., if they were related to the concept of open design and the development of physical artefacts. Finally, 47 articles were found appropriate to the next stage.

The analysis consisted on identifying the different ways scholars address Open Design, its definition and requirements. In addition to articles, we collected existing definitions from OD communities and manifestos. Based on the literature review, we structured four initial principles for evaluating openness in a developing country context. Table 1 presents the principles and definitions.

OD Principles	Definition
Transparency	Refers to the full documentation of a design process in order to allow contributors/users to understand “what is happening and why” (West and O’mahony 2008). The source file is provided without any restriction and no fundamental information is denied.
Accessibility	Refers to the easiness of access to the source file, especially in non-proprietary formats. It also denotes the possibility of users to contribute to the development of an OD project, from simple suggestions to actual modifications.
Replicability	Refers to the possibility of reproducing a physical artefact using similar settings as the original design. It depends on local availability of components and material.
Modularity	Refers to the possibility of a design to be separated in modules. It allows contributors to focus on specific issues, commonly related to their expertise, and facilitates design adjustments for application in other contexts.

Table 1. Four principles for openness

Seleção dos Casos

Para os fins deste estudo, reconhecemos a necessidade de entender a aplicabilidade do OD dentro do contexto de um país em desenvolvimento. A seleção de casos consistiu em um processo de quatro etapas. Primeiro, procuramos projetos, comunidades e empresas existentes que promovam o OD. Para identificar o estágio atual das comunidades de OD, optamos por explorar a web. Em segundo lugar, devido ao foco da tese em arquitetura e design urbano, procuramos explorar artefatos que estão, de alguma forma, ligados ao ambiente construído. A terceira rodada consistiu em limitar a busca a exemplos dependentes da fabricação digital. Por fim, definimos três escalas diferentes para selecionar os artefatos: a escala de componentes, a escala de atividades e a escala do sistema.

A escala de componentes se refere a qualquer elemento que coopere ou trabalhe em conjunto com outros elementos para formar um sistema. Nesse sentido, uma janela, uma porta ou um telhado constituem um sistema enquanto uma moldura em madeira, uma fechadura e uma telha são alguns dos componentes desses sistemas.

A escala de atividade / função se refere a um componente ou sistema que possua interação direta com o usuário, permitindo que determinada atividade ou ação seja executada.

Selection of Cases

For purposes of this study, we recognized the need to understand the Open Design applicability within the context of a developing country. The selection of cases consisted of a four-round search. First, we looked for existing projects, communities and companies that promote open design. In order to identify the current stage of the open design community, we opted to explore the web. Second, because of the thesis focus on architecture and urban design, we aimed at exploring artefacts that are, somehow, linked to the built environment. The third round consisted on limiting the search to examples that are linked to a specific process of digital fabrication. Finally, we defined three different scales to select the artefacts: The component scale, the activity scale and the system scale.

The component scale refers to any element that cooperates or works together with other elements to form a system. In this sense, a window, a door or a roof constitute a system and a wood frame, a lock and a tile are some of the components of these systems.

The activity/function scale refers to a component or system that has a direct function or permits an activity to be performed. At this scale,

Nessa escala, o usuário é o foco da atividade. Uma função de janela, por exemplo, é fornecer iluminação e ventilação natural.

O sistema / escala organizacional consiste na escala em que funções gerais e mais amplas de um edifício são executadas. Nessa escala, o usuário está indiretamente conectado à função, embora se beneficie dela. A fachada de um edifício, por exemplo, separa o exterior do interior de um edifício.

Por fim, selecionamos casos que representam cada escala e não apresentam limitações aparentes em termos de custos e tecnologia disponível para sua execução. Nesse momento, não avaliamos a abertura de cada caso, mas contamos com as informações apresentadas pelas empresas, comunidades e designers. A Tabela 2 apresenta os exemplos existentes de OD relacionados ao ambiente construído classificados de acordo com as diferentes escalas propostas.

Casos	Escala			Descrição
	Componente	Atividade	Sistema	
OpenDesk		X		Projetos de mobiliários
Faircap	X			Filtro de água para garrafas plásticas
Open Source Ecology	X	X	X	Ferramentas e máquinas industriais para a construção de comunidades
Aker	X	X		Kits para jardinagem
Elemental			X	Projetos de habitação social
Open structures	X	X		Componentes modulares para mobiliários
Bricksource			X	Padrões paramétricos para o assentamento de blocos cerâmicos
Instructables	X	X	X	Repositório para o compartilhamento de ideias, projetos, documentação e instruções
Paperhouse			X	Projetos habitação com sistemas construtivos flexíveis
Thingiverse	X			Repositório para compartilhamento de projetos, documentação e instruções para impressão 3D
OpenHardware	X			Repositório para projetos eletrônicos. Inclui controladores de temperatura, iluminação e sensores.
Openmotics	X		X	Módulos para automatização residencial
Wikihouse	X		X	Componentes modulares para a construção de pequenas edificações

Tabela 2. Casos em *Open Design*.

Os projetos OD foram identificados durante nossa revisão bibliográfica e exploração da Web.

the user is the focus of the function or activity. A window function, for example, is to provide natural lighting and ventilation.

The **system/organizational scale** consists on the scale where general and broader functions of a building are performed. At this scale, the user is indirectly connected to the function, although benefiting from it. The enclosure of a building, for example, separates the exterior from the interior of a building.

Finally, we selected cases that represented each scale and had no apparent limitations in terms of costs and available technology. At this moment, we did not evaluate the openness of each case but relied on the information presented by the companies, communities and designers. Table 2 presents the existing examples of OD related to the built environment classified according to the different scales proposed.

Cases	Scale			Description
	Component	Activity	System	
OpenDesk		X		Furniture Designs
Faircap	X			Attachable filter for water bottles
Open Source Ecology	X	X	X	Industrial Machines for building a small and sustainable civilization
Aker	X	X		Gardening kits Designs
Elemental			X	Public Housing Projects
Open structures	X	X		Modular components for furniture design
Bricksources			X	Parametric brickwork patterns
Instructables	X	X	X	Repository for sharing ideas, projects, source files and instructions
Paperhouse			X	Housing projects with flexible construction systems
Thingiverse	X			Repository for sharing projects, source files and instructions for 3D printing
OpenHardware	X			Repository for electronic projects. Includes temperature, lighting and humidity sensors, and controllers
Openmotics	X		X	Modules for Home automation
Wikihouse	X		X	Construction components for a modular housing unity

Table 2. **Open Design Cases.**

The Open Design projects were identified during our literature review and exploration in the Web.

O **Faircap** é um projeto de OD destinado ao desenvolvimento de um filtro de água ao custo de um dólar (US\$ 1). Utiliza tecnologias que permitem colaboração, cocriação e fabricação local. Iniciado em 2015, os primeiros modelos se limitavam a filtragem de produtos químicos, utilizando o carvão ativado. Atualmente, o projeto evoluiu para a filtragem de bactérias e os primeiros protótipos foram produzidos. A documentação usa arquivos .STL para os componentes do filtro, impressos em 3D, e também são fornecidas instruções gerais para a produção de carvão ativado.

A **OpenDesk** é uma empresa sediada em Londres que distribui projetos de mobiliário sob a licença Creative Commons, principalmente com restrições comerciais. Os projetos são distribuídos para os usuários finais como um arquivo de fabricação digital DIY (Faça-você-mesmo) ou para fabricantes locais, que os produzem comercialmente. A documentação usa arquivos .DXF para gerar a trajetória e rotinas da CNC e arquivos .PDF com instruções gerais.

O **Bricksource** é um banco de dados de projetos paramétricos de alvenaria cerâmica desenvolvido pela firma de arquitetura Sstudiomm, localizada no Irã. Diferentes padrões de assentamento estão disponíveis para os arquitetos ou qualquer outro usuário fazer o download, produzir os gabaritos e assentar os tijolos cerâmicos. A documentação utiliza arquivos Rhino e Grasshopper para o projeto paramétrico, ou seja, o desenvolvimento de padrões, arquivos .XLS para a rotação dos tijolos e instruções para o desenvolvimento dos gabaritos a serem utilizados no local.

Faircap is an Open Source design project aimed at developing a one dollar (\$1) water filter. It uses technologies that allow collaboration, co-creation and local manufacturing. Started in 2015, the project was limited to filtering chemicals using activated carbon as a filter. Currently, the project evolved to the development of a bacteria filter and the first working prototypes have been produced. The documentation uses .STL files for the 3d-printed components of the filter and general instructions for the activated carbon production.

OpenDesk is a London based company which distributes furniture designs under Creative Commons license, mainly under non-commercial restrictions. The designs are distributed to end-users as a DIY digital fabrication file or to local manufacturers, which produce them commercially. The documentation uses .DXF files for generating CNC-Routing paths and .PDF files with general instructions.

Bricksource is an open-source database of parametric brickwork developed by the architectural firm Sstudiomm, located in Iran. Different weaving patterns of walls are available to architects or any other user to download, produce the stencils, and make the brickwork. The documentation uses Rhino and Grasshopper files for the parametric design, i.e., the development of patterns, .XLS files for the bricks angles which compose the pattern, and instructions to assemble the stencils for on-site work.

Processo de Avaliação - A prática em Open Design

A pesquisa baseada na prática pressupõe que o processo criativo é capaz de gerar conhecimento científico (Smith e Dean, 2009), além de revelar os “contextos filosóficos, sociais e culturais” para a aplicação de tais resultados (Barrett e Bolt 2014 2). Ressalta a individualidade do pesquisador durante o processo criativo e sua pesquisa. Em nosso estudo, assumimos que os processos colaborativos de projeto também possam oferecer o mesmo conhecimento científico que os processos criativos individuais.

Primeiro, definimos a questão central do estudo: Que conhecimento a experimentação de projetos de OD nos revela em termos de graus de abertura (*openness*)? Em segundo lugar, estudamos os casos selecionados para entender quais ferramentas de fabricação, processos e software seriam necessários para testar os projetos. Em terceiro lugar, uma análise pré-qualitativa foi desenvolvida. Atribuímos os valores “-” para negativo, “0” para neutro ou pouco claro e “+” para uma indicação positiva de um de cada princípio acima introduzido (Tabela 3). Nenhuma análise mais profunda foi considerada neste momento e os resultados foram limitados a uma primeira impressão de cada um dos casos OD. Em quarto lugar, procedemos à experimentação dos casos.

Evaluation Process - Practice-based research in OD

The practice-based research assumes that the creative process is capable of generating research outputs and/or knowledge (Smith and Dean 2009) while also revealing the “*philosophical, social and cultural contexts*” for the application of such outcomes (Barrett and Bolt 2014 2). It pays special attention to the researcher individuality during the creative process and his research. In this study, we assumed the possibility of open and collaborative processes to offer the same research knowledge and outputs as individual creative processes.

First, we defined the core question of the study: What knowledge does the experimentation of Open Design projects reveal to us in terms of openness degree? Second, we studied the selected cases in order to understand which fabrication tools, processes and software we would need to test the designs. Third, a pre-qualitative analysis was developed. We attributed the values “-” for negative, “0” for neutral or unclear and “+” for a positive indication of one of each principle above-introduced (Table 3).

A fase de experimentação consistiu na realização das diferentes atividades necessárias para a fabricação de cada artefato. Identificamos os requisitos técnicos para construir os modelos, definimos as configurações de impressão 3D / fresagem CNC, ajustamos ou adaptamos os modelos digitais, os protótipos e revisamos as configurações para a fabricação final. Esse processo nos permitiu entender melhor (1) como as informações originais que obtivemos afetaram os princípios de transparência, acessibilidade, replicabilidade e modularidade, (2) como nosso conhecimento técnico afetou a produção de artefatos e, (3) como a disponibilidade local de materiais e ferramentas exigiu modificação de design. Finalmente, adotamos uma abordagem narrativa para descrever as impressões pessoais de maneira detalhada, considerando tanto a experiência prática quanto as restrições técnicas identificadas, e.g. tipo de material, custos e disponibilidade.

No deeper analysis was considered at this moment and the findings were limited to a first-impression of each of the OD cases. Fourth, we proceeded to the experimentation of the cases.

The experimentation phase consisted in performing different activities according to each case. We identified the technical requirements to build the models, defined the 3d-printing / CNC-milling settings, adjusted or adapted the digital models, 3d-printed or CNC-milled first prototypes and revised the settings for final manufacturing. This process allowed us to better understand (1) how the original information we obtained affected the principles of transparency, accessibility, replicability and modularity, (2) how our technical knowledge affected the artefact production and, (3) how local material and machinery availability demanded design modification. Finally, we adopted a narrative approach to describe the personal impressions in a detailed way, considering both the practical experience and the technical constraints, e.g., material type, costs and availability.

Caso/Indicador	TR	AC	RE	MO	Primeiras Impressões
Faircap	+	+	+	-	O projeto apresenta uma solução de código aberto para abordar questões de acessibilidade da água em países mais pobres e baseia-se na criação colaborativa.
Open Desk	-	-	+	+	É um exemplo de OD aplicado em empresas com fins lucrativos. A empresa hospeda seus próprios arquivos e os projetos são aparentemente bem documentados para uma abordagem DIY (Faça-você-mesmo)
Bricksourc	+	-	-	+	Desenvolvido em forma de manifesto e distribuído como uma projeto em desenvolvimento. Adota a parametrização o que deve aumentar a modularidade dos projetos.

Tabela 3. **Casos selecionados e princípios de abertura (openness).** Pré-análise de cada caso selecionado baseada em nossas primeiras impressões a partir das informações primárias obtidas. (TR) Transparência, (AC) Acessibilidade, (RE) Replicabilidade and (MO) Modularidade.

Case/Indicator	TR	AC	RE	MO	First Impressions
Faircap	+	+	+	-	It shows interest on developing an Open Source solution for addressing water accessibility issues in poorer countries. The project is based on collaborative creation.
Open Desk	-	-	+	+	It is a business-oriented example of Open Design. It hosts its own files and the designs are apparently well-documented for a DIY approach.
Bricksourc	+	-	-	+	Developed in a form of manifesto and distributed as a work-in-progress base. The parametric approach should increase the modularity of its design.

Table 3. **Cases selected and openness principles.** Pre-qualitative analysis for each case based on our first impressions considering the primary information we obtained from each project website. (TR) Transparency, (AC) Accessibility, (RE) Replicability and (MO) Modularity.

Análise e Resultados

Nos países em desenvolvimento, como o Brasil, o acesso à ferramentas de alta tecnologia precisa ser considerado ao optar por uma abordagem DIY (faça-você-mesmo), baseada no OD. O custo associado ao acesso das ferramentas pode ser um obstáculo, tornando os artefatos OD desvantajosos se comparados com os produtos industrializados. Não discutimos, no entanto, a qualidade entre os artefatos OD e os industrializados.

Fornecemos, a seguir, uma descrição de cada estágio do processo de produção dos artefatos que avaliamos. O processo consiste em (i) obter os arquivos fonte e instruções, (ii) identificar os materiais e ferramentas necessários, (iii) adaptar os projetos às nossas restrições locais e (iv) prototipar os modelos. A Tabela 4 resume os resultados da nossa experimentação.

Caso/Indicador	TR	AC	RE	MO	Resumo dos resultados
Faircap	-	-	+	-	<ul style="list-style-type: none"> A documentação não está disponível para download na página do projeto. Documentação disponível em formatos de arquivo abertos (para utilização em softwares OS). Falta de informações sobre o desenvolvimento dos projetos. As dimensões do modelo são adequadas para padrões europeus. A modularidade aumentaria seu potencial de aplicação em diferentes contextos.
Open Desk	-	-	+	+	<ul style="list-style-type: none"> A documentação está disponível para download em formatos proprietários. Informações ausentes para fabricação e montagem dos projetos (embora a maioria das informações seja fornecida). Restrições para o uso comercial dos projetos. A abordagem modular facilita pequenas alterações no projeto. Processo de projeto não colaborativo.
Bricksource	+	-	+	+	<ul style="list-style-type: none"> A documentação está disponível para download em formatos proprietários. A modificação do projeto é limitada ao uso de software proprietário. Todas as informações necessárias são fornecidas apesar da complexidade do projeto. A documentação consiste no modelo tridimensional, algoritmos gráficos e instruções de montagem. A abordagem paramétrica aumenta a modularidade.

Tabela 4. **Resumo dos resultados.**

(TR) Transparência, (AC) Acessibilidade, (RE) Replicabilidade e (MO) Modularidade.

Analysis and Findings

In developing countries, e.g., Brazil, access to technological tools need to be considered when opting for a Do-it-yourself approach based on OD. The costs associated to the access of the tools might be a hindrance and make it disadvantageous if compared to standard industrialized products, although no comparison is made regarding the quality of such artefacts.

A description of each stage of the making process is provided for all cases we evaluated. It consisted in (i) obtaining the source files and instructions, (ii) identifying the needed materials and tools, (iii) adapting the designs to our local constraints and (iv) prototyping the models. Table 4 summarizes the findings of our experimentation.

Case/Indicator	TR	AC	RE	MO	Summary
Faircap	-	-	+	-	<ul style="list-style-type: none"> • Source files are not available for download at the host page. • Source files available in open file format. • Lack of information regarding the development of the projects. • The model dimensions are suited for European Standards. • Modularity would enhance its potential for application in different contexts.
Open Desk	-	-	+	+	<ul style="list-style-type: none"> • Source files are available for download in proprietary file formats. • Missing information for design production and assembling (although most information is provided). • Non-commercial licenses restrictions. • Modular approach facilitates minor changes in design. • Closed process of design.
Bricksources	+	-	+	+	<ul style="list-style-type: none"> • Source files are available for download in proprietary file formats. • Graphical Programming modification is limited to the use of proprietary software. • All needed information is provided despite the design complexity. • Documentation consists on 3D Model, Graphical Algorithm and assembling instructions. • Parametric approach increases modularity.

Table 4. Summary of findings.

(TR) Transparency, (AC) Accessibility, (RE) Replicability and (MO) Modularity.

Faircap

Apresentado como projeto de inovação social, esperávamos que sua documentação e processo de projeto fossem altamente acessíveis. No entanto, a página oficial do projeto não tem acesso direto aos arquivos de documentação, exceto por uma seção indicando a possibilidade de colaboração. Essa seção redireciona o usuário para uma plataforma online de projetos colaborativos. No entanto, não conseguimos nem registrar nem acessar a página de colaboração e não ficou claro se o projeto foi encerrado ou se o processo colaborativo falhou.

Nós encontramos os arquivos da documentação em uma plataforma diferente, conhecida como *Instructables*. Eles datam do ano de 2015 e, aparentemente, são o primeiro lançamento do projeto Faircap. Os arquivos 3D (.STL) acompanham um conjunto de instruções, incluindo como produzir o carvão ativado. No entanto, nenhuma especificação para o processo de impressão 3D é fornecida a não ser a informação de que o modelo é ajustado para tampas de galões de água de 5-8 litros. Os arquivos .STL são o formato de arquivo utilizados para a impressão em 3D e podem ser lidos em softwares tanto *open source* quanto proprietários (PR), como FreeCad (OS), Blender™ (OS), Rhinoceros® (PR) e AutoCad® (PR). Testamos os arquivos nos quatro softwares e não tivemos problemas de leitura em nenhum caso, mas editamos o modelo no Rhinoceros®. Para gerar o código G e imprimir o modelo, usamos o aplicativo Repetier-Host.

