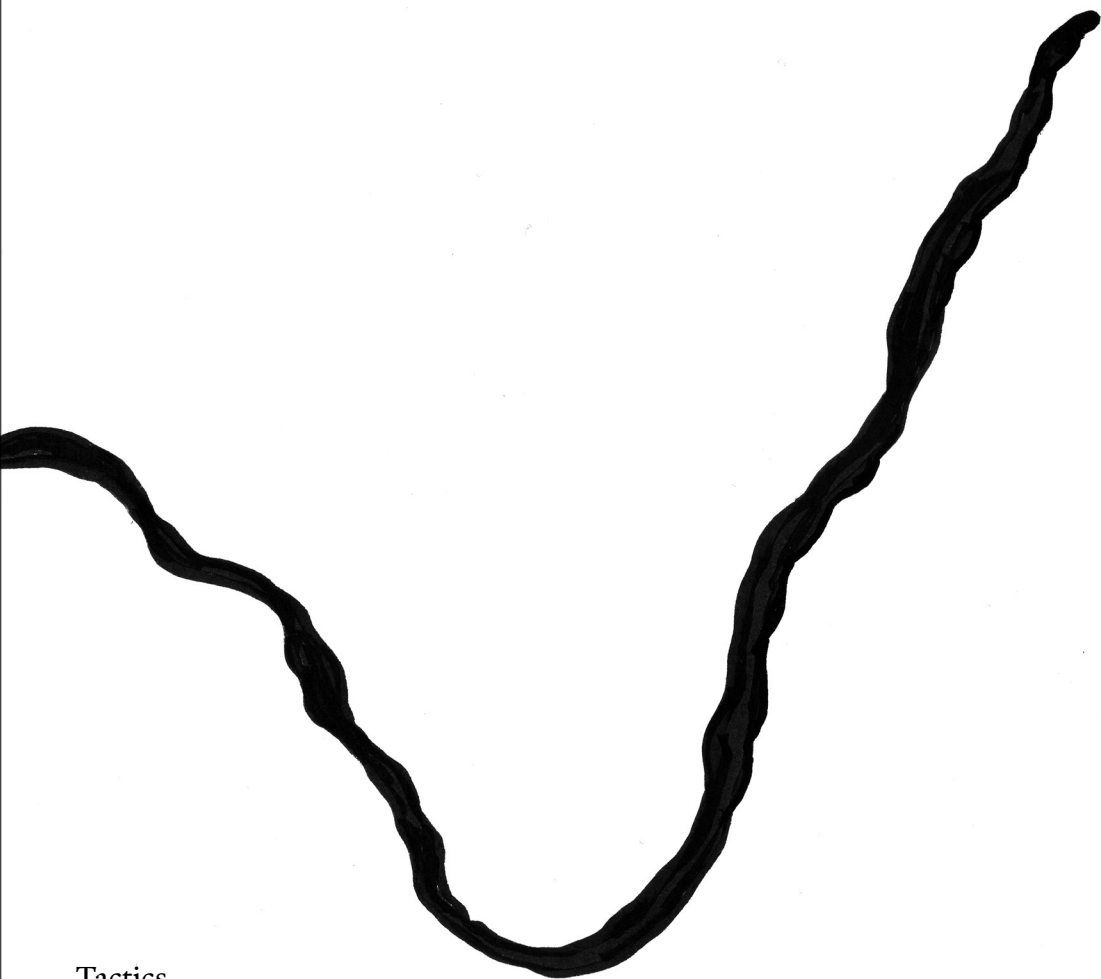




Tactics

for

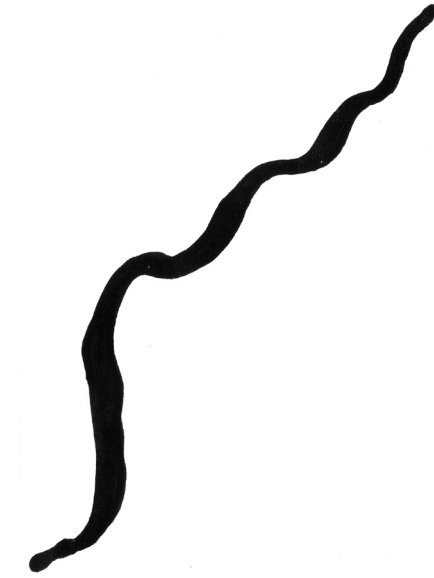
the Unexpected

Not Knowing:

for

Preparing

artistic
research
does



These are some of the concerns raised in Emma Cocker's text "Tactics for not knowing: preparing for the unexpected" (2013), whose revised/annotated version Artistic Research Does #7 now presents.

Tactics

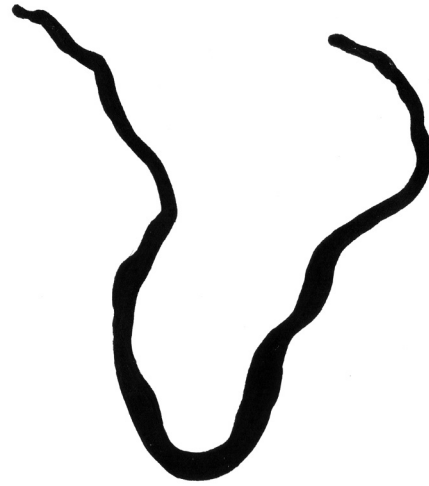
for

the Unexpected

Not Knowing:

for

Preparing



Research is also a creative practice. It deals as much with expectations as with the unexpected. A research movement is weaved through a bond between what is indeterminate and what is known. Such a tie between anticipation (of hypothesis, of doubts, of wonder) and confirmation is anything but straightforward, and not always responding to an ideology of clarity and certainty.

A main pedagogical concern in doctoral education is learning how to make room for the unexpected within the paths toward the known. How can doctoral education foster methods that avoid foreclosing what cannot be fully framed, comprehended, controlled, and help make sense of the existing (and rigid) limits of topical knowledge?

These are some of the concerns raised in Emma Cocker's text "Tactics for not knowing: preparing for the unexpected" (2013), whose revised/annotated version *Artistic Research Does #7* now presents.

Tactics

for

the Unexpected

Not Knowing:

for

Preparing

The not known is a procedural operativity, a potential meaning in motion, sans definite form. Artistic practice deals with such potential openness. In this text, Cocker explores how the status of the not known in the arts can be seen, if not as a capacity, as a rehearsal to withstand (and stand with) the openness of the form of knowledge. Identifying such potential is a crucial epistemological negation of strictly teleological conceptions of knowledge and an exercise in the awareness of the school as a positivistic apparatus.

If, to borrow her words, schooling regulates the territory of known, and the pleasurable potential of not knowing disappears, ARD would like to tease how the work of doing research can *unschool* such an attitude of control, which is also a mindset grounded on the hierarchical dominance of finite, familiar form. Researching in the field of art education, we propose, is a way of inscribing the non-fixed and changeable form of forms, and thus of meaning. Discovering how to operate the aesthetic, to advance and structure research, and mirroring it in writing about research is a challenge, as well as precept, of doctoral research work in art and art education.

Emma Cocker

A
R
D

7

Tactics

for

the Unexpected

Not Knowing:

for

Preparing

Prologue

It is a decade since ‘Tactics for Not Knowing: Preparing for the Unexpected’ was first published in *On Not Knowing: How Artists Think* (Black Dog Publishing, 2013) edited by Elizabeth Fisher and Rebecca Fortnum. ‘Tactics for Not Knowing’ also draws upon experiences and encounters unfolding over many years prior to the writing of the text itself. In many ways the world now appears a very different place — so much seems to have changed (both through acceleration *and* regression) in the last ten years: environmental crisis, existential crisis, humanitarian crisis, political crisis, economic crisis, educational crisis. Crises in trust, crises in confidence, crises in care, crises in attention [...] Too often the response to not knowing and uncertainty — to the experience of precarity, instability, indeterminacy — is one of mitigation, attempting to return to some illusory state of security and stability, of order and control. Or else, the response might be one of affective mobilisation, harnessing others’ fear and uncertainty towards profit and gain. Witness the rise of the political right. Of intolerance. Of fascistic nostalgia. The ever-privatising, individualising tendencies of neoliberalism. What role then has the practising of creative uncertainty and not knowing within the increasingly uncertain conditions of contemporary life? How do we value not knowing now that contemporary life seems so uncertain, so ungrounded, with global socio-political destabilisation, economic collapse and societal unrest reflected at an international, national and local level? How does one resist the nihilistic implications of not knowing — the debilitating sense of having no power or potency, the feeling of there being no purpose or point? How might affirmative forms of not knowing unfold towards an attitude of openness? How might artistic research practices offer tactics for not knowing, where the unknown is actively embraced?

In the last decade, there have also been profound changes in education and in the art school: widespread threats to the arts and humanities, alongside the privileging of STEM subjects and of a particular logical-numerical intelligence deemed necessary for a work environment driven by data management, metrics and measurement, ever-increasing administration and bureaucracy. Yet, how might we value other species of intelligence — those that are creative *and* critical, inter-personal and intra-personal, linguistic and musical, bodily–kinaesthetic and spatial? Education risks becoming irrevocably instrumentalised, increasingly market-driven — focused more and more on vocational skills and employability, on economic return, and on the production of adaptable and acquiescent worker-consumers. Academic research is tasked with the grand challenges of our times — climate crisis, sustainability, ageing population — and with designing solutions through science, technology and engineering innovation. In parallel, how might research also respond to the crises in curiosity, in attention and in critical-creative thinking, to challenges in the cultural, aesthetic and ethical aspects of life?

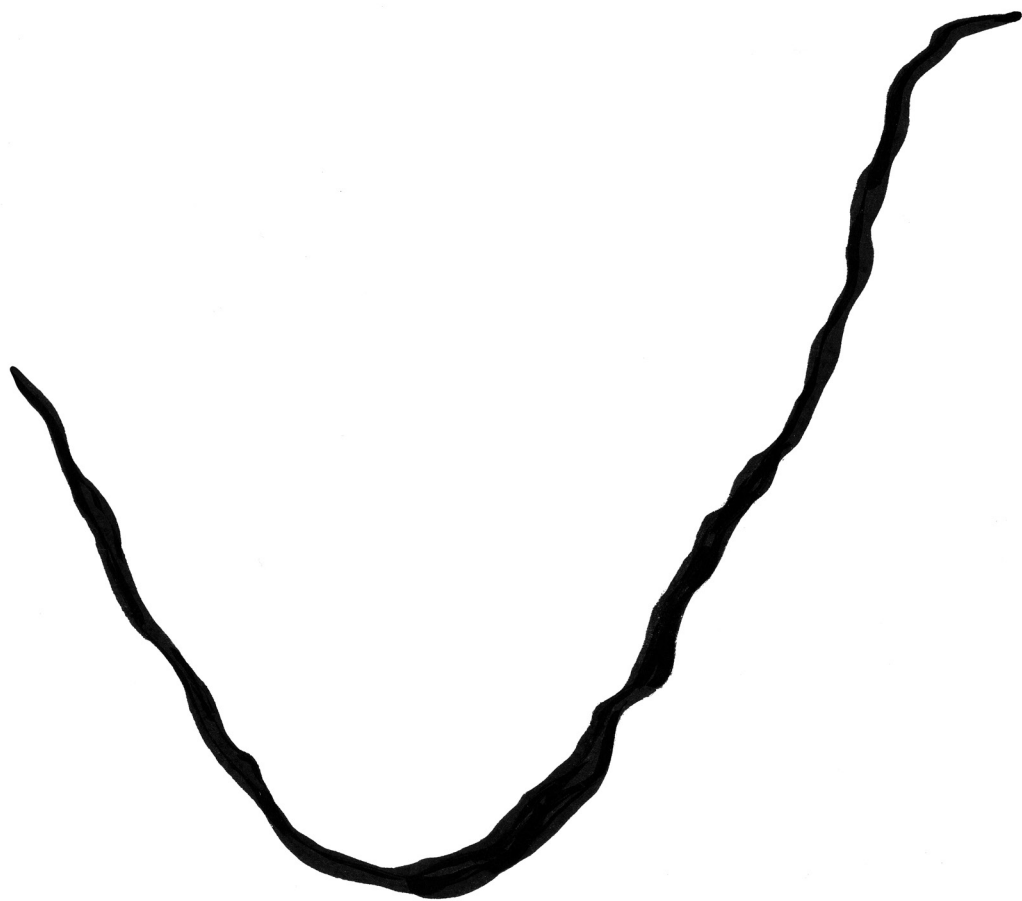
In the last ten years, artistic research has become an established field of practice. How might artistic research intervene in and offer new perspectives on the uncertain conditions of contemporary life? Consider art's dual function of rupture and affirmation — its capacity to take a stand *against* (to antagonise, to challenge, to critique, to disrupt, to problematise, to protest, to question, to trouble, to unsettle) and in parallel, its potential to take a stand *for*, to conceive *what if*, to imagine otherwise. Yet, how to be *for* in one's resistance — how to harness *the yes of the no*?

In these terms, 'Tactics for Not Knowing' attempts to be *for* in its resistance. It is a form of creative-critical prose — or what I describe as "contiguous writing"⁽¹⁾ — which *touches upon* rather than necessarily *being about*. In places, the writing edges towards the aphoristic, perhaps even performative: single lines and sentences can be taken as provocations for activating further

reflection and enquiry. This is how I have continued to *work-with* the concerns of the text over the last ten years, returning to specific thought-fragments as points of departure for further artistic research enquiry. In addition to the translation and re-publication of the original text, 'Tactics for Not Knowing', this version offers two interventions in the form of annotations. In one column of margin notes, I share additional reflections, referring to some of my more recent artistic research projects and collaborations that continue to resonate with the concerns of the original text. Within these artistic research projects (including *Dorsal Practices*; *Choreo-graphic Figures*; *The Italic I*; *No Têlos*), a central focus has been the development of specific 'practices' (for not knowing) often shared through scores, alongside the generation of poetic lexicons that evolve a vocabulary for *thinking-with* not knowing. Towards practices and poetics of not knowing: my ongoing research involves the dual attempt to bring to reflective awareness the often hidden, concealed or otherwise undisclosed aspects of artistic practice, whilst at the same time, searching for a mode of linguistic expression capable of operating in fidelity to that experience. In parallel, a second column of margin notes comprises the titles of additional pieces of *contiguous writing* drawn from two collections of writing, *The Yes of the No* (2016) and *How Do You Do?* (2023)⁽²⁾.



Within both the PDF version of this publication, and within an online exposition, these margin notes include hyperlinks that enable the reader to access these different thought-fragments of writing. The online exposition 'Tactics for Not Knowing' can be accessed here: www.researchcatalogue.net/view/2186317/2186318



How to differentiate between affirming and debilitating forms of not knowing? Is there a spectrum of not knowing — are certain modes of not knowing inherently critical or creative, whilst others best avoided? Is the experience of not knowing dependent on attitude or orientation? What conditions enable the transformative potential of not knowing; what conditions inhibit? What new vocabularies might be required for differentiating between various modes of not knowing?

Not knowing might well be the ground from which creativity springs, however, to inhabit the experience in affirmative terms is not an easy task. It is not inherently productive or generative nor does it always lead to new and imaginative lines of flight. Not knowing can be paralysing, prohibitive. It can usher in the feelings of anxiety and embarrassment, the debilitating sense of being at a loss or lost, unable to see a way out or forward. From nursery age, we are initiated into the project of converting what is not known into what can be named and classified. The blurry and indeterminate realm of flows and forces in which we spend our early days is swiftly brought into line, once words are learnt to differentiate one thing from another, the self from everything else. The capacity to recognise shapes and sounds is celebrated as a developmental milestone; language grows exponentially in response to new situations needing to be described.

