

Para não ficar parado: a inter(in)disciplinaridade de Georges Perec como uma abordagem para pesquisa¹

Joanne Lee
Sheffield Hallam University

Resumo: Numa crítica às universidades contemporâneas, o filósofo e teórico da arte Gerald Raunig sustenta que a escrita "selvagem e transversal é domada e alimentada pela destruição da criatividade através de aparelhos disciplinares de instituições" em que os pesquisadores são obrigados a espremer os últimos vestígios de seus poderes de invenção na camisa de força da indústria de artigos científicos. O cerne dessa "domesticação" está no que ele descreve como a sujeição dos pesquisadores ao "fetiche do método" e a uma redução dos modos de expressão, formas e estilos de escrita, que contribuiria para uma uniformidade grosseira dos idiomas em que os acadêmicos podem publicar. Nessa situação, os generosos experimentos criativos e críticos de Georges Perec e sua "inter-in-disciplinaridade" (termo cunhado por Johnnie Grattan e Michael Sheringham) parecem contrariar algumas das circunscrições sobre o método na academia contemporânea. Através da atenção à investigação de locais reais e de uma série de metáforas espaciais - não ficar parado e atravessar fronteiras, de serpentear e se desviar, de oscilar entre posições - quero refletir sobre a passagem de Perec através de campos conceituais, a fim de extrair algumas implicações potenciais para a pesquisa acadêmica através da prática. A disposição de Perec "apenas para ver o que acontece" oferece um convite para passear além de nossas fronteiras disciplinares: usando as formas de projeto e ensaio como ferramentas de metodologia, juntamente com o papel do "conhecedor amador", defenderei alternativas, considerações mais móveis sobre o rigor intelectual e afetivo aplicado ao trabalho criativo e crítico.

Palavras-chave: pesquisa artística; artigo científico; inter(in)disciplinaridade; metáfora espacial; prática; projeto.

Em uma crítica das universidades contemporâneas, *Fábricas do Conhecimento, Indústrias da Criatividade*, o filósofo e teórico da arte Gerald Raunig afirma que "a escrita selvagem e transversal é domada e alimentada pelos aparatos destruidores da criatividade das instituições disciplinares", em que os pesquisadores são obrigados "a apertar os últimos vestígios de seus poderes de invenção na camisa de força da indústria de artigos científicos" (RAUNIG, 2013: p. 35). No cerne dessa "domesticação" está o que ele descreve como a sujeição dos pesquisadores ao "fetiche do método" (p. 35) e a redução dos modos de expressão, formas e estilos de escrita, que ele afirma "provocaram uma grosseira"

¹ Versão para o português exclusiva para uso didático. Traduzido por profa. Mariana Silva da Silva (Uergs), 2019.

uniformidade nos idiomas em que os acadêmicos podem publicar" (p. 36). Isso tem sido especialmente vexatório na pesquisa artística do Reino Unido, pelo menos, onde o espaço para a exploração criativa e crítica foi circunscrito por repetidas ansiedades sobre o método e pelas limitações concomitantes das formas pelas quais a pesquisa pode ser realizada e apresentada.

Nessa situação, os generosos experimentos criativos e críticos de Georges Perec e sua "inter(in)disciplinaridade" (termo cunhado por Johnnie Grattan e Michael Sheringham [2005:p. 9]) parecem contrariar algumas das circunscrições sobre o método na academia contemporânea. Por meio da atenção à investigação de locais reais e de uma série de metáforas espaciais - de não ficar parado e atravessando fronteiras, de andar sinuoso e desviado, de oscilação ou cintilação entre posições -, quero refletir sobre a passagem de Perec pelos campos conceituais, a fim de traçar algumas implicações potenciais para a pesquisa acadêmica através da prática. A disposição de Perec "apenas para ver o que acontece" oferece um convite para ir além de nossas fronteiras disciplinares: usando as formas de projeto e de ensaio como ferramentas metodológicas, juntamente com o papel do amador "conhecedor", argumentarei por considerações alternativas e mais móveis sobre o rigor intelectual e afetivo aplicado ao trabalho criativo e crítico.

Perec escreveu em *Aproximações do que?* que pouco importava para ele se as perguntas que fazia sobre o cotidiano eram "pouco indicativas de um método" (PEREC, 1997: p. 211). O fato de serem "fragmentários", "triviais e fúteis" foi o que os tornou "tão essenciais, se não mais, quanto todas as outras questões pelas quais tentamos em vão se apegar à nossa verdade" (p. 211). Ao longo de sua escrita não ficcional, seu comentário pessoal é salpicado de palavras um tanto confusas, incertas, fugidias, inacabadas, sem forma, sinuosas e vagantes; tais termos são, a princípio, indicativos de pensamento vago ou confuso, mas essa linguagem aparentemente problemática foi explorada e recuperada em coletâneas recentes *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher* (2011); *Intellectual Birdhouse – Artistic Practice as Research* (2012); e *On Not Knowing: How Artists Think* (2013) (Veja de novo, Diga de novo: A Pesquisa do Artista; Casa de Pássaros Intelectual: Prática Artística como Pesquisa; e Sobre Não Saber: Como os Artistas Pensam). É minha afirmação de que, ao proceder "metodicamente sem método", como Theodor Adorno, e como Perec pratica continuamente, podemos nos abrir para diferentes abordagens de pesquisa que possam estar disponíveis por meio de estudos mais ortodoxos (ADORNO, 1984: p. 161).