Faircap

Presented as social innovation project, we expected the source files, documentation and design process to be easily accessible. However, the official page of the project has no direct access the source files except for a section calling for collaboration. It redirects to the user to an online platform for collaborative projects. We were neither able to register nor to access the collaboration page and it was not clear if the project has ended or if the collaborative process failed.

We did find the source files in a different platform, namely *Instructables*. They date to the year 2015, and it appears that they are the first release of the *Faircap* project. The 3d files (.STL) are accompanying a set of instructions, including how to produce activated carbon. However, no specifications for the 3d printing process is given. The 3d models were set for 5-8 liter water container caps. The .STL files is the standard file format used for 3d-printing and it is readable in many Open Source and proprietary (PR) software, such as FreeCad(OS), Blender™ (OS), Rhinoceros™(PR) and AutoCad™(PR). We opened the files in all four software without any issues but edited them in Rhinoceros™. For generating the G-Code and printing the model we used the Repetier-Host application.

Nós remodelamos a geometria da rosca para melhor ajuste à garrafa de água comercial de 5 litros utilizando os padrões locais (Figura 1). Além disso, devido a falta de informações na configuração de impressão, executamos alguns testes com diferentes configurações de impressão antes de obter um resultado desejável. Os ajustes de impressão são fornecidos na Tabela 5.

Por fim, decidimos adaptar o design para ser acoplado a um tubo de água de 3/4 “polegadas (Figura 1). Fizemos alterações significativas no projeto original, mas mantivemos o conceito de um componente acoplável com sistema de filtragem de carbono ativado. Observamos, no projeto, certo potencial para funcionar como filtro em sistemas de captação de água pluvial (Figura 2). Isso porque os estudos sobre captação de água pluvial indicam a contaminação como um dos principais impedimentos para a adoção do sistema em grande escala, em especial nas comunidades mais pobres (Mwenge Kahinda, Taigbenu e Boroto 2007; Burt e Keiru 2009; Arku et al. 2015).

Fig 1. Projeto original do Faircap e alterações realizadas.

(A) Vista superior e seção do modelo original, (B) Vista superior e seção da versão adaptada (rosca), (C) Vista superior e seção da versão adaptada para canos 3/4”.

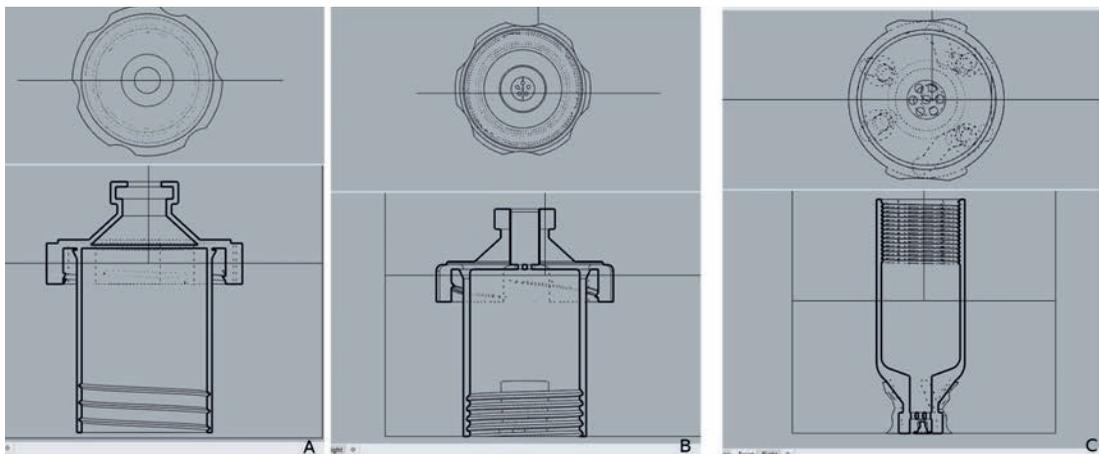


Fig 1. Faircap original design and derivatives. (A) Top-view and section of original FairCap model, (B) Top-view and section of adapted thread geometry, (C) Top-view and section of proposed filter for 3/4”pipes to be used in Rainwater Harvesting Systems.

We remodeled the thread geometry for better adjustment to a 5-liter commercial water bottle using local dimension standards (Figure 1). Also, because of the lack of information in the printing setup we had to run a few tests with different printing settings before achieving a desirable result. The printing adjustments are provided in Table 5. The instructions show how to produce activated carbon for chemical treatment although no solution is provided for biological treatment.

Lastly, we decided to adapt the design for fitting a water pipe of 3/4” inches (Figure 1). We made significant changes to the original design but kept the concept of an attachable component with activated carbon filtering system. We noticed the design potential to function as filter for Rainwater Harvesting Systems (RWHS) (Figure 2). Studies in RWHS highlight contamination as a main issue to enable a broader adoption of the system in poorer communities (Mwenge Kahinda, Taigbenu, and Boroto 2007; Burt and Keiru 2009; Arku et al. 2015).



Fig 2. Cápsulas do filtro impressas em 3D (Sem carvão ativado). (A) O modelo original (à esquerda) e versões adaptadas. (B) Versão adaptada acoplada à um galão de 5 litros e à um adaptador 3/4". (C) Detalhe. (D) Versão adaptada e acoplada à uma torneira comum.

Fig 2. 3D-Printed Filters Capsules (Without Activated Carbon) (A) The original design (left) and adapted versions. (B) the adapted versions attached to a 5-liter water bottle and to a 3/4" pipe thread connection. (C) Detail. (D) adapted version attached to a male threaded end faucet.

Configuração da Impressora 3D

Material	PLA 3mm
Altura das camadas	3mm
Densidade do preenchimento	10%
Padrão do preenchimento	Retilínea
Material de Suporte	Sim
Velocidade máxima durante impressão	45mm/s (preenchimento)
Tempo de Impressão	3:10h para filtro original
	1:20h para filtro adaptado (3/4")
	1:17h para a tampa do filtro

Tabela 5. **Configuração da Impressão 3D.**

Configuração básica utilizada para a impressão 3D.

3D Printing Setup

Material	PLA 3mm
Layer Height	3mm
Fill Density	10%
Fill Pattern	Rectilinear
Support Material	Yes
Maximum Speed for Print Moves	45mm/s (Infill)
Printing Time	3:10h for original filter
	1:20h for adapted filter (3/4" pipe)
	1:17h for filter cap

Table 5. **3D Printing Setup.**

Basic setup used for 3D printing the .STL files and time spent for each model.

OpenDesk

A maioria dos projetos de móveis da OpenDesk é licenciado com restrição ao uso comercial e exigem atribuição de créditos ao designer original (CC-BY-NC). Outros são licenciados com restrições de atribuição (CC-BY). Licenças não comerciais são questionáveis quando consideramos a definição de OD dentro das comunidades e manifestos. Na academia, não há consenso em relação a esses aspectos. Enquanto alguns estudiosos adotam a filosofia da liberdade, outros a entendem como uma alternativa à sua viabilidade econômica.

Escolhemos o projeto “*Lean Cafe Table*” como nosso caso de experimentação. O projeto é compartilhado no formato .DXF (*Drawing Exchange Format*), formato de arquivo proprietário desenvolvido pela Auto-

OpenDesk

Most of OpenDesk furniture designs licenses restrict commercial use and require attribution to original creator (CC-BY-NC). Others are simply licensed under attribution restrictions (CC-BY). Non-commercial licenses are questionable considering OD definition within communities. There is no consensus regarding such aspects among scholars. While some adopt the freedom philosophy, others understand it as an alternative to the economic viability of a project.

We chose the “*Lean Cafe Table*” design as our experimentation case. The design is shared in .DXF (*Drawing Exchange Format*), which is a proprietary file format developed by Autodesk®. The file format was designed to allow data interoperability between other programs. .DXF files can be opened and modified in Open Source software, such as FreeCAD, although it requires an extension to be installed.

desk®. O formato foi projetado para permitir a interoperabilidade de dados entre outros programas. Arquivos .DXF podem ser abertos e modificados em softwares *open source*, como o FreeCAD, embora o mesmo exija a instalação de uma extensão. Portanto, a documentação é acessível e não requer nenhum software específico para funcionar.

Os arquivos foram abertos tanto no Autocad® quanto no FreeCAD. No entanto, o FreeCAD falhou ao importar as informações textuais. As informações consistem em: (i) o tipo e a profundidade de cada corte, dados nas diferentes camadas, (ii) o tipo e dimensão das brocas recomendadas e, (iii) o tipo de material. O arquivo não fornece a especificação da espessura da chapa de compensado a ser utilizada, embora exista um campo para isso (Figura 3).

Therefore, the source files are easy to obtain and require no specific software to work it, which increases the aspects of accessibility.

The files were opened both in Autocad®-Software and FreeCAD. However, FreeCAD failed on importing the text guidelines. The information provided by the drawing consists of: (i) the type and depth of each cutting, given in the different layers, (ii) the recommended drill bit and, (iii) type of material. It misses on providing the material thickness specification, although there is a field for it (Figure 3).



Fig 3. Informação disponível no arquivo .DXF
Arquivo .DXF com informações incompletas.

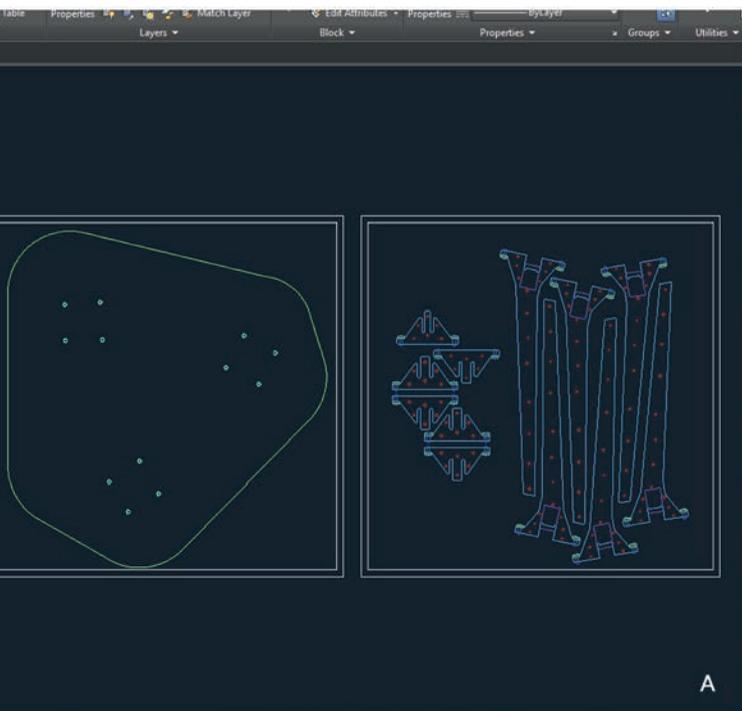
Fig 3. Information available on OpenDesk source file.
.DXF Files contained fields with missing information for CNC-Routing.

Adaptamos o projeto para uma espessura de chapa compensada diferente do projeto original e consideramos as limitações de transporte de uma chapa inteira (2,20 x 1,60m). Isso exigiu algum tempo para entender como os encaixes seriam afetados e, quais medidas eram dependentes dessa espessura. Os arquivos foram salvos no formato .EPS e abertos na Engravelab® para gerar a trajetória e rotina da ferramenta (G-Code). Essa etapa foi a mais problemática do processo. As geometrias do arquivo de origem não formaram um perímetro fechado, o que é necessário para gerar a trajetória da ferramenta. Esses problemas foram resolvidos manualmente e levaram um longo período de tempo. Executamos três testes para ajustar as especificações corretas da peça final. As especificações, o tempo gasto e o custo total são apresentados na Tabela 6. Incluímos, também, o valor padrão cobrado por hora para utilização da máquina CNC-Router. A Figura 4 mostra o processo de corte das chapas e montagem das peças da mesa.

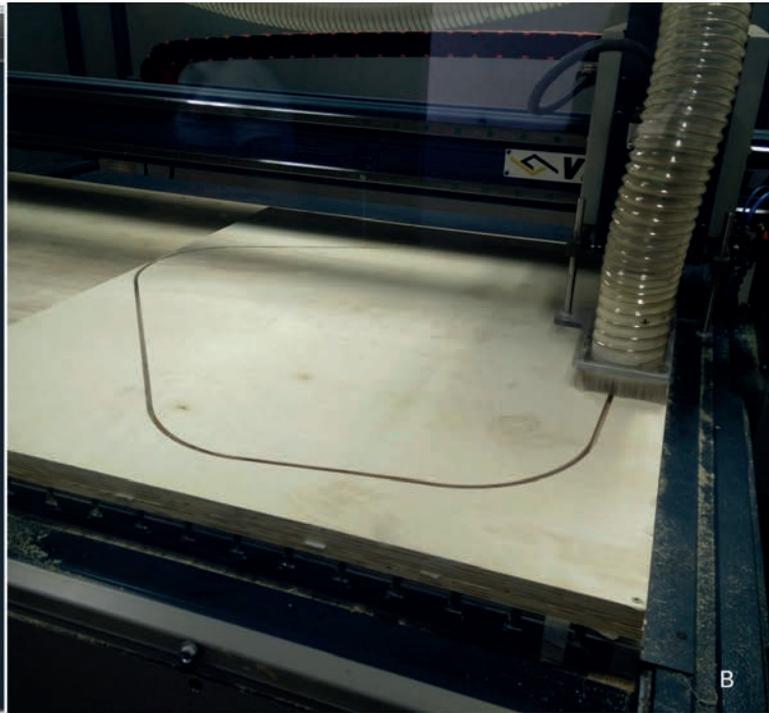
Destacamos que os móveis distribuídos pela OpenDesk também podem ser adquiridos diretamente pelo site da empresa. O modelo de negócios é baseado na produção descentralizada. Isso significa que diversos fabricantes locais são autorizados pela empresa para explorar os projetos comercialmente. Nesse caso, as porcentagens do produto são distribuídas entre a empresa, os designers e o fabricante. O preço final, no entanto, é consideravelmente alto se comparado aos produtos industrializados.

We adapted the design for a different material thickness and considered the transportation limitations for a large sheet size. That required some time to understand how joints would be affected and what/how constraints were connected to each other. The files were saved in .EPS format and opened in Engravelab® for generating the tool path (G-Code). The generation of the G-Code was the most problematic part of the process. The geometries of the source file did not form a closed boundary, which is needed to generate the tool path. These issues were manually solved and consumed a high amount of time. We run three tests to adjust the correct the specifications for the final piece. The specifications, the time spent and the total cost is presented in Table 6. We included the standard amount charged per hour for using the CNC-Router machine. Figure 4 shows the process of CNC-Routing and assembling the table parts.

We highlight that the *Lean Cafe Table* is also available to be purchased directly at OpenDesk. The business model is based on decentralized production. It means that local manufacturers are enabled by the company to explore the designs commercially. In this case, percentages of the product are distributed between the company, the original designers and the manufacturer. The final price, however, is considerable high if compared to standard products and even if producing in a DIY approach.



A



B



C



D

Fig 4. The process of producing the Lean Cafe Table(CC-BY-NC), designed by David Steiner and Joni Steiner.

The Source files were adapted to facilitate transportation and to fit the CNC-Router dimensions. We also added threads for better fixing the table legs.

Fig 4. The process of producing the Lean Cafe Table(CC-BY-NC), designed by David Steiner and Joni Steiner.

The Source files were adapted to facilitate transportation and to fit the CNC-Router dimensions. We also added threads for better fixing the table legs.

Configuração da CNC	
Espessura da chapa de madeira	20mm
Fresa	8mm de corte
Profundidade do corte em cada passo	6mm
Velocidade de Rotação (RPM)	12.000
Tempo Gasto	2 hours (adjustment of source files and Routing setup)
	2,5 hours (CNC-Routing process)
Custos	\$16/hour
Custo dos Materiais	\$40

Tabela 6. **Configuração da CNC para corte.**

Configuração básico, tempo gasto e custos associados.

CNC-Router Setup	
Plywood thickness	20mm
End Mill	8mm Down Cut
Depth of Cut	6mm
Cutting Speed (RPM)	12.000
Time Spent	2 hours (adjustment of source files and Routing setup)
	2,5 hours (CNC-Routing process)
Fees	\$16/hour
Material Costs	\$40

Table 6. **CNC-Router Setup.**

Basic setup used for CNC-routing, time spent and estimated costs.

Bricksource

O Bricksource foi lançado como um manifesto, dedicado ao movimento *open source*. O projeto utiliza-se de um método construtivo amplamente utilizado, a alvenaria cerâmica (Bricksource, 2017) e incentiva os arquitetos a explorar novos tipos de relações profissionais, por exemplo, por meio de processos colaborativos.

A documentação está disponível em diferentes formatos. Primeiro, os arquivos .3DM contém a geometria-base a ser utilizada pela definição paramétrica. Existem várias geometrias disponíveis já desenvolvidas, embora o usuário possa definir uma própria geometria-base. Em segundo lugar, o arquivo .GH contém a configuração paramétrica. Re-

Bricksource

Bricksource was launched as an Open Source manifesto in the form of a construction method “available to a very large group”, using ceramic bricks (Bricksource, 2017). It encourages architects to explore new types of professional relations, e.g., adopting collaborative processes.

Documentation files are available in different formats. First, the .3DM files have the geometry to be applied by the parametric definition. There are several geometries available for download, although the user is able to design a geometry himself. Second, the .GH file is the parametric setting. Briefly, it transforms the .3DM geometries into a set of layers containing the rotated bricks. It is also possible to export the rotation angle to a .XLS file. Last, the .XLS is a table containing the rotation angles of each brick

sumidamente, transforma as geometrias .3DM em um conjunto de camadas contendo os tijolos estacionados que mimetizam a geometria original. É possível exportar o ângulo de rotação para um arquivo .XLS. Por último, o .XLS consiste em uma tabela que descreve os ângulos de rotação de cada tijolo para cada camada. Estes podem ser utilizados para produzir os “gabaritos de assentamento”. Os arquivos .3DM e .XLS podem ser abertos em softwares *open source*, como o Blender™ e o LibreOffice®, respectivamente. Já o .GH é um formato de arquivo utilizado no Grasshopper™, um editor de algoritmo gráfico integrado ao Rhinoceros®. Portanto, a modificação dos ajustes paramétricos é limitada ao uso do Rhinoceros®. A Figura 5 apresenta o processo de geração dos gabaritos.

O teste do projeto paramétrico consistiu nas etapas descritas a seguir.

- Adaptamos a geometria em X original para uma versão mais estreita.
- As configurações paramétricas foram ajustadas ao novo comprimento da parede e algumas mudanças foram feitas nos ângulos de rotação do tijolo.
- Os ângulos de rotação foram exportados no formato .XLS e usados para desenhar as partes do gabarito no software Autocad®.
- As peças do gabarito foram fresadas em chapas de compensado de 15mm e utilizadas como guia para o assentamento dos tijolos.

for each row. These can be used by users to produce the stencils, i.e. the guidance for bricklaying. .3DM and .XLS files can be opened in OS software, such as Blender™ and LibreOffice™, respectively. .GH is a file format used in Grasshopper™, a graphical algorithm editor integrated with Rhinoceros®. Therefore, modification of the parametric settings is limited to the use of Rhinoceros®. Figure 5 shows the stencil generation process.