BEYOND
THE SPEAKING I

RELEASE OF
LANGUAGE

VENTILATING
MEANING

ACTS OF
INVOCATION

OTHER TO
THE WORLD
OF THINGS

THE DISCIPLINE
OF PLAY

NOT
DETERMINED
BY EXTERNAL
MEASURE

Schooling emerges as a discipline for increasing the territory of what is known, an accumulative undertaking where knowledge is thought of as information to be taught and duly tested. Here, to not know is treated as a deficiency or failure, as a mark of stupidity, the lack of requisite knowledge. Over time, the pleasurable potential of not knowing becomes squeezed into designated timeslots called play, breaks of unruly abandon where what is known can once again be rendered unfamiliar, the uncertain or unexpected met with rushes of brief wonder and delight. Less sanctioned forms of not knowing often remain hidden, muted, scarcely shared. To attach worth to not knowing is something of a challenge then, for culturally it would seem that we are conditioned away from such experiences, encouraged to view them as marginal or meaningless, as somehow lacking in true merit.

How to embrace the value of not knowing and uncertainty, if schooling conditions the individual only for meeting (rather than disrupting or exceeding) the expectations of already-known assessment criteria? How do the values of not knowing and uncertainty withstand the contemporary pressures of the academy, increasingly driven by targets and goals? How are subjects being shaped within the contemporary (art) school? According to which societal paradigm are they conditioned to perform? How might the art school, the artists' studio or even the space-time of the artistic residency, provide alternative models of practice, perhaps even offer the conditions of resistance? The research project/enquiry *Performing Process* explores: What is at stake in focusing on the process of practice — the embodied, experiential, relational and material dimensions of artistic making, thinking and knowing? How might a process-focused exploration intervene in and offer new perspectives on artistic practice and research, perhaps even on the uncertain conditions of contemporary life? ⁽³⁾

No Telos is a collaborative artistic research project for exploring the critical role of uncertainty, disorientation, not knowing and open-ended activity within creative practice and during uncertain times. *No Telos* was conceived as a countermeasure to the ubiquitous demands to do more and more — faster and faster — that arguably underpin the current culture of immediacy and urgency, with its privileging of multitasking, perpetual readiness and 'just-in-time' production. What different tactics can be developed for resisting the increasingly outcome-motivated or achievement-oriented tendencies of contemporary culture, by shifting emphasis from a mode of telos- or goal-driven productivity towards experimental forms of process-led exploration. ⁽⁴⁾

Or else the experience of not knowing is conceived as the provocation that prompts investigation, further scrutiny. The unknown is taken as an anomalous breach or gap in existing thought that must be filled, bridged by the production of new knowledge. Not knowing is the state from which we strive to make sense. Yet, the sense of what is not known can increase rather than diminish through experience; the limits of one's knowledge become more palpable the more one knows. The pursuit of knowledge is thus an irresolvable quest, endlessly producing new frontiers ever in need of conquest, ever more territorialisation. Here, not knowing reveals a virgin site still to be explored and conquered, or a zone of indeterminacy that thinking attempts to move from, ultimately leave behind. To place value on not knowing as generative or productive in itself is to work against the tide of certain teleological thought, which imagines progress as a one-way passage, the move from what is not known towards the goal of knowing and knowing more.

KNOW YOUR
LIMITS

ANOTHER LOGIC

NO TELOS

AUTOTELIC
TACTICS

WITHOUT
PROMISE
OF REWARD

EXERCISE THE SENSES
RESISTANCE TRAINING
BECOMING THE CAUSE
TOWARDS DANCING SOLO
DELICATE DISOBEDIENCE
CAPACITY BUILDING
PREPARING TO GET LOST
TEST OF NERVE

Working against the grain involves a degree of skilfulness and tenacity, a capacity to operate counter to expectation. To inhabit the experience of not knowing in affirmative terms requires some preparation; one's capacity for not knowing might need to be practised, rehearsed or relearned. To prepare for the unknown or unexpected is often considered a preventative or precautionary measure, anticipating the unforeseen future in order to limit its damage, planning a course of action for every eventuality so as not to get caught out. Once again, the not known situation is imagined to harbour some potential risk or threat, which contingency plans attempt to diffuse or neutralise by preparing for the worst. Yet, unknown situations demand a speculative approach for you can never be wholly sure what to expect, what skills will be required. Indeed, there are practices that plan for contingency in other ways, whose anticipation of the unknown is hopeful rather than delimiting.

Can the 'negative capability' for not knowing be learnt? Indeed, what might need to be unlearned or undone to not know? What specific 'practices' might be required? For example, within *No Telos* we activated different practices for 'embracing uncertainty' through various 'scores' including for *Polyfocal Attention*, *Peripheral Listening*, *Dithering*, *Experimental Reading*, *Slow Looking*. Within *Choreo-graphic Figures* — an artistic research project in collaboration with Nikolaus Gansterer and Mariella Greil for exploring those modes of *thinking-feeling-knowing* emerging between the lines of choreography, drawing and writing — we devised various *Practices of Attention*, *of Conversation*, *of Notation*, and of *Wit(h)nessing* for helping us to focus and sharpen our enquiry within the live composition of shared exploration. We asked: How can we become more attuned to the *how-ness*, the qualitative-processual dynamics within our shared exploration? How do we focus attention towards those affective forces and intensities operating before, between and beneath the more readable gestures of artistic practice? ⁽⁵⁾

How is the relationship between *not knowing* and the *not known*? Not knowing might refer to the experiential and contingent moments within artistic process — the uncertainties of working with and through obstacles, of figuring something out or of feeling one's way. This not knowing is not imprecise nor vague — it is not anything goes, nor the failure to make commitment. For the stakes are high, since the navigation of a processual not knowing might also be practised in the hope of encountering that which is not known. This potentiality of the encounter with the unknown or not known might be thought of as art's promise, its potential to produce the elusive simultaneity of the 'that's it' with the 'what's that'. Yet can an encounter with what is not known ever truly be produced or must it remain a force whose capricious logic we can only ever hope for? Can something unexpected also be anticipated, the unplanned for brought simultaneously about? How can we create conditions for encounters with the *not yet known*? ⁽⁶⁾

For the artist, to prepare for the unexpected has a dual function. It is the gesture of developing readiness (for anything), a state of being at the cusp of action, mind and body poised. It is also an act of scarifying the ground, an attempt to create the germinal conditions within which something unanticipated might arise. Artistic practice recognises the value of not knowing, less as the preliminary state (of ignorance) preceding knowledge, but as a field of desirable indeterminacy within which to work. Not knowing is an active space within practice, wherein an artist hopes for an encounter with something new or unfamiliar, unrecognisable or unknown. However, within artistic practice, the possibility of producing something new is not always about the conversion of the not known towards new knowledge, but rather involves the aspiration to retain something of the unknown within what is produced. In these terms, the new is that which exceeds existing knowledge, not by extending its limits but by failing to be fully comprehended within its terms.

PREPARE FOR THE UNEXPECTED

FEELING ONE'S WAY
FIRST SIGNS OF LIFE
MUTUAL INTERDEPENDENCY
DUMBSTRUCK
RECOGNISABLE ONLY WHEN FOUND

Paradoxically, perhaps, art involves an attempt to smuggle a trace of something infinitely unknowable within the parameters of finite form. Artistic enquiry might toil towards making something less rather than more known, actively moving towards rather than away from the experience of not knowing. Whilst not knowing plays a generative role in most artistic practice, for some artists it is actively sought and courted at the heart of the work itself. Rather than waiting for the auspicious moment of not knowing to arrive, within certain practices it is possible to witness the use of tactical approaches or methods that seek to produce the conditions of uncertainty, disorientation or indeterminacy. Theirs is a practice that sets out in search of the capricious wind or current that will send them sideways or disturb their even keel, for it is in such moments of crisis that new ideas often emerge. New forms of operating are provoked into being through the encounter with a situation unlike what has come before.

Considered from the perspective of diverse practices (from drawing, to live coding), how might an artistic (research) practice operate as a contemporary manifestation of *techné*? Here, *techné* is less concerned with the technique or craft of making, but rather conceived as a 'productive' or 'tactical' knowledge whose key principles of *métis* (cunning intelligence) and *kairos* (opportune timing) make it an optimal 'knowledge' for navigating contingent situations and not knowing. *Kairos* signals a qualitatively different mode of time to that of linear or chronological time (*chronos*). It is not an abstract measure of time passing but of time ready to be seized: timeliness, the critical time of opportunity where something *could* happen. Yet within the logic of *techné*, opportunities are produced rather than simply awaited. It is a tactical practice deemed capable of setting up the conditions wherein *kairos* (the time of opportunity) might arise and in knowing (through a form of *métis* or intuitive intelligence) how and when to act in response. *Métis* describes a form of intelligence or judgement supple and subtle enough to work within unstable and shifting conditions: it is an art like catching the wind or turn of the tide.⁽⁷⁾

Extension of perception, sensation and awareness: activation of new realms of experience beyond the normative or habitual, wilful expansion of the self beyond pragmatic interests. How can we become more attuned to the unspoken, affective, incipient, fragile, delicate emergences within our research practices, indeed, within our wider relations with others and the world? How is this mode of *aesthetic attention*? For Simone Weil, 'creative attention' or even intuitive attention, involves making "an effort of attention empty of all content,"⁽⁸⁾ being "committed without the use of will-power and highly conscious without being self-conscious."⁽⁹⁾ She writes, "In such a work all that I call 'I' has to be passive. Attention alone — that attention which is so full that the 'I' disappears is required of me. I have to deprive all that I call 'I' in the light of my attention and turn it on to that which cannot be conceived."⁽¹⁰⁾ For Weil, "Only an indirect method is effective. We do nothing if we have not first drawn back."⁽¹¹⁾

Not knowing comes unannounced; still, there are methods for increasing the likelihood of its occurrence. Moreover, what can be prepared is a capacity for recognising its advent, for noticing its arrival. Not knowing is encountered as an opening in the fabric of what is known, which requires a reciprocal openness, receptivity to its potential. Not knowing is a state of suspension, comprehension stalled. Stalling thought disturbs its habitual rhythm, creating the spacing of a missed beat within which to consider things differently to what they already are. However, not knowing is an experience easily squandered, for it is hard to override those habits which usher certainty into the indeterminate scene. The tongue shapes words all too quickly, and once named, edges reappear. The eye's glance is incisive; knowing describes the capacity for clarity, of being able to see. Yet the eyes can only see what they have been conditioned to notice; recognition involves the re-seeing of what is already known. The rest remains blurred, out of focal range. Distractions direct attention elsewhere; we are often quick to fill or close the opening that not knowing affords.

SEEING BEYOND
THE VISIBLE

MAKING
THINGS
DISAPPEAR

OVEREXPOSURE

CUSP OF
RECOGNITION

CLOSE UP
WORLDS
UNFOLD

NURTURE AN
AFFIRMATIVE
NO

EXTRA-SENSORY
PERCEPTION

Whilst a critical part of creative practice, the experience of not knowing is not always encountered easily, it can be difficult or testing, uneasily endured. We are sometimes swift to look to other things, divert our energies towards more pressing matters, towards tasks which offer a more instant reward. Blind spots are inherently difficult to recognise, often go unseen. An artist might develop tactics for attending to that which is habitually unnoticed, for slowing down their process of observation, for cultivating second sight. To overlook something can also signal towards a form of over-attention, amplified or heightened ways of seeing. Close up the world can appear less recognisable. Closing the eyes can be adopted as a critical operation for seeing that which the retina refuses to acknowledge. The faculties of perception by which we come to understand the world might need to be restricted, limited or otherwise impaired. There are forms of seeing which do not belong to the ocular realm, visions produced through rather more experimental means. Some things cannot be viewed directly; sometimes you have to look away. Seeing shadows requires a degree of blindness to the light; not knowing is the condition linked to being in the dark.

Dorsal Practices is a process-based, interdisciplinary artistic collaboration with choreographer Katrina Brown for exploring what emerges through a shift of attention from frontality, verticality, even visuality, towards increased awareness of dorsality, diagonality and listening. Rather than a mode of withdrawal, of turning one's back, the project *Dorsal Practices* explores how a backwards-leaning orientation might support an open, receptive ethics of relation. A dorsal sensibility or even attitude invites the de-privileging of the predominant social habits of uprightness and frontality — the head-oriented, sight-oriented, forward-facing, future-leaning tendencies of a culture intent on grasping a sense of the world through naming and control. How might the tilt or inclination towards dorsal (dis)orientation enable new modes of thinking-perceiving and being-with; more connected, sustainable ways of living and aliveness? ⁽¹²⁾

"Not knowing is a common trait of artistic research and phenomenology. Epoché is a way of achieving a state of not knowing. It allows the seeing of what could not be seen by knowing. All this knowledge occludes other knowledges." ⁽¹³⁾

Phenomenologist Max van Manen states that the abstemious function of the *epoché* involves suspending or bracketing all those "theoretical, polemical, suppositional, and emotional intoxications," "all those barriers, projections," all the taken-for-granted beliefs and ideologically-held views about how things are, that prevent or obstruct "the phenomena and events of the lifeworld to appear or show themselves as they give themselves." ⁽¹⁴⁾ For van Manen, the "epoché describes the ways that we need to open ourselves to the world as we experience it" ⁽¹⁵⁾ — "To open oneself to experience as lived." ⁽¹⁶⁾ Or else, for Hélène Cixous, "We must save the approach that opens and leaves space for the other [...] We rush, throw ourselves upon, seize. And we no longer know how to receive." ⁽¹⁷⁾ She continues, "Knowing how to receive is the best of gifts ... it is a matter of receiving the lesson of things [...] not to absorb the thing, the other, but to let the thing present itself." ⁽¹⁸⁾

To be open to the experience of not knowing might involve doing and being less, becoming creatively passive — a touch purposeless or empty at times — so as to remain receptive to possibilities that cannot yet be comprehended or controlled. Tactics for not knowing might strive towards stripping things away, paring them down in order to make manifest a gap or space. An action is begun before knowing what it might enable. A conversation is initiated in the absence of intention; attention given to the pauses and durations breathed between the words. A line is scored in order to conceive of the negative space; to think beyond presupposes a line. A frame can create an opening into which something unplanned can then be called or conjured, where what is not known is invited or invoked rather than reached towards or grasped.

DOING
DECELERATION

EMPTY TO MAKE
AVAILABLE

FINDING
THE GAPS

REHEARSING
SPACES

KEEP COMPANY

LEAN INTO
THE UNKNOWN

LIMITS AS
LEVERAGE

DRAWING FORTH

AN INSURGENT IF

Submission to the logic of a rule or instruction can operate as a device for not knowing, as a way of surrendering responsibility, absolving oneself of agency or control within a practice in order to be surprised. The rule becomes adopted for its capacity to produce unruliness, for generating outcomes that the conscious mind could never have planned. To follow the rule is thus not always based on obedience or diligence, but rather demonstrates a desire to be led astray. Following in the footsteps of another can also create the conditions of *dépaysement* — a sense of being taken out of one's element, or of *égarement* — the errant practice of straying from oneself. To wander is to become a little aimless or unanchored; it can be a tactic for losing one's bearings, for getting lost. Here, maps might be misused as a ruse for wilful disorientation, as tools for de-familiarisation and misdirection as much as for finding one's way. Journeys are undertaken in pursuit of outcomes that seem improbable, ambiguous or arbitrary, or else with guidebooks that are misguided, whose content is obsolete.