Quero começar com a ideia do "projeto". Michael Sheringham observa como, em uma carta de 1968 a Maurice Nadeau, Perec usa repetidamente esse termo para descrever as várias atividades nas quais ele está envolvido (SHERINGHAM, 2006: p. 257). Na introdução de *The Art of Project* (A Arte do Projeto), Grattan e Sheringham reconhecem que a forma atravessa fronteiras genéricas, disciplinares e culturais, e que está sendo usada com crescente frequência para descrever uma série de empreendimentos artísticos, literários e críticos recentes / contemporâneos - por escrito, arte, fotografia, cinema e assim por diante (GRATTAN; SHERINGHAM, 2005: p.1). Comentando que o "projeto" até agora teve "notavelmente pouca atenção crítica"(p.1), os autores continuam descrevendo o que consideram seus aspectos principais. O que mais importa em um projeto, eles afirmam, é o processo ou o desempenho desse processo, em vez de necessariamente alcançar um resultado definitivo. Em muitos casos, o criador / pensador identifica-se como um amador, um não especialista crítico no campo que está explorando, e isso geralmente ocorre por meio de abordagens pseudo-etnográficas de olhar, registrar, inventariar e descrever. Há uma combinação de exatidão, que exige rigor e disciplina, mas isso muitas vezes se torna divertido e irreverente. Tais projetos tendem a ser auto-questionadores e auto-reflexivos, e incluem um relato de seu próprio progresso, observando mudanças e redirecionamentos de atenção e discutindo sua falha ou interrupção real ou potencial. Geralmente, ocorrem no "grosso do dia-a-dia", mas de maneira que dentro (do estúdio / da oficina / do local da escrita) e fora (no site em estudo ou exploração) tenham uma relação dialética entre si. Grattan e Sheringham definem o leque de atividades que um projeto pode designar como "algo previsto, algo em andamento ou concluído" (GRATTAN; SHERINGHAM, 2005: p.17) e em outros lugares, Sheringham identifica como um projeto difere de "cognatos como plano, esquema, empreendimento, tarefa, porque, embora aponte para um fim, um projeto torna o fim menos definido, mais hipotético" (SHERINGHAM, 2006: p.388). Notavelmente, para os propósitos da minha posição no artigo atual, com seu "compromisso com ações de médio prazo", isso implica uma preocupação com o "domínio da prática" (p. 388).

A outra forma criativa / crítica definida para trabalhar por Perec é a do ensaio. Falando etimologicamente um ensaio, teste ou experimento, a resistência do ensaio ao pensamento sistemático e sua mente aberta quanto ao que pode (ou não) ser considerado conhecimento são evidenciados em *Species of Spaces*

(Espécies de espaços). Sheringham observa como esta obra "despreza a ortodoxia disciplinar e brinca de gato e rato com formas e procedimentos organizados de conhecimento" (Sheringham 2006: 49), e que sua aparente ordem lógica despreza os sistemas, revelando sua própria arbitrariedade. Enquanto Sheringham começa sua discussão sobre a forma em Percec, acenando para Montaigne, cujos primeiros ensaios pessoais marcaram, ele diz, "o surgimento de uma certa atitude em relação ao conhecimento e uma maneira de processar os processos da mente à medida que ela faz sentido de mundo" (p.48), é significativo que ele decida ler Percec em particular em relação à polêmica de Theodor Adorno, de 1958, *The Essay as Form* (O Ensaio como Forma).

Uma pedra de toque para escritores, artistas e cineastas que trabalham no meio do ensaio (observe como ele aparece, por exemplo, como um texto-chave no site do falecido cineasta Chris Marker); Adorno descreve a "liberdade infantil" do ensaio (ADORNO, 1984: p. 152) empolgar-se com o que os outros já fizeram e como "rejeita a hostilidade à felicidade do pensamento oficial" (p.168), que "o coloca contra qualquer coisa nova e também contra a curiosidade, o princípio do prazer do pensamento" (p.169). Ele afirma que se desenvolve epistemologicamente, pois manifesta seu próprio processo de pensamento no fazer e que não se preocupa com os primeiros princípios - "Começa não com Adão e Eva, mas com o que deseja falar" (p.152) - operando, assim, através de conexões por meio de uma forma de lógica associativa.

O ensaio utiliza o parcial e o fragmentário, e não a totalidade, e, como tal, repara as abstrações do pensamento; nessa textura mais densa "o pensador não pensa, mas se transforma em uma arena de experiência intelectual, sem simplificação" (pp.160-1). Para Sheringham, o ensaio e a categoria do cotidiano parecem lidar com um tipo de "não conhecimento": ao tentar apreender a experiência do cotidiano, o ensaio esquece "o que geralmente consideramos como conhecimento" (SHERINGHAM, 2006: p.49). Em última análise, para Adorno: "a lei da forma mais interna do ensaio é heresia. Ao transgredir a ortodoxia do pensamento, algo se torna visível no objeto cuja finalidade secreta da ortodoxia é manter-se invisível" (p. 171). Em sua opinião: "elogiar alguém como escritor é o suficiente para excluí-lo do âmbito acadêmico" (p. 151); a forma do ensaio é, portanto, um trabalho intelectual que desafia as limitações das normas acadêmicas. Existe uma certa ironia de que a redação de ensaios continue sendo uma das formas dominantes de

pedagogia acadêmica, sendo o meio pelo qual os alunos são treinados para pensar e examinar o mundo intelectual, mas que, uma vez que alguém se tornou um acadêmico profissional, sua prática é inaceitável. O rigor estrutural do trabalho acadêmico publicável geralmente não acomoda a abertura exploratória de se ensaiar uma ideia ou assunto.

Tendo em mente essas conceituações, quero focar em três interseções específicas entre o projeto criativo e a forma do ensaio, e considerar suas consequências para os métodos que podemos empregar como pesquisadores. Começarei com a figura do amador que sabe. Existem claramente tendências, tanto em projetos quanto em ensaios, para que os criadores / pensadores operem como não especialistas nas ideias que estão explorando, às vezes "emprestando" de uma disciplina com a qual eles passam a se tornar criticamente engajados. Os projetos do artista Mark Dion, por exemplo, viram-no adotar os vários papéis de bioquímico, ornitólogo, etnógrafo e arqueólogo; e o ensaísta Geoff Dyer explorou materiais tão diversos como jazz, yoga, fotografia e o filme de Tarkovsky, *Stalker*, embora ele não tenha "treinamento" profissional nessas áreas. Mesmo em seu livro sobre D.H. Lawrence, em que, tendo um ensino superior em literatura inglesa, Dyer pôde trazer certa experiência, ele rapidamente se distancia daqueles críticos profissionais que estão ocupados, ele pensa, transformando o trabalho literário em pó. Dyer se queixa contra o efeito necrótico de algum trabalho acadêmico: "Caminhe pelo campus da universidade e há um cheiro quase palpável de morte no local, porque os acadêmicos estão ocupados matando tudo o que tocam" (Dyer 1998: 101). Grattan e Sheringham consideram que um tipo de amadorismo conhecedor, uma espécie de desprofissionalização crítica, pode expor as premissas ideológicas sobre as quais as disciplinas repousam, e nisso há um eco do argumento de Marshall McLuhan de que o profissional tende a "aceitar acriticamente as regras básicas do ambiente no qual ela opera" (MCLUHAN, 1967: p.93). Ao escrever sobre Dion, Grattan e Sheringham consideram sua abordagem não totalmente amadora nem profissional, mas "uma exploração do potencial aberto por uma prática estrategicamente localizada na interface entre arte e arqueologia, amadorismo e profissionalismo" (p.13). Em um ensaio do catálogo da exposição de *Amateurs* (Amadores) de 2008 na CCA Wattis, o curador Ralph Rugoff identifica praticamente a mesma coisa no trabalho, através do que ele chamou de amadorismo profissional predominante em certos projetos de arte