The process of testing the design consisted on the following steps.

- We used the original X geometry and adapted it into a narrower version.
- The parametric settings were adjusted to the new wall length and few changes were made to the brick rotation angles.
- The rotation angles were exported in .XLS format and used to draw the stencil parts in Autocad® software.
- The parts were CNC-Milled and used for bricklaying.

The parametric settings of the .GH are difficult for a first-time user. They require some comprehension of programming concepts and 3D modeling. Although Grasshopper™ is familiar to us, we had to understand the whole parametric setting before being able to adjust it. The few instructions

As configurações paramétricas do .GH são difíceis para um usuário iniciante. Elas exigem certa compreensão dos conceitos de programação e modelagem 3D. Embora o Grasshopper™ seja familiar para nós, tivemos que entender todo o modelo paramétrico antes de ajustá-lo. As poucas instruções dadas dentro do arquivo .GH fornecem informações importantes sobre as configurações. No entanto, as instruções para desenhar e construir os gabaritos não têm sequência lógica clara.

Depois de exportar os ângulos de rotação para o .XLS, desenhamos os gabaritos no Autocad® e utilizamos uma CNC para fresa/corte das trinta e quatro placas de compensado, sendo duas para cada camada de assentamento. Os blocos forma assentados a partir dos gabaritos e, ao chegar na décima sétima fileira, utilizamos os gabaritos em ordem reversa. Optamos por assentar os blocos de uma maneira que eles pudessem ser facilmente removidos para outros testes. O processo está registrado na Figura 6.

Fig 5. **Processo de geração dos gabaritos.** (A) Modificação da superfícies original para versão mais estreita. (B) Ângulos de rotação gerados no Grasshopper exportados em .XLS. (C) Desenho dos gabaritos em CAD.

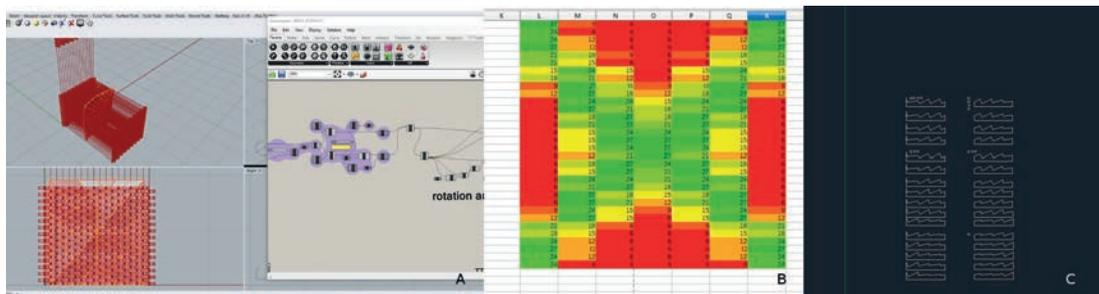


Fig 5. **Stencil Generation Process.**

(A) The original surface was modified to a narrower version. (B) The rotation angles generated in Grasshopper were exported to a .XLS file. (C) The angles were used to draw the stencils.

given inside the .GH file provide important information regarding the parametric settings. However, the instructions for drawing and making the stencils have no logical sequence.

After exporting the rotation angles to .XLS, we drew the stencils in Autocad® and CNC-milled them in 8mm thirty-four plywood boards, two boards for each row. We laid the bricks using the stencils and after reaching the seventeenth row the stencil orders were reversed. We opted to lay the bricks in a way they could be easily removed for other tests. The process is registered in Figure 6.

Bricksource focus on the development of brick patterns, which is used in facade personalization. We consider it an important tool for personalization, especially in self-construction processes. The low-cost stencils are reusable and other materials can be used, e.g. cardboards and metal. Because of the complexity involved, the architect (or other professional) plays an important role by enabling the use of such tools. Finally, we envision the possibilities of further exploration of the .GH scripts. to generate passive lighting and ventilation solutions in self-construction processes.

O Bricksourc foca no desenvolvimento de padrões para o assentamento de blocos cerâmicos, para a personalização de fachadas. Consideramos uma ferramenta importante para processos de autoconstrução em que a personalização seja importante para o morador. Os gabaritos de baixo custo são reutilizáveis e outros materiais podem ser utilizados, e.g. papelão e metal. Devido à complexidade envolvida, o arquiteto (ou outro profissional) desempenha um papel importante, ao intermediar o uso das ferramentas de modelagem e fabricação. Finalmente, visualizamos possíveis aplicações adicionais dos scripts .GH. para gerar soluções passivas de iluminação e ventilação em processos de autoconstrução.



Fig 6. Fabricação dos gabaritos e assentamento dos blocos cerâmicos. Os 32 gabaritos foram cortados na CNC (A,B). Cada fiada utilizou composta por dois gabaritos como guia durante o assentamento dos blocos (C,D).

Fig 6. Stencils fabrication and lay bricking process. The stencils were cut in a CNC-router machine (A) in 32 different pieces (B). Each row was composed of 2 stencils parts which were used to guide the lay bricking process (C,D).

Discussão

O estudo explorou empiricamente a aplicabilidade do Open Design. Para tanto, estudamos, reproduzimos e/ou adaptamos três projetos de OD. Todo o processo foi levado em conta, desde a obtenção dos arquivos de documentação até a fabricação dos artefatos.

A revisão da literatura nos permitiu entender o OD como um conceito gradual, com diferentes níveis de abertura (*openness*). Adotamos essa abordagem para entender os diferentes projetos OD, considerando o formato da documentação, os processos de projeto e o tipo de licença atribuída. Procuramos explorar as especificidades que tornam cada projeto OD mais ou menos abertos a partir da perspectiva do usuário. Em seguida, discutimos nossas impressões práticas e descobertas com base em quatro princípios: transparência, acessibilidade, replicabilidade e modularidade.

Consideramos a transparência como problemática por três razões. Primeiro, a produção direta dos artefatos é dificultada pela falta de informações essenciais, por exemplo, as configurações para impressão 3d (para Faircap) e a especificação correta dos materiais utilizados (Open Desk). Em segundo lugar, nenhum dos casos que analisamos incentiva algum processo de criação colaborativa. A existência de um ambiente voltado ao

Discussion

This study has empirically explored the applicability of Open Design. For this purpose, we studied, reproduced and/or adapted three OD projects. The whole process was taken into account, from obtaining the source files to manufacturing the designs.

The literature review suggests the understanding of openness as a gradual concept. We adopted such approach to address the different OD projects, considering the documentation format, the design processes and the license attribution. In this study, we aimed at exploring the specificities that make each OD project more or less open from the user perspective. Next, we discuss our practical impressions and findings based on four principles: Transparency, accessibility, replicability and modularity.

Transparency was a problematic aspect of the OD cases for three reasons. First, the direct production of the artefacts is hampered by the lack of essential information, e.g., printer settings (for Faircap) and material specification (Open Desk). Second, none of the cases encouraged collaborative creation. The existence of any type of environment for sharing ideas is as a fundamental for collaborative creation (Hippel and Krogh

compartilhamento de idéias é fundamental para os processos de criação colaborativa (Hippel e Krogh 2003; Murdock 2004; Sawhney, Verona e Prandelli 2005). Até mesmo o projeto Faircap, que tem um discurso pró-colaboração, não ofereceu uma plataforma de trabalho funcional para o compartilhamento idéias e documentação das melhorias. Diferentes razões podem explicar a não continuidade dos projetos em OD (Lerner e Tirole, 2001; Afuah e Tucci, 2012) e, conseqüentemente, as plataformas de colaboração deixam de ser administradas. Por fim, destacamos que o interesse pela exploração comercial de um artefato OD possivelmente dificulta a distribuição de informações. No OpenDesk, por exemplo, os projetos a serem disponibilizados são selecionados pela empresa e desenvolvidos em um processo fechado.

Apesar do fácil acesso à documentação dos projetos, a dependência de softwares proprietários merece atenção. Por exemplo, experimentamos erros ao importar os arquivos do *Cafe Lean Table* (.DXF) para o Freecad, um software livre. Com relação ao Bricksources, foi possível abrir os exemplos de padrões (.XLS) no LibreOffice. No entanto, os arquivos destinados à parametrização, eram totalmente dependentes do Rhinoceros® e do Grasshopper™. A existência de arquivos totalmente compatíveis e softwares livres para modelagem CAD/3D é um fator importante para aprimorar a acessibilidade de projetos em OD.

2003; Murdock 2004; Sawhney, Verona, and Prandelli 2005). Even the Faircap project, which has a pro-collaboration discourse, did not offer a working platform for sharing ideas and improvements documentation. We understand that some projects fail to keep being developed for different reasons (Lerner and Tirole 2001; Afuah and Tucci 2012). Lastly, we highlight that commercial exploration of an OD artefact possibly restricts information distribution. In Open Desk, for instance, the designs are selected by the company and developed in a closed process.

Despite the easy access to the available source files, their dependence on proprietary software deserves attention. We experienced geometry errors when importing the Cafe Lean Table files (.DXF) to Freecad, an OS software. Regarding Bricksources, it was possible to open the patterns examples (.XLS) in LibreOffice. However, the definition files, i.e., the parametric programming, was fully dependent on Rhinoceros and Grasshopper. The existence of fully compatible file formats and OS CAD/3D modelling software is an important factor to address accessibility.

From the replicability perspective, there is little to add besides the restriction caused by the lack of information. After solving this issue, the designs were quite simple to be replicated. However, few adjustments we must be made due to material availability. The plywood thickness for the

Sob a perspectiva da replicabilidade, há pouco a acrescentar além da restrição causada pela falta de informação. Ao mesmo tempo, poucos ajustes tiveram de ser feitos em função da indisponibilidade de determinados materiais ou sua disponibilidade em dimensões diferentes. A espessura da madeira compensada para o *Cafe Lean Table* mudou de 24mm para 20mm e os blocos cerâmicos utilizados para o projeto Bricksourcê possuíam dimensões diferentes dos utilizados pelos designers originais.

Por fim, a modularidade foi importante para todos os casos que exploramos. Os projetos Opendesk são configurados de forma a serem montados com o uso de encaixes específicos para cada função. No nosso caso, os ajustes feitos no projeto original - necessários em função do tamanho e espessura da chapa que utilizamos - não afetaram o projeto devido à modularização. Poucos ajustes foram feitos nas articulações. Em contraste, a falta de modularidade exigiu certo esforço para ajustar o modelo Faircap aos padrões locais. Uma abordagem modular poderia facilitar esse ajuste para diferentes contextos. Ressaltamos a importância da modularidade, em processos colaborativos, porque permite que os colaboradores se concentrem em questões específicas e de seu conhecimento (Bonaccorsi e Rossi 2003; Narduzzo e Rossi 2008).

Uma impressão geral é a de que os casos explorados colaboram com a democratização do design, especialmente no

Cafe Lean Table changed from 24mm to 20mm and the bricks used for the Bricksourcê project were different from original specifications.

Lastly, modularity was important for all the cases we explored. Opendesk designs are set to be assembled using specific joints according to different functions. In our case, the adjustments we made according to the table top size and the plywood thickness did not affect the design thanks to modularization. Few adjustments were made to the joints. In contrast, the lack of modularity demanded extra work to adjust the Faircap model to local standards. A modular approach could facilitate such adjustment for different contexts. In collaborative processes, modularity is fundamental because it allows contributors to focus on very specific issues (Bonaccorsi and Rossi 2003; Narduzzo and Rossi 2008).

A general impression is that the cases do enable democratization of design solutions, especially for a developing country context. However, the availability and the cost to access digital manufacturing tools is a limitation to the application of such projects. As long as the existence of places for digital manufacturing is limited to few regions, the costs involved in producing an OD artefact (material acquisition, transportation, rates for tools use) make it less attractive, especially in poorer regions. At the same time,

contexto de um país em desenvolvimento. No entanto, a disponibilidade e os custos de acesso à ferramentas de fabricação digital limitam sua aplicabilidade. Enquanto a existência de locais destinados à fabricação digital, como os *Fablabs* e *Makerspaces*, for limitada a poucas regiões, os custos envolvidos na produção de um artefato de OD (aquisição de material, transporte, taxas de uso de ferramentas) o tornam menos atraente. Ao mesmo tempo, reforçamos que a necessidade de habilidades especializadas é um impedimento para o OD (Lerner e Tirole 2005; Raasch, Herstatt e Balka 2009).

Reconhecemos três principais desafios à abertura (*openness*) nos processos de OD. Em primeiro lugar, plataformas destinadas aos processos colaborativos e compartilhamento de documentação são limitadas em número e em funcionalidade. A incorporação de ferramentas de visualização tridimensional, por exemplo, poderia ajudar no controle das mudanças do projeto e facilitar a colaboração. Em segundo lugar, a adoção de softwares proprietários restringe a colaboração e a aplicação de projetos de OD. Ao mesmo tempo, os softwares livres dedicados à modelagem e desenho técnico são limitados. Em terceiro lugar, a falta de transparência é uma questão fundamental a ser solucionada, uma vez que vai contra a filosofia do OD. É necessária uma atenção especial no fornecimento da documentação necessária para a replicação de projetos. Mesmo que acessível, a falta de informação restringe o seu uso.

we reinforce that the need for specialized skills is an impediment to open design (Lerner and Tirole 2005; Raasch, Herstatt, and Balka 2009).

We recognize three main challenges to openness in OD processes. Firstly, platforms for collaborative processes and sharing source files are limited in number and in functionalities. The existence of embedded visualization tools, for instance, could help to track changes in design and facilitate collaboration. Secondly, the adoption of proprietary software restricts collaboration and the application of OD projects. At the same time, existing OS software for computer aided design are limited in functionalities. Thirdly, the lack of transparency is a particular issue once it goes against the OD philosophy. Special attention is needed when providing the required documentation and source files for replication of designs. Even if it is accessible, the lack of information restricts its use.

Conclusão

O potencial do OD e da fabricação digital para a democratização do design e a inovação social tem chamado a atenção da comunidade acadêmica e de profissionais. No entanto, poucos estudos avaliam a real aplicabilidade do OD, especialmente no contexto de países em desenvolvimento. A adoção de uma abordagem prática nos permitiu entender as limitações, vantagens e desvantagens dos casos existentes sob a óptica do usuário. No entanto, nossos resultados são preliminares e nenhuma generalização deve ser considerada. Conclusões diferentes poderiam ser obtidas se diferentes casos fossem considerados. Entendemos, ainda, a importância de avaliar o OD a partir de diferentes perspectivas, e.g. viabilidade econômica dos negócios, responsabilidade social e sustentabilidade.

Consideramos várias possibilidades para uma exploração mais aprofundada. Em primeiro lugar, não está claro quais são os possíveis caminhos a serem adotados pelos profissionais, como arquitetos, designers e engenheiros, a fim de adotar o OD profissionalmente. Na verdade, os modelos de negócios têm sido discutidos pelos estudiosos (Sharma, Sugumaran e Rajagopalan 2002; Saebi e Foss 2015; Laplume, Anzalone e Pearce 2016) e os casos existentes, como o OpenDesk, mostram o OD como uma alternativa possível. Em um contexto de países em

Conclusion

The potential of Open Design and digital manufacturing for design democratization and social innovation has recently called the attention of scholars. However, few studies evaluate the actual applicability of OD, especially in the context of developing countries. The adoption of a practice approach allowed us to understand the limitations, pros and cons of existing cases from the user perspective. However, our findings are preliminary and no generalization should be considered without caution. Different conclusions could be drawn if different cases were considered. We understand, for instance, the importance of evaluating OD from different perspectives, e.g. business economic viability, social responsibility and sustainability.

We consider several possibilities for further exploration. First, it is not clear what are the possible pathways to be adopted by professionals, e.g., architects, designers, engineers, in order to adopt the OD approach professionally. In fact, Open source business models have been discussed by scholars (Sharma, Sugumaran, and Rajagopalan 2002; Saebi and Foss 2015; Laplume, Anzalone, and Pearce 2016) and existing cases, like OpenDesk, present it as a possible alternative. In a developing context,

desenvolvimento, os profissionais podem atuar como intermediários entre o conhecimento e a tecnologia exigidos para a aplicação de projetos em OD. Se os projetos são compartilhados livremente, como os profissionais são pagos pelo seu trabalho? Em segundo lugar, nossos casos foram limitados à perspectiva do ambiente de construção; Entendemos que uma compreensão mais ampla do fenômeno de OD seria alcançada se casos de outros setores fossem estudados. Quais são as diferenças entre os diferentes setores? A abertura (*openness*) é abordada igualmente nos diferentes setores? Esta é uma possibilidade real, especialmente se considerarmos a existência de exemplos bem-sucedidos (Raasch, Herstatt e Balka 2009). Terceiro, uma melhor compreensão dos processos colaborativos nas comunidades virtuais e as motivações dos usuários são fundamentais para o desenvolvimento de melhores ferramentas para o design colaborativo. Estudos têm mostrado que existem diversas razões para os usuários participarem voluntariamente no desenvolvimento de softwares livres (Roberts et al. 2016). Isso também se aplica ao desenvolvimento de artefatos de OD?

professionals could act as intermediates between the demanded knowledge and technology to apply OD projects. If designs are freely shared, how do professionals get paid for their work? Second, our cases were limited to the building environment perspective; we understand that a broader understanding of the OD phenomenon would be achieved if cases from other sectors were studied. What are the differences between the different sectors? Is openness addressed equally in different sectors? This is an actual possibility, especially if we consider the existence of successful OD examples (Raasch, Herstatt, and Balka 2009). Third, a better understanding of collaborative processes in virtual communities and users' motivations are fundamental to the development of better tools for collaborative design. Studies have shown that there are diverse reasons for users to voluntarily participate in the development of OS software (Roberts et al. 2016). Does this also apply to the development of OD artefacts?

Referências

(OKFN), Open Knowledge Foundation. 2012. 'No Title'. *The Open Design Definition v. 0.5*. https://github.com/OpenDesign-WorkingGroup/Open-Design-Definition/blob/master/open.design_definition/open.design.definition.md.

Afuah, Allan, and Christopher L. Tucci. 2012. 'Crowdsourcing as a Solution to Distant Search'. *Academy of Management Review* 37 (3): 355–75. doi:10.5465/amr.2010.0146.

Alexander, Christopher, Sara Ishikawa, Murray Silverstein, Max Jacobson, Ingrid Fiksdahl-King, and Shlomo Angel. 1977. *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. Oxford university press.

Arku, F., S. Omari, B. Adu-Okoree, and A. Abduramane. 2015. 'Harvested Rainwater: Quality, Adequacy, and Proximity in Ghanaian Rural Communities'. *Development in Practice* 25 (8). Taylor & Francis: 1160–69. doi:10.1080/09614524.2015.1081676.