Rather than signalling an oppressive frame or *system* against which an individual must struggle to maintain a sense of individual agency, the use of rules or constraints might function as a strategy for sidestepping the unnecessary flourish of expressivity or an overly wilful approach to practice, a path of liberation from one's habitual ways of doing things. Over and over, again and again — witness examples of practice where an artist repeatedly (indefatigably) performs an action according to the terms of a rule or arbitrary instruction. Here, adherence or obedience to the rule has the capacity to function in resistant terms, as a mode of subversive passivity. The authority of the rule collapses in the wake of a performer who (like Sisyphus) refuses to buckle under its pressure, or who persistently endeavours to find new ways of creative inhabitation through endless repetition. ⁽¹⁹⁾

The Italic I — a collaboration with Clare Thornton for exploring the different states of potential made possible through surrendering to the event of a repeated fall. The event of falling is approached as a motif through which to explore the live and lived experience of leaning into the unknown within artistic collaboration. Central to *The Italic I* was the attempt to develop a poetic mode of linguistic expression that embodies the live experience that it seeks to articulate, the quest for a not-yet-known vocabulary generated synchronously to the live circumstances that it seeks to articulate. Akin to the body repeatedly falling, language can be generated from within fall-like circumstances. Language can often seem too stiff or rigid; like the body, language may also need to be stretched and flexed. We asked: What happens if talking about practice is performed in the same key as doing? How might language be exercised akin to lungs and limbs? Our poetic lexicon of falling comprises sixteen phases including: *Testing (the) ground — setting up the conditions; Touching limits — tilt towards (the other); Letting go — a liquid state; Ecstatic impotency — the jouissance of impuissance; Folding of attention — a heightened subjectivity; Recalibrate ... loop — desire to repeat.* ⁽²⁰⁾

To develop tactics for getting lost is to practise a form of habituation or conditioning, where the experience of not knowing is entered into voluntarily as a way of cultivating resilience towards its potentially negative effects. Administered in small and controlled doses, it becomes possible to gradually build one's tolerance, augment one's capacity to withstand uncertainty, to become more accustomed to the unsettling experiences therein. However, prolonged exposure can begin to neutralise the efficacy of a given stimulus, gradually making the body unresponsive, a little numb. The intent is not to inoculate against the experience of not knowing, if this means becoming resistant or immune to its charge. Rather, through repeated exposure it is possible to become more sensitised to the experience, more attuned to its risings and falls, its intensities and durations. Practice enables the artist to move beyond the initial phase of not knowing, that first wave of sensation where body and mind feel only at a loss. It is towards this sensation that the artist must turn their attention, rather than turning away. Working against impulse, the challenge becomes one of staying within the experience of not knowing for as long as it is somehow generative, for as long as it allows.

PRACTICE
AS DOSAGESTART FROM
WHAT IS THEREWORKING AGAINST
IMPULSE

Tactics for not knowing are practised as a fall from what is known. The artist develops methods for surrendering to a fall from knowledge, as the dancer practises yielding to gravity's pull. The studio becomes a gymnasium where thoughts and forms like limbs are made to stretch and flex, arc and fold. In time, the initial hesitation met within the act of falling might give way to strange and vertiginous pleasures, the rapturous fall from self and certainty experienced as playful *ilinx* or as syncope's swoon. The fall from what is known requires some loss of power and control, whilst the passivity and apparent weakness often associated with falling are converted into a potential means of strength. Not knowing is thus practised as a kind of alchemy, transforming its own perceived impotency or powerlessness into a productive force.

The practice of falling requires unschooling of mind and muscle, working against habit and reaction, against the logic of certain kinds of cultural conditioning (the preservation of an assured and stabilised sense of self, the individualising tendency of contemporary life). To fall — to let go. Yet, what are we really willing to let go of? What do we cling to — as individual researchers, as institutions? What scaffolds and supports, what guards and protections? What do we hold on to, what do we hold back from? What inhibits our capacity to both transform and be transformed? What views and assumptions, what powers and privileges, what is taken as given, for granted or supposed known? Expectations. Conventions. Propriety. Professionalisation. Linguisticity. Visuality. Frontality. Bipedality. What habits of the self, of an anthropocentric self?

Doing and undoing. In Homer's *Odyssey*, Penelope weaves by day, unweaves by night, wilfully undoing her work such that by morning the task might begin afresh. Hers is an act of weaving and unweaving to avoid the completion of a task, for refusing the teleology of outcome and its consequences. For Penelope, the practice of unweaving and reweaving was performed as an act of quiet resistance, for thwarting the terms of a situation from which there would seem to be no way out. For Barbara Clayton, the Penelopean poetics of weaving and unweaving are generative, where "undoing does not signify loss or nullity, but rather life affirming renewal and the constant possibility of new beginnings."⁽²¹⁾ She argues that there is an inherently feminist politic and poetic to the Penelopean emphasis on process: "Penelope's web is first and foremost a process, i.e., weaving in order to unweave in order to reweave. And as a process, it participates in a network of ambiguities that undermine stable and fixed meaning."⁽²²⁾

Whilst certain tactics cultivate receptivity or openness to the experience of not knowing, others are used for making openings, for rupturing the terms of what is already known. It is tempting perhaps to conceive of such practices only as forms of critique or resistance, working to challenge the authority of various systems of capture and control. Deconstruction serves to unpick and pull apart the regimes of power and order that are used to hold things in place, revealing the constructed or illusory nature of our realities. However, for some artists, the act of undoing or unravelling is performed instead as a ritual reversal, as a practice for not knowing, a move towards the incomprehensible wild. The term 'beyond comprehension' is often used pejoratively. It is synonymous with all that is baffling or beyond one's grasp, all that is impenetrable, inscrutable or unintelligible. However, there is also an archaic meaning for the term where it describes the condition of limitlessness, the state of being boundless. It is towards the latter that certain artistic practices might strive, hoping to encounter something unexpected, something insusceptible to capture by existing conceptual frameworks.

THE ALCHEMY
OF WHAT IF

HOW ELSE?

NEVER GET
TOO FIXED

STRANGER
THROUGH
EXHAUSTION

TOLERANCE
AND
RESISTANCE

TOWARDS THE
UNPREDICTABLE

FATIGUE HABIT

THINGS START
TO LOSE THEIR
EDGES

POETICS OF
REORIENTATION

REFUSE
DEFINITION

Yet, the unknown or unexpected is necessarily unpredictable and must be stumbled upon; the artist's endeavour thus remains somewhat aleatory, improvisatory, a little blind. Practice unfolds as a series of endless maybes, an interminable set of tests or trials. The studio creates the conditions of parentheses for dislocating its contents from their habitual surrounds. Here, objects, images, words and sounds can be disassembled and reassembled; stretched; compressed; inverted and rotated; pushed into unlikely proximity, and then prized apart. Familiar forms are worried until they begin to break down and recombine differently; materials are pressured towards their limits, categories tilted to the point of slippage or collapse. The challenge is how to prevent these nascent assemblages from being assimilated all too quickly back into meaning, from becoming classified or (re)claimed swiftly by existing knowledge.

Working in collaboration with other artist-researchers on durational projects — studio as a live laboratory for shared exploration.

The project *Choreo-graphic Figures* unfolded through a series of intensive Method Labs, experimental 'laboratories' foregrounding embodied knowledge practised in the explorative key of *not-yet-knowing*.

The Method Labs provided a protected zone for cultivating deep and intimate forms of *working-with* — for trust and receptivity, vulnerability and openness. Towards a state of *being-in-relation* practised with heterogeneity; towards the conditions of mutuality, differentiation and urgency necessary for working together *in difference*.⁽²³⁾

The three-year arc of *Choreo-graphic Figures*, was conceived according to anthropologist Victor Turner's tripartite structure of a 'rite of passage', facilitating movement (*passage*) from the disciplinary domains of choreography, drawing and writing, through the liminal interspace of *undisciplinary* collaboration, towards mutual transformation. Liminality is the middle phase of a rite of passage. 'Not longer' and 'not yet': for Turner, liminality describes a time-space where, "the past is momentarily negated, suspended or abrogated, and the future has not yet begun, an instant of pure potentiality when everything, as it were, trembles in the balance."⁽²⁴⁾

The artist strives for that elusive encounter with something momentarily unnameable or unclassified, no longer and not yet known. It is possible to conceive of not knowing as a space of fleeting liberty or reprieve; a brief interlude of potentiality flanked either side by what is known or certain. In these terms, not knowing might be considered a liminal experience, a transitional state where law and logic seem lost or left behind, where the coded conventions of the structural realm appear upturned and abandoned. Undoubtedly, the experience of not knowing can be approached as such; its affordances seemingly provide the conditions of *freedom from* with *freedom to*, temporary liberation from the pressures and responsibilities that come with knowledge. Here, not knowing might be embraced for its lawlessness, celebrated for what it refuses and resists, for what it is not.

LOOKING FOR
LOOPHOLES

INHABITING
THE INTERVALS

AVOID
WITHDRAWAL

BEGIN IN
THE MIDDLE

INVENTION
IN THE MIDST

SACRIFICE
AS SACRED
MAKING

THE RESTLESS
LINE

Not knowing can serve to rejuvenate one's experience of reality, enabling it to be encountered from a fresh perspective, seen through re-enchanted eyes. Yet, the desire to not know can also signal towards a form of disenchantment with the world. At worst, it might be considered akin to the nostalgic quest for innocence lost, a desire for experience untainted by knowledge. At times, to claim to not know is to pretend towards ignorance, by turning a blind eye, electing to forget that which is troublesome or a burden. Or else, not knowing (better or different) is the condition of the oppressed, the unquestioning passivity of the dumbed down and acquiescent. Indeed, the experience of not knowing is inherently ambivalent; it can be inhabited in radically opposing ways. For the artist, the question perhaps is how the experience of not knowing can lead towards new lines of flight, conceived as new forms of invention and intervention within reality, rather than performed as an escape from it. Not knowing is not experience stripped clean of knowledge, but a mode of thinking where knowledge is put into question, made restless or unsure. Not knowing unsettles the illusory fixity of the known, shaking it up a little in order to conceive of things differently.

How might we cultivate receptivity to experiences and encounters beyond our zone of habitual comfort?

How do we welcome the encounter with the unfamiliar and strange(r) as a micro-political, even ethico-aesthetic practice? For Anne Dufourmantelle, "Gentleness is what allows us to reach out to this stranger who comes to us, in us."⁽²⁵⁾ In *Power of Gentleness, Meditations on the Risk of Living*, she describes gentleness as 'an active passivity', that "belongs just as much to touch as to thought."⁽²⁶⁾

Gentleness she writes, "equips itself with no power, no knowledge",⁽²⁷⁾ for the power of Dufourmantelle's title is *puissance*: potentiality, the capacity for transformation, for change. Indeed, as Richard Shiff notes, "Gentleness participates in a gesture that invites the other",⁽²⁸⁾ adding "Isn't listening the gentlest expression of the unexpected, of chance, of encounter?"⁽²⁹⁾

How can we extend this attitude of gentle daring, of daring gentleness, into our vocabularies of 'not knowing'?

Sarat Maharaj differentiates a form of non-knowledge, "distinct from the circuits of know-how that run on clearly spelled out methodological steel tracks. It is the rather unpredictable surge and ebb of potentialities and propensities — the flux of no-how."⁽³⁰⁾ How might this no-how, the *knowing* in-and-through the *kairotic* occasionality of practice also increase a capacity for dwelling in uncertainty and not knowing? How (else) might we communicate the embodied, experiential dimensions of artistic feeling-thinking-knowing? Through what means might the intrinsic, implicit and intuitive aspects of creative practice be communicated and shared?⁽³¹⁾ What other ways of knowing and not knowing exist beyond the narrow parameters of Occidental or even Euro-patriarchal knowledge (to use Minna Salami's term)?⁽³²⁾ What bodily ways of knowing have been forgotten or eclipsed by the privileging of abstract reasoning? What other ways of thinking-feeling-knowing does a radical reparative understanding of 'knowledge' disclose, approached from diverse perspectives including from the standpoint of decoloniality, posthumanism, feminist thinking [...] How to enrich an understanding of (not) knowing and of (non) knowledge without appropriation of others' knowledges?

To navigate an uncertain ground requires some skill, due care and attention. Against logic, it is necessary to know how to not know. Here, knowing is different to the knowledge of the encyclopedia, for its forms of knowing *of* or knowing *that* are not equipped to cope with the contingencies of this terrain. A different knowing to knowledge then, perhaps more aligned to confidence. Confidence is the knowledge that the right decision will be made when required; it involves trusting that a response will be performed intuitively at the propitious time. Yet, this is not about placing faith in a form of tacit knowledge, if this describes an already embodied know-how. Instead, what is activated is a model of known-not knowledge capable of working within situations that remain indeterminate or newly encountered. Or maybe it is a form of ever-emerging knowledge that is activated simultaneously to the unknown situation that it attempts to comprehend, that is alone adequate to the task of comprehending that situation.

KNOWLEDGE
OF THE
MARGINS

WHAT THE BODY
CAN STORE

EMBODY
KNOWLEDGE

To navigate the not known requires slowing down or stalling the rhythm of habitual routines at the same time as building capacity to respond with unexpected speed and intensity when the time is right. Like the helmsman sailing a course through the contingencies of the water and the wind, the artist must become attuned to the pressures of contradictory forces, skilful in the art of holding back (the familiar or repeated) whilst ushering in (the unforeseen, the still unknown). Indeed, it is not the chance wind that sails the boat, but the helmsman's capacity for knowing how to work (with) it, for exploiting the possibilities immanent therein. Similarly, the experience of not knowing is not always productive or generative in itself; rather, it might become so according to how its opportunities are seized.

The motif of sailing and the figure of the helmsman recur within my research and writing, used to articulate a sense of interconnectedness and interdependency; moreover, for exploring how the complexities of lived experience might be steered or navigated through the cultivation of what I call 'helmsman's knowledge'. 'Helmsman's knowledge' involves an acknowledgement of oneself as a force amongst other forces, awareness of one's capacity to both affect and be affected by other things. It is a 'tactical' form of knowledge capable of navigating or working with life's contingent forces and pressures, by harnessing (rather than simply being blown about by) the push and pull of the water and the wind. Combining the principles of *kairos* and *métis*, helmsman's knowledge involves the double manoeuvre of slowness and/with speed; of biding one's time and/with knowing when to act; of receptivity and/with spontaneity, alongside the capacity for holding back certain normative or structural pressures whilst inviting in the potential of something new, something unexpected, something *otherwise*.

(1) See Emma Cocker, *Contiguous Writing*, <https://www.researchcatalogue.net/view/967925/967926>

(2) Existing in the space between imaginative proposition and a call to action, *The Yes of the No* (Sheffield: Site Gallery, 2016) advocates different models of daily practice through which to perform everyday life — the *as is* — in the subjunctive key of *what if* or even what might be. *How Do You Do?* (Nottingham: Beam Editions, 2023) engages with the embodied, experiential, relational and material dimensions of artistic *making-thinking*, attending the *how-ness* of everyday acts whilst also considering *how else?*

(3) *Performing Process* is a research project co-led by Emma Cocker and Danica Maier within the frame of the Artistic Research Centre, Nottingham Trent University. See <https://www.researchcatalogue.net/view/1603812/1603813>

(4) *No Telos* was initiated in 2016 by a group of artists including Andrew Brown, Emma Cocker, Katja Hock, Danica Maier, Andy Pepper and Derek Sprawson. In 2017, *No Telos* staged an intervention within the wider frame of the 57th Venice Biennale through a week-long intensive residency or *Convivium*. A resulting publication (including further contributions from Elle Reynolds, Steve Dutton and Tracy MacKenna) comprises a series of 'scores', drawing on exercises and practices developed and tested in Venice, where the city is approached as a working ground or live laboratory for artistic research and aesthetic investigation. See <https://www.researchcatalogue.net/view/611078/611079>

(5) See Emma Cocker, Nikolaus Gansterer, Mariella Greil (eds.), *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*, (Berlin: de Gruyter, 2017), especially the section on 'Practices', pp. 128-169.