contemporânea (Rugoff 2008: 9-14). Essas abordagens são interessantes, eu acho, porque podem ser revividas criticamente; o teórico da arte Thierry de Duve afirmou que "a tarefa mais importante para a arte e a cultura na virada do século é encontrar os meios para descobrir uma certa inocência, mas uma certa inocência após a perda da virgindade, após o desencantamento e a ironia" (DE DUVE, 1999, p. 16).

O amador conhecedor ou profissional - ou em um posicionamento crítico que mobiliza ambas as posições ou o espaço entre elas - pode ser visto claramente dentro da obra de Perec em relação à antropologia e à sociologia: não é um antropólogo afiliado, mas usa suas ferramentas e abordagens, buscando, por meio de seu trabalho com a revista *Cause Commune* (Causa Comum), por exemplo, "empreender uma antropologia da vida cotidiana", mas fazê-lo "sem subscrever nenhuma ideologia" (PEREC 1997: 210). E seu uso do termo "sociológico", enquanto isso, para descrever um dos quatro campos em que pensa operar seu trabalho, é notável em citações assustadoras (p.141). Com seus relacionamentos com Henri Lefebvre e Roland Barthes, entre outros, e sua participação contínua em palestras e seminários universitários, ele não era um estranho ingênuo da academia, mas também não estava totalmente vinculado a suas normas disciplinares.

Como observam Grattan e Sheringham, a tendência amadora de se concentrar nas pequenas coisas dos projetos é, em si mesma, uma espécie de dissidência das reivindicações mais grandiosas de muitas agendas críticas, mas não menos séria (GRATTAN; SHERINGHAM, 2005: p. 27). Na consideração de Sheringham sobre *Espécies de espaços*, ele deixa claro como: "O projeto ou proposta modesta, geralmente aparentemente trivial, é um estratagema projetado para permitir que algo mais seja apreendido obliquamente, algo absolutamente sério e importante" (SHERINGHAM, 2006: p.250). A preocupação de Perec com o "trivial e fútil", o foco no que é endógeno e infraordinário e sua maneira de olhar de maneira um tanto oblíqua para os sujeitos marcam sua diferença de práticas então correntes no campo e sua dissidência se manifesta em seu chamado à ação: "Talvez seja necessário, finalmente, fundar nossa própria antropologia" (PEREC, 1997: p.210). Apesar da identificação de Perec com certas disciplinas acadêmicas, ele finalmente classificou os livros que escreveu como sendo diferentes tipos de obras literárias, e aparentemente ficou horrorizado quando seu

romance *Things* (Coisas) foi considerado uma obra-prima da teoria sociológica. Da mesma forma, o livro de fotografia de Geoff Dyer, *The Ongoing Moment* (O Momento em Andamento), escrito explicitamente como um fotógrafo amador, foi aclamado e adotado no cânone de importantes obras críticas a serem lidas pelos alunos da disciplina. Esse uso e repúdio simultâneos de tais contextos surgem na maneira como os próprios escritos operam agora, como obras criativas da literatura, certamente, mas também dentro da academia como textos críticos. O trabalho de Perec foi usado para informar abordagens ao trabalho de campo em várias disciplinas da universidade, como Charles Forsdick e Richard Phillips deixaram claro em seu discurso para um simpósio de 2016 sobre geografias perecquianas:

Metodologicamente, Perec [...] tem muito a oferecer, tendo explorado métodos de exploração e observação urbana; classificação, categorização e taxonomia; inventários e índices espaciais; e descrição geográfica e etnográfica. (FORSDICK; PHILLIPS, 2016).

Mas, com e ao lado de suas observações duradouras e exercícios focados, há desvios para algo muito mais impróprio, que rompe com as concepções usuais de trabalho de campo sério: há o tipo de atenção flutuante livre perseguida em sua mesa ou em um café, sua deriva serpenteante enquanto pensamentos ou observações que provocam lembranças e digressões, e, de fato, o fracasso de Perec, em certas atividades, de sustentar as próprias regras ou intenções.

Não é tão estranho, eu acho, que a abordagem amadora (do latim, *amator*, - um amante) deva fornecer *insights* críticos para, assim como a distância intelectual operar em uma posição fora da disciplina, também há a sensação de que esses projetos são importantes pessoalmente para o investigador, em vez de simplesmente tentar operar no campo profissional, onde eles podem fazer contribuições generalizadas ou desinteressadas ao conhecimento. Geoff Dyer aborda essencialmente cada um de seus tópicos do ponto de vista de um fã, cuja conexão com o assunto em questão surge precisamente do sentimento intenso que ele tem por seus súditos; e para Perec, muitas vezes há uma preocupação subjacente com a ressonância particular dos locais nos quais ele se concentra. Segundo Sheringham, Philippe Lejeune identificou como os doze locais parisienses do projeto *Lieux* (Lugares) estavam especificamente relacionados às memórias pessoais de Perec (SHERINGHAM, 2006: p.258).