Avgeriou, Paris, Andreas Papasalouros, Symeon Retalis, and Manolis Skordalakis. 2003. 'Towards a Pattern Language for Learning Management Systems'. *Educational Technology & Society* 6 (2). JSTOR: 11–24.

Balka, Kerstin. 2011. *Open Source Product Development: The Meaning and Relevance of Openness*. Doctoral dissertation. Hamburg University of Technology Hamburg-Harburg, Germany.

Barrett, Estelle, and Barbara Bolt. 2014. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Ib Tauris.

Boisseau, Étienne, Jean-François Omhover, and Carole Bouchard. 2018. 'Open-Design: A State of the Art Review'. *Design Science* 4. Cambridge University Press.

Bonaccorsi, Andrea, and Cristina Rossi. 2003. 'Why Open Source Software Can Succeed'. *Research Policy* 32 (7). Elsevier: 1243–58.

Bonvoisin, Jérémy. 2016. 'Implications of Open Source Design for Sustainability'. In *Sustainable Design and Manufacturing 2016*, 49–59. Springer.

Burt, M, and B Keiru. 2009. 'Innovative Rainwater Harvesting Techniques for Emergencies: Lessons from the Field'. In *Water, Sanitation and Hygiene: Sustainable Development and Multisectoral Approaches - Proceedings of the 34th WEDC International Conference*, Addis Ababa, Ethiopia.

Coplien, James O, Douglas C Schmidt, and John M Vlissides. 1995. *Pattern Languages of Program Design*. Vol. Addison-Wesley Reading, MA.

References

(OKFN), Open Knowledge Foundation. 2012. 'No Title'. *The Open Design Definition v. 0.5*. https://github.com/OpenDesign-WorkingGroup/Open-Design-Definition/blob/master/open.design_definition/open.design.definition.md.

Afuah, Allan, and Christopher L. Tucci. 2012. 'Crowdsourcing as a Solution to Distant Search'. *Academy of Management Review* 37 (3): 355–75. doi:10.5465/amr.2010.0146.

Alexander, Christopher, Sara Ishikawa, Murray Silverstein, Max Jacobson, Ingrid Fiksdahl-King, and Shlomo Angel. 1977. *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. Oxford university press.

Arku, F., S. Omari, B. Adu-Okoree, and A. Abduramane. 2015. 'Harvested Rainwater: Quality, Adequacy, and Proximity in Ghanaian Rural Communities'. *Development in Practice* 25 (8). Taylor & Francis: 1160–69. doi:10.1080/09614524.2015.1081676.

Avgeriou, Paris, Andreas Papasalouros, Symeon Retalis, and Manolis Skordalakis. 2003. 'Towards a Pattern Language for Learning Management Systems'. *Educational Technology & Society* 6 (2). JSTOR: 11–24.

Balka, Kerstin. 2011. 'Open Source Product Development: The Meaning and Relevance of Openness', 196. <http://books.google.com/books?id=zqaZdsya6nEC&pgis=1>.

Barrett, Estelle, and Barbara Bolt. 2014. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Ib Tauris.

Boisseau, Étienne, Jean-François Omhover, and Carole Bouchard. 2018. 'Open-Design: A State of the Art Review'. *Design Science* 4. Cambridge University Press.

Bonaccorsi, Andrea, and Cristina Rossi. 2003. 'Why Open Source Software Can Succeed'. *Research Policy* 32 (7). Elsevier: 1243–58.

Bonvoisin, Jérémy. 2016. 'Implications of Open Source Design for Sustainability'. In *Sustainable Design and Manufacturing 2016*, 49–59. Springer.

Burt, M, and B Keiru. 2009. 'Innovative Rainwater Harvesting Techniques for Emergencies: Lessons from the Field'. In *Water, Sanitation and Hygiene: Sustainable Development and Multisectoral Approaches - Proceedings of the 34th WEDC International Conference*. <https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84891440138&partnerID=40&md5=1a71971d6d3f5f1c81e4b9c00d8fd8da>.

Coplien, James O, Douglas C Schmidt, and John M Vlissides. 1995. *Pattern Languages of Program Design*. Vol. 58. Addison-Wesley Reading, MA.

Gamma, Erich, Richard Helm, Ralph Johnson, and John

58. Addison-Wesley Reading, MA.

Gamma, Erich, Richard Helm, Ralph Johnson, and John Vlissides. 1993. 'Design Patterns: Abstraction and Reuse of Object-Oriented Design'. In *European Conference on Object-Oriented Programming*, 406–31. Springer: 406–431.

Hippel, Eric von. 2005. *Democratizing Innovation-The MIT Press (2005).Pdf*. Cambridge: MIT Press.

Hippel, Eric von, and Georg von Krogh. 2003. 'Open Source Software and the "Private-Collective" Innovation Model: Issues for Organization Science'. *Organization Science* 14 (2): 209–23. doi:10.1287/orsc.14.2.209.14992.

Hyysalo, Sampsa, Cindy Kohtala, Pia Helminen, Samuli Mäkinen, Virve Miettinen, and Lotta Muurinen. 2014. 'Collaborative Futuring with and by Makers'. *CoDesign* 10 (3–4). Taylor & Francis: 209–28.

Katz, Andrew. 2011. 'Authors and Owners'. In *Open Design Now: Why Design Cannot Remain Exclusive*, edited by Bas van Abel, Roel Klaassen, Lucas Evers, and Peter Troxler, 45:264–67. Amsterdam: Bis Publishers. <http://opendesignnow.org/index.html%3Fp=407>. html.

Kohtala, Cindy. 2015. 'Addressing Sustainability in Research on Distributed Production: An Integrated Literature Review'. *Journal of Cleaner Production* 106. Elsevier: 654–68.

Kwon, Bo-Ram, and Junyeong Lee. 2017. 'What Makes a Maker: The Motivation for the Maker Movement in ICT'. *Information Technology for Development* 0 (0). Taylor & Francis: 1–18. doi:10.1080/02681102.2016.1238816.

Lakhani, Karim R, and Jill A Panetta. 2007. 'The Principles of Distributed Innovation'. *Innovations: Technology, Governance, Globalization* 2 (3). MIT Press: 97–112.

Laplume, Andre, Gerald C. Anzalone, and Joshua M. Pearce. 2016. 'Open-Source, Self-Replicating 3-D Printer Factory for Small-Business Manufacturing'. *International Journal of Advanced Manufacturing Technology* 85 (1–4). The International Journal of Advanced Manufacturing Technology: 633–42.

Lerner, Josh, and Jean Tirole. 2001. 'The Open Source Movement: Key Research Questions'. *European Economic Review* 45 (4–6): 819–26.

———. 2005. 'The Economics of Technology Sharing: Open Source and Beyond'. *Journal of Economic Perspectives* 19 (2): 99–120.

Vlissides. 1993. 'Design Patterns: Abstraction and Reuse of Object-Oriented Design'. In *European Conference on Object-Oriented Programming*, 406–31. Springer.

Hippel, Eric von. 2005. *Democratizing Innovation-The MIT Press (2005).Pdf*. Cambridge: MIT Press.

Hippel, Eric von, and Georg von Krogh. 2003. 'Open Source Software and the "Private-Collective" Innovation Model: Issues for Organization Science'. *Organization Science* 14 (2): 209–23. doi:10.1287/orsc.14.2.209.14992.

Hyysalo, Sampsa, Cindy Kohtala, Pia Helminen, Samuli Mäkinen, Virve Miettinen, and Lotta Muurinen. 2014. Collaborative Futuring with and by Makers. *CoDesign* 10 (3–4). Taylor & Francis: 209–28.

Katz, Andrew. 2011. 'Authors and Owners'. In *Open Design Now: Why Design Cannot Remain Exclusive*, edited by Bas van Abel, Roel Klaassen, Lucas Evers, and Peter Troxler, 45:264–67. Amsterdam: Bis Publishers. <http://opendesignnow.org/index.html%3Fp=407>.html.

Kohtala, Cindy. 2015. 'Addressing Sustainability in Research on Distributed Production: An Integrated Literature Review'. *Journal of Cleaner Production* 106. Elsevier: 654–68.

Kwon, Bo-Ram, and Junyeong Lee. 2017. 'What Makes a Maker: The Motivation for the Maker Movement in ICT'. *Information Technology for Development* 0 (0). Taylor & Francis: 1–18. doi:10.1080/02681102.2016.1238816.

Lakhani, Karim R, and Jill A Panetta. 2007. 'The Principles of Distributed Innovation'. *Innovations: Technology, Governance, Globalization* 2 (3). MIT Press: 97–112.

Laplume, Andre, Gerald C. Anzalone, and Joshua M. Pearce. 2016. 'Open-Source, Self-Replicating 3-D Printer Factory for Small-Business Manufacturing'. *International Journal of Advanced Manufacturing Technology* 85 (1–4). The International Journal of Advanced Manufacturing Technology: 633–42. doi:10.1007/s00170-015-7970-9.

Lerner, Josh, and Jean Tirole. 2001. 'The Open Source Movement: Key Research Questions'. *European Economic Review* 45 (4–6): 819–26. doi:10.1016/S0014-2921(01)00124-6.

———. 2005. 'The Economics of Technology Sharing: Open Source and Beyond'. *Journal of Economic Perspectives* 19 (2): 99–120.

Mari, Enzo. 1974. *Proposta per Un'autoprogettazione*. Simon International.

Murdock, Graham. 2004. 'Building the Digital Commons: Public Broadcasting in the Age of the Internet'. *Graham Spry Lecture*, no. November: 1–20. <https://pantherfile>.

- Mari, Enzo. 1974. *Proposta per Un'autoprogettazione*. Simon International.
- Murdock, Graham. 2004. 'Building the Digital Commons: Public Broadcasting in the Age of the Internet'. *Graham Spry Lecture*, no. November: 1–20. https://pantherfile.uwm.edu/type/www/116/Theory_OtherTexts/Theory/Murdock_BuildingDigitalCommons.pdf.
- Mwenge Kahinda, Jean-marc, Akpofure E. Taigbenu, and Jean R. Boroto. 2007. 'Domestic Rainwater Harvesting to Improve Water Supply in Rural South Africa'. *Physics and Chemistry of the Earth, Parts A/B/C* 32 (15–18): 1050–57.
- Narduzzo, Alessandro, and Alessandro Rossi. 2008. 'Modularity in Action: GNU/Linux and Free/Open Source Software Development Model Unleashed'. Department of Computer and Management Sciences, University of Trento, Italy.
- Nascimento, Susana. 2014. 'Critical Notions of Technology and the Promises of Empowerment in Shared Machine Shops'. *Journal of Peer Production*, no. 5.
- Nielsen, Kjeld, Kaj Asbjørn Jørgensen, Stig B Taps, and Thomas Ditlev Petersen. 2011. 'Supporting Sustainability and Personalization with Product Architecture'. In *MCPC 2011 World Conference on Mass Customization and Personalization*.
- Raasch, Christina, Cornelius Herstatt, and Kerstin Balka. 2009. 'On the Open Design of Tangible Goods'. *R and D Management* 39 (4): 382–93. doi:10.1111/j.1467-9310.2009.00567.x.
- Roberts, Jeffrey A, Il-horn Hann, and Sandra A Slaughter. 2016. 'Understanding the Motivations, Participation, and Performance of Open Source Software Developers: A Longitudinal Study of the Apache Projects' 52 (7): 984–99.
- Saebi, Tina, and Nicolai J. Foss. 2015. 'Business Models for Open Innovation: Matching Heterogeneous Open Innovation Strategies with Business Model Dimensions'. *European Management Journal* 33 (3). Elsevier Ltd: 201–13.
- Sawhney, Mohanbir, Gianmario Verona, and Emanuela Prandelli. 2005. 'Collaborating to Create: The Internet as a Platform for Customer Engagement in Product Innovation'. *Journal of Interactive Marketing* 19 (4). Wiley Online Library: 4–17.
- Shah, Sonali K. 2008. 'Open Beyond Software'. In *Open Sources 2.0*, edited by Mark Cooper, Danese. DiBona, Chris. Stone, 1st ed., 1–28. Sebastopol.
- Sharma, Srinarayan, Vijayan Sugumaran, and Balaji Rajagopalan. 2002. 'A Framework for Creating Hybrid open Source Software Communities'. *Information Systems Journal* 12 (1). Wiley Online Library: 7–25.
- Smith, Hazel, and Roger Dean. 2009. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.
- uwm.edu/type/www/116/Theory_OtherTexts/Theory/Murdock_BuildingDigitalCommons.pdf.
- Mwenge Kahinda, Jean-marc, Akpofure E. Taigbenu, and Jean R. Boroto. 2007. 'Domestic Rainwater Harvesting to Improve Water Supply in Rural South Africa'. *Physics and Chemistry of the Earth, Parts A/B/C* 32 (15–18): 1050–57.
- Narduzzo, Alessandro, and Alessandro Rossi. 2008. 'Modularity in Action: GNU/Linux and Free/Open Source Software Development Model Unleashed'. Department of Computer and Management Sciences, University of Trento, Italy.
- Nascimento, Susana. 2014. 'Critical Notions of Technology and the Promises of Empowerment in Shared Machine Shops'. *Journal of Peer Production*, no. 5.
- Nielsen, Kjeld, Kaj Asbjørn Jørgensen, Stig B Taps, and Thomas Ditlev Petersen. 2011. Supporting Sustainability and Personalization with Product Architecture. In *MCPC 2011 World Conference on Mass Customization and Personalization*.
- Raasch, Christina, Cornelius Herstatt, and Kerstin Balka. 2009. 'On the Open Design of Tangible Goods'. *R and D Management* 39 (4): 382–93. doi:10.1111/j.1467-9310.2009.00567.x.
- Roberts, Jeffrey A, Il-horn Hann, Sandra A Slaughter, Jeffrey A Roberts, and Sandra A Slaughter. 2016. 'Understanding the Motivations, Participation, and Performance of Open Source Software Developers: A Longitudinal Study of the Apache Projects' 52 (7): 984–99.
- Saebi, Tina, and Nicolai J. Foss. 2015. 'Business Models for Open Innovation: Matching Heterogeneous Open Innovation Strategies with Business Model Dimensions'. *European Management Journal* 33 (3). Elsevier Ltd: 201–13. doi:10.1016/j.emj.2014.11.002.
- Sawhney, Mohanbir, Gianmario Verona, and Emanuela Prandelli. 2005. 'Collaborating to Create: The Internet as a Platform for Customer Engagement in Product Innovation'. *Journal of Interactive Marketing* 19 (4). Wiley Online Library: 4–17.
- Shah, Sonali K. 2008. 'Open Beyond Software'. In *Open Sources 2.0*, edited by Mark Cooper, Danese. DiBona, Chris. Stone, 1st ed., 1–28. Sebastopol.
- Sharma, Srinarayan, Vijayan Sugumaran, and Balaji Rajagopalan. 2002. 'A Framework for Creating Hybrid open Source Software Communities'. *Information Systems Journal* 12 (1). Wiley Online Library: 7–25.
- Smith, Hazel, and Roger Dean. 2009. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.

- Chris. Stone, 1st ed., 1–28. Sebastopol.
- Sharma, Srinarayan, Vijayan Sugumaran, and Balaji Rajagopalan. 2002. 'A Framework for Creating Hybrid Open Source Software Communities'. *Information Systems Journal* 12 (1). Wiley Online Library: 7–25.
- Smith, Hazel, and Roger Dean. 2009. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.
- Vallance, R, S Kiani, and S Nayfeh. 2001. 'Open Design of Manufacturing Equipment'. In Proceedings of the CHIRP 1st International Conference on Agile, Reconfigurable Manufacturing: 33–43.
- West, Joel, and Siobhán O'mahony. 2008. 'The Role of Participation Architecture in Growing Sponsored Open Source Communities'. *Industry and Innovation* 15 (2). Taylor & Francis: 145–68.
- Wiley, David. 1998. 'Open Content Definition'. *Open Content*. <http://www.opencontent.org/definition/>.
- Vallance, R, S Kiani, and S Nayfeh. 2001. 'Open Design of Manufacturing Equipment'. ... *on Agile, Reconfigurable Manufacturing, ...*, 1–12. [http://diyhl.us/~bryan/papers2/open-source/Open design of manufacturing equipment.pdf](http://diyhl.us/~bryan/papers2/open-source/Open%20design%20of%20manufacturing%20equipment.pdf).
- West, Joel, and Siobhán O mahony. 2008. The Role of Participation Architecture in Growing Sponsored Open Source Communities . *Industry and Innovation* 15 (2). Taylor & Francis: 145–68.
- Wiley, David. 1998. 'Open Content Definition'. *Open Content*. <http://www.opencontent.org/definition/>.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018

Marcos Steagall, Welby Ings*

Pesquisa de doutorado practice-led e a natureza dos métodos imersivos

*

Marcos Mortensen Steagall é professor de fotografia e design na AUT. Possui mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica. Em seus 18 anos de ensino superior, desenvolvimento de currículo de graduação e coordenação de curso, criou oito novos currículos, orientou 21 trabalhos de conclusão de curso e foi banca de outros 32. Atuou também como avaliador ad-hoc externo para o Ministério da Educação no Brasil. Marcos é fotógrafo e designer. Ele se mudou para a Nova Zelândia em 2015 para realizar sua investigação practice-led por meio de uma pesquisa de doutorado. Seu perfil de pesquisa e Currículo Lattes estão disponíveis em: <http://www.steagall.com.br> e <http://lattes.cnpq.br/0790905234462210>, respectivamente.

<marcos.mortensen.steagall@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0003-2108-4445

Welby Ings é Professor em Design na AUT University. Possui doutorado em narratologia aplicada e foi eleito Fellow da British Royal Society of Arts. Orientou mais de 50 dissertações de mestrado e teses de doutorado. É consultor internacional para diversas organizações internacionais para assuntos de criatividade e aprendizado. Welby é ainda um multipremiado designer, cineasta e autor. Em 2002 recebeu o the New Zealand Prime Minister's award for Tertiary Teaching Excellence e, em 2013, a medalha comemorativa da AUT University por sua trajetória de pesquisa e ensino..

<welby.ings@aut.ac.nz >

ORCID: 0000-0002-4684-3762

Resumo A pesquisa practice-led (conduzida pela prática) permite que os realizadores de arte e design descubram, apliquem e comuniquem conhecimentos originais que têm implicações diretas para a sua prática. Desde a década de 1980, internacionalmente, o surgimento da pesquisa de doutorado practice-led abriu as portas para que esses profissionais pudessem desenvolver abordagens metodológicas distintas à maneira como transitam a construção do conhecimento em ação.

Este artigo discute um desses projetos. Dentro dele, métodos imersivos e reflexivos foram desenvolvidos para aumentar a profundidade da comunicação entre um fotógrafo e a terra que ele registra. A tese, “O Processo de Fotografia Imersiva: Além do Cognitivo e do Físico”, considera as relações entre a terra como um sistema vivo e uma forma de incorporação (embodiment) do pesquisador. Esta concretização envolve um processo habitar que se baseia em formas físicas, cognitivas e espirituais de sentir e conhecer. As imersões do pesquisador são documentadas em um diário de campo que se movimenta entre registros de escrita poética, narrativa e analítica, em uma tentativa de explicar a complexidade do que encontra.