(6) For artist, Ben Judd this experience (or art encounter) can be described as a 'blind-spot', where "There is this thing that you are experiencing but you can't quite see it or it is slightly out of your vision ... there is a set of experiences that are coming together to form one experience, and I have never had that combination of experiences before, so I don't know how to describe it ... It is almost so new that I can't quite see it." See Emma Cocker, 'Beyond Belief — In Conversation with Ben Judd', in *Communion: Ben Judd*, (Black Dog Publishing, 2014), pp. 56-76.

- (7) For example, I explore how *techné*, *kairos* and *métis* might operate within different artistic practices in: 'Live notation: reflections on a kairotic practice', *Performance Research*, 18:5, 2013, pp. 69 — 76; 'Weaving codes / coding weaves: Penelopean *métis* and the weaver-coder's *kairos*', *Textile: Journal of Cloth and Culture*, 15:2, 2017, pp. 124 — 141; 'Performing thinking in action: the *meletè* of live coding', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 12:2, 2016, pp. 102 — 116; 'The Restless Line, Drawing' in Russell Marshall and Phil Sawdon (eds.), *Hyperdrawing: Beyond the Lines of Contemporary Art*, (London: I. B. Tauris, 2012); 'Kairos Time: The Performativity of Timing and Timeliness... or; Between Biding One's Time and Knowing When to Act', conference paper in *PARSE (Platform for Artistic Research Sweden)*, Biennial Research Conference on Time, University of Gothenburg, Sweden, 2015.
- (8) Siân Miles, 'Foreword', in Simone Weil: Anthology, (Penguin Books, 2005), p. xiii.
- (9) Miles, 'Introduction', 2005, p. 52.
- (10) Simone Weil, *Gravity and Grace*, (London and New York: Routledge, 2002/1947), p. 118. First published as *La Pesanteur et la grâce* by Librairie PLON, Paris, 1947.
- (11) Weil, 2002/1947, p. 117.
- (12) See Katrina Brown and Emma Cocker, *Dorsal Practices: Murky Back Thinking*, <https://www.researchcatalogue.net/view/1311616/1405689>
- (13) Emma Cocker and Alex Arteaga, 'Wonder, Epoché and Not Knowing', in 'Editorial: Practices of Phenomenological and Artistic Research', *Phenomenology & Practice*, Volume (17: 1), 2002, pp. 9-56, p. 42.
- (14) Max van Manen, *Phenomenology of Practice: Meaning-giving Methods in Phenomenological Research and Writing*, (London and New York: Routledge, 2014), p. 221.
- (15) van Manen, 2014, p. 220.
- (16) van Manen, 2014, p. 222.
- (17) Hélène Cixous, *Coming into Writing and Other Essays*, (Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1991), p. 62.
- (18) Cixous, 1991, pp. 62-63.
- (19) I explore a lineage of rule-based artistic practice in relation to a specifically Sisyphean model of failure and repetition, in 'Over and Over, Again and Again', in Isabelle Loring Wallace, Jennie Hirsh (eds.), *Contemporary Art and Classical Myth*, Burlington, (Ashgate, 2011), pp. 267 — 293, also published in Lisa Le Feuvre, (ed.) *Failure*, (Whitechapel Gallery/MIT Press, 2010). A different genealogy of rules/scores is explored with reference to Fluxus and Conceptual Art in 'R.S.V.P choreographing collectivity through invitation and response', *Rhizomes, Hives, Tribes, Assemblages: New Collectivities*, 2010. See also Cocker, 'Desiring to be Led Astray', *Papers of Surrealism* 6, 2007.
- (20) See Emma Cocker and Clare Thornton, 'The Italic I: towards a lexicon for reflecting on the arc of falling', in Zohar Hadromi-Allouche and Áine Larkin (eds.), *Fall Narratives: An Interdisciplinary Perspective* (Routledge, 2016), pp. 13-27; 'The Italic I: a 16-stage lexicon on the arc of falling', *Theatre, Dance and Performance Training* (7: 2) 2016, pp. 253-273.
- (21) Barbara Clayton, *A Penelopean Poetics — Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*, (Lanham: Lexington, 2004), p. 124.
- (22) Clayton, 2024, p. 39.
- (23) See Emma Cocker, Nikolaus Gansterer, Mariella Greil (eds.), *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*, (Berlin: de Gruyter, 2017), especially the sections on 'Method Labs', pp. 23-9 and pp. 225-247.
- (24) Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, (New York: Performing Arts Journal Publications), 1982, p. 44.
- (25) Anne Dufourmantelle, *Power of Gentleness: Meditations on the Risk of Living*, (Fordham University Press, 2018), p. 104.
- (26) Dufourmantelle, 2018, p. 8.
- (27) Dufourmantelle, 2018, p. 13.
- (28) Richard Shiff, *Doubt*, (Routledge, 2007), p. 78.
- (29) Shiff, 2007, p. 83.
- (30) Sarat Maharaj, 'Know-how and No-How: stopgap notes on "method" in visual art as knowledge production', in 'Nameless Science', *maHKUzine Journal of Artistic Research*, Summer 2009, pp. 8-16, p. 11.
- (31) See Alexis Shotwell, *Knowing Otherwise: Race Gender and Implicit Understanding*, (Pennsylvania University State Press, 2011). Shotwell offers a critique of implicit knowing, alongside exploring a connection between aesthetics and politics, between implicit understanding and political transformation. See also Alexis Shotwell, 'Implicit Knowledge: How it is Understood and Used in Feminist Theory', *Philosophy Compass* 9/5 (2014).
- (32) See Minna Salami, *Sensuous Knowledge: A Black Feminist Approach for Everyone*, (Zed Books, Bloomsbury Publishing, 2020).

artistic research does #7

Title Tactics for Not Knowing:
Preparing for the Unexpected
Author Emma Cocker
Organization Catarina Almeida
and André Alves
Edition i2ADS
Research Institute
in Art, Design and Society
Faculty of Fine Arts
of the University of Porto
i2ads.up.pt

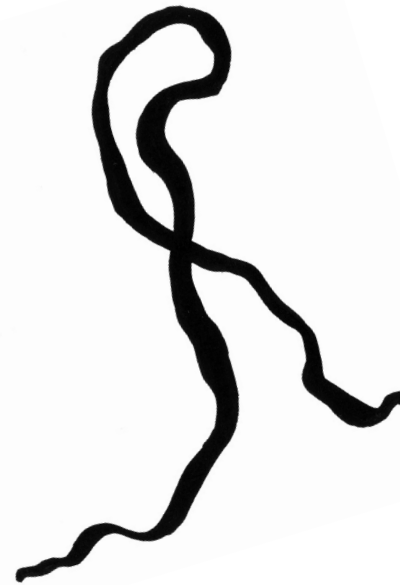
i2ADS edições
October 2023

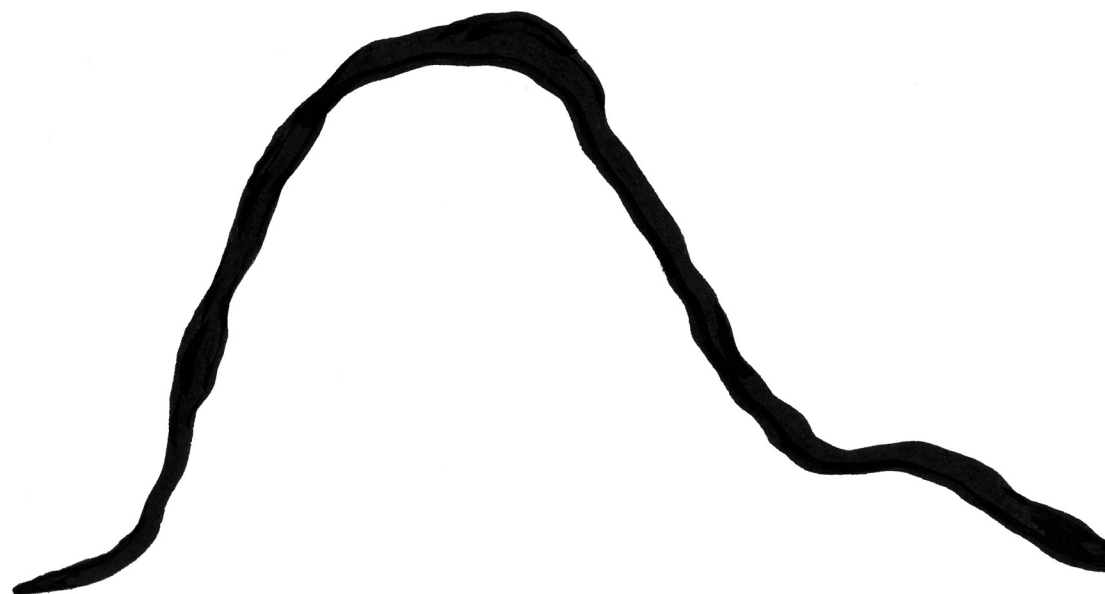
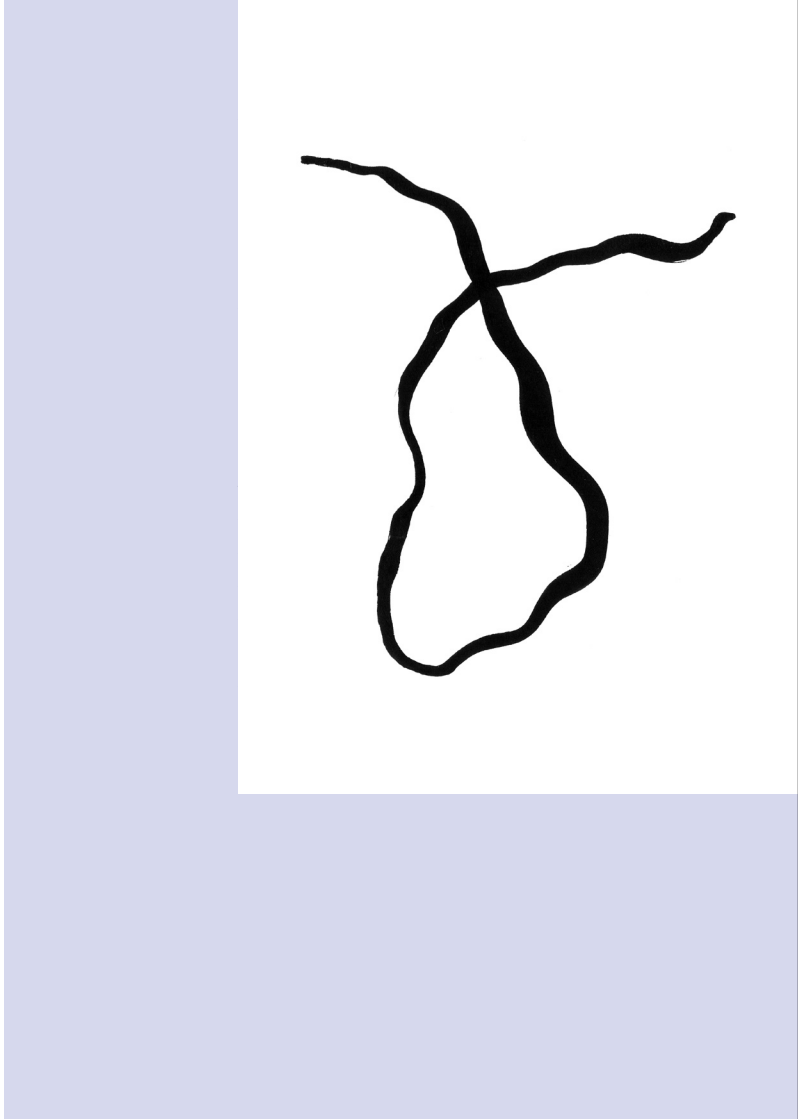
Editorial Design and drawings
Joana Lourencinho Carneiro
Silkscreen cover print
Joana Paradinha
Print Molográfica
Print run 75 exemplares
ISBN 978-989-9049-54-3
Legal deposit 522695/23

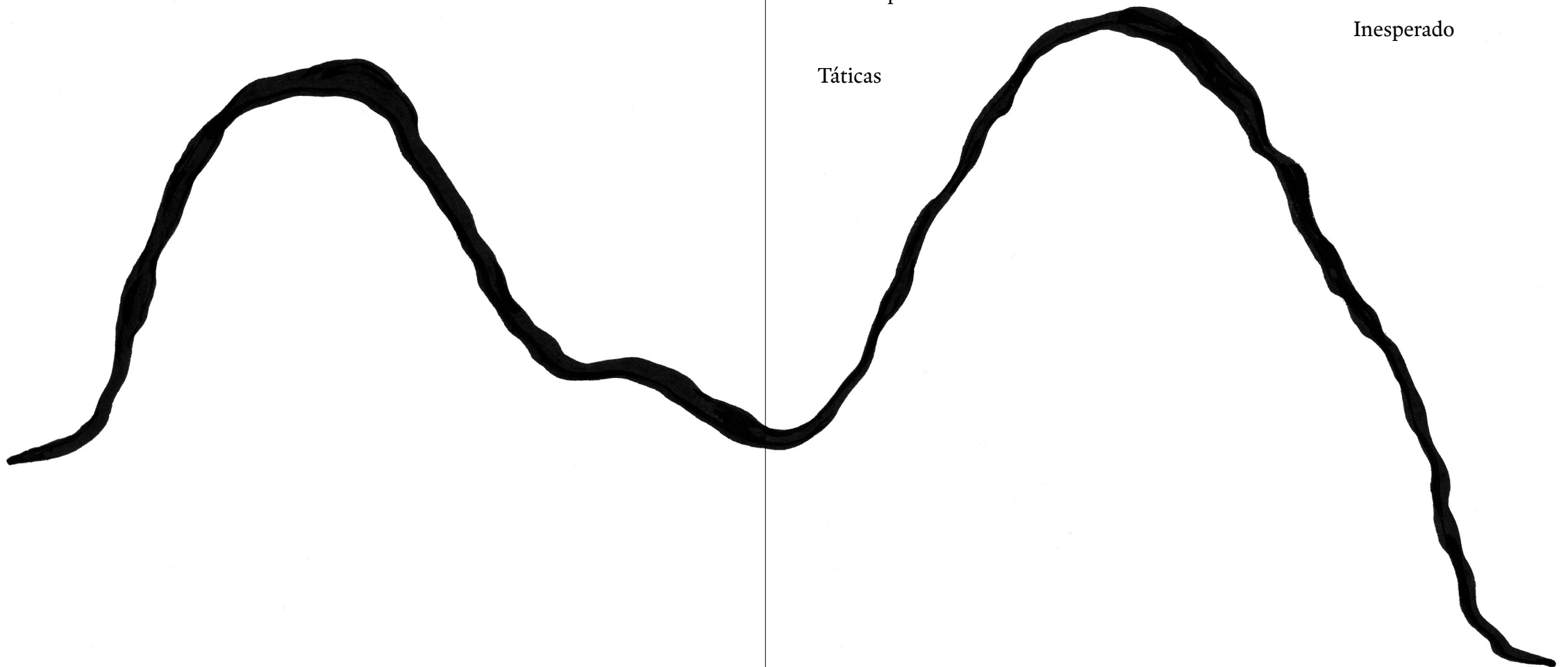
This work is financed by national funds
through the Portuguese funding agency,
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia,
within the project UIDP/04395/2020.