Juntamente com o meu próprio desejo de discordar do *status quo* acadêmico, cujas limitações fazem com que eu frequentemente me encontre em uma camisa de força, esse "método" amador formou a motivação para minha série da editora Pam Flett Press², na qual posso discernir muitas das principais facetas do ensaio e do projeto descrito acima. A Press adotou uma abordagem explicitamente amadora, sendo criada sem financiamento ou validação institucional, usando meus próprios recursos, reunidos em uma gama heterogênea de atividades pagas, para que pudesse explorar seu campo da estética cotidiana sem compromisso. As edições assumiram diferentes formas materiais, dependendo do assunto e da abordagem: incluíram jornais acompanhados de um livro de notas de rodapé complementar, por meio de um ensaio em áudio apoiado por um livro de capa mole em cujas páginas são inseridas uma série de fotografias coloridas e uma coleção heterogênea de material impresso, fotográfico e escrito, encadernado por clipes de documentos. Eles foram distribuídos livremente em palestras e conferências, enviados por correio para aqueles com quem eu havia discernido uma afinidade crítica ou que haviam manifestado interesse por e-mail, trocados com outros editores independentes e adquiridos por bibliotecas acadêmicas, as quais permitiram novos diálogos através da criação de uma rede informal e agora expansiva.

Na primeira edição, *Call yourself a bloody professional* (Chame a si mesmo de um profissional sangrento) (LEE, 2011a), que explorou como o amador faz as coisas por amor, e não por necessidade profissional, retomei a argumentação de Marcel Proust de que estar apaixonado é um treinamento perfeito para os escritores, uma vez que os torna alerta e desconfiado, afirmação manifestada também nas reflexões sobre *A Lover's Discourse* (Fragmentos de um Discurso Amoroso, em português) de Roland Barthes, em que a epistemologia frenética do amante é exemplificada: os amantes se preocupam em interpretar e analisar os mínimos detalhes para o que importa, porque, quando alguém é (ou esteve) apaixonado por algo ou alguém, a análise realmente importa. Pode-se extrapolar isso para o trabalho crítico "adequado" de uma leitura atenta, impulsionada por uma verdadeira sensação de cuidado. Stephen Rowland, inspirado na filosofia espinozista, afirmou que "o amor intelectual [...] fornece uma excelente base para a

² NT. A autora refere-se a seu projeto de edições, ver: <http://www.joannelee.info/_/pam_flett_press.html>. Acesso em set. 2019.

pesquisa acadêmica", porque estar apaixonado por uma pessoa ou um assunto traz consigo o desejo de conhecer alguém ou algo mais intimamente, argumentando que "sugere um interesse contínuo e em desenvolvimento, e não um interesse que se esgota quando a pergunta inicial é respondida" (ROWLAND, 2006: p.111). Quero anotar aqui a sensação de continuar ou ir além, ao qual voltarei mais tarde.

A abordagem amadora das investigações surge em algumas discussões correntes dentro e sobre a pesquisa artística. O filósofo finlandês Tuomas Nevanlinna escreveu sobre a necessidade de libertar os artistas que realizam doutorado do fardo de ter que abordar um cânone filosófico complexo para dizer algo "respeitado do ponto de vista acadêmico" em suas pesquisas (NEVANLINNA in ZIEGLER, 2011: p.28). Ele pede que "se livrem de toda atitude reverente demais em relação aos filósofos. Pode usá-los descaradamente para seus próprios propósitos, interpretá-los mal e frutificá-los", e ele prossegue: "Leia os clássicos 'sexualmente', por assim dizer, em vez de obedientemente e exegeticamente: ame-os, junte-se a eles, use-os para seu próprio prazer" (p.29). Isso está ligado no pensamento de Nevanlinna ao que pode ser considerado a posição de não especialista na pesquisa e orientação de projetos de doutorado: para pesquisadores artísticos, ele diz, cada projeto é um processo de definição das regras do zero. Ele escreve: "Todos os artistas envolvidos na pesquisa artística são, de certo modo, obrigados a fazer pesquisas pela primeira vez - tudo no campo da pesquisa artística é um trabalho pioneiro", de modo que, como resultado, "os pesquisadores artísticos e seus orientadores não são meramente aplicadores de regras preexistentes, mas empreendem criação e desenvolvimento conjuntamente a essas regras" (p.27). Ele também articula sua própria posição ativamente não especialista como orientador do projeto da artista Denise Ziegler: "Eu era como o cara estúpido de um filme para quem o conteúdo científico, o mecanismo de uma bomba ou a máquina do tempo ou o que quer que seja - tem que ser explicado e quem atua como um dublê para o público. Em termos de substância, minha contribuição foi quase nula" (p. 28).

As investigações críticas e criativas amadoras sérias têm uma história. Em *Chame-se um profissional sangrento*, voltei-me para Mihalyi Csikszentmihalyi, que lembra: "Houve um tempo em que era admirável ser um poeta amador ou um cientista diletante, porque isso significava que a qualidade de vida poderia ser

melhorada ao se envolver em tais atividades". Ele sugere que a razão pela qual o termo chegou a um termo de abuso é porque "cada vez mais a ênfase tem sido valorizar o comportamento sobre estados subjetivos; o que é admirado é o sucesso, a conquista, a qualidade do desempenho e não a qualidade da experiência. Consequentemente, tornou-se embaraçoso ser chamado de diletante, apesar de que ser um diletante é alcançar o que conta mais - o prazer que as ações de uma pessoa proporcionam" (CSIKSZENTMIHALYI, 2002: p.140). (A palavra diletante se origina, é claro, no latim *delectare* - para se deleitar.) Refleti que o argumento de Csikszentmihalyi teria sido bem compreendido por Roland Barthes, sobre quem Susan Sontag pensou que, através de seus últimos escritos, repudia repetidamente os papéis de autoridade ou especialista "a fim de reservar para si os privilégios e liberdades da deleção" (SONTAG, 1982: x).