Palavras-chave Embodiment, Diário de campo, Fotografia imersiva, Registro poético, Practice-led e Investigação practice-based.

Marcos Steagall, Welby Ings*

Practice-led doctoral research and the nature of immersive methods



Marcos Mortensen Steagall is a lecturer in photography and design at AUT. He holds a Master and PhD qualifications in Communication and Semiotics. In his 18 years of tertiary teaching, undergraduate curriculum development and course coordination, he has developed eight new curriculum degrees, supervised 21 dissertations to completion and examined another 32. He has also been an ad-hoc external evaluator for the Ministry of Education in Brazil. Marcos is a photographer and designer. He moved to New Zealand in 2015 to investigate practice-led research through a doctoral thesis. His research profile and Lattes CV are available at: <http://www.steagall.com.br> and <http://lattes.cnpq.br/0790905234462210> respectively. <marcos.mortensen.steagall@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0003-2108-4445

Welby Ings is a Professor in Design at AUT University. He holds a PhD in applied narratology and is an elected Fellow of the British Royal Society of Arts. To date he has supervised over 50 PhD and Master of Philosophy theses to completion. He has also been a consultant to many international organisations on issues of creativity and learning. Welby is also a multi award winning designer, filmmaker and author. In 2002 he received the New Zealand Prime Minister's award for Tertiary Teaching Excellence and in 2013, the inaugural AUT University medal for his research and teaching. <ings@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0002-4684-3762

Abstract Practice-led research enables art and design practitioners approaches to discovering, applying and communicating original knowledge that have direct implications for their practice. Since the 1980s, internationally, the emergence of doctoral, practice-led research has opened the door for such practitioners to develop distinctive methodological approaches to the way they navigate knowing in action.

This article discusses one such project. Within it, immersive and reflective methods have been developed to increase the depth of communication between a photographer and the land he records. The thesis, “The Process of Immersive Photography: Beyond the Cognitive and the Physical”, considers relationships between land as a living system and a form of researcher embodiment. This embodiment engages a process of indwelling that draws on physical, cognitive and spiritual ways of sensing and knowing. The researcher’s immersions are documented in a field journal that moves between poetic, narrative and analytical writing registers in an attempt to account for the complexity of what he encounters.

Keywords Embodiment, Field journal, Immersive photography, Poetic register, Practice-led, Practice-based inquiry.

Introdução

Há muita coisa escrita desde meados da década de 1990 sobre a pesquisa como prática, especialmente sobre seu impacto na arte, no design, na escrita criativa e na *performance*. Entretanto, é útil considerar o desenvolvimento de tais pesquisas dentro de uma trajetória mais ampla de estudo de doutorado. Noble (1994)¹ observa que, embora o doutorado tenha uma história de 800 anos, o primeiro Doutor (PhD) não foi reconhecido em uma universidade inglesa até 1920. Na Austrália, o primeiro doutorado foi reconhecido em 1948.²

Desde então, os diplomas de Doutor (PhD) têm existido em estado de negociação, conforme se ajustam à ampliação de disciplinas e mudanças na maneira pela qual o ensino superior acomodou novas concepções de conhecimento e modos pelos quais é constituído e comunicado. Parte desses ajustes envolveu chegar a um acordo com o conhecimento que pode ser avançado por meio da prática.

O interesse com a pesquisa orientada para a prática começa a surgir de forma mais significativa quando, nas décadas de 1970 e 1980, as disciplinas profissionais, como estudos de mídia, enfermagem, hospitalidade e design, começaram a povoar as universidades. No entanto, no Reino Unido, a ideia de que um doutorado pudesse conter um *corpus* prático surgiu em 1968, quando o British Council for National Academic Awards

Introduction

There has been much written since the mid-1990s about research as practice especially as it impacts on art, design, creative writing and performance. However, it is useful to consider the development of such research inside a wider trajectory of doctoral study. Noble (1994)⁴¹ notes that although the doctorate has an 800 year history, the first Doctor of Philosophy was not awarded in an English university until 1920. In Australia the first PhD was awarded in 1948.⁴²

Since that time, Doctor of Philosophy degrees have existed in a state of negotiation as they have adjusted to broadening disciplines and shifts in the manner in which tertiary education accommodates new conceptions of knowledge and ways in which it is constituted and communicated. Part of this adjustment has involved coming to terms with knowledge that can be advanced by means of practice.

Concerns with practice-oriented research began to surface significantly when in the 1970s and 80s professional disciplines like media studies, nursing, hospitality and design, began to populate universities. However, in the UK the idea that a doctorate might contain a body of practice appeared in 1968 when

(CNAA), Conselho Britânico para os Prêmios Nacionais Acadêmicos, desenvolveu regulamentos para graduações superiores em Politécnicos. Uma cláusula significativa em suas provisões incluía uma sentença declarando: “A tese escrita pode ser complementada por material em outra forma que não escrita.”⁴³ Esta declaração, sugere Candy, criou a possibilidade de um candidato incluir um artefato, ou o registro de artefatos, como parte integrante de uma apresentação de doutorado. Assim, quando Susan Tebby submeteu seu doutorado (PhD), “Patterns of Organisation in Constructed Art” (“Padrões de Organização na Arte Construtivista”), em 1983, a pesquisadora pôde incluir como parte integrante de sua tese um corpo de trabalho exposto e um registro de sua prática como um apêndice de slides de 35mm. Um ano depois, o primeiro programa de doutorado practice-led da Austrália foi introduzido quando a University of Wollongong and the University of Technology, Sydney (UTS) introduziram um Doutorado em Escrita Criativa. No entanto, o primeiro programa doutorado practice-led da Nova Zelândia (em design de curta-metragem) não foi concedido até 2005.⁴⁴ Embora o estudo de um doutorado practice-led seja comum no cenário internacional, sua distribuição permanece desigual. Enquanto o Reino Unido, a Escandinávia e a Australásia têm um número crescente destes doutorados, países como os Estados Unidos têm sido mais lentos para acomodar doutorados (PhD) artísticos ou baseados em design que contêm a prática como um componente

the British Council for National Academic Awards (CNAA) developed regulations for higher degrees in Polytechnics. A significant clause in their provisions included a sentence stating, “The written thesis may be supplemented by material in other than written form.”⁴³ This statement, Candy suggests, created the facility for a candidate to include an artefact, or the record of artefacts, as an integral part of a PhD submission. So, when Susan Tebby submitted her PhD, “Patterns of Organisation in Constructed Art” in 1983, she was able to include as an integrated part of her thesis an exhibited body of work and a record of her practice as an appendix of 35mm slides. A year later Australia’s first practice-based doctorate was introduced when the University of Wollongong and the University of Technology, Sydney (UTS) introduced a Doctorate in Creative Writing. However, New Zealand’s first practice-led PhD (in short film design) was not awarded until 2005.⁴⁴ While practice-oriented doctoral study is now a familiar part of the international landscape, its distribution remains uneven. While the UK, Scandinavia and Australasia have increasing numbers of such doctorates, countries like the United States have been slower to accommodate artistic or design-based PhDs that contain practice as an integrated component of study. There, the Master of Fine Arts has been, until recently, considered the terminal degree in the discipline⁴⁵ and practice-oriented doctorates are still largely in a state of gestation.

integrado de estudo. Lá, o título de Mestre de Belas Artes tem sido, até recentemente, considerado o grau acadêmico máximo⁵ e os doutorados practice-led ainda estão, em grande parte, em estado de gestação.

Doutorados *practice-led* e *practice-based*

Dentro da pesquisa orientada para a prática há um considerável debate em torno dos termos investigações *practice-based* (“baseadas na prática”) ou *practice-led* (“orientados para a prática”). Candy define a pesquisa *practice-led* como um projeto que está “preocupado com a natureza da prática e leva a novos conhecimentos que têm significado operacional para essa prática”.⁶ A autora argumenta que “o foco principal de tal pesquisa é avançar o conhecimento sobre a prática ou o avançar dentro da prática”.⁷ Gray complementa que tal pesquisa é iniciada e “realizada através da prática”.⁸ Esses autores argumentam que no estudo de doutorado, se a pesquisa é empreendida para avançar a prática, e a prática é usada como um veículo para reformar, criticar e avançar a questão da pesquisa, poderíamos definir tal empreendimento como uma investigação *practice-led*.

Por outro lado, a pesquisa *practice-led* normalmente descreve um estudo em que “um artefato criativo é a base da contribuição para o conhecimento”.⁹ As reivindicações de originali-

Practice-led and practice-based PhDs

Within practice-oriented research there is considerable debate surrounding the terms practice-led and practice-based inquiry. Candy defines practice-led research as a project that is “concerned with the nature of practice and leads to new knowledge that has operational significance for that practice.”⁴⁶ She reasons that “the main focus of such research is to advance knowledge about practice or to advance knowledge within practice.”⁴⁷ Gray supports this and suggests that such research is primarily initiated through practice and is “carried out through practice.”⁴⁸ These authors argue that in doctoral study, if research is undertaken to advance practice and practice is used as a vehicle for reforming, critiquing and advancing the research question, then we might define such an undertaking as a practice-led inquiry.

Conversely practice-based research normally describes a study where “a creative artefact is the basis of the contribution to knowledge.”⁴⁹ Claims of originality in practice-based doctoral research in such instances may be demonstrated through diverse media. The resulting artefacts or performances are normally accompanied by a contextualising written text (most commonly an exegesis).

dade na pesquisa de doutorado *practice-based* em tais instâncias podem ser demonstradas por meio de diversas mídias. Os artefatos ou performances resultantes são normalmente acompanhados por um texto escrito de contextualização (mais comumente uma exegese).

Na pesquisa em Arte e Design, permanece uma considerável confusão sobre os termos *practice-based* ou *practice-led*. Contrariando a afirmação de Candy, escritores como Smith e Dean¹⁰ argumentam que quando o “trabalho criativo em si é uma forma de pesquisa e gera resultados de pesquisa detectáveis”, então a investigação deveria ser definida como pesquisa *practice-led*.

No entanto, no projeto de tese discutido neste artigo, a investigação é posicionada como *practice-led*. Isso porque a pesquisa coloca a prática da fotografia como objeto de estudo e enfatiza os métodos em vez do resultado como um objeto avulso. Em tal projeto, a direção da pesquisa “é um processo transparente em que passos conscientes são dados, nos quais o conhecimento é usado, procurado ou articulado”.¹¹

Situando a Tese

Na tese, “O Processo da Fotografia Imersiva: Além do Cognitivo e do Físico”, o pesquisador pergunta: “Quais são as questões que devem ser abordadas ao empreender um processo de fotografar a terra, para que se possa expressar um relaciona-

In Art and Design research there remains considerable confusion over the terms practice-led and practice-based research. In contradicting Candy’s assertion, writers like Smith and Dean,⁵⁰ argue that where the “creative work in itself is a form of research and generates detectable research outputs” then the inquiry should be defined as practice-led research.

However, in the thesis project discussed in this article the inquiry is positioned as practice-led. This is because the research places the practice of photography as the object of study, and the research emphasises the methods instead of the outcome as a detached object. In such a project the research direction “is a transparent process in which conscious steps are taken, in which knowledge is used, or knowledge is searched for and articulated.”⁵¹

A Situated Thesis

In the thesis, *The Process of Immersive Photography: Beyond the Cognitive and the Physical*, the researcher asks “What are issues that must be addressed when undertaking a process for photographing land, such that one might express an immersive, embodied, spiritually-attuned relationship between the self and what is recorded?”

mento imersivo, incorporado (*embodied*) e sintonizado espiritualmente entre o *self* e o que é gravado?

Ao se envolver com essa questão, o pesquisador não está procurando produzir um corpo de trabalho como um artefato coletivo ou como uma expressão de uma ideia. Em vez disso, ele está explorando criticamente os potenciais de um método fotográfico. Assim, a investigação é conduzida por um fotógrafo que explora e experimenta as potencialidades de um processo de tal forma que a pesquisa “conduz essencialmente a novas compreensões sobre a prática”.¹²

Na tese, a prática é usada para conduzir uma questão através de ambientes físicos diversos e às vezes hostis nas ilhas de Aotearoa / Nova Zelândia (incluindo a pequena ilha de Te Puia o Whakaari). Durante um período de 32 meses, o pesquisador tentou entender e desenvolver uma abordagem relacional para fotografar a terra onde ele poderia se envolver e registrar uma comunicação entre a “essência de seu eu vivo” e a “essência da terra viva”. Para fazer isso, ele desenvolveu um processo de imersão que envolveu esperar por horas em um único lugar enquanto fotografava vários registros de uma paisagem dentro de um enquadramento idêntico, com a única variável sendo a passagem do tempo (Fig. 1).

O objetivo da pesquisa foi refinar a prática do pesquisador e contribuir para as discussões atuais sobre a maneira como os fotógrafos se envolvem com a terra. O estudo pressupôs e deu início a um processo de “fotografia imersiva” enquanto abordagem conceitual e metodológica.

When engaging with such a question the researcher is not seeking to produce a body of work as a collective artefact or as an expression of an idea. Instead, he is critically exploring the potentials of a photographic method. Thus, the inquiry is led by a photographer who explores and experiments with the potentials of a process such that the research “leads primarily to new understandings about practice.”⁵²

In the thesis, practice is used to drive a question through diverse and sometimes hostile physical environments on the islands of Aotearoa/ New Zealand, (including the small offshore island of Te Puia o Whakaari). Over a period of 32 months, the researcher endeavoured to understand and develop a relational approach to photographing land where he could engage with and record a communication between the ‘essence of his living self’ and the ‘essence of the living earth’. To do this, he developed a process of immersion that involved waiting for hours in a single place while photographing multiple recordings of a landscape inside an identical framing, with the only variable being the passing of time (Fig. 1).

The aim of the research was to refine the researcher’s practice and contribute to current discussions surrounding the manner in which

Fig 1. Himatangi, Nova Zelândia. (9 de Janeiro de 2016). © Marcos Steagall.

Dados gravados em 14 exposições da mesma imagem, tiradas em sequência para registrar a luz de um pôr-do-sol. O tempo na imagem final não é uma representação física de um momento específico, mas um registro de 3,5 horas.



Fig 1. Himatangi, New Zealand. (January 19, 2016). © Marcos Steagall.

Data recorded across 14 exposures of the same image, taken in a sequence to register the light from a sunset to night. Time in the final image is not a physical representation of a specific moment but a record of 3.5 hours.

Dada a natureza da tese foi conduzida pela prática, é útil considerar a metodologia de pesquisa e dois métodos empregados em sua explicação: a imersão e o uso de um diário de campo reflexivo.

Investigação heurística enquanto *framework* metodológico

Dada a natureza de sua orientação como uma pesquisa *practice-led*, o projeto adotou a investigação heurística¹³ como uma metodologia que acomodaria a agência do conhecimento tácito enquanto proporcionava altos níveis de flexibilidade responsiva.

De acordo com Douglass e Moustakas, “heurística é um envolvimento pessoal apaixonado e perspicaz na solução de problemas, um esforço para conhecer a essência de algum aspecto da vida através dos caminhos internos do *self*”.¹⁴ Dentro desta metodologia, a questão de pesquisa é entendida como “preliminar e pode mudar durante o processo de pesquisa. Também só é totalmente conhecida após ser explorada com sucesso”.¹⁵

A investigação heurística é, em essência, uma forma de autodescoberta por meio de um processo de tentativa e erro, em que o resultado de experimentos levanta novos problemas e altera o modo de compreensão. Essa forma de investigação posiciona o investigador no centro do estudo, e a questão inicial funciona apenas como uma diretriz, permitindo ao pesquisador navegar por uma investigação para a qual não existe nenhuma fórmula conhecida.¹⁶

Neste projeto, o pesquisador concebeu a terra que ele fotografou como física, espiritual e conceitual. Sua relação com a terra era muito íntima. Enquanto fotografava, desenvolveu um processo de imersão simultânea, em que seus limites físicos e os da terra se fundiram. Em seu estudo, a palavra “imersão” foi usada para descrever um estado de

photographers engage with land. The study posited and unpacked a process of ‘Immersive Photography’ as a conceptual and methodological approach.

Given the nature of the thesis as one that was led by practice, it is useful to consider the research methodology and two methods employed in its explanation. These are immersion and the use of a reflective field journal.

Heuristic Inquiry as a Methodological Framework

Given the nature of its orientation as a practice-led inquiry, the project adopted heuristic inquiry⁵³ as a methodology that would accommodate the agency of tacit knowing while affording high levels of responsive flexibility.

According to Douglass and Moustakas, “heuristics is a passionate and discerning personal involvement in problem solving, an effort to know the essence of some aspect of life through the internal pathways of the *self*”.⁵⁴ Within this methodology the research question is understood as “preliminary and may change during the research process. It is also only fully known after being successfully explored.”⁵⁵

Heuristic inquiry is in essence, a form of self-discovery through a trial and error process, where the result of experiments raises new problems and shifting understandings. This form of inquiry positions the inquirer at the center of the study, and the initial question functions only as a guideline, enabling the researcher to navigate an inquiry for which no known formula exists.⁵⁶

In this project, the researcher conceived the land he photographed as physical, spiritual and conceptual. His relationship with it was very intimate. When he photographed, he developed a process of concurrent immersion where his physical boundaries and those of the land became fused. In his study the word ‘immersion’ was used to describe a state of being and thinking in the field, that involved a “process of turning inward to seek a deeper, more extended comprehension of the nature or meaning of a quality or theme.”⁵⁷

ser e pensar no campo, que envolveu um “processo de voltar-se para dentro para buscar uma compreensão mais profunda da natureza ou significado de uma qualidade ou tema”.¹⁷

Moustakas descreve imersão como um processo que leva a pessoa a um estado consciente de investigação do *self* enquanto pesquisador. Aqui, o pesquisador opera no desconhecido e no intangível, mas através desse processo pode “em termos íntimos com a questão, vivê-la e crescer em conhecimento e compreensão dela”.¹⁸ Assim, a imersão pode ser vista como um meio de entrar em uma investigação de maneira que a questão e o ambiente sejam internalizados. Nesse estado, Douglass e Moustakas observam que, “vagas e sem forma são características iniciais, mas um sentido crescente de significado e direção surge à medida que as percepções e compreensões do pesquisador crescem e os parâmetros do problema são reconhecidos”.¹⁹ Sela-Smith sugere que “o pesquisador é capaz de se envolver intimamente na questão durante um processo de imersão; para viver a questão e crescer em conhecimento e compreensão”.²⁰

Desta forma, neste estudo, a imersão do pesquisador na terra permitiu que ele explorasse questões de uma maneira que não estava bem definida; perguntas foram colocadas e intuições desenhadas utilizando conhecimento tácito. Esse processo permitiu que o pesquisador considerasse aspectos de sua experiência enquanto procurava pelo não explícito, seguindo pistas e identificando padrões, e permanecendo

Moustakas has described immersion as a process that brings one into a conscious state of investigation of the self-as-researcher. Here, the researcher operates in the unknown and intangible, but through this process he can become “on intimate terms with the question, to live it and grow in knowledge and understanding of it.”⁵⁸ Thus, immersion may be seen as a means of entering into an inquiry in a manner where the question and environment are internalised. In this state Douglass and Moustakas note that, “vague and formless wanderings are characteristic in the beginning, but a growing sense of meaning and direction emerges as the perceptions and understandings of the researcher grow and the parameters of the problem are recognized.”⁵⁹ Sela-Smith suggests that, “the researcher is able to become intimately involved in the question during an immersion process; to live the question and grow in knowledge and understanding”.⁶⁰

Thus, in this study, the researcher’s immersion in land allowed him to explore questions in a manner that was not sharply defined; questions were posed and hunches drawn utilizing tacit knowing. This process allowed him to consider aspects of his experience as he searched for the non-explicit, following clues and identifying patterns, and dwelling inside a practice-led process that stretched possible associations and revealed new meanings.⁶¹

In his exegetical writing the researcher discussed this state in

dentro de um processo conduzido pela prática que se estendia por possíveis associações e revelava novos significados.²¹

Em sua escrita exegética (tese), o pesquisador discutiu esse estado em relação à ideia de capacidade negativa de Keats, “quando um homem é capaz de estar em incertezas, Mistérios, dúvidas, sem qualquer irritação após ter alcançado o fato ou a razão”.²² Em tal estado, a natureza nebulosa da comunicação pode ser sentida, mas não totalmente compreendida ou articulada. Isso, sugeriu o pesquisador, pode ser relacionado à busca de Paul Klee por “tornar um conceito invisível e metafísico visível”.²³

Métodos

Dada a natureza imersiva de uma metodologia heurística, é útil considerar como dois métodos distintos foram empregados no progresso da pesquisa. Uma é a caminhada e o fluxo atentos, e a outra é o desenvolvimento de um diário de campo reflexivo. Destes métodos, o primeiro está associado à sintonização e o segundo à documentação e análise reflexivas.