Emma Cocker is a writer-artist and Associate Professor in Fine Art, Nottingham Trent University, UK. Her research focuses on artistic processes and practices, and the performing of 'thinking-in-action' therein. Cocker's practice unfolds restlessly along the threshold between writing/art including diverse process-oriented and dialogic-collaborative approaches to working with and through language. Her writing is published in *Failure*, 2010; *Stillness in a Mobile World*, 2010; *Drawing a Hypothesis: Figures of Thought*, 2011; *Reading/Feeling*, 2013; *On Not Knowing: How Artists Think*, 2013; *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*, 2017; *The Creative Critic: Writing as/about Practice*, 2018; *No Telos!*, 2019; *Live Coding: A User's Manual*, 2022, and the solo collections, *The Yes of the No*, 2016 and *How Do You Do?*, 2023.







A
R
D

7

Preparar-se

Não Saber:

para o

Inesperado

para

Táticas

artistic
research
does

Emma Cocker

A
R
D

7

Preparar-se

Não Saber:

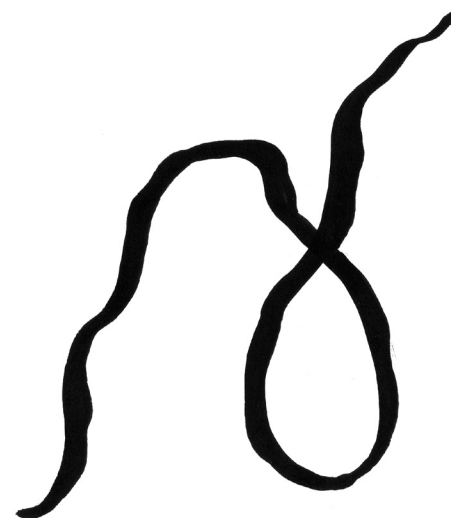
para o

para

Inesperado

Táticas

Investigar é também uma prática criativa. Lida tanto com as expectativas como com o inesperado. O movimento da investigação tece-se através de uma relação entre o que é indeterminado e o que é conhecido. Essa ligação entre



A
R
D

7

Preparar-se

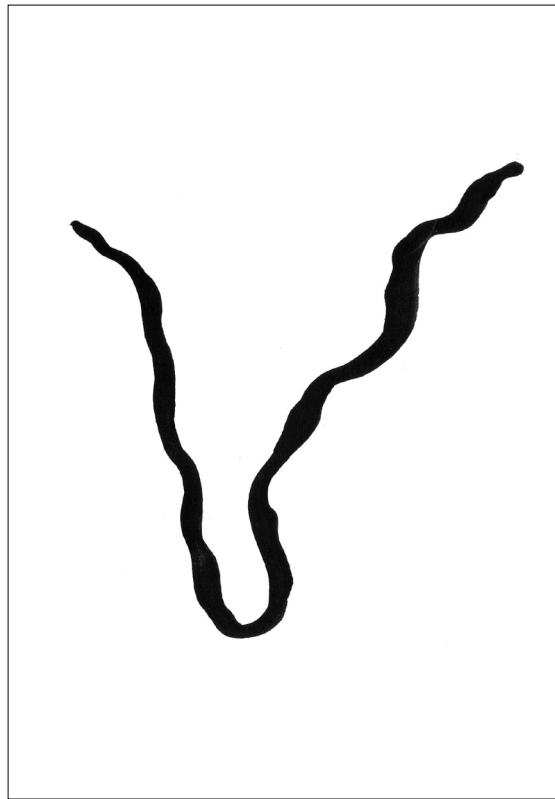
Não Saber:

para o

para

Inesperado

Táticas



Investigar é também uma prática criativa. Lida tanto com as expectativas como com o inesperado. O movimento da investigação tece-se através de uma relação entre o que é indeterminado e o que é conhecido. Essa ligação entre antecipação (de hipóteses, de dúvidas, de espanto) e confirmação é tudo menos direta, e nem sempre atende a uma ideologia da clareza e da certeza.

Uma das principais preocupações pedagógicas no ensino doutoral é a de reservar lugar para o inesperado na rota rumo ao conhecido. Como é que a educação doutoral pode promover métodos que evitem excluir o que não pode ser totalmente enquadrado, compreendido, controlado e ajudar a dar sentido aos limites existentes (e rígidos) do conhecimento atual?

Estas são algumas das preocupações levantadas no texto de Emma Cocker “Tactics for not knowing: preparing for the unexpected” (2013), que a Artistic Research Does #7 agora apresenta em versão revista/anotada.

Emma Cocker

A
R
D

7

Preparar-se

Não Saber:

para o

para

Inesperado

Táticas

O *não saber* é uma operatividade processual; um potencial significado que está em movimento, ainda sem forma definida. A prática artística lida com essa abertura potencial. Neste texto, Cocker explora o modo como o estatuto do *não saber* nas artes pode ser visto, se não como uma capacidade, como um ensaio para resistir (e suportar) a abertura da forma do conhecimento. Identificar esse potencial é uma negação epistemológica crucial das concepções estritamente teleológicas do conhecimento e um exercício de consciencialização da escola enquanto aparelho positivista.

Se, para usar as suas palavras, a escolarização regula o território do saber e o potencial prazeroso do *não saber* desaparece, a ARD gostaria de polemizar como os modos de fazer investigação podem desescolarizar essa atitude de controlo, que é também uma mentalidade baseada no domínio hierárquico da forma finita e familiar. Investigar no campo da educação artística, propomos, é uma forma de inscrever a forma não-fixa e mutável das formas, e, por conseguinte, do significado. Descobrir como operar o estético, como meio para fazer avançar e estruturar a investigação e espelhá-lo na escrita sobre a investigação, é um desafio, assim como preceito, do trabalho de investigação doutoral em arte e educação artística.

Passou uma década desde que ‘Táticas Para Não Saber: Preparar-se para o Inesperado’ (no original, *Tactics for Not Knowing: Preparing for the Unexpected*) foi publicado pela primeira vez em *On Not Knowing: How Artists Think* (Black Dog Publishing, 2013) editado por Elizabeth Fisher e Rebecca Fortnum. ‘Táticas Para Não Saber’ também se baseia em experiências e encontros que se desenrolaram ao longo de vários anos antes da redação do próprio texto. Em muitos aspetos, o mundo atual parece ser um lugar muito diferente. Muita coisa parece ter mudado (tanto por aceleração como por retrocesso) nos últimos dez anos: crise ambiental, crise existencial, crise humanitária, crise política, crise económica, crise educativa. Crises de confiança, crises de segurança, crises de cuidado, crises de atenção [...] Frequentemente, a resposta ao desconhecimento e à incerteza — à experiência da precariedade, da instabilidade, da indeterminação — é uma forma de mitigação, a tentativa de regressar a um estado ilusório de segurança e estabilidade, de ordem e controlo. Ou então, a reação pode ser uma mobilização afetiva, que se faz valer do medo e da incerteza dos outros para gerar lucro e o ganho. Veja-se a ascensão da direita política. Da intolerância. Da nostalgia fascista. As tendências sempre privatizadoras e individualizantes do neoliberalismo. Que papel poderá ter a prática da incerteza criativa e do não saber nas condições crescentemente incertas da vida contemporânea? De que modo valorizamos o não saber, agora que a vida contemporânea se afigura tão incerta, tão infundada, perante a desestabilização sociopolítica global, o colapso económico e a agitação social que se refletem a nível internacional, nacional e local? Como driblar as implicações niilistas do não saber — a sensação debilitante de não ter poder ou potência, a sensação de não haver meta ou sentido? Como é que as formas afirmativas de não saber podem ser fomentadoras da atitude de abertura? Como é que as práticas de investigação artística podem oferecer táticas para o não saber, onde o desconhecido é ativamente abraçado?

Na última década registaram-se também mudanças profundas na educação e na escola de artes: ameaças generalizadas às artes e humanidades, a par do privilégio das disciplinas STEM e de uma determinada inteligência lógico-numérica necessária a ambientes de trabalho crescentemente orientados para a gestão de dados, métricas e medições, administração e burocracia. No entanto, como poderemos valorizar outras espécies de inteligência — as que são criativas e críticas, interpessoais e intrapessoais, linguísticas e musicais, corporal-cinestésicas e espaciais? A educação corre o risco de se tornar irrevogavelmente instrumentalizada, cada vez mais orientada para o mercado — cada vez mais centrada nas competências profissionais e na empregabilidade, no retorno económico e na produção de trabalhadoras-consumidoras adaptáveis e submissos. A investigação académica está encarregada dos grandes desafios do nosso tempo — crise climática, sustentabilidade, envelhecimento da população — e da conceção de soluções através da inovação científica, tecnológica e de engenharia. Paralelamente, como é que a investigação pode também responder às crises de curiosidade, de atenção e de pensamento crítico-criativo; aos desafios culturais, estéticos e aspetos éticos da vida?

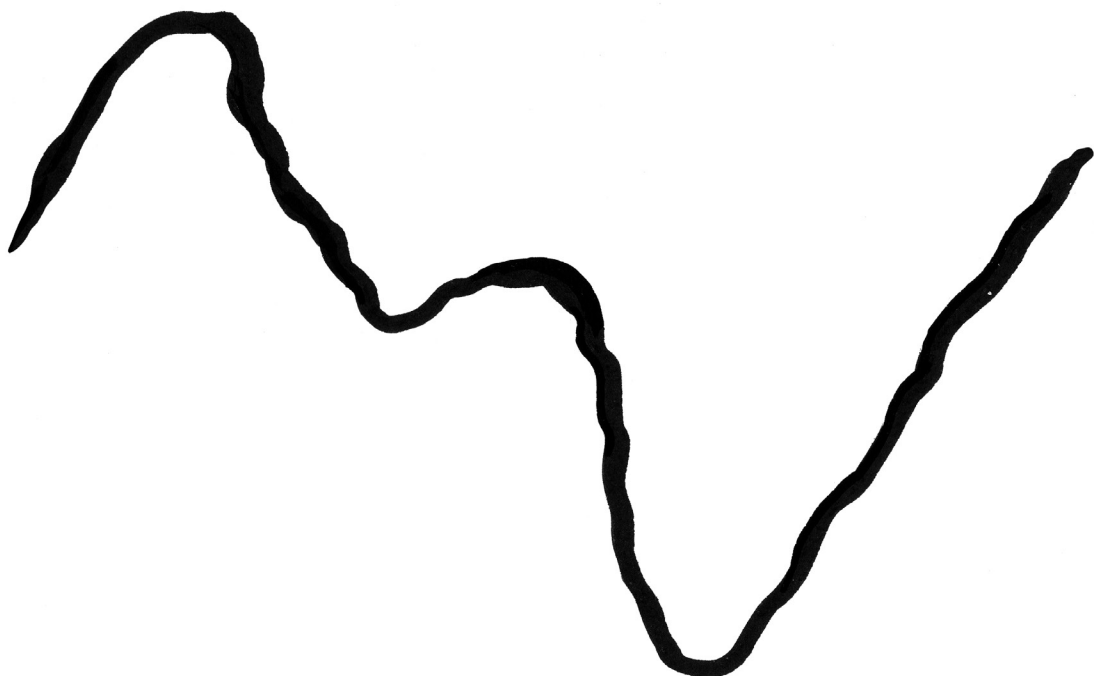
Nos últimos dez anos o domínio da investigação artística consolidou-se definitivamente. Como pode a investigação artística intervir e oferecer novas perspetivas sobre as condições incertas da vida contemporânea? Considere-se a dupla função de rutura e afirmação da arte — a sua capacidade de tomar uma posição contra (antagonizar, desafiar, criticar, perturbar, problematizar, protestar, questionar, incomodar, inquietar) e, paralelamente, o seu potencial para tomar uma posição a favor, para conceber o ‘e se’, para imaginar outras possibilidades. Ora, como ser a favor através da resistência — como domar o sim do não?

Nestes termos, ‘Táticas Para Não Saber’ tenta ser um a favor que se manifesta como resistência. É uma forma de prosa crítico-criativa — ou o que eu descrevo como “escrita contígua”⁽¹⁾

— que tateia em vez de necessariamente ser sobre. Em certos pontos, tal escrita aproxima-se do aforismo, talvez mesmo do performativo: linhas e frases isoladas podem ser tomadas como provocações para ativar uma reflexão e um inquérito adicionais. É assim que tenho vindo a trabalhar com as preocupações do texto ao longo destes dez anos, regressando a fragmentos-pensamento específicos como pontos de partida para novo estudo artístico. Para além da tradução e reedição do texto original ‘Tactics for Not Knowing’, nesta edição introduzi duas intervenções sob a forma de anotações. Numa coluna de notas de margem partilho reflexões adicionais, referindo-me a alguns dos meus projetos de investigação artística mais recentes e a colaborações que continuam a ressoar com as preocupações do texto original. Nestes projetos de investigação artística (incluindo *Dorsal Practices*; *Choreo-graphic Figures*, *The Italic I*, *No Telos*), um foco central tem sido o desenvolvimento de ‘práticas’ específicas (para não saber) frequentemente partilhadas através de partituras, juntamente com a geração de léxicos poéticos que desenvolvem um vocabulário para pensar-com não saber. Rumo a práticas e poéticas do não saber: a minha investigação em curso envolve a tentativa dupla de trazer à consciência crítica os aspetos frequentemente escondidos, ocultos ou não revelados da prática artística, enquanto procuro um modo de expressão linguística fidedigna para com essa experiência. Paralelamente, uma segunda coluna de notas de margem inclui os títulos de projetos de escrita contígua retirados de dois volumes de escrita reunida: *The Yes of the No* (2016) e *How Do You Do?* (2023).⁽²⁾



Quer na versão PDF desta publicação, quer numa *online exposition*, as notas de margem incluem hiperlinks que dão acesso as estes diferentes fragmentos-pensamento de escrita. A *online exposition* ‘Tactics for Not Knowing’ pode ser acedida aqui: www.researchcatalogue.net/view/2186317/2186318



Como distinguir formas afirmativas de formas debilitantes de não saber? Existe um espectro de não saber — serão certos modos de não saber inerentemente críticos ou criativos, enquanto outros devem ser evitados? A experiência do não saber depende da atitude ou da orientação? Que condições favorecem o potencial transformador do não saber; e que condições o inibem? Que novos vocabulários podem ser necessários para diferenciar os vários modos de não saber?

O *não saber* pode muito bem ser o terreno de onde brota a criatividade. E, no entanto, habitar tal experiência em termos afirmativos não é uma tarefa fácil. Não é inerentemente produtivo ou generativo, nem conduz sempre a linhas de pensamento novas e imaginativas. Não saber pode ser paralisante, proibitivo. Pode provocar sentimentos de ansiedade e embaraço, a sensação debilitante de perda ou estar perdido, incapaz de ver uma saída ou de avançar. Somos iniciadas desde tenra idade no projeto de converter o que não é conhecido naquilo que pode ser nomeado e classificado. Assim que as palavras são aprendidas para diferenciar uma coisa de outra, o eu de tudo o resto, o reino difuso e indeterminado dos fluxos e das forças que pautam os nossos dias primordiais vê-se alinhado. A capacidade de reconhecer formas e sons é celebrada como um marco de desenvolvimento; a linguagem cresce exponencialmente em resposta a novas situações que precisam de ser descritas.