Vejo uma necessidade no trabalho na abordagem amadora de ensaios e projetos: eles são importantes para a experiência real vivida daqueles que os fazem. Ao pensar / fazer dessa maneira, muitas vezes estamos tentando descobrir um caminho a seguir no que fazemos ou como podemos viver - para encontrar uma maneira de "continuar"; e, de fato, podemos procurar observar o deleite atual ou criar um bem-estar futuro. A rejeição de Adorno à "hostilidade à felicidade do pensamento oficial" surge memorável nas alegres enumerações de Perec das palavras selecionadas como um "índice" das espécies de espaços, que incluem *Angostura, Tapete de terra, Consomê, Olhar furtivo, Grande "O" vermelho, Chaves de macaco, Lixeira com pedal, Torrada* e concluem com *Wright, Frank Lloyd* (PEREC 1997: pp.93-5). Ou há a imaginação lúdica de *The Apartment* (O Apartamento) onde as salas domésticas são reinventadas como poderiam ser usadas, se pensássemos diferentemente delas: uma sala para sentidos particulares - um gustatório para degustação, um apalpatório para tocar ou uma sala para cada dia da semana - um *lundoir, mardoir, mercredoir* (segundatório, terçatório, quartatório) (p.31). Que ele escreve sobre assuntos diversos - moda, óculos, encomenda de livros, leitura, certas ruas ou bairros, sobre a própria escrita - e expõe os detalhes negligenciados habitualmente sobre esses assuntos, ou fazem reflexões sinuosas e múltiplas, parece ser porque investigar esses assuntos é estimulante, pessoalmente significativo ou mesmo essencial ao projeto de viver: "A escrita me protege. Avanço por baixo da muralha das minhas palavras, minhas

frases, parágrafos habilmente vinculados, meus capítulos astutamente programados" (p.123).

Além de uma potencial intensificação pelo significado pessoal da análise, a dissidência amadora também oferece a possibilidade de movimento e de novos caminhos a serem explorados. Na Pam Flett Press, chamei o historiador Daniel Boorstin, que viu o potencial da "maravilhosa vaga para o inesperado" do amador e sugeriu: "Um amador apaixonado não precisa ser um gênio para ficar de fora das rotinas para as quais nunca foi treinado" (BOORSTIN, 1990: p. 29). O desejo de mobilidade está certamente presente também na afirmação de Dyer de que ele tendia a mudar rapidamente de assuntos, em vez de poder permanecer realmente interessado em uma área e depois arar o sulco por toda a vida"(DYER, 2013). Em outros lugares, ele deixa claro que não está interessado em aplicar um modelo uniforme aos diferentes assuntos que explorou: "A ideia é que cada livro chegue a um formato e estilo adequados ao assunto" (DYER, 2012). Também para Perec, havia a determinação de não escrever duas coisas iguais, nem de "repetir em um livro uma fórmula, um sistema ou maneira desenvolvida em um livro anterior" (PEREC, 1997: p.141). Seu pensamento e escrita estão continuamente se configurando e, em seguida, quebrando ou excedendo as categorias e classificações a que chegava, porque uma certa desordem e indeterminação são animadoras e oferecem uma chance de exceder o que se pensava possível. Em sua discussão sobre classificação, ele diz:

Todas as utopias são deprimentes porque não deixam espaço para o acaso, para a diferença, para os "diversos". Tudo foi definido em ordem e a ordem reina. Por trás de toda utopia, há sempre um ótimo *design* taxonômico: um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar. (p.191).

Enquanto "gostaríamos de acreditar que existe uma ordem única que nos permitiria acessar o conhecimento de uma só vez", o que acontece é que "oscilamos entre a ilusão da perfeição e a vertigem do inatingível" (p.155). Quando Perec escreve bastante coloquialmente que "a taxonomia pode fazer sua cabeça girar" (p.195), entendo isso como a descrição do problema da categorização e como um movimento, talvez uma tontura criativa, através da qual somos energizados para encontrar novos caminhos a seguir.

Referindo-me à afirmação de McLuhan de que "o" especialista "é o homem que fica parado" (MCLUHAN, 1967: p.93), observei em *Chame a si mesmo de profissional sangrento* que:

A experiência não necessariamente impede a jornada intelectual da curiosidade, mas muitas vezes o foco na defesa da tese atual do especialista leva a um esgotamento das escotilhas intelectuais, em vez de um compromisso aberto com o que pode ser possível como resultado do conhecimento que eles possuem. (LEE, 2011: sem paginação).

Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis e Michael Schwab argumentaram:

Parece-nos que a pesquisa artística é uma atividade para pessoas que atravessam fronteiras que, ao negociar fronteiras, realizam suas pesquisas de maneira um pouco diferente daquelas que expandem o conhecimento inflando territórios conhecidos ou registrando uma nova reivindicação na esperança de encontrar ouro enquanto mantém os outros de fora. (DOMBOIS et al., 2011: p.11).

O trabalho de Perec abre preocupações, cria e, em seguida, recolhe ou excede as classificações e, em última análise, amplia a maneira como se pensa, em vez de chegar a uma conclusão final a ser defendida a todo custo. O amador conhecedor e apaixonado, alguém disposto a não aderir a essa disciplina atual, mas a perseguir suas curiosidades diversas por amor e preocupação é, acredito, importante como uma maneira de ampliar o que é possível para pensarmos e como podemos continuar em nossa pesquisa. Como segunda conjunção chave do ensaio e da forma do projeto, quero discutir a simultaneidade do criativo e do crítico - um crítico criativo e um crítico crítico, se assim se quiser chamar.

Com isso, quero dizer que, muitas vezes, existe uma voz auto-questionadora e auto-reflexiva no trabalho, que comenta a intenção do escritor / do projeto, o que está fazendo (ou não está fazendo), o que reflete sobre as armadilhas nas quais pode tropeçar (ou de fato já o fez), e que usa a forma e o processo de fazer-se como um meio de pensar. A escrita de Perec é cheia de sua própria auto-reflexão. Em *The Gnocchi of Autumn* (O nhoque do outono), ele faz uma série de perguntas a si mesmo em relação ao fato de ter se tornado escritor:

Eu tinha algo tão especial a dizer? Mas o que eu disse? O que há para dizer? Dizer, o que é isso? Dizer que alguém escreve? Dizer que alguém é escritor? A necessidade de comunicar o

que? Uma necessidade de comunicar que alguém precisa se comunicar? Aquele que está no ato de se comunicar? (PEREC, 1997: p.122).

E em *The Scene of a Stratagem* (A cena de um estratagema), uma peça sobre sua própria psicanálise, ele se pergunta: "por que preciso escrever este texto? Para quem é realmente destinado? Por que escolher escrever e tornar público o que talvez tenha sido nomeado apenas no sigilo da análise" (p.165). Percec está alerta ao seu uso retórico da "desculpa, segundo a qual, em vez de enfrentar o problema que precisa ser resolvido, a pessoa se satisfaz em responder a perguntas fazendo outras perguntas, refugiando-se, a cada vez, atrás de uma incompetência mais ou menos fingida" (p.189) e com sua propensão a se afastar do que ele pretendia: "Eu escrevi peças de autobiografia que estavam sendo constantemente desviadas" (p.132).