Caminhada e fluxo atentos

No projeto, a imersão do pesquisador em um local normalmente começa com um período de caminhada atenta. Com base na conexão de Ingold entre a travessia da terra e as formas de conhecer, o pesquisador usou a caminhada como um método capaz de despertar a curiosidade no corpo que estava em movimento, para que o campo pudesse ser considerado a partir de vários pontos de vista. Nesses casos, Ingold sugere que caminhar pode ser uma forma de “conhecimento circum-ambulante”.²⁴ Quando o pesquisador entrava nos mundos que fotografava, ele não estava buscando um destino, mas estava entrando em uma experiência incorporada (*embodied*) do movimento de pedestres que funcionou em oposição para a contemplação desvinculada e especulativa²⁵ (fig. 2).

relation to Keats' idea of negative capability, “when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact or reason.”⁶² In such a state the nebulous nature of communication can be felt, but not fully comprehended or articulated. This, the researcher suggested, may arguably be likened to Paul Klee's pursuit of “making an invisible, metaphysical concept visible.”⁶³

Methods

Given the immersive nature of a heuristic methodology, it is useful to consider how two distinct methods have been employed in progressing the inquiry. One is attentive walking and flow, and the other is the development of a reflective field journal. Of these methods, the first is associated with attunement and the second with reflective documentation and analysis.

Attentive Walking and Flow

In the project, the researcher's immersion in a location normally began with a period of attentive walking. Building on Ingold's connection between the traversing of land and ways of knowing, he used walking as an inquisitive method where the body was in motion so the field could be considered from multiple vantage points. In such instances, Ingold suggests that walking can be a form of “circumambulatory knowing.”⁶⁴ When the researcher walked into the worlds that he photographed, he was not pursuing a destination but instead he was entering an embodied experience of pedestrian movement that functioned in opposition to detached and speculative contemplation⁶⁵ (Fig. 2).



Fig 2. isborne, Nova Zelândia. (31 de Agosto de 2016).

© Janete Rodrigues.

Neste projeto o pesquisador procurou locais com pouca ou nenhuma habitação humana. Normalmente, suas viagens eram feitas sozinho para que ele pudesse encontrar o mundo em quietude. Ele argumentou que andar na terra lhe permitia sentir e pensar na essência viva do local.

Fig 2. Gisborne, New Zealand. (August 31, 2016).

© Janete Rodrigues.

In this project the researcher sought out places with little or no human habitation. Normally his journeys were taken alone so he could encounter the world in stillness. He argued that walking on the land allowed him to feel and think into the living essence of the location.

Quando o pesquisador encontrava um local que sugeria um registro, montava a câmera e começava a fotografar. Dentro de um estado cada vez mais imersivo, ele afirmou que uma corrente ou ritmo ocorreu quando seu pensamento se tornou mais sintonizado com a paisagem, descrito como um modo de fluxo. Csikszentmihalyi afirma que esse processo é frequentemente marcado por um sentimento de saber exatamente o que fazer, e essa energia mantém o pesquisador explorando, sentindo, descobrindo e formulando, sem uma noção precisa de fisicalidade ou tempo. Csikszentmihalyi descreve a experiência de fluxo como:

Uma sensação de que as habilidades de uma pessoa são adequadas para lidar com os desafios em mãos ... A concentração é tão intensa ... A autoconsciência desaparece e o sentido do tempo torna-se distorcido. Uma atividade que produz tais experiências é tão gratificante que as pessoas estão dispostas a fazer isso por si mesmas, com pouca preocupação com o que elas obterão, mesmo quando for difícil, ou perigoso.²⁶

Nesse fluxo imersivo, o pesquisador foi capaz de se conectar com as dimensões tácitas do conhecimento,²⁷ que incluíam percepções subliminares, arquetípicas e pré-conscientes.²⁸ Em tal estado, preocupações técnicas com equipamentos tornaram-se secundárias e o fotógrafo transcendeu um estado de exterioridade e “sentiu” seu caminho para dentro e através de uma condição de registro intuitiva. Sua bússola aqui era um senso de “acerto” orientado para a prática que Don Handelman chama de “sentimento de correção”, em que “a estética da prática nos integra àquilo que fazemos, de maneiras que se autoproduzem e se auto-organizam”.²⁹

O seguinte registro no diário reflexivo do pesquisador, inédito, documenta essa experiência que ele encontrou em Te Henga, Nova Zelândia, em 25 de novembro de 2017 (Fig. 3).

When the researcher found a location that suggested a recording, he set up his camera and began to photograph. Inside an increasingly immersive state, he claimed that a current or rhythm occurred as his thinking became more attuned to the landscape. This he described as a mode of flow. Csikszentmihalyi suggests that this process is often marked by a feeling of knowing exactly what to do, and this energy keeps the researcher exploring, sensing, discovering and formulating, without a precise notion of physicality or time. Csikszentmihalyi describes a flow experience as:

A sense that one's skills are adequate to cope with the challenges at hand... Concentration is so intense ... Self-consciousness disappears, and the sense of time becomes distorted. An activity that produces such experiences is so gratifying that people are willing to do it for its own sake, with little concern for what they will get out of it, even when it is difficult, or dangerous.⁶⁶

In this immersive flow, the researcher was able to connect to tacit dimensions of knowing,⁶⁷ that included subliminal, archetypal and preconscious perceptions.⁶⁸ In such a state, technical concerns with equipment became peripheral and the photographer transcended a state of exteriority and ‘felt’ his way into and through a condition of intuitive recording. His compass here was a sense of practice-oriented ‘rightness’ that Don Handelman calls a “feeling of rightness-in-doing,” wherein, “the aesthetics of practice integrate us with that which we do, in ways that self-produce and self-organize.”⁶⁹

The following entry in the researcher’s unpublished, reflective journal documents such an experience that he encountered in Te Henga, New Zealand on December 30, 2017 (Fig. 3).

Fig 3. Fotografia imersiva do encontro da água doce com o oceano em Te Henga, Nova Zelândia. (30 de Dezembro de 21017). © Marcos Steagall.

Enquanto imerso nos 4 minutos necessários para gravar essa imagem composta, experimentei um fluxo entre as transições. Eu registrei em um mundo que não era nem dia nem noite, terra nem céu, terra nem água ... Eu posso descrevê-lo melhor como “fluindo através e para fora”, que era mais do que a água se movendo abaixo de mim enquanto entrava no oceano.

Senti minhas mãos deslizando com os controles da câmera em uma espécie de fluxo. Esse processo é quase como uma consciência alternativa que funciona em um nível operacional, e deixa meu eu interior se conectar com a essência da terra sem os processos cognitivos envolvidos na intrusão de tirar fotografias fisicamente. Neste estado de comunicação, entendi que a ideia de “erro” deve ser posta de lado; nada pode ser colocado em um eixo de errado e “correção”. O que é “natural” emerge através de um sentimento de que as coisas fazem sentido. Esse senso de “equidade” é baseado em uma relação com o processo de comunicação com a terra, não com o enquadramento e a construção de uma imagem (Fig. 3).



Fig 3. Immersive photograph of a body of fresh water reaching the ocean at Te Henga, New Zealand. (December 30, 2017).

© Marcos Steagall.

While immersed in the 4 minutes it took to record this composite image, I experienced a flow between transitions. I recorded material in a world that was neither day nor night, earth nor sky, land nor water ... I can best describe it as a ‘flowing through and outward’ that was more than the water moving beneath me as it pulled its way into the ocean.

I felt my hands sliding with the controls of the camera in a kind of flow. This process is almost like an alternative consciousness that functions on an operational level, and it leaves my inner self to connect with the essence of the land without the cognitive processes involved in physically taking photographs intruding. In this state of communication I have come to understand that the idea of ‘error’ has to be put aside; nothing can be placed on an axis of wrongness, and ‘rightness’. What is ‘natural’ emerges through a feeling of things making sense. This sense of ‘equitableness’ is based on a relationship with the process of communicating with the land, not with the framing and construction of an image (Fig 3).

O Diário de Campo Reflexivo

Enquanto um estado imersivo foi usado para exercitar os potenciais do tácito e da sintonização, este pôde ser contrastado com uma ferramenta de pesquisa analítica que o pesquisador empregou, chamada de Diário de Campo Reflexivo - um diário cronológico que o acompanhava em suas incursões na terra. Como ferramenta de coleta e síntese de dados, por vezes empregada na investigação *practice-led*, o diário foi escrito como uma narrativa de experiência, e nele o pesquisador registrou locais de imersão, descobertas, reflexões e exemplos de trabalhos que, na época, eram formativos de seu pensamento. O diário fornecia um “diálogo de desenvolvimento em andamento”³⁰ cronológico que integrava elementos do ‘verdadeiro drama interior da pesquisa’, com sua base intuitiva, sua linha de tempo hesitante e sua extensa reciclagem de conceitos e perspectivas”.³¹ Por causa disso, as ideias que surgiram nos registros iniciais do pesquisador foram, às vezes, desafiadas e suplantadas por pensamentos e questionamentos posteriores.

Newbury descreve esse documento como “uma crônica autorreflexiva e literária de mídia sobre o registro, o envolvimento e a saída do pesquisador em campo”.³² Como a investigação do pesquisador foi vivenciada subjetivamente, muitas vezes ele escrevia usando diversos registros. Às vezes sua voz era sensorial-poética, às vezes narrativa e às vezes analítica. Empregando

The Reflective Journal

While an immersive state was used to exercise the potentials of the tacit and attunement, it may be contrasted with an analytical research tool that the researcher employed called the Reflective Field Journal. This was an ongoing, chronological diary that accompanied him on his incursions into the land. As a data gathering and synthesis tool sometimes employed in practice-led inquiry, the journal was written as a narrative of experience, and in it the researcher recorded immersion locations, discoveries, reflections and examples of work that, at the time, were formative in his thinking. The journal provided for a chronological, “ongoing developmental dialogue”⁷⁰ that integrated elements of “the real ‘inner drama’ of research, with its intuitive base, its halting time-line, and its extensive recycling of concepts and perspectives.”⁷¹

Because of this, ideas that emerged in the researcher’s early entries were sometimes challenged and supplanted by later thinking and questioning.

Newbury describes such a document as “a self-reflexive and media literate chronicle of the researcher’s entry into, engagement with and departure from the field”.⁷² Because the researcher’s inquiry was experienced subjectively, often he wrote using diverse registers. Sometimes his voice was sensory-poetic, sometimes narrational, and sometimes analytical. By

uma série de abordagens literárias, ele foi capaz de exercer uma “variação múltipla de perspectivas” em suas experiências, o que Kleining e Witt consideram essencial para a realização de descobertas profundas em investigações heurísticas.³³

A natureza poético-sensorial de sua escrita pode ser ilustrada em um trecho de seu diário feito após uma imersão nos penhascos de Pukearuhe em 22 de dezembro de 2016 (Fig. 4).

Fiquei fascinado com a energia e a força capazes de criar esses padrões, e tomei consciência, por extensão, da frágil constituição do meu próprio corpo. Toquei o penhasco em alguns lugares e senti a aspereza sob o gelatinoso e polido. Eu coloquei meu corpo contra as rochas para poder sentir a profundidade da força e ressonância.

Eu senti:
Intoxicação,
Temor,
Dominação
Fluxo
O puxar de respiração e emoção

employing a range of literary approaches, he was able to exercise a “multiple variation of perspectives” on his experiences that Kleining and Witt argue is integral to effecting deep discovery in heuristic inquiries.⁷³

The sensory-poetic nature of his writing may be illustrated in an excerpt from his journal made after an immersion at the Pukearuhe cliffs on December 22, 2016 (Fig. 4).

I was fascinated with the energy and force capable of creating of such patterns, and I became aware by extension, of the fragile constitution of my own body. I touched the cliff in places and felt the roughness beneath its gelatinous, polish. I lay my body against the rocks so I could feel the depth of the strength and resonance.

I felt:
Intoxication,
Awe,
Overwhelmed
Flow
The pulling of breath and emotion

Apesar de tudo isso, registrei apenas alguns exemplos da energia presente, túrgida e carregada de ansiedade, e como ela falava comigo. Eu acho que o perigo que posso enfrentar ao encontrar o fisicamente distinto (como cores dramáticas ou perfis de rochas) é que adoto com muita facilidade nas minhas práticas fotográficas profissionais mais antigas. Eu me dedico a documentar o físico ... o assombro do tangível em vez do espanto do invisível. É algo que eu preciso estar mais atento.

Outras vezes, os registros do diário do pesquisador assumem um tom mais documental. Eles contêm registros técnicos e narrativos que servem para reflexão crítica e compreensão em escritos exegeticos posteriores. Nesses casos, o pesquisador se enquadra como um ator sensibilizado, dialogando com a experiência, em vez de adotar a posição de um escritor objetivo. Trechos de uma entrada escrita em Te Araroa em 1 de setembro de 2016 servem como exemplo (Fig. 5).

Yet for all of this, I recorded only a few instances of the turgid and anxiety-laden energy present and how it spoke with me. I think the danger I can face when encountering the physically distinctive (like dramatic colours or rock profiles), is that I default too easily to my older, professional photographic practices. I flip into documenting the physical ... the astonishment of the tangible rather than the astonishment of the unseen. It is something to which I need to be more attentive.

The researcher's journal entries are at other times more documentary in tone. They contain both technical and narrative records that serve for critical reflection and understanding in later exegetical writing. In such instances he frames himself as a sensitised actor, dialoguing with experience rather than adopting the position of an objective writer. Excerpts from an entry written at Te Araroa on September 1 2016 serve as an example (Fig. 5).

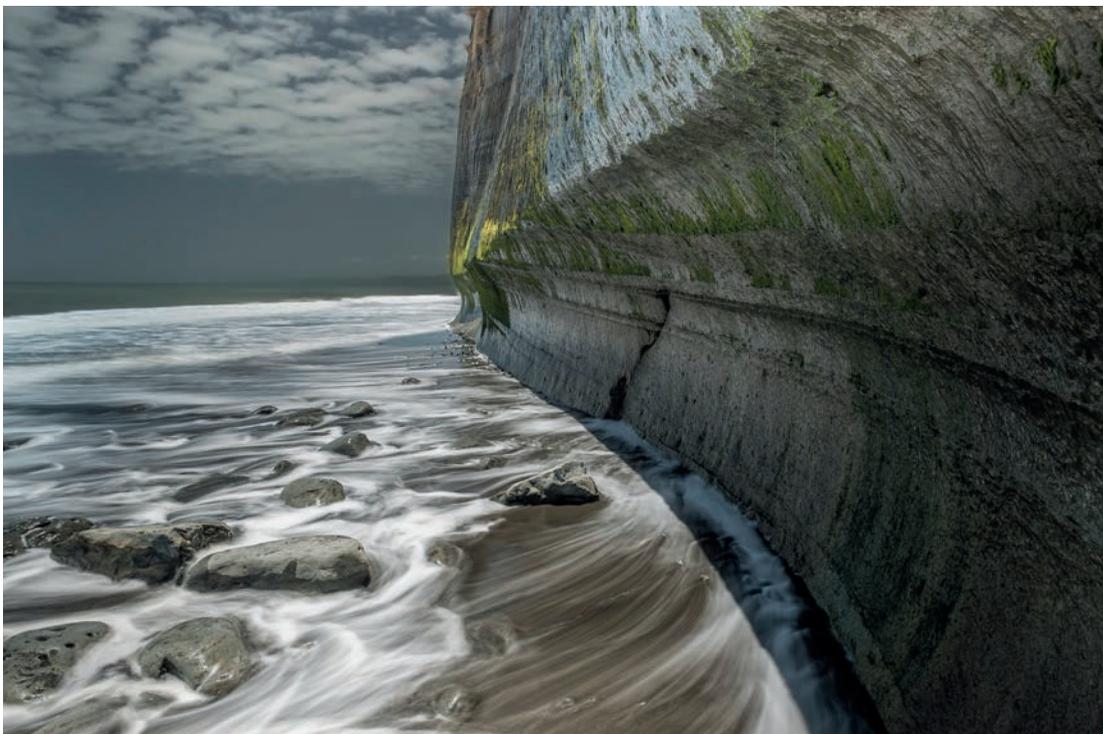


Fig 4. Energia da maré na base dos penhascos brancos em Pukearuhe Tidal. (22 de Dezembro de 2016) © Marcos Steagall.

Fig 4. tidal energy at the base of the White Cliffs at Pukearuhe, New Zealand. (December 22, 2016). © Marcos Steagall.

A praia de areia / cascalho de Te Araroa está localizada entre Tokata e Awatere, na base de Whetumatarau, no extremo leste da Baía de Kawakawa (37 ° 37'49.6 "S 178 ° 22'41.8" E). A terra está sob o *kaitiakitanga* (tutela) do povo Ngāti Porou.

Minha primeira impressão foi de que era o tipo de lugar que aparece nas páginas do Facebook das pessoas; o cenário idílico com árvores rastejando sobre rochas e colinas pouco povoadas ao fundo. Já fotografei muitos desses lugares no passado, mas hoje eu estava muito inquieto. Eu não posso explicar isso facilmente, exceto para comparar o sentimento a uma sensação paradoxal de beleza e presentimento. Havia algo errado ... algo problemático. Passei a manhã inteira fotografando a passagem do tempo em locais específicos e tentando entender o que estava acontecendo. Houve uma sensação de "erro" aqui. Eu estava sendo absorvido e repellido ao mesmo tempo. As energias estavam profundamente perturbadas; a serenidade era paradoxal e silenciosamente dissonante ...