BEYOND
THE SPEAKING I

RELEASE OF
LANGUAGE

VENTILATING
MEANING

ACTS OF
INVOCATION

OTHER TO
THE WORLD
OF THINGS

THE DISCIPLINE
OF PLAY

NOT
DETERMINED
BY EXTERNAL
MEASURE

A escola surge como uma disciplina para aumentar o território do que é conhecido, um empreendimento acumulativo em que o conhecimento é considerado como informação a ser ensinada e devidamente testada. Aqui, não saber é tratado como uma deficiência ou fracasso, como evidência de estupidez, a falta do conhecimento necessário. Com o passar do tempo, o potencial de prazer relativo ao não saber passa a ser confinado em intervalos de tempo designados por 'brincadeira'. Nesses intervalos de abandono indisciplinado, o que é conhecido pode, mais uma vez, tornar-se desconhecido; o incerto ou inesperado é recebido com uma onda de breve admiração e prazer. As formas menos sancionadas de não saber permanecem frequentemente escondidas, silenciadas, pouco partilhadas. Atribuir valor ao não saber é, então, um desafio, pois culturalmente parece que somos condicionadas a afastarmo-nos de tais experiências, encorajadas a vê-las como marginais ou sem sentido, desprovidas de verdadeiro mérito.

Como abraçar o valor do saber e da incerteza, quando a escolarização condiciona a indivíduo apenas para satisfazer (em vez de perturbar ou exceder) as expectativas dos critérios de avaliação já conhecidos? Como é que os valores do não saber e da incerteza resistem às pressões contemporâneas da academia, cada vez mais orientada por objetivos e metas? Como estão a ser as sujeitas moldadas através da escola (de arte) contemporânea? Qual o paradigma social que condicionará a sua atuação? Como é que a escola de arte, o atelier da artista ou mesmo o espaço-tempo da residência artística podem fornecer modelos alternativos de prática, e eventualmente oferecer condições de resistência? O projeto de investigação/inquérito *Performing Process* explora: O que é que está em jogo quando nos concentramos no processo da prática — as dimensões corpóreas, experienciais, relacionais e materiais do fazer, do pensar e do saber artístico? Como é que uma exploração centrada no processo pode intervir e oferecer novas perspetivas sobre a prática e a investigação artística, talvez até sobre as condições incertas da vida contemporânea? ⁽³⁾

No Telos é um projeto de investigação artística colaborativo que explora o papel crítico da incerteza, da desorientação, do não saber e da atividade em aberto na prática criativa e durante tempos incertos. *No Telos* foi concebido como uma contramedida às exigências ubíquas de fazer mais e mais — mais e mais depressa — que sustentam a atual cultura do imediatismo e da urgência, com o seu privilégio de multitarefa, prontidão perpétua e produção 'just-in-time'. Que outras táticas podem ser desenvolvidas para resistir às orientações para resultados ou para a recompensa que caracterizam a cultura contemporânea, deslocando a ênfase de um modo de produtividade orientado para o *telos* ou para objetivos, para formas de exploração experimentais guiadas pelo processo. ⁽⁴⁾

Ou então, a experiência de não saber é concebida como provocação que impele a investigação, a um maior escrutínio. O desconhecido é visto como uma brecha ou lacuna anómala no pensamento existente que tem de ser preenchida, colmatada pela produção de novos conhecimentos. Não saber é um estado a partir do qual nos esforçamos por fazer sentido. E, no entanto, através desse esforço, a sensação do que não se sabe pode aumentar em vez de diminuir: quanto mais se sabe, mais os limites do conhecimento de uma pessoa se tornam palpáveis. A busca do conhecimento é, portanto, uma busca irresolúvel, produzindo incessantemente novas fronteiras sempre em busca de conquista e mais territorialização. Aqui, o não saber revela um sítio virgem por explorar e conquistar. Ou uma zona de indeterminação *da qual* o pensamento tenta sair e, eventualmente, deixar para trás. Valorizar o não saber como gerador, ou produtivo *em si mesmo*, é ir contra um certo pensamento teleológico que imagina o progresso como uma rua de sentido único: a passagem do que não se sabe para o objetivo de saber cada vez mais.

KNOW YOUR
LIMITS

ANOTHER LOGIC

NO TELOS

AUTOTELIC
TACTICS

WITHOUT
PROMISE
OF REWARD

EXERCISE THE SENSES
RESISTANCE TRAINING
BECOMING THE CAUSE
TOWARDS DANCING SOLO
DELICATE DISOBEDIENCE
CAPACITY BUILDING
PREPARING TO GET LOST
TEST OF NERVE

Trabalhar contra a corrente envolve um certo grau de habilidade e tenacidade, uma capacidade de operar contra as expectativas. Habitar a experiência do não saber em termos afirmativos requer alguma preparação; a nossa capacidade de não saber pode precisar de ser praticada, ensaiada ou reaprendida. Tantas vezes, preparar-se para o desconhecido ou o inesperado surge como medida preventiva, de precaução, antecipando o imprevisto e seus potenciais danos, planeando um curso de ação para as diversas eventualidades, de modo a não ser apanhado em falso. Porque a situação de não saber é imaginada como colo para algum risco ou ameaça potencial, traçam-se planos de contingência que procuram dispersar ou neutralizar o ‘pior dos cenários’. E, no entanto, as situações desconhecidas assentam numa abordagem especulativa, uma vez que nunca se poderá ter a certeza do que se pode esperar, das competências que serão necessárias nessa situação. De facto, existem práticas que planeiam para o contingente de outro modo, cujo prognóstico sobre o não saber é mais esperançoso do que circunscrito.

A “capacidade negativa” de não saber pode ser aprendida? De facto, o que é que precisa de ser desaprendido ou desfeito para não saber? Que ‘práticas’ específicas estarão em falta? Por exemplo, no âmbito de *No Telos* ativámos diferentes práticas para ‘abraçar a incerteza’ através de várias ‘partituras’, incluindo *Polyfocal Attention*, *Peripheral Listening*, *Dithering*, *Experimental Reading*, *Slow Looking*. No âmbito de *Choreo-graphic Figures* — um projeto de investigação artística em colaboração com Nikolaus Gansterer e Mariella Greil que explora os modos de *pensar-sentir-saber* que emergem nas entrelinhas da coreografia, do desenho e da escrita — concebemos várias *Practices of Attention*, *of Conversation*, *of Notation*, *and of Wit(h)nessing* para nos ajudar a focar e a clarificar a nossa investigação sobre a composição dessa exploração partilhada. Perguntámos: Como podemos estar mais sintonizadas com o *como*, com a dinâmica qualitativa-processual da nossa exploração partilhada? Como dirigir a atenção para as forças e intensidades afetivas que operam antes, entre e por baixo dos gestos mais legíveis da prática artística? ⁽⁵⁾

Qual é a relação entre o *não saber* e o *não conhecido*? O não saber pode referir-se aos momentos experienciais e contingentes do processo artístico — as incertezas de trabalhar com e através de obstáculos, de descobrir algo, de intuir a sua abordagem. Este não saber não é impreciso nem vago. Não é um vale tudo; nem se refere à incapacidade de assumir compromissos, porque a fasquia é alta — já que a navegação de um não saber processual pode também ser praticada na esperança de encontrar aquilo que não se sabe. Esta potencialidade do encontro com o desconhecido ou não conhecido pode ser pensada como a promessa da arte, o seu potencial para produzir a esquiva simultaneidade do ‘é isso’ com o ‘o que é isso’. No entanto, tal encontro com o que não é conhecido poderá alguma vez ser verdadeiramente produzido ou terá de permanecer uma força da qual se pode apenas esperar uma lógica caprichosa? Será que o inesperado também pode ser antecipado? O não planeado antecipado? Como é que podemos criar condições para encontros com o *ainda não conhecido*? ⁽⁶⁾

Para a artista, preparar-se para o inesperado tem uma dupla função: o gesto de desenvolver a desenvoltura (i) (para qualquer coisa), um estado de estar no limiar da ação, com a mente e o corpo preparados; e, um ato de escarafunchar (ii) o terreno, uma tentativa de criar as condições germinais dentro das quais algo imprevisto poderá surgir. A prática artística reconhece o valor do não saber, menos como o estado preliminar (de ignorância) que precede o conhecimento, mais como um campo de indeterminação desejável no qual trabalhar. O não saber é um espaço ativo dentro da prática, em que uma artista espera um encontro com algo novo ou não familiar, irreconhecível ou desconhecido. No entanto, no âmbito da prática artística, a possibilidade de produzir algo novo nem sempre tem a ver com a conversão do não saber num novo conhecimento; antes, envolve a aspiração de reter algo desse desconhecido naquilo que é produzido. Nestes termos, o novo excede o conhecimento existente, não por alargar os seus limites, mas por não ser totalmente compreendido nos seus termos.

PREPARE FOR THE UNEXPECTED

FEELING ONE'S WAY
FIRST SIGNS OF LIFE
MUTUAL INDEPENDENCY
DUMBSTRUCK
RECOGNISABLE ONLY WHEN FOUND

Paradoxalmente, talvez, a arte envolve a tentativa de contrabandear um vestígio de algo infinitamente incognoscível dentro dos parâmetros da forma finita. A investigação artística pode agir no sentido de tornar algo menos conhecido em vez de mais conhecido, movendo-se ativamente em direção à experiência do não saber, em vez de se afastar dela. Embora o não saber desempenhe um papel promotor na maioria das práticas artísticas, para algumas artistas o não saber é ativamente procurado e cortejado no coração do próprio trabalho. Em certas práticas é possível notar o uso de táticas ou métodos para produzir as condições de incerteza, desorientação ou indeterminação, em vez de esperar que o momento auspicioso do não saber chegue. É uma prática que parte em busca do vento caprichoso ou da corrente que as vai desviar ou perturbar o seu equilíbrio. São momentos de crise em que frequentemente surgem novas ideias. Novas formas de operar que emergem do encontro com situações diferentes do familiar.

Da perspectiva de diferentes práticas (do desenho à codificação ao vivo (live coding)), como pode uma prática artística (de investigação) funcionar como uma manifestação contemporânea da *techné*? Aqui, a *techné* está menos preocupada com a técnica ou o ofício de fazer, mas antes concebida como um conhecimento ‘produtivo’ ou ‘tático’ cujos princípios-chave de *mêtis* (inteligência astuta) e *kairos* (momento oportuno) fazem dela um ‘conhecimento’ ótimo para navegar em situações contingentes e não saber. *Kairos* assinala um modo de tempo qualitativamente diferente do tempo linear ou cronológico (*chronos*). Não se trata de uma medida abstrata do tempo que passa, mas do tempo pronto a ser aproveitado: a oportunidade, o momento crítico da oportunidade em que algo *pode* acontecer. No entanto, na lógica da *techné*, as oportunidades são produzidas em vez de serem simplesmente esperadas. É uma tática de índole prática, capaz de criar as condições em que o *kairos* (o tempo da oportunidade) pode surgir e sabendo como (através de uma forma de *mêtis* ou inteligência intuitiva) e quando agir em resposta. A *mêtis* descreve uma forma de inteligência ou de julgamento suficientemente flexível e subtil para funcionar em condições instáveis e mutáveis: é uma arte, como a de apanhar o vento ou a mudança da maré.⁽⁷⁾

Extensão da percepção, sensação e consciência: ativação de novos domínios de experiência para além do normativo ou do habitual; expansão voluntária do eu para além dos interesses pragmáticos. Como podemos estar mais sintonizadas com as emergências não ditas, afetivas, incipientes, frágeis e delicadas das nossas práticas de investigação e, na verdade, das nossas relações mais amplas com os outros e com o mundo? Em que consiste este modo de *atenção estética*? Para Simone Weil, a “atenção criativa”, ou mesmo a atenção intuitiva, implica fazer “um esforço de atenção vazio de todo o conteúdo”⁽⁸⁾, estar “empenhada sem usar a força de vontade e altamente consciente sem ser autoconsciente”.⁽⁹⁾ Escreve: “Num tal trabalho, tudo aquilo a que chamo ‘eu’ tem de ser passivo. Só a atenção — aquela atenção que é tão plena que o ‘eu’ desaparece — é exigida de mim. Tenho de despojar tudo aquilo a que chamo ‘eu’ à luz da minha atenção e virá-la para aquilo que não pode ser concebido.”⁽¹⁰⁾ Para Weil, “só um método indireto é eficaz. Não fazemos nada se não tivermos primeiro recuado.”⁽¹¹⁾

O não saber surge sem aviso prévio. No entanto, existem métodos para aumentar a probabilidade da sua ocorrência. Além disso, o que se pode preparar é uma capacidade de reconhecer o seu advento, de pressentir a sua chegada. O não saber surge como um rasgo no tecido do sabido, o que implica uma abertura recíproca, uma recetividade ao seu potencial. O não saber é um estado de suspensão, uma compreensão paralisada. A paralisação do pensamento perturba o seu compasso habitual. Uma arritmia para reconsiderar o que se tem por familiar. Contudo, porque o hábito nos impele a introduzir certeza perante cenários de indeterminação, facilmente se desperdiça a experiência do não saber. A língua molda as palavras com demasiada rapidez e, uma vez nomeadas, as arestas reaparecem. O olhar é incisivo; conhecer aponta à capacidade de clareza, de poder ver. No entanto, os olhos só podem ver o que foram condicionados a notar. O reconhecimento envolve a re-visão do que já é conhecido. O resto permanece desfocado, fora do alcance focal. As distrações dirigem a atenção para outro lado. Somos muitas vezes rápidas a preencher ou a fechar a lacuna que o não saber instiga.

SEEING BEYOND
THE VISIBLE

MAKING
THINGS
DISAPPEAR

OVEREXPOSURE

CUSP OF
RECOGNITION

CLOSE UP
WORLDS
UNFOLD

NURTURE AN
AFFIRMATIVE
NO

EXTRA-SENSORY
PERCEPTION

Embora seja uma parte essencial da prática criativa, a experiência do não saber nem sempre se encontra facilmente, podendo ser difícil ou exigente, suportada a custo. Por vezes, somos rápidas a olhar para outras coisas, a desviar as nossas energias para assuntos mais prementes, para tarefas que oferecem satisfação mais imediata. Os pontos cegos são intrinsecamente difíceis de reconhecer e muitas vezes passam despercebidos. Uma artista pode desenvolver táticas para prestar atenção àquilo que habitualmente passa despercebido, para abrandar o seu processo de observação, para cultivar a segunda visão. Ignorar algo pode ser também consequência de forma de atenção excessiva, formas amplificadas ou intensificadas de ver. Ver muito perto pode tornar o mundo menos reconhecível. Fechar os olhos pode ser adotado como uma operação crítica para assinalar aquilo que a retina se recusa a notar. Talvez tenhamos de restringir, limitar ou reduzir as faculdades de perceção através das quais compreendemos o mundo. Há formas de ver que não pertencem ao domínio ocular. Visões produzidas por meios mais experimentais. Algumas coisas não podem ser vistas diretamente; por vezes, é preciso desviar o olhar. Ver as sombras requer um certo grau de cegueira para a luz. Não saber é a condição ligada ao facto de se estar no escuro.