Em *Think/Classify* (Pensar/Classificar), o ensaio reflete diretamente sobre o processo problemático de sua própria escrita e na tentativa de lidar com o próprio assunto de pensamento e classificação:

Nos diferentes estágios de preparação deste ensaio - anotações rabiscadas em cadernos ou folhas soltas de papel, citações copiadas, "ideias", ver, cf. etc. - acumulei naturalmente pequenas pilhas: minúscula b, CAPITAL I, terceiro, parte dois. Então, quando chegou a hora de reunir esses elementos (e eles certamente precisavam ser reunidos se esse "artigo" fosse um dia deixar de ser um projeto vago adiado regularmente até um amanhã menos complicado), rapidamente ficou claro que eu nunca conseguiria organizá-los em um discurso. (PEREC, 1997: p.188).

Quando Percec observa sua dificuldade em ordenar o material e observa a natureza imprecisa, fugidia e inacabada do que ele acumulou, ele decide deliberadamente "preservar o caráter hesitante e perplexo desses restos disformes e abandonar a pretensão de organizá-los em algo parecido com [...] um artigo" (p. 189), de modo que a obra em si põe em questão o que é e faz a classificação e, como resultado, o que pode ser pensável e, por meio de sua escrita, possível de dizer.

A própria forma torna-se parte da crítica autoconsciente, como quando, em meio a uma série de listas e categorizações, uma seção sobre "As inefáveis alegrias da enumeração" reflete como:

Em toda enumeração existem duas tentações contraditórias. O primeiro é listar tudo, o segundo é esquecer alguma coisa. O primeiro gostaria de encerrar a questão de uma vez por todas, o segundo para deixá-la em aberto. Assim, entre o exaustivo e o incompleto, a enumeração parece-me, antes de todo pensamento (e antes de toda classificação), a própria prova dessa necessidade de nomear e reunir sem a qual o mundo ("vida") careceria de pontos de referência para nós. (PEREC, 1997: p.198).

Em *Gumming the works* (Juntando³ os trabalhos), a terceira edição da Pam Flett Press, um tema-chave foi minha própria incapacidade de prosseguir com a redação ou finalmente chegar a uma conclusão, mas através de uma série de discussões sobre essa situação - incluindo problemas de procrastinação, um medo terrível de omissão, uma comparação com artistas e escritores, o tempo necessário para mastigar, digerir ou compostar o material pesquisado, para que pudesse ser transformado em produção fértil - gerou uma série de notas de rodapé digressivas ao lado do ensaio formal por si só, de tal forma que a escrita finalmente chegou a cerca de 36.000 palavras (LEE, p. 2013). Como forma de reconhecer a importância de suas digressões e o espaço do conhecimento associativo, o ensaio formal desmaterializou-se para assumir a forma de uma gravação de áudio on-line, que durava pouco menos de uma hora de tempo de audição, enquanto a publicação cuidadosamente projetada e impressa foi formada inteiramente a partir de notas de rodapé excessivas (sobre líquen, fotografia em grande formato, ilhas, bloco criativo, erótica binária, brincadeira, desviar-se, viscosidade, merda, nojo, usar animais para pensar, o jogo de computador Katamari Damacy, metodologia *tumbleweed*⁴, acumulação, desordem, impropriedade, lixo...) cuja geração, percebi, havia se tornado o ponto do exercício. Essa edição, em particular, tornou-se metacrítica, exatamente como Grattan e Sheringham identificaram: reflete sobre a prática, sobre sua própria criação e sua própria forma; articula-se à medida que avança como está, começando a funcionar naquilo que está se tornando; reconhece como o que começou como uma coisa (uma descrença no material

³ NT. *Gumming* também tem relação com chiclete, *gum* em inglês, aqui o sentido seria de juntar, colar algo com chiclete.

⁴ NT. *Tumbleweed* é uma planta que rompe com as suas raízes no outono e é impulsionada pelo vento como uma massa, rolando por diferentes espaços.

cotidiano do chiclete) se tornou outra; que a coisa sobre a qual estava se pensando, por sua vez, tornou-se (e eu, sua escritora) transformadora.

Grattan e Sheringham deixam claro como, nos projetos de artistas / escritores contemporâneos, a exploração é tão importante quanto qualquer resultado: "as pesquisas do artista assumem um valor autônomo ao lado de suas descobertas, e nossa visão do produto final se transforma com a nossa compreensão de que é o último - ou o mais recente - estágio de um projeto" (p.8). Muito comumente, esses empreendimentos usam o trabalho de escrever ou de fazer algo como uma oportunidade de descobrir e questionar o que o projeto ou o ensaio (e seu criador) pode realmente estar aprontando, como de fato aconteceu na Pam Flett Press. Para Perec: "Mesmo que o que eu produzo pareça derivar de um programa elaborado há muito tempo, de um projeto de longa data, acredito que descubro - que provo - a direção em que estou me movendo" (PEREC, 1997: p. 142). Ele articula a sensação de que seus livros estão "descrevendo ponto a ponto as etapas de uma pesquisa, o' porquê' do qual eu não sei dizer, apenas o 'como'"(p.143). Como Sheringham reconhece, a não-ficção de Perec costuma parecer um projeto aliado a ideias de emergência - as coisas são conhecidas, passam a existir através da escrita, embora, igualmente a coisa a ser entendida continue se afastando. Perec descreve como ele está traçando "um itinerário provisório" e oferece o comentário de que "eu me atrapalho" (p.196), sentindo o caminho "serpenteando no meio das palavras" (p.202).