À noite, dirigi para o hotel a uma curta distância da praia, onde minha esposa e eu tínhamos reservado um quarto. Eu estava me sentindo decepcionado e frustrado com a minha falta de capacidade de entender o que eu tinha experimentado ... Então, no meio da noite, nós acordamos para um mundo que estava de repente no caos. A terra em que dormimos foi atingida por um terremoto de magnitude 7,1 que teve seu epicentro a apenas 125 km da costa. Pela primeira vez na minha vida experimentei terra em desordem física; levantando e rolando de seu núcleo. Na vigília desorientada, experimentamos uma mistura de terror e desconhecimento. Não tivemos nenhuma resposta aprendida para tais eventos e esperamos que, através do terremoto, nos sentíssemos vulneráveis dentro do que não pudemos ver.³⁴

The sand/shingle beach of Te Araroa is located between Tokata and Awatere, at the base of Whetumatarau at the eastern end of Kawakawa Bay (37°37'49.6"S 178°22'41.8"E). The land is under the *kaitiakitanga* (guardianship) of the Ngāti Porou people.

My first impression was that it was the kind of place that appears on people's Facebook pages; the idyllic setting with trees crawling over rocks and sparsely populated hills in the background. I have photographed many such places in the past, yet today I was very unsettled. I can't explain this easily, except to liken the feeling to a paradoxical sense of beauty and foreboding. There was something wrong ... something troubled. I spent the whole morning photographing the passing of time in specific locations and trying to understand what was happening. There was a sense of 'wrongness' here. I was being both absorbed and repelled at the same time. The energies were deeply disturbed; the serenity was paradoxically silently discordant ...

In the evening I drove to the hotel a short distance from the beach, where my wife and I had booked a room. I was feeling disappointed and frustrated at my lack of capacity to understand what I had experienced ... Then in the middle of the night, we awoke to a world that was suddenly in chaos. The land on which we slept was hit by 7.1 magnitude earthquake that had its epicentre just 125 km away from the shoreline. For the first time in my life, I experienced land in physical disruption; heaving and rolling from its core. In disoriented wakefulness we experienced a mix of terror and unknowing. We had no learned response for such events and we waited through the quake feeling vulnerable inside what we couldn't see.⁷⁴

A terceira voz distinta no diário de campo do pesquisador pode ser descrita como auto-analítica. Ela leva as observações e reflexões passadas e atuais para uma consideração crítica; e é a partir desse pensamento que surgem questões que são levadas para uma prática mais avançada. Usando um registro analítico, nesses registros, o pesquisador desafia suas presunções, abrindo suas leituras de uma situação e, até mesmo elaborando considerações alternativas. Um exemplo disso pode ser visto em trechos de uma anotação feita no Deserto de Rangipo durante a aproximação de um

Fig 5. Distorção de energias em Te Araroa antes do terremoto. (1º de Setembro de 2016). © Marcos Steagall.



Fig 5. Distortion of energies at Te Araroa, New Zealand, prior to the earthquake. (September 1, 2016). © Marcos Steagall.

The third distinctive voice in the researcher's field journal may be described as self-analytical. It draws past and current observations and reflections into critical consideration and it is from this thinking that questions arise that are taken into more advanced practice. Using an analytical register, in these entries the researcher challenges his presumptions by opening his readings of a situation up to alternative considerations. An example of this may be seen in excerpts from a journal

furacão de categoria 4 (Ciclone Gitta) (Fig. 6). Nesse registro, o pesquisador estava questionando até que ponto a interrupção física da terra que ele havia encontrado (como pedreiras, postes elétricos e estradas) poderia distorcer sua capacidade de reconhecer e registrar a essência espiritual subjacente da terra.

Fig 6. Movimento de energia no Deserto de Rangipo. (14 de Fevereiro de 2018). © Marcos Steagall.



Fig 6. Energy movement in the Rangipo Desert, New Zealand. (February 14, 2018). © Marcos Steagall.

entry made in the Rangipo Desert during the approach of a category 4 hurricane (Cyclone Gitta) (Fig. 6). In this entry the researcher was questioning the extent to which physical disruption to land (that he had encountered as quarries, electrical pylons and roads), might distort his ability to recognise and record the land's underlying, spiritual essence.

Novamente me perguntei se estava simplesmente projetando minha compreensão prejudicial da natureza a partir da perturbação do homem sobre a terra em sua vibração. Eu poderia estar permitindo que a perturbação física (que encontro visualmente) seja lida como perturbação da essência essencial da terra? Eu me perguntei:

- A força da essência da terra tem alguma relação com os danos causados à sua superfície?
- Se este for o caso, o que dizer de danos naturais, como terremotos ou erupções vulcânicas? Eles afetam a energia da terra?
- E se um desastre *humano* acontece na terra (por exemplo, uma epidemia de gripe ou um crime), mas o evento não tem impacto físico no local, isso pode afetar sua energia essencial?

Então... eu não tenho respostas absolutas para essas perguntas. No entanto, em relação à primeira questão, penso na minha experiência em fotografar o Rio Pinheiros em São Paulo. Aqui a essência parecia quase inerte, mas também problemática. De certa forma, o que eu experimentei aqui em Rangipo é semelhante porque havia uma diferença significativa na energia que eu poderia descrever como uma perda de “vitalidade”. Então, eu suspeito que, talvez em alguns casos, quando há danos físicos à terra, pode haver um enfraquecimento da energia.

(...) Minha resposta inicial à terceira pergunta é que a lesão humana provavelmente não afetaria a energia essencial da terra, porque a experiência humana é “outra”. No entanto, Salgado (2014) sugere que as duas possam estar conectadas. Ele disse adoecer depois de tirar fotografias na África, onde a exploração humana e o sofrimento em determinado local eram extremos. Embora seu médico não tenha encontrado nenhuma razão física para seu mal-estar, Salgado compreendeu que sua “alma” adoecera. A este respeito, lembro-me do conceito maori de *tapu*, que se refere a certas terras na Nova Zelândia e como se acredita que o resíduo da atrocidade humana pode ter efeitos persistentes em um local. Um exemplo disso em 2000 foi a proposta de uma área prisional de 30 hectares em Ngawha, 7 km a nordeste de Kaikohe, onde houve uma preocupação significativa dos maoris, que argumentaram que a terra poderia ser *tapu* porque sangue foi derramado durante as batalhas históricas. Argumentou-se que seria errado encarcerar prisioneiros Ngapuhi em terra onde o sangue de seus antepassados foi derramado porque o resíduo das atrocidades afetaria os prisioneiros e a saúde espiritual e mental do trabalhador de várias maneiras, resultando em desordens mentais ... e terríveis repercussões”.³⁵

Again, I asked if I was simply projecting my understanding of the harmful nature of man's disturbance of the land onto its vibration? Could I be allowing physical disturbance (that I encounter visually) to be read as disturbance to the land's essential essence? I wondered:

- Does the strength of the land's essence bear some relationship to damage done to its surface?
- If this is the case, what about natural damage like earthquakes or volcanic eruptions? Do they effect land's energy?
- And what if a human disaster happens on land (e.g. an influenza epidemic or a crime) but the event has no physical impact on the place, can this effect its essential energy?

So ... I do not have absolute answers to these questions. However, in relation to the first question, I think back to my experience photographing the Pinheiros River in São Paulo. Here the essential essence seemed almost inert but also troubled. In a way what I experienced here in Rangipo is similar because there was a significant difference in the energy that I might describe as a loss of 'aliveness'. So, I suspect that perhaps in some instances when there is physical damage to land, there might be a weakening of energy.

... My initial response to the third question is that human injury would probably not impact the essential energy of land because human experience is 'other' than the land. However, Salgado (2014) suggests that the two may be connected. He discussed becoming ill after taking photographs in Africa where human exploitation and suffering on a particular site was extreme. Although his doctor could find no physical reason for his malaise, Salgado understood that his 'soul' had become ill. In this regard, I am reminded of the Maori concept of tapu as it relates to certain land in New Zealand and how it is believed that the residue of human atrocity can have lingering effects on a site. An example of this in 2000 was the proposed 30-hectare prison site at Ngawha, 7km north-east of Kaikohe, where there was significant concern raised by Maori who argued that the land could be tapu because blood was spilled on it during historical battles. It was argued that it would be wrong to incarcerate Ngapuhi prisoners on land where their ancestors' blood was spilled because the residue of the atrocities would affect prisoners and worker's "spiritual and mental health in various ways, with resulting mental disorders ... and terrible repercussions."⁷⁵

A Natureza da Voz

Em sua tese, tanto o diário de campo reflexivo quanto sua síntese de experiências em escrita exegética atravessaram os registros de uma maneira relativamente fluida. Este não é um fenômeno incomum na pesquisa *practice-led*. De fato, a análise de conteúdo de 2011 realizada por Jillian Hamilton e Luke Jaaniste de 59 dissertações de mestrado e teses de doutorado em investigações artísticas em *practice-led* identificou um modelo que chamaram de “exegese conectiva”. Esse modelo, observam, “assume uma orientação dupla, olhando para fora ... e para dentro”.³⁶ Os autores afirmam que cerca de 85% da amostragem continha uma combinação de abordagens orientadas de maneira diferente. Robert Nelson afirma que essa diversidade de “voz” é uma função natural do realizador artístico que “explora o escopo para o conteúdo emocional dentro do acadêmico”.³⁷

Crítica da Abordagem

Uma abordagem altamente sensorial de pesquisa artística que usa a prática para conduzir o pensamento através das dimensões físicas e sensoriais da terra é uma proposta desafiadora para os paradigmas positivistas de pesquisa. No entanto,

The Nature of Voice

In his thesis, both the researcher’s reflective field journal and his synthesis of experiences into exegetical writing moved across registers in a relatively fluid manner. This is not an uncommon phenomenon in practice-led research. Indeed, Jillian Hamilton and Luke Jaaniste’s 2011 content analysis of 59 Masters and PhD exegeses in artistic practice-led inquiry identified a model they called the “connective exegesis”. This model they noted, “assumes a dual orientation, looking outwards ... and inwards.”⁷⁶ They observed that around 85% of the exegesis in their sample contained a combination of differently oriented approaches. Robert Nelson maintains that such diversity in ‘voice’ is a natural function of the artistic practitioner who “explores scope for emotional content within the academic.”⁷⁷

Critique of the Approach

A highly sensory approach to artistic research that uses practice to lead thinking through both physical and sensed dimensions of land, is a challenging proposition to positivist paradigms of research. However, in Aotearoa/New Zealand given the impact of indigenous Maori

em Aotearoa / Nova Zelândia, dado o impacto das epistemologias indígenas Maori no pensamento acadêmico, tal ideia não é desconhecida. Dito isto, o uso de abordagens heurísticas para a investigação *practice-led* pode apresentar tanto vantagens quanto desafios para o pesquisador.

A pesquisa heurística é extremamente eficaz para emergir o que não é conscientemente conhecido. É flexível e convida a envolvimento profundo, baseados na natureza subjetiva, mas criticamente reflexiva, do pesquisador. Através deste envolvimento, Moustakas sugere que tanto o pesquisador quanto a pesquisa são transformados de modo que uma “crescente autoconsciência e autoconhecimento ... incorpore(m) autoprocesso criativos e autodescoberta”.³⁸

Todavia, abordagens heurísticas para o pensamento podem ser difíceis. Primeiro, devido à natureza altamente subjetiva da metodologia, que pode acarretar custos emocionais significativos. Por essa razão, é importante ter em mente que a pesquisa requer recursos cognitivos e emocionais, e qualquer crítica ao que o pesquisador cria deve ser conscientemente separada do senso de crítica do *self*. Nesta tese, o pesquisador disse que era capaz de administrar o investimento emocional necessário porque, em certa medida, se sentia resgatado pela vitalidade do pensamento e do trabalho que emana da investigação. Em outras palavras, a descoberta não foi simplesmente um resultado técnico da pesquisa; às vezes era perplexidade. A

epistemologies on scholarly thought, such an idea is not unfamiliar. This said, using heuristic approaches to practice-led inquiry can present both advantages and challenges to the researcher.

Heuristic inquiry is extremely effective in surfacing what is not consciously known. It is flexible and invites very deep engagements based on the subjective yet critically reflective nature of the researcher. Through this engagement, Moustakas suggests that both the researcher and research are transformed so that a “growing self-awareness and self-knowledge ... incorporate(s) creative self-processes and self-discovery.”⁷⁸

However, heuristic approaches to thinking can be difficult. First, because of the methodology's highly subjective nature, it can carry significant emotional costs.⁷⁹ For this reason, it is important to bear in mind that the research requires both cognitive and emotional resources and any critique of what the researcher creates has to be consciously separated from a sense of critique of the self. In this thesis the researcher said that he was able to manage the emotional investment necessary because to a certain extent he felt resourced by the vitality of thinking and work emanating from the inquiry. In other words, discovery was not simply a technical outcome

“vivência” de seu envolvimento com a terra, afirma, de alguma forma equilibrava os altos níveis de comprometimento emocional, auto-exposição e crítica externa.

Em segundo lugar, a natureza metamórfica da investigação heurística significa que as mudanças de direção são muito comuns e isso pode tornar a abordagem instável. Consequentemente, o pesquisador deve permanecer aberto a interrupções, mas ao mesmo tempo ser capaz de identificar padrões e oportunidades quando surgirem. Esta foi uma questão significativa nesta tese, porque o pesquisador mudou sua prática de forma marcante na maneira como abordava a fotografia antes de empreender o estudo. O pesquisador afirma, de forma significativa:

Eu tive que mudar a maneira como eu entendo a terra e isso me descentralizou. Tornei-me cada vez menos um gravador heróico do físico, e, progressivamente, cada vez mais um fotógrafo que opera dentro dos fluxos de algo que pode não ser imediatamente entendido.³⁹

of the research; it was sometimes a wonder. The ‘livingness’ of his engagement with the land he claimed, somehow balanced the high levels of emotional commitment, self-exposure and external critique.

Secondly, the protean nature of heuristic inquiry means that changes in direction are very common and this can make the approach feel unstable. Accordingly, the researcher must remain open to disruption but concurrently able to identify patterns and opportunities when they arise.⁸⁰ This was a significant issue in this thesis because the researcher changed his practice so markedly from the way he approached photography before undertaking the study. Significantly, he stated:

I have had to change how I understand land and this has decentralised me. I have increasingly become less of a heroic recorder of the physical, and incrementally more of a photographer who operates inside the flows of something that may not be immediately understood.⁸¹

Concluindo ...

A trajetória do projeto exigia que o pesquisador mudasse de orientadores, aprendendo as nuances de duas novas linguagens, desafiando suas estruturas epistemológicas ocidentais e, eventualmente, reconcebendo a maneira como se via enquanto fotógrafo. Ao adotar uma investigação *practice-led*, optou por embarcar em uma jornada reflexiva e crítica. Nesse caso, surgiram dúvidas de que nunca havia se entretido em sua prática profissional. Ele perguntou: “Posso registrar o espírito da terra quando não vejo nada físico?” Isso o levou a cavernas subterrâneas sem luz e uma velocidade do obturador superior a três minutos de duração. A mesma abordagem foi testada em noites sob céus escuros em orlas remotas e fustigadas pelo vento. Ele também se perguntou: “Como é a essência viva da terra se ela está danificada ou morta?” Para entender isso, buscou o ritmo e a forma essencial da terra submergindo em rios, deitando-se no solo e se posicionando em ambientes tóxicos onde a acidez do ar queimava sua pele. Por meio de tais formas de engajamento, a prática tornou-se uma busca e a busca tornou-se a essência da descoberta.

A esse respeito, a investigação conduzida pelo pesquisador tocou a essência da observação de Heidegger de que o que é instigante ainda não foi pensado, e que o pensamento nos chama através do esboço de sua suspensão.⁴⁰

Para um fotógrafo, tal reconhecimento pode levar a formas muito viscerais e gratificadamente instáveis de investigação *practice-led*.

In Concluding ...

The project trajectory necessitated the researcher changing supervisors, learning the nuances of two new languages, challenging his western epistemological frameworks and eventually reconceiving the way he saw himself as a photographer. In adopting a practice-led inquiry he chose to embark on a reflective and critical journey. In this instance, questions arose that he had never entertained in his existing professional practice. He asked “Can I record the spirit of land when I can see nothing physical?” This led him into subterranean caves without light and a shutter speed exceeding three minutes in duration. The same approach was trialed on nights under blackened skies in the dunes of remote, windswept shorelines. He also asked himself, “What does the living essence of land look like if it is damaged or dead?”⁸² To understand this he sought the rhythm and form of land’s essential essence by submerging himself in rivers, by lying on the soil and positioning himself in toxic environments where the acidity of the air burned his skin. Through such forms of engagement, practice became a pursuit and pursuit became the essence of discovery.

In this regard the researcher’s practice-led inquiry touched the essence of Heidegger’s observation that what is thought provoking has not yet been thought, and that thought calls us through the draft of its withdrawal.⁸³

For a photographer, such a recognition can lead to very visceral and rewardingly unstable forms of practice-led inquiry.

1. Keith Allan Noble. *Changing Doctoral Degrees: An International Perspective* (ERIC - Education Resources Information Center, 1994).
2. Lesley Johnson, Alison Lee and Bill Green. "The Phd and the Autonomous Self: Gender, Rationality and Postgraduate Pedagogy," *Studies in Higher education* 25, no. 2 (2000): 135-47.
3. Linda Candy, "Practice Based Research: A Guide". (CCS Report 2006): 4. Accessed 24 May, 2018. <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>
4. Welby Ings. "The Authored Voice: Emerging Approaches to Exegesis Design in Creative Practice PhDs," *Educational Philosophy and Theory*, 47, no. 12 (2015): 1279.
5. Timothy Emlyn Jones, "A Method of Search for Reality: Research and Research Degrees in Art and Design." 2006.
6. Ibid.
7. Carole Gray. "Inquiry Through Practice: Developing Appropriate Research Strategies: No guru, no method". (1996): 3. Accessed May 24, 2018, <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>
8. Ibid, 3.
9. Candy. *Practice Based Research: A Guide*, 1.
10. Hazel Smith and Roger Dean. "Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts" (Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2009): 5.
11. Anke Coumans. "Practice-led Research in Higher Arts Education: On the Move: Sharing Experience on the Bologna Process in the Arts" (2003): 66. Accessed 24, May, 2018. [http://www.elia-artschools.org/user-](http://www.elia-artschools.org/user-files/Image/customimages/products/28/OntheMove_2003.pdf)
12. Candy. *Practice Based Research: A Guide*, 3.
13. A palavra heurística deriva da palavra grega heuriskein, que significa descobrir ou encontrar. Ela descreve um método de pesquisa no qual se buscam altos níveis de exploração e descoberta de padrões através do questionamento intuitivo de dados.
14. Bruce Douglass and Clark Moustakas. "Heuristic Inquiry the Internal Search to Know," *Journal of Humanistic Psychology* 25 (1985): 39.
15. Gerhard Kleining and Harald Witt. "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example (2000): 9. Accessed May 24, 2018. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewArticle/1123>.
16. Bruce Douglass and Clark Moustakas, "Heuristic Inquiry: the Internal Search to Know," 39-55.
17. Clark Moustakas. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications* (Newbury Park: Sage Publications, 1990): 24.
18. Ibid.
19. Bruce Douglass and Clark Moustakas. "Heuristic Inquiry: the Internal Search to Know", 47.
20. Sandy Sela-Smith. "Heuristic Research: A Review and Critique of Moustakas's Method." *Journal of Humanistic Psychology* 42, (2002): 65.
21. Clark Moustakas. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*.
22. John Keats and Hyder Edward Rollins, *The Letters of John Keats, 1814-1821* (Harvard University Press, 1958): 193.
23. Herbert Edward Read. *Concise History of Modern Painting* (New York: Oxford University Press, 1974): 183.
24. Tim Ingold. "Culture on the Ground - the World Perceived through the Feet". *Journal of Material Culture* 9, no. 3 (2004): 331.
25. Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven F Rendell (London: University of California Press, 1984):212.
26. Mihaly Csikszentmihalyi. *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008): 71.
27. O termo conhecimento tácito foi cunhado pelo filósofo Michael Polanyi (1967). Em suma, o conhecimento explícito ou codificado é aquele que o conhecedor pode tornar explícito por meio da comunicação formal. O conhecimento tácito ou implícito descreve o conhecimento que é difícil transferir para outra pessoa por esses meios.
28. Bruce Douglass and Clark Moustakas. "Heuristic Inquiry: the Internal Search to Know", 49.
29. Don Handelman. *Ritual in Its Own Right: Exploring the Dynamics of Transformation* (New York: Berghahn Books, 2005): 19.
30. Leonard Schatzman and Anselm Leonard Strauss. "Field Research: Strategies for a Natural Sociology", (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1973): 94.
31. Catherine Marshall and Gretchen Rossman. *Designing Qualitative Research* (Thousand Oaks, CA: Sage, 1995): 15.