Dorsal Practices é uma colaboração artística interdisciplinar e processual, com a coreógrafa Katrina Brown, que explora o que surge através de uma mudança de atenção da frontalidade, verticalidade e até visualidade, de modo a aumentar a consciência da dorsalidade, diagonalidade e escuta. Em vez de um modo de retirada, de virar as costas, o projeto *Dorsal Practices* explora como a reclinção pode abordar uma ética de relação (mais) aberta e recetiva. Uma sensibilidade ou mesmo uma atitude dorsal convida ao desprivilegiar dos hábitos sociais predominantes da retidão e da frontalidade — as tendências orientadas para a cabeça, para a visão, para a frente e para o futuro de uma cultura empenhada em apreender o sentido do mundo através da nomeação e do controlo. Como é que o enviesamento ou inclinação da (des)orientação dorsal permite novos modos de pensar-perceber e estar-com; modos de vida e vivência mais conectados e sustentáveis? ⁽¹²⁾

“O não saber é uma característica comum da investigação artística e da fenomenologia. A epoché é uma forma de atingir um estado de não saber. Ela permite ver o que não poderia ser visto pelo saber. Todo este saber ocui outros saberes.”⁽¹³⁾ O fenomenólogo Max van Manen afirma que a função abstémica da *epoché* envolve suspender ou colocar entre parêntesis todas as “intoxicações teóricas, polémicas, supostas e emocionais”, “todas as barreiras, projeções”, todas as crenças assumidas e visões ideologicamente mantidas sobre como as coisas são, que impedem ou obstruem “os fenómenos e acontecimentos do mundo da vida de aparecerem ou de se mostrarem tal como se dão a si próprios”.⁽¹⁴⁾ Para van Manen, a “*epoché* descreve os modos como precisamos de nos abrir ao mundo tal como o experimentamos”⁽¹⁵⁾ — “Abrirmo-nos à experiência tal como é vivida”.⁽¹⁶⁾ Ou então, para Hélène Cixous, “Temos de salvar a abordagem que abre e deixa espaço para a *outra* [...] Precipitamo-nos, lançamo-nos sobre, agarramos. E já não sabemos receber”.⁽¹⁷⁾ E continua: “Saber receber é o melhor dos dons... trata-se de receber a lição das coisas [...] não para absorver a coisa, a *outra*, mas para deixar que a coisa se apresente.”⁽¹⁸⁾

Estar aberta à experiência de não saber pode implicar fazer e ser menos, tornar-se criativamente passiva — algo sem propósito ou às vezes vazia — de modo a permanecer recetiva a possibilidades que ainda não podem ser compreendidas ou controladas. As táticas para não saber podem esforçar-se por despojar as coisas, apartá-las de modo a encontrar lacunas e espaços entre elas. Uma ação é iniciada sem plano do que virá a possibilitar. Uma conversa é iniciada sem rumo. Dá-se atenção às pausas e durações que respiram entre as palavras. Uma linha grafada para conceber o espaço negativo. Pensar além pressupõe uma linha. Uma estrutura pode criar uma abertura para chamar ou conjurar algo não planeado, onde o que não é conhecido é convidado ou invocado em vez de alcançado ou agarrado.

DOING
DECELERATION

EMPTY TO MAKE
AVAILABLE

FINDING
THE GAPS

REHEARSING
SPACES

KEEP COMPANY

LEAN INTO
THE UNKNOWN

LIMITS AS
LEVERAGE

DRAWING FORTH

AN INSURGENT IF

A submissão à lógica de uma regra ou a um enunciado pode funcionar como um dispositivo para não saber; uma oportunidade para renunciar alguma responsabilidade, absolver-se do controle ou do comprometimento total sobre uma prática, para se surpreender. A regra pode assim ser adotada pela sua capacidade de produzir irregularidades, por gerar resultados que a mente consciente nunca poderia ter planejado. Deste modo, seguir a regra não se baseia na obediência ou na diligência cega, mas demonstra antes um desejo de se deixar desviar. Seguir as pegadas de outrem pode também criar as condições de *dépaysement* — uma sensação de estar fora do seu elemento, ou de *égarement* — a prática errante de se desviar de si própria. Vaguear é ficar um pouco sem aspirações ou desancorar; pode ser uma tática para perder estrutura, para se perder. Do mesmo modo que são usados para encontrar o caminho, os mapas podem ser mal utilizados como recurso para uma desorientação voluntária, como ferramentas para a desfamiliarização e a desorientação. As viagens são empreendidas em busca de resultados que parecem improváveis, ambíguos ou arbitrários, ou então com guias que não estão corretos, cujo conteúdo é obsoleto.

Em vez de assinalar um quadro ou *sistema* opressivo contra o qual uma indivíduo tem de lutar para manter um sentido de agência individual, a utilização de regras ou constrangimentos pode funcionar como uma estratégia para evitar o florescimento desnecessário da expressividade ou uma abordagem demasiado voluntariosa à prática, um caminho de libertação das formas habituais de fazer as coisas. Uma e outra vez, uma e outra vez — testemunham exemplos de prática em que uma artista executa repetidamente (incansavelmente) uma ação de acordo com os termos de uma regra ou instrução arbitrária. Aqui, a adesão ou a obediência à regra tem a capacidade de funcionar em termos resistentes, como um modo de passividade subversiva. A autoridade da regra desmorona-se na sequência de uma performer que (tal como Sísifo) se recusa a ceder à sua pressão, ou que se esforça persistentemente por encontrar novas formas de habitação criativa através da repetição interminável.⁽¹⁹⁾

The Italic I — uma colaboração com Clare Thornton que explora os diferentes estados potenciais tornados possíveis através da rendição ao ato repetido de cair. O evento da queda é abordado como motivo para explorar a experiência fértil e vivida da propensão para o desconhecido no âmbito da colaboração artística. No centro de *The Italic I* está a tentativa de desenvolver um modo poético de expressão linguística capaz de incorporar, em vez de descrever, a experiência ao vivo que procura articular. A procura de um vocabulário ainda não familiar, que emerge em sincronia com as situações ao vivo que procura articular. Tal como o corpo que cai repetidamente, a linguagem pode ser gerada a partir de circunstâncias semelhantes à queda. A linguagem pode muitas vezes parecer demasiado rígida. Tal como o corpo, a linguagem também pode precisar de ser esticada e flexionada. Perguntámos: O que é que acontece se o falar sobre a prática adotar o mesmo tom que o fazer? Como é que a linguagem pode ser exercitada, tal como os pulmões e os membros? O nosso léxico poético da queda compreende dezasseis fases, incluindo: *Testing (the) ground* — *setting up the conditions*; *Touching limits* — *tilt towards (the other)*; *Letting go* — *a liquid state*; *Ecstatic impotency* — *the jouissance of impuissance*; *Folding of attention* — *a heightened subjectivity*; *Recalibrate... loop* — *desire to repeat*.⁽²⁰⁾

Desenvolver táticas para se perder é praticar uma forma de habituação ou de condicionamento, em que a experiência de não saber é aceite voluntariamente de modo a cultivar resiliência face aos seus efeitos potencialmente negativos. Administrada em doses pequenas e controladas, torna-se possível aumentar gradualmente a tolerância, aumentar a capacidade de suportar a incerteza e habituar-se às experiências perturbadoras que ocorrem. A exposição prolongada pode, no entanto, começar a neutralizar a eficácia de um determinado estímulo, tornando o corpo gradualmente insensível, um pouco entorpecido. A intenção não é inocular, tornar-se resistente ou imune à carga da experiência do não saber. Pelo contrário, procura-se através da exposição repetida tornar-se mais sensível à experiência, mais sintonizada com as suas subidas e descidas, as suas intensidades e durações. A prática permite à artista ultrapassar a fase inicial do não saber, aquela primeira onda de sensação em que o corpo e a mente se sentem apenas perdidos. Em vez de se afastar, é para esta sensação que a artista deve voltar a sua atenção. Trabalhando contra tal impulso, o desafio passa a ser o de permanecer na experiência do não saber enquanto esta for, de alguma forma, geradora, o maior tempo que possa.

PRACTICE
AS DOSAGESTART FROM
WHAT IS THEREWORKING AGAINST
IMPULSE

As táticas para o não saber são praticadas como uma queda do conhecido. A artista desenvolve métodos para se render a uma queda do conhecimento, tal como a bailarina se rende à atração da gravidade. O estúdio torna-se um ginásio onde os pensamentos e as formas, tal como os membros, são obrigados a esticar e a flexionar, a arquear e a dobrar. Com o tempo, a hesitação inicial perante o ato de cair pode dar lugar a prazeres estranhos e vertiginosos. A queda arrebatadora do eu e da certeza experimentada como *ilinx* lúdico ou como síncope. Cair do conhecido exige alguma perda de poder e controlo, enquanto a passividade e a aparente fraqueza frequentemente associadas à queda são convertidas num meio potencial de força. O não saber é assim praticado como uma espécie de alquimia, transformando a sua impotência percebida ou fraqueza numa força produtiva.

A prática de cair requer a desescolarização da mente e do músculo, trabalhando contra o hábito e a reação, contra a lógica de certos tipos de condicionamento cultural (a preservação de um sentido de identidade seguro e estabilizado, a tendência individualizante da vida contemporânea). Cair — deixar ir. No entanto, de que estamos realmente dispostas a abrir mão, a deixar ir? A que nos apegamos — como investigadoras individuais, como instituições? Que andaimes e apoios, que guardas e proteções? A que nos agarramos, do que nos refreamos? O que inibe a nossa capacidade de transformar e ser transformada? Que pontos de vista e suposições, que poderes e privilégios, o que é considerado dado, garantido ou supostamente conhecido? Expectativas. Convenções. Propriedade. Profissionalização. Linguisticalidade. Visualidade. Frontalidade. Bipedalidade. Que hábitos de si, de uma eu antropocêntrica?

Fazer e desfazer. Na *Odisseia* de Homero, Penélope tece de dia e desfaz de noite, desfazendo voluntariamente o seu trabalho para que, de manhã, a tarefa possa recomeçar. Este ato de tecer e desfazer evita a conclusão da tarefa, negando assim o resultado teleológico e as suas consequências. Para Penélope, a prática de desfazer e voltar a tecer foi realizada como um ato de resistência silenciosa, que contraria os termos de uma situação da qual parecia não haver saída. Para Barbara Clayton, a poética penelopeana de tecer e desfazer é generativa, onde “desfazer não significa perda ou nulidade, mas sim renovação que afirma a vida e a possibilidade incessante de novos começos”.⁽²¹⁾ A autora defende que existe uma política feminista e uma poética inerentes à ênfase de Penélope no processo: “A teia de Penélope é, antes de mais, um processo, ou seja, tecer para desfazer para voltar a tecer. E, enquanto processo, participa numa rede de ambiguidades que minam a significação estável e fixa.”⁽²²⁾

Enquanto certas táticas cultivam a recetividade ou a abertura à experiência do não saber, outras são utilizadas para criar aberturas, para romper os termos do que já é conhecido. É talvez tentador conceber tais práticas somente como formas de crítica ou resistência, trabalhando para desafiar a autoridade de vários sistemas de captura e de controlo. A desconstrução serve para desfazer e desmontar o regime de poder e da ordem que procura manter as coisas num lugar fixo, revelando a natureza construída ou ilusória das nossas realidades. No entanto, para algumas artistas, o ato de desfazer ou desvendar é feito como marcha de inversão, como uma prática para não saber, um movimento em direção ao selvagem incompreensível. O termo ‘para além da compreensão’ é frequentemente utilizado de forma pejorativa. É sinónimo de tudo o que é desconcertante ou que está para além do alcance de alguém, tudo o que é impenetrável, inescrutável ou ininteligível. No entanto, existe um significado arcaico para o termo, que descreve a condição de ilimitado, o estado de não ter limites. É em direção a este último que certas práticas artísticas se podem esforçar, na esperança de encontrar algo inesperado, algo insuscetível de ser captado pelos quadros conceptuais existentes.

THE ALCHEMY
OF WHAT IF

HOW ELSE?

NEVER GET
TOO FIXED

STRANGER
THROUGH
EXHAUSTION

TOLERANCE
AND
RESISTANCE

TOWARDS THE
UNPREDICTABLE

FATIGUE HABIT

THINGS START
TO LOSE THEIR
EDGES

POETICS OF
REORIENTATION

REFUSE
DEFINITION

No entanto, porque o desconhecido ou inesperado é um encontro imprevisível no qual se tropeça, o esforço da artista permanece num plano do aleatório, do improvisado, algo às cegas. A prática desenrola-se como uma série de *talvez* sucessivos, de continuado teste ou ensaio. O atelier cria as condições de parêntesis para deslocar os seus conteúdos dos seus ambientes habituais. Aqui, objetos, imagens, palavras e sons podem ser desmontados e remontados; esticados; comprimidos; invertidos e rodados; empurrados para uma proximidade improvável e depois separados. As formas familiares são sobressaltadas até se começarem a quebrar e a recombinar de forma diferente; os materiais são pressionados até aos seus limites, as categorias são enviesadas até ao ponto de derraparem ou colapsarem. O desafio é como evitar que estas montagens nascentes sejam assimiladas demasiado depressa de volta ao significado, que sejam classificadas ou (re)reivindicadas rapidamente pelo conhecimento existente.

Trabalhar em colaboração com outras artistas-investigadoras em projetos de longa duração — estúdio como um laboratório vivo para exploração partilhada. O projeto *Choreo-graphic Figures* desenvolveu-se através de uma série de Method Labs intensivos, ‘laboratórios’ experimentais que colocam em primeiro plano o uso do conhecimento incorporado, como chave prática e exploratória do *ainda-não-saber*. Os Method Labs proporcionaram uma zona protegida para cultivar formas profundas e íntimas de *trabalhar-com*; para confiança e recetividade, vulnerabilidade e abertura. Em direção a um estado de ser-em-relação praticado com heterogeneidade; em direção às condições de mutualidade, diferenciação e urgência necessárias para trabalhar em conjunto *na diferença*.⁽²³⁾

O arco de três anos de *Choreo-graphic Figures* seguiu a estrutura tripartida de “rito de passagem”, concebida pelo antropólogo Victor Turner, de modo a facilitar o movimento (*a troca*) entre os domínios disciplinares da coreografia, do desenho e da escrita. E com esse espaço liminar da colaboração *indisciplinar*, transformações mútuas. A liminaridade é a fase intermédia de um rito de passagem. ‘Já não’ e ‘ainda não’ expandido: para Turner, a liminaridade descreve um espaço-tempo em que “o passado é momentaneamente negado, suspenso ou revogado, e o futuro ainda não começou, um instante de pura potencialidade quando tudo, por assim dizer, treme na balança.”⁽²⁴⁾

A artista esforça-se por esse encontro fugidio com algo momentaneamente inominável ou não classificado, já não e ainda não conhecido. É possível conceber o não saber como um espaço de liberdade fugaz ou de alívio; um breve interlúdio de potencialidade flanqueado de ambos os lados pelo que é conhecido ou certo. Nestes termos, o não saber pode ser considerado uma experiência liminar, um estado de transição em que a lei e a lógica parecem perdidas ou deixadas para trás, em que as convenções codificadas do domínio estrutural parecem viradas do avesso e abandonadas. Sem dúvida, a experiência do não saber pode ser abordada como tal. As suas possibilidades parecem fornecer as condições de liberdade *de* com liberdade *para* — licença temporária das pressões e responsabilidades que vêm com o conhecimento. Aqui, o não saber pode ser abraçado pela sua ilegalidade, celebrado pelo que recusa e resiste, pelo que não é.

LOOKING FOR
LOOPHOLES

INHABITING
THE INTERVALS

AVOID
WITHDRAWAL

BEGIN IN
THE MIDDLE

INVENTION
IN THE MIDST

SACRIFICE
AS SACRED
MAKING

THE RESTLESS
LINE

Não saber pode servir para rejuvenescer a experiência da realidade, permitindo que esta seja encontrada a partir de uma nova perspectiva, um olhar re-encantado. No entanto, o desejo de não saber também pode ser sinal de uma forma de desencanto com o mundo. Na pior das hipóteses, pode espelhar a busca nostálgica por inocência perdida, o desejo de experiência pura não contaminada pelo conhecimento. Por vezes, afirmar que não se sabe é fingir a ignorância, um fechar de olhos, que opta por esquecer o que é incómodo ou um fardo. Ou então, o não saber (melhor ou diferentemente) é a marca associada ao oprimido, a inquestionada passividade do emburrecido e conformista. De facto, a experiência do não saber é inerentemente ambivalente. Pode ser habitada de formas radicalmente opostas. Para a artista, a questão talvez seja a de saber como é que a experiência do não saber pode conduzir a novas linhas de fuga, concebidas como novas formas de invenção e intervenção *dentro* da realidade, em vez de fuga à mesma. O não saber não é uma experiência despojada de conhecimento, mas um modo de pensar em que o conhecimento é posto em causa, tornado inquieto ou inseguro. O não saber perturba a fixidez ilusória do conhecido, agitando-o um pouco para conceber as coisas de forma diferente.

Como podemos fomentar uma receptividade para experiências e encontros para além da nossa zona de conforto habitual? Como podemos acolher o encontro com o desconhecido e estranho como uma prática micropolítica, e até, ético-estética? Para Anne Dufourmantelle, “a gentileza é o que nos permite alcançar este estranho que vem até nós, em nós”.⁽²⁵⁾ Em *Power of Gentleness, Meditations on the Risk of Living*, ela descreve a gentileza como “uma passividade ativa”, que “pertence tanto ao toque como ao pensamento”.⁽²⁶⁾ A gentileza, escreve ela, “não se equipa com nenhum poder, nenhum conhecimento”,⁽²⁷⁾ pois o poder do título de Dufourmantelle é *puissance*: potencialidade, a capacidade de transformação, de mudança. De facto, como observa Richard Shiff, “a delicadeza participa num gesto que convida o outro”,⁽²⁸⁾ acrescentando “não será a escuta a expressão mais delicada do inesperado, do acaso, do encontro?”⁽²⁹⁾ Como podemos alargar esta atitude de ousadia suave, de gentileza ousada, aos nossos vocabulários de ‘não saber’?

Sarat Maharaj distingue uma forma de não-conhecimento, “distinta dos circuitos do saber-fazer que correm em trilhos metodológicos sólidos e claramente definidos. É a onda e o refluxo imprevisíveis de potencialidades e propensões — o fluxo do não-como”.⁽³⁰⁾ Como é que este não-como, o *saber* dentro-e-atraves da ocasionalidade *kairótica* da prática, pode também aumentar a capacidade de habitar a incerteza e o não saber? De que outra forma poderemos comunicar as dimensões corporizadas e experienciais do sentir-pensar-saber artístico? Através de que meios podem ser comunicados e partilhados os aspetos intrínsecos, implícitos e intuitivos da prática criativa?⁽³¹⁾ Que outras formas de saber e não saber existem para além dos parâmetros estreitos do conhecimento ocidental ou mesmo euro-patriarcal (para usar o termo de Minna Salami)?⁽³²⁾ Que formas corporais de saber foram esquecidas ou eclipsadas pelo privilégio do raciocínio abstrato? Que outras formas de pensar-sentir-saber revela uma compreensão radicalmente reparadora do “conhecimento”, abordada a partir de diversas perspectivas, incluindo do ponto de vista da decolonialidade, do pós-humanismo, do pensamento feminista [...]. Como enriquecer uma compreensão do (não) saber e do (não) conhecimento sem apropriação dos saberes dos outros?

Navegar num terreno incerto requer alguma perícia, o devido cuidado e atenção. Contra a lógica, é preciso saber não saber. Aqui, o saber é diferente do saber da enciclopédia, pois as suas formas de saber *sobre* ou saber *isso* não estão equipadas para fazer face às contingências deste terreno. Um conhecer diferente do conhecimento, talvez mais alinhado com a confiança. A confiança é o conhecimento de que a decisão correta será tomada quando necessário. Envolve a crença de que uma resposta será executada intuitivamente no momento propício. No entanto, não se trata de depositar fé numa forma de conhecimento tácito, se tal descrever um saber-fazer já incorporado. Em vez disso, o que é ativado é um modelo de conhecimento não sabido, capaz de funcionar em situações que permanecem indeterminadas ou recém-encontradas. Ou talvez seja uma forma de conhecimento que, em emergência perpétua, é ativado em simultâneo com a situação desconhecida que tenta compreender, e único modo adequado para compreender essa situação.

KNOWLEDGE
OF THE
MARGINS

WHAT THE BODY
CAN STORE

EMBODY
KNOWLEDGE

Para navegar no desconhecido é necessário abrandar ou estancar o ritmo das rotinas habituais, e ao mesmo tempo, desenvolver a capacidade de resposta rápida e intensa assim que necessário. Tal como a timoneira que navega um curso através das contingências da água e do vento, a artista deve sintonizar-se com as pressões de forças contraditórias. Tornar-se hábil na arte de reter (o familiar ou o repetido) enquanto introduz (o imprevisto, o ainda desconhecido). De facto, não é o vento do acaso que faz navegar o barco, mas a capacidade da timoneira de o saber trabalhar (com), de extrair possibilidades que lhe são inerentes. Do mesmo modo, a experiência do não saber nem sempre é produtiva ou geradora em si mesma. Pode, sim, tornar-se geradora de acordo com a forma como as suas oportunidades são aproveitadas.

Os temas da navegação e da figura da timoneira são recorrentes na minha investigação e escrita, sendo utilizados para articular um sentido de interligação e interdependência. Além disso, aludem à forma como as complexidades da experiência vivida podem ser orientadas ou navegadas através do cultivo daquilo a que chamo “conhecimento da timoneira”. O “conhecimento da timoneira” envolve o reconhecimento de si própria como uma força entre outras forças; a consciência da sua capacidade de afetar e ser afetada por outras coisas. Trata-se de uma forma de conhecimento “tático” capaz de navegar ou trabalhar com as forças e pressões contingentes da vida, aproveitando o impulso e a força da água e do vento — em vez de ser meramente arrastada. Combinando os princípios de *kairos* e *métis*, o conhecimento da timoneira envolve a dupla manobra de lentidão e/ou velocidade; de dar tempo ao tempo e/ou saber quando agir; de recetividade e/ou espontaneidade, juntamente com a capacidade de reffrear certas pressões normativas ou estruturais na abertura a algo potencialmente novo, algo inesperado, *diferentemente*.

(1) Ver Emma Cocker, *Contiguous Writing*, <https://www.researchcatalogue.net/view/967925/967926>

(2) Existindo no espaço entre a proposição imaginativa e um apelo à ação, *The Yes of the No* (Sheffield: Site Gallery, 2016) defende diferentes modelos de prática diária através dos quais a vida quotidiana — o ‘como é’ — se pode realizar nos termos conjecturais do ‘e se’ ou até ‘do que poderia ser’. *How Do You Do?* (Nottingham: Beam Editions, 2023) envolve-se com as dimensões corporais, experienciais, relacionais e materiais do *fazer-pensar* artístico, atendendo ao ‘como’ dos atos quotidianos e considerando também o ‘como além disso’?

(3) *Performing Process* é um projeto de investigação co-liderado por Emma Cocker e Danica Maier no âmbito do Artistic Research Centre, Nottingham Trent University. Ver <https://www.researchcatalogue.net/view/1603812/1603813>

(4) *No Telos* foi iniciado em 2016 por um grupo de artistas que inclui Andrew Brown, Emma Cocker, Katja Hock, Danica Maier, Andy Pepper e Derek Sprawson. Em 2017, *No Telos* encenou uma intervenção no quadro mais alargado da 57th Venice Biennale através de uma residência intensiva de uma semana ou *Convivium*. Dessa resultou uma publicação (incluindo outras contribuições de Elle Reynolds, Steve Dutton e Tracy MacKenna) é composta por uma série de ‘partituras’, baseadas em exercícios e práticas desenvolvidas e testadas em Veneza, em que a cidade é abordada como um campo de trabalho ou um laboratório vivo para pesquisa artística e investigação estética. Ver <https://www.researchcatalogue.net/view/611078/611079>

(5) Ver Emma Cocker, Nikolaus Gansterer, Mariella Greil (eds.), *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*, (Berlin: de Gruyter, 2017), especialmente a secção ‘Practices’, pp. 128-169.

(6) Para o artista Ben Judd, esta experiência (ou encontro artístico) pode ser descrita como um ‘ponto cego’, em que “Há uma coisa que se está a experimentar, mas não se consegue ver bem ou está ligeiramente fora da nossa visão... há um conjunto de experiências que se estão a juntar para formar uma experiência, e eu nunca tive essa combinação de experiências antes, por isso não sei como descrevê-la... É quase tão nova que não consigo ver bem». Ver Emma Cocker, ‘Beyond Belief — In Conversation with Ben Judd’, em *Communion: Ben Judd*, (Black Dog Publishing, 2014), pp. 56-76.

- (7) Por exemplo, exploro como *techné*, *kairos* e *mêtis* podem funcionar no âmbito de diferentes práticas artísticas em: 'Live notation: reflections on a kairotic practice', *Performance Research*, 18:5, 2013, pp. 69-76; 'Weaving codes / coding weaves: Penelopean mêtis and the weaver-coder's kairos', *Textile: Journal of Cloth and Culture*, 15:2, 2017, pp. 124 — 141; 'Performing thinking in action: the meletê of live coding', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 12:2, 2016, pp. 102 — 116; 'The Restless Line, Drawing' in Russell Marshall and Phil Sawdon (eds.), *Hyperdrawing: Beyond the Lines of Contemporary Art*, (London: I. B. Tauris, 2012); 'Kairos Time: The Performativity of Timing and Timeliness ... or; Between Biding One's Time and Knowing When to Act', artigo de conferência em *PARSE (Platform for Artistic Research Sweden)*, Biennial Research Conference on Time, University of Gothenburg, Sweden, 2015.
- (8) Siân Miles, 'Foreword', in *Simone Weil: Anthology*, (Penguin Books, 2005), p. xiii.
- (9) Miles, 'Introduction', 2005, p. 52.
- (10) Simone Weil, *Gravity and Grace*, (London and New York: Routledge, 2002/1947), p. 118. Originalmente publicado com o título *La Pesanteur et la grâce* by Librairie PLON, Paris, 1947.
- (11) Weil, 2002/1947, p. 117.
- (12) Ver Katrina Brown e Emma Cocker, *Dorsal Practices: Murky Back Thinking*, <https://www.researchcatalogue.net/view/1311616/1405689>
- (13) Emma Cocker e Alex Arteaga, 'Wonder, Epoché and Not Knowing', in 'Editorial: Practices of Phenomenological and Artistic Research', *Phenomenology & Practice*, Volume (17: 1), 2002, pp. 9-56, p. 42.
- (14) Max van Manen, *Phenomenology of Practice: Meaning-giving Methods in Phenomenological Research and Writing*, (London and New York: Routledge, 2014), p. 221.
- (15) van Manen, 2014, p. 220.
- (16) van Manen, 2014, p. 222.
- (17) Hélène Cixous, *Coming into Writing and Other Essays*, (Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1991), p. 62.
- (18) Cixous, 1991, pp. 62-63.
- (19) Exploro uma linhagem de prática artística baseada em regras inspiradas pelo modelo especificamente sisifiano de fracasso e repetição em 'Over and Over, Again and Again', in Isabelle Loring Wallace, Jennie Hirsh (eds.), *Contemporary Art and Classical Myth*, Burlington, (Ashgate, 2011), pp. 267 — 293, também publicado em Lisa Le Feuvre, (ed.) *Failure*, (Whitechapel Gallery/MIT Press, 2010). Uma genealogia diferente de regras/ pontuações é explorada com referência ao Fluxus e à Arte Conceptual em 'R.S.V.P choreographing collectivity through invitation and response', *Rhizomes, Hives, Tribes, Assemblages: New Collectivities*, 2010. See also Cocker, 'Desiring to be Led Astray', *Papers of Surrealism* 6, 2007.
- (20) Ver Emma Cocker e Clare Thornton, 'The Italic I: towards a lexicon for reflecting on the arc of falling', em Zohar Hadromi-Allouche e Áine Larkin (eds.), *Fall Narratives: An Interdisciplinary Perspective* (Routledge, 2016), pp. 13-27; 'The Italic I: a 16-stage lexicon on the arc of falling', *Theatre, Dance and Performance Training* (7: 2) 2016, pp. 253-273.
- (21) Barbara Clayton, *A Penelopean Poetics — Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*, (Lanham: Lexington, 2004), p. 124.
- (22) Clayton, 2024, p. 39.
- (23) Ver Emma Cocker, Nikolaus Gansterer, Mariella Greil (eds.), *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*, (Berlin: de Gruyter, 2017), especialmente as secções 'Method Labs', pp. 23-39 e pp. 225-247.
- (24) Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, (New York: Performing Arts Journal Publications), 1982, p. 44.
- (25) Anne Dufourmantelle, *Power of Gentleness: Meditations on the Risk of Living*, (Fordham University Press, 2018), p. 104.
- (26) Dufourmantelle, 2018, p. 8.
- (27) Dufourmantelle, 2018, p. 13.
- (28) Richard Shiff, *Doubt*, (Routledge, 2007), p. 78.
- (29) Shiff, 2007, p. 83.
- (30) Sarat Maharaj, 'Know-how and No-How: stopgap notes on "method" in visual art as knowledge production', em 'Nameless Science', *maHKUzine Journal of Artistic Research*, Summer 2009, pp. 8-16, p. 11.
- (31) Ver Alexis Shotwell, *Knowing Otherwise: Race Gender and Implicit Understanding*, (Pennsylvania University State Press, 2011). Shotwell oferece uma crítica do conhecimento implícito, enquanto explora uma ligação entre estética e política, entre compreensão implícita e transformação política. Ver também Alexis Shotwell, 'Implicit Knowledge: How it is Understood and Used in Feminist Theory', *Philosophy Compass* 9/5 (2014).
- (32) Ver Minna Salami, *Sensuous Knowledge: A Black Feminist Approach for Everyone*, (Zed Books, Bloomsbury Publishing, 2020).

Notas de Tradução

- (i) Optou-se por traduzir 'readiness' por 'desenvoltura' em vez de 'agilidade' ou 'preparação', dando assim ênfase à competência e não tanto à propriedade da ação.
- (ii) Optou-se por traduzir 'scarifying' por 'escarafunchar' e não 'escarificar', dado que o último termo também descreve técnicas de modificação corporal culturalmente situadas.

artistic research does #7

Título Tácticas para não saber:
Preparar-se para o inesperado
Autor Emma Cocker
Organização Catarina Almeida
e André Alves
Tradução Catarina Almeida
e André Alves
Edição i2ADS
Instituto de Investigação
em Arte, Design e Sociedade
Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
i2ads.up.pt

i2ADS edições
Outubro 2023

Design Editorial e desenhos
Joana Lourencinho Carneiro
Impressão serigráfica da capa
Joana Paradinha
Impressão miolo Molográfica
Tiragem 75 exemplares
ISBN 978-989-9049-54-3
Depósito legal 522695/23

Este trabalho é financiado por fundos
nacionais através da FCT – Fundação
para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
no âmbito do projeto UIDP/04395/2020.

Emma Cocker é uma escritora-artista e Professora Associada em Fine Art, Nottingham Trent University, UK. A sua investigação centra-se nos processos e práticas artísticas e a atuação do 'pensamento-em-ação' inerente. A prática de Cocker desenvolve-se incansavelmente no limiar da escrita/arte, incluindo diversas abordagens orientadas para o processo e abordagens dialógico-colaborativas ao trabalho com e através da linguagem. A sua obra foi publicada em *Failure*, 2010; *Stillness in a Mobile World*, 2010; *Drawing a Hypothesis: Figures of Thought*, 2011; *Reading/Feeling*, 2013; *On Not Knowing: How Artists Think*, 2013; *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*, 2017; *The Creative Critic: Writing as/about Practice*, 2018; *No Telos!*, 2019; *Live Coding: A User's Manual*, 2022, e nas colectâneas individuais *The Yes of the No*, 2016 e *How Do You Do?*, 2023.