Dado que, como resultado, qualquer posição alcançada parece provisória e o conhecimento adquirido é muito temporário, tal abordagem parece estar em desacordo com as concepções ortodoxas de pesquisa, a linguagem da imprecisão inadequada à clareza e ao rigor próprios da investigação acadêmica. Esse é o terceiro aspecto a ser considerado no artigo atual. Não é que os projetos discutidos por Grattan e Sheringham não tenham trabalho e esforço sérios; em muitos casos, o investigador que "permanece não-oficial, amador, não especialista" e que "mistura subjetividade e objetividade, especulação de mente e subversão paródica" ainda projeta e realiza o trabalho "com uma exatidão que pode ser confundida à mania". (GRATTAN; SHERINGHAM, 2005: p.10). Aqui podemos pensar em *Attempt at an Inventory of the Liquid and Solid Foodstuffs Ingurgitated by Me in the Course of the Year Nineteen Hundred and Seventy-Four* (Tentativa de um Inventário de Alimentos Líquidos e Sólidos Ingurgitados por Mim no Decurso do

Ano Mil Novecentos e Setenta e Quatro) e de fato no *Eat 22* (Comida 22), um projeto semelhante mais recente da artista britânica Ellie Harrison, em que fotografou tudo o que ela comeu ao longo de um ano, começando no aniversário de 22 anos e terminando precisamente no de 23 (HARRISON, p.2013). Essa gravação diária, mantida por tanto tempo e resultando em 1640 imagens é claramente um tipo épico de empreendimento.

Como Grattan e Sheringham apontam, frequentemente existe um "determinante singular", um dispositivo usado para gerar os parâmetros da investigação, que pode parecer ter sido "escolhido aleatoriamente, ser lúdico, excêntrico ou absolutamente inapropriado" (GRATTAN; SHERINGHAM, 2005: pp. 21- 2). Do projeto *Days* (Dias) da artista francesa Sophie Calle, sob o signo de B, C e W, descreve como ela realizou viagens e atividades específicas guiadas por uma carta específica: no dia designado como W, a artista francesa escolheu um fim de semana para viajar de trem:

em um vagão iluminado para a região da Valônia na Bélgica "levando consigo" um Walkman, um laptop que lhe permite acessar a World Wide Web, os escritos de Walt Whitman e uma cópia da obra parcialmente ficcional e autobiográfica de Perec, *W ou A memória da infância*. (Grattan; Sheringham, 2005: pp.20-1).

Enquanto isso, para o fotógrafo Keith Morris, seu determinante é seu próprio nome: ele decide entrar em contato com todos os Keith Morris no País de Gales por meio da lista telefônica - uma tentativa de ser "abrangente" - e fotografá-los e entrevistá-los em um projeto que ele pretende alojar no Museu Nacional do País de Gales, onde ele oferecerá, ele acredita, uma exploração particular da identidade pessoal e nacional. (Parece-me que uma particularidade adicional estará em ação aqui: dada a ascensão do telefone celular sobre o telefone fixo e o desejo das pessoas de evitar chamadas de *spam*, o projeto certamente também refletirá um momento histórico que evidencia a mudança profunda em nosso uso da tecnologia, algo que tenho certeza de que o artista não se propôs a fazer).

Grattan e Sheringham sugerem que a abordagem adotada em tais projetos opera claramente com algum sistema e seriedade, e que "considerável tempo, energia e comprometimento [...] entraram no projeto" (GRATTAN; SHERINGHAM, 2005: p.8). Mas eles também reconhecem que "da perspectiva do agrimensor

profissional [ele] seria, no entanto, considerado muito experimental e arbitrariamente seletivo para o conforto metodológico" (p.24).

Na "arte do projeto", o criador / pensador é "alguém que coleciona, observa, classifica, enumera, compara, que é rigoroso e disciplinado, ao mesmo tempo humorístico e irreverente" (GRATTAN; SHERINGHAM, 2005: p.10). Eles são, para usar novamente a frase útil de Adorno, "metodicamente não-metódicos".

Agora, o tipo de projeto descrito por Grattan e Sheringham (2005) nunca teve a intenção de ser uma obra séria de pesquisa acadêmica; eram atividades artísticas que criaram (e foram capazes de violar) suas próprias regras à vontade do artista ou em reação aos fenômenos encontrados, em vez de precisar aderir a qualquer regulamento institucional ou disciplinar. O fato de esses projetos "inter(in) disciplinares" poderem fornecer "uma alternativa a modos de entendimento estritamente científicos ou abstratos" e ter a "capacidade de oferecer modos alternativos e indiretos de conhecimento" (p.9) oferece, no entanto, lições importantes, relacionadas a o que Hito Steyerl descreveu como "um certo" limite de resistência "contra modos dominantes de produção de conhecimento" na pesquisa artística ou na academia de maneira mais ampla (STEYERL, 2012: p.60).

As *Tactics for not knowing: preparing for the unexpected* (Táticas para não saber: preparando para o inesperado) de Emma Cocker oferecem uma articulação dessa resistência, considerando as investigações através da prática como sendo algumas vezes sobre "tornar algo menos conhecido" e "permanecer na experiência de não saber enquanto for de alguma forma generativa" (COCKER, 2013: p.127). Ela descreve as táticas de permanecer receptivo, perambular e se perder e articula a prática "como uma série interminável de, talvez, um conjunto interminável de testes de ensaios", através dos quais não há conclusão definitiva (p.130). Essa atividade oferece maneiras "para impedir que as coisas sejam assimiladas muito rapidamente de volta ao significado, de serem classificadas ou (re)reivindicadas rapidamente pelo conhecimento existente" (p.130). Ela escreve que é "necessário saber como não saber" e que:

[n]ão conhecimento não é experiência despojada de conhecimento, mas um modo de pensar em que o conhecimento é posto em questão, tornado inquieto ou inseguro. O não saber perturba a fixação ilusória do conhecido, sacudindo-o um pouco para conceber as coisas de maneira diferente (p.131).

A "fixação ilusória" é manifestada no trabalho de Perec sobre classificação:

Meu problema com as classificações é que elas não duram; dificilmente terminarei de colocar as coisas em ordem antes que a ordem seja obsoleta. Como todo mundo, presumo, às vezes, sou tomado por uma mania de organizar as coisas. O grande número de coisas que precisam ser arranjadas e a quase impossibilidade de distribuí-las de acordo com critérios verdadeiramente satisfatórios significam que eu finalmente nunca consigo, que os arranjos que eu faço são temporários e vagos, e dificilmente mais eficazes do que a original anarquia. (PEREC, 1997: p.196).

Sua permanência em um campo entre classificações estáveis e provisórias é exatamente o tipo de coisa que questiona o conhecimento, como sugeriu Cocker. Além do mais, acredito que Perec também articule o processo de pensar através da prática quando observa sua dificuldade em organizar o material e descreve como se sente, fazendo, desmontando, fazendo novamente; com sua confusão e a capacidade de lidar com isso, há uma tolerância do que é insolúvel.

A ideia de permanecer com incerteza e inconsistência está no centro do ensaio, como deixei claro em *Lord Biro and the writing on the wall* (Lord Biro e os escritos na parede), minha segunda publicação pela Pam Flett Press, em que observei o apego do ensaísta Hans Magnus Enzensberger a julgamentos provisórios e a defesa espirituosa da vontade da forma de abraçar contradições (LEE, 2011b: não paginado). Foi algo que desenvolvi na quarta edição da Press, *Vague Terrain* (Terreno Vago) (LEE, p. 2014), que começou com uma investigação de espaços reais de entremeios - agora abandonados e aguardando um novo objetivo ou reconstrução, como por exemplo, a antiga fábrica de cerâmica Spode, em Stoke-on-Trent - mas se viu explorando manifestações mais conceituais do liminar e do meio, uma característica das práticas e pesquisas recentes da arte. O fato de a publicação ter emergido lentamente durante quase uma década de trabalho, através da conjunção de caminhar, fotografar, escrever, lembrar, ler e pensar, e encontrar forma através de textos e fotografias poéticos / descritivos, lembrança e reflexão crítica, resultou em uma série de discretos, porém ainda ensaios inter-relacionados de seus conceitos, em que o objetivo era manter ideias heterogêneas em tensão, em vez de adotar qualquer posição definitiva. Cheguei a pensar nisso como um vislumbre entre posições, tomando emprestado a descrição de Roland Barthes de um "inventário de brilhos, nuances, de estados, de

mudanças" (BARTHES, 2005: p.77) e seu senso de que esses desvios, inversões ou as convoluções vão além dos binários sim / não; para ele, o brilho tem o efeito de "esticar" as possibilidades, no lugar de permitir que uma única posição seja tomada (pp.196-7). Ele descreveu "uma extrema mutabilidade de momentos afetivos, uma rápida modificação, em brilho" (p.101), o que pode resultar, acredito, no surgimento de múltiplas possibilidades, interpretações e leituras.

Em sua introdução de *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research* (Casa de Pássaros Intelectual: Prática Artística como Pesquisa), Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis e Michael Schwab sugerem que: "Equipados com o luxo de ignorar as demandas por definições, os artistas podem transgredir e desafiar o que qualquer narrativa isolada pode projetar como pesquisa" (DOMBOIS et al, 2010: p.10). O fato de que os editores entendem essa coletânea como uma casa de pássaros, uma estrutura aberta que permite que as ideias entrem e saiam de novo, relaciona-se com a afirmação (mencionada anteriormente) de que a pesquisa artística é uma atividade para quem atravessa fronteiras. Esse senso de mobilidade e abertura, no lugar da necessidade de ocupar terreno e defender uma tese, também se relaciona às ideias do inter(in)disciplinar como operando entre os campos. Dominique Viart observou que o projeto contemporâneo mantém um "diálogo incessante com outras disciplinas das ciências humanas" (VIART, 2005: p. 186), mas tais trabalhos são, em minha opinião, fundamentalmente - e poderosamente - indisciplinados, em suas relações de mudança com os campos com o qual eles se envolvem. Para Sheringham, o inter(in)disciplinar atravessa a distinção entre o científico e o estético, o subjetivo e o objetivo, o teórico e o experiencial" (SHERINGHAM, 2006: p.190). Eu acrescentaria que essas obras são simultaneamente criativas e críticas, literárias e teóricas, como na crítica defendida por Geoff Dyer que considera poder ser realizada através da própria prática criativa; Dyer defende uma situação em que "a distinção entre escrita imaginativa e crítica desaparece" (DYER, 1998: p.102).

É exatamente essa inter(in)disciplinaridade que vejo trabalhando em toda obra de Perec, na riqueza, abertura, mobilidade e multiplicidade de seus projetos e ensaios. Eu me sinto encorajada pela generosidade de sua abordagem; a investigação rigorosa e idiossincrática de suas diversas curiosidades me dá permissão para pensar seriamente através da prática sobre os assuntos nos quais estou interessada, e para encontrar as maneiras às vezes peculiares pelas quais

elas podem ser consideradas. Ele pode ter dito que seu próprio trabalho era "pouco indicativo de um método", porém em sua abordagem "metodicamente não-metódica" ele oferece *insights* sobre como os pesquisadores contemporâneos, através da prática, poderiam proceder para se libertar das camisas de força que aceitamos até agora. O fato de Perec, por vezes, sentir-se fracassando em sustentar os projetos da maneira que pretendia e como estava disposto a tentar novas formas ou permitir-se que as coisas permanecessem adormecidas, para então ressurgir de maneira bastante diferente, fala diretamente comigo sobre o território confuso da prática. Para Michael Sheringham, o desvio de Perec na prática causa suspensões temporárias, mas eficazes, de julgamentos, onde são abertos espaços para ver o que acontece e onde, através de uma decisão de trabalhar em projetos, é menos provável que a pesquisa seja realizada de maneira definida. Acrescente a isso a autorreflexão que fornece seu comentário metacrítico ao longo da redação e é claramente um reflexo da visão de Janneke Wesseling sobre a qualidade distinta da pesquisa na e através da pesquisa artística: "ação prática (a produção) e reflexão teórica (o pensamento) andam de mãos dadas" (WESSELING, 2011: p.2). Em última análise, em tudo isso, é a sociabilidade intelectual e imaginativa de Perec, seu desejo de não permanecer, de possuir ou colonizar a ideia ou área que está investigando, mas de avançar e abrir assuntos para outras pessoas que considero tão empolgantes como abordagem à pesquisa. Eu frequentemente me pego emprestando a afirmação relatada de Andre Breton de que "alguém publica para encontrar camaradas"; portanto, o senso de Perec de criar conexões com outras pessoas através do que se pode fazer e fazer está no centro do meu envolvimento com o trabalho