32. Darren Newbury. "Diaries and Fieldnotes in the Research Process," *Research issues in art design and media* 1 (2001): 7.
33. Gerhard Kleining and Harald Witt. "Discovery as Basic Methodology of Qualitative and Quantitative Research," para.11.
34. Ibid. Excerpt from the researcher's reflective field journal (September 1, 2016).
35. Ibid. Excerpt from the researcher's reflective field journal (February 14, 2018).
36. Jillian Hamilton and Luke Jaaniste. "A Connective Model for the Practice-led Research Exegesis: An analysis of content and structure," *Journal of Writing in Creative Practice* 31, no. 4 (2010): para. 31.
37. Robert Nelson. "Doctoralness in the Balance: The agonies of scholarly writing in studio research degrees. In *Text: Illuminating the Exegesis*." Special Issue 3. (2004) para 22. Accessed 24 May, 2018. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue3/nelson.htm>
38. Clark Moustakas. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*, 3.
39. Marcos Steagall, *Trecho de sua exegese (tese) em desenvolvimento*.
40. Martin Heidegger. *What is Called Thinking?* (New York: Harper and Row, 1968), 3-18.
41. Keith Allan Noble. *Changing Doctoral Degrees: An International Perspective* (ERIC - Education Resources Information Center, 1994).
42. Lesley Johnson, Alison Lee and Bill Green. "The Phd and the Autonomous Self: Gender, Rationality and Postgraduate Pedagogy," *Studies in Higher education* 25, no. 2 (2000): 135-47.
43. Linda Candy, "Practice Based Research: A Guide". (CCS Report 2006): 4. Accessed 24 May, 2018. <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>
44. Welby Ings. "The Authored Voice: Emerging Approaches to Exegesis Design in Creative Practice PhDs," *Educational Philosophy and Theory*, 47, no. 12 (2015): 1279.
45. Timothy Emlyn Jones, "A Method of Search for Reality: Research and Research Degrees in Art and Design." 2006.
46. Ibid.
47. Carole Gray. "Inquiry Through Practice: Developing Appropriate Research Strategies: No guru, no method". (1996): 3. Accessed May 24, 2018, <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>
48. Ibid, 3.
49. Candy. *Practice Based Research: A Guide*, 1.
50. Hazel Smith and Roger Dean. "Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts" (Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2009): 5.
51. Anke Coumans. "Practice-led Research in Higher Arts Education: On the Move: Sharing Experience on the Bologna Process in the Arts" (2003): 66. Accessed 24, May, 2018. http://www.elia-artschools.org/user-files/Image/customimages/products/28/OntheMove_2003.pdf
52. Candy. *Practice Based Research: A Guide*, 3.
53. The word heuristics derives from the Greek word heuriskein meaning to discover or find. It describes a method of researching where one seeks high levels of discovery and pattern finding through the intuitive questioning of data.
54. Bruce Douglass and Clark Moustakas. "Heuristic Inquiry the Internal Search to Know," *Journal of Humanistic Psychology* 25 (1985): 39.
55. Gerhard Kleining and Harald Witt. "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. *Rediscovering the Method of Introspection as an Example* (2000): 9. Accessed May 24, 2018. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewArticle/1123>.
56. Bruce Douglass and Clark Moustakas, "Heuristic Inquiry: the Internal Search to Know," 39-55.
57. Clark Moustakas. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications* (Newbury Park: Sage Publications, 1990): 24.
58. Ibid.
59. Bruce Douglass and Clark Moustakas. "Heuristic Inquiry: the Internal Search to Know", 47.
60. Sandy Sela-Smith. "Heuristic Research: A Review and Critique of Moustakas's Method." *Journal of Humanistic Psychology* 42, (2002): 65.
61. Clark Moustakas. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*.
62. John Keats and Hyder Edward Rollins, *The Letters of John Keats, 1814-1821* (Harvard University Press, 1958): 193.
63. Herbert Edward Read. *Concise History of Modern Painting* (New York: Oxford University Press, 1974): 183.
64. Tim Ingold. "Culture on the Ground - the World Perceived through the Feet". *Journal of Material Culture* 9, no. 3 (2004): 331.
65. Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven F Rendell (London: University of California Press, 1984):212.
66. Mihaly Csikszentmihalyi. *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008): 71.
67. The term tacit knowledge was coined by the philosopher Michael Polanyi (1967). In short, explicit or codified knowledge is that which the knower can make explicit through formal communication. Tacit or implicit knowledge describes knowledge that that is difficult to transfer to another person by such means.

68. Bruce Douglass and Clark Moustakas. "Heuristic Inquiry: the Internal Search to Know", 49.
69. Don Handelman. *Ritual in Its Own Right: Exploring the Dynamics of Transformation* (New York: Berghahn Books, 2005): 19.
70. Leonard Schatzman and Anselm Leonard Strauss. "Field Research: Strategies for a Natural Sociology", (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1973): 94.
71. Catherine Marshall and Gretchen Rossman. *Designing Qualitative Research* (Thousand Oaks, CA: Sage, 1995): 15.
72. Darren Newbury. "Diaries and Fieldnotes in the Research Process," *Research issues in art design and media* 1 (2001): 7.
73. Gerhard Kleining and Harald Witt. "Discovery as Basic Methodology of Qualitative and Quantitative Research," para.11.
74. Ibid. Excerpt from the researcher's reflective field journal (September 1, 2016).
75. Ibid. Excerpt from the researcher's reflective field journal (February 14, 2018).
76. Jillian Hamilton and Luke Jaaniste. "A Connective Model for the Practice-led Research Exegesis: An analysis of content and structure," *Journal of Writing in Creative Practice* 31, no. 4 (2010): para. 31.
77. Robert Nelson. "Doctoralness in the Balance: The agonies of scholarly writing in studio research degrees. In *Text: Illuminating the Exegesis*." Special Issue 3. (2004) para 22. Accessed 24 May, 2018. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue3/nelson.htm>
78. Clark Moustakas. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*, 3.
79. Welby Ings. "Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses," *International Journal of Art & Design Education* 30, no. 2 (2011): 226-41.
80. Gerhard Kleining and Harald Witt. "Discovery as Basic Methodology of Qualitative and Quantitative Research."
81. Marcos Steagall, Excerpt from a current draft of his exegesis.
82. The Maori word for this is mauri mate. Mauri refers to a life force, vital essence, source of emotions or the essential quality and vitality of something. Mate means to be dead, unwell, defeated or diseased.
83. Martin Heidegger. *What is Called Thinking?* (New York: Harper and Row, 1968), 3-18.

Referências bibliográficas

- Bennett, Jane. 2009. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Brabazon, Tara, and Zeynep Dagli. 2010. "Putting the Doctorate into Practice, and the Practice into Doctorates: Creating a New Space for Quality Scholarship Through Creativity." *Nebula* 7 (1-2):23-43.
- Brownhill, Richard J. "Michael Polanyi and the Problem of Personal Knowledge." *The Journal of Religion* 48, no. 2 (1968): 115-23. doi: <https://doi.org/10.1086/486119>
- Candy, Linda. 2006. *Practice Based Research: A Guide*. CCS Report 1:1-19.
- Clifford, James, and George E. Marcus. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Coumans, Anke. 2003. "Practice-led Research in High-

References

- Bennett, Jane. 2009. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Brabazon, Tara, and Zeynep Dagli. 2010. "Putting the Doctorate into Practice, and the Practice into Doctorates: Creating a New Space for Quality Scholarship Through Creativity." *Nebula* 7 (1-2):23-43.
- Brownhill, Richard J. "Michael Polanyi and the Problem of Personal Knowledge." *The Journal of Religion* 48, no. 2 (1968): 115-23. doi: <https://doi.org/10.1086/486119>
- Candy, Linda. 2006. *Practice Based Research: A Guide*. CCS Report 1:1-19.
- Clifford, James, and George E. Marcus. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Coumans, Anke. 2003. "Practice-led Research in Hi-

- er Arts Education.” *On the Move: Sharing Experience on the Bologna Process in the Arts*: 62-67.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 2008. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York, NY: Harper Perennial Modern Classics.
- Davies, Charlotte Adele. 2005. “Landscapes of Ephemeral Embrace: A Painter’s Exploration of Immersive Virtual Space as a Medium for Transforming Perception.” (Doctoral thesis, University of Plymouth, Plymouth, UK).
- de Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F Rendell. Berkeley and London: University of California Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London, UK: Bloomsbury Publishing.
- Denzin, Norman K., and Yvonna S. Lincoln. 2000. *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Douglass, Bruce G., and Clark Moustakas. “Heuristic Inquiry the Internal Search to Know.” *Journal of Humanistic Psychology* 25 n.3 (1985): 39-55
- Dummett, Michael. 2006. *Thought and Reality*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Gray, Carole. “Inquiry Through Practice: Developing Appropriate Research Strategies. No guru, no method” (1996): 1-28.
- Hamilton, Jillian, & Jaaniste, Luke. A Connective Model for the Practice-led Research Exegesis: An Analysis of Content and Structure. *Journal of Writing in Creative Practice* 3, n. 1 (2010): 31-44.
- Heidegger, Martin. 1968. *What is Called Thinking?* New York: Harper and Row.
- Handelman, Don, and Galina Lindquist, eds. 2005. *Ritual in Its Own Right: Exploring the Dynamics of Transformation*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Ingold, Tim. “The Temporality of the Landscape.” *World Archaeology* 25 n.2 (1993):152-174.
- Ingold, Tim. “Culture on the Ground - The World Perceived Through the Feet.” *Journal of Material Culture* 9 n. 3 (2004):315-340.
- Ings, Welby. “Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses.” *International Journal of Art & Design Education* 30 n.2(2011):226-241.
- Ings, Welby. 2015. “The Authored Voice: Emerging approaches to exegesis design in creative Prac-
- gher Arts Education.” *On the Move: Sharing Experience on the Bologna Process in the Arts*: 62-67.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 2008. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York, NY: Harper Perennial Modern Classics.
- Davies, Charlotte Adele. 2005. “Landscapes of Ephemeral Embrace: A Painter’s Exploration of Immersive Virtual Space as a Medium for Transforming Perception.” (Doctoral thesis, University of Plymouth, Plymouth, UK).
- de Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F Rendell. Berkeley and London: University of California Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London, UK: Bloomsbury Publishing.
- Denzin, Norman K., and Yvonna S. Lincoln. 2000. *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Douglass, Bruce G., and Clark Moustakas. “Heuristic Inquiry the Internal Search to Know.” *Journal of Humanistic Psychology* 25 n.3 (1985): 39-55
- Dummett, Michael. 2006. *Thought and Reality*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Gray, Carole. “Inquiry Through Practice: Developing Appropriate Research Strategies. No guru, no method” (1996): 1-28.
- Hamilton, Jillian, & Jaaniste, Luke. A Connective Model for the Practice-led Research Exegesis: An Analysis of Content and Structure. *Journal of Writing in Creative Practice* 3, n. 1 (2010): 31-44.
- Heidegger, Martin. 1968. *What is Called Thinking?* New York: Harper and Row.
- Handelman, Don, and Galina Lindquist, eds. 2005. *Ritual in Its Own Right: Exploring the Dynamics of Transformation*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Ingold, Tim. “The Temporality of the Landscape.” *World Archaeology* 25 n.2 (1993):152-174.
- Ingold, Tim. “Culture on the Ground - The World Perceived Through the Feet.” *Journal of Material Culture* 9 n. 3 (2004):315-340.
- Ings, Welby. “Managing Heuristics as a Method of Inquiry in Autobiographical Graphic Design Theses.” *International Journal of Art & Design Education* 30 n.2(2011):226-241.
- Ings, Welby. 2015. “The Authored Voice: Emerging approaches to exegesis design in creative Prac-

- tice PhDs," *Educational Philosophy & Theory* 47 n.12(2015): 1277-1290.
- Johnson, Lesley, Alison Lee, and Bill Green. "The PhD and the Autonomous Self: Gender, Rationality and Postgraduate Pedagogy." *Studies in Higher Education* 25 n.2 (2000):135-147.
- Jones, Timothy Emlyn. 2006. "A Method of Research for Reality: Research Degrees in Art and Design." In *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*, edited by Katy MacLeod, and Lin Holdridge, 226-240. London: Routledge.
- Keats, John, and Hyder Edward Rollins. 1958. *The Letters of John Keats, 1814-1821*. Vol. 2: Harvard University Press.
- Kenny, Gerard. "An Introduction to Moustakas's Heuristic Method." *Nurse Researcher* 19 n.3(2012):6-11.
- Kleining, Gerhard, and Harald Witt. 2000. "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example." Accessed May 24, 2018. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewArticle/1123>.
- Marshall, Catherine, and Gretchen B Rossman. 1995. *Designing Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Meduna, Veronika. 2017. "Bats. In *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*". Accessed December 17, 2017. <http://www.TeAra.govt.nz/en/bats>.
- Moustakas, Clark E. 1990. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Nelson, Robert. 2004. "Doctoralness in the Balance: The Agonies of Scholarly Writing in Studio Research Degrees." *Text: Illuminating the Exegesis*. Special Issue 3. Accessed 24 May, 2018. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue3/nelson.htm>
- Newbury, Darren. "Diaries and Fieldnotes in the Research Process." *Research Issues in Art Design and Media* 1 (2001): 1-17.
- Nobel, Keith. 1994. *Changing Doctoral Degrees*. London: Open University Press.
- Polanyi, Michael. "Tacit Knowing: Its Bearing on Some Problems of Philosophy." *Reviews of Modern Physics* 34 n.4 (1962): 601.
- Polanyi, Michael. 1967. *The Tacit Dimension*. Garden City, NY: Anchor.
- tice PhDs," *Educational Philosophy & Theory* 47 n.12(2015): 1277-1290.
- Johnson, Lesley, Alison Lee, and Bill Green. "The PhD and the Autonomous Self: Gender, Rationality and Postgraduate Pedagogy." *Studies in Higher Education* 25 n.2 (2000):135-147.
- Jones, Timothy Emlyn. 2006. "A Method of Research for Reality: Research Degrees in Art and Design." In *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*, edited by Katy MacLeod, and Lin Holdridge, 226-240. London: Routledge.
- Keats, John, and Hyder Edward Rollins. 1958. *The Letters of John Keats, 1814-1821*. Vol. 2: Harvard University Press.
- Kenny, Gerard. "An Introduction to Moustakas's Heuristic Method." *Nurse Researcher* 19 n.3(2012):6-11.
- Kleining, Gerhard, and Harald Witt. 2000. "The Qualitative Heuristic Approach: A Methodology for Discovery in Psychology and the Social Sciences. Rediscovering the Method of Introspection as an Example." Accessed May 24, 2018. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewArticle/1123>.
- Marshall, Catherine, and Gretchen B Rossman. 1995. *Designing Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Meduna, Veronika. 2017. "Bats. In *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*". Accessed December 17, 2017. <http://www.TeAra.govt.nz/en/bats>.
- Moustakas, Clark E. 1990. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Nelson, Robert. 2004. "Doctoralness in the Balance: The Agonies of Scholarly Writing in Studio Research Degrees." *Text: Illuminating the Exegesis*. Special Issue 3. Accessed 24 May, 2018. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue3/nelson.htm>
- Newbury, Darren. "Diaries and Fieldnotes in the Research Process." *Research Issues in Art Design and Media* 1 (2001): 1-17.
- Nobel, Keith. 1994. *Changing Doctoral Degrees*. London: Open University Press.
- Polanyi, Michael. "Tacit Knowing: Its Bearing on Some Problems of Philosophy." *Reviews of Modern Physics* 34 n.4 (1962): 601.
- Polanyi, Michael. 1967. *The Tacit Dimension*. Garden City, NY: Anchor.
- Read, Herbert. 1974. *A Concise History of Modern*

- Read, Herbert. 1974. *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson.
- Salgado, Sebastiao. 2014. *Genesis*. Sao Paulo, Brazil: Taschen.
- Schatzman, Leonard, and Anselm Strauss. "Field Research: Strategies for a Natural Sociology." *Social Forces* 53, no. 2 (1974): 342-43.
- Schön, Donald A. 1983. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York, NY: Basic Books.
- Sela-Smith, Sandy. "Heuristic Research: A Review and Critique of Moustakas's Method." *Journal of Humanistic Psychology* 42 n.3 (2002): 53-88. doi.org/10.1177/0022167802423004
- Smith, Hazel, and Roger Dean. 2009. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Tebby, Susan. 1983. "Patterns of Organization in Constructed Art." (Doctoral thesis, University College, London, UK).
- Tilley, Christopher. 1994. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford, UK: Berg.
- Painting. London: Thames and Hudson.
- Salgado, Sebastiao. 2014. *Genesis*. Sao Paulo, Brazil: Taschen.
- Schatzman, Leonard, and Anselm Strauss. "Field Research: Strategies for a Natural Sociology." *Social Forces* 53, no. 2 (1974): 342-43.
- Schön, Donald A. 1983. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York, NY: Basic Books.
- Sela-Smith, Sandy. "Heuristic Research: A Review and Critique of Moustakas's Method." *Journal of Humanistic Psychology* 42 n.3 (2002): 53-88. doi.org/10.1177/0022167802423004
- Smith, Hazel, and Roger Dean. 2009. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Tebby, Susan. 1983. "Patterns of Organization in Constructed Art." (Doctoral thesis, University College, London, UK).
- Tilley, Christopher. 1994. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford, UK: Berg.

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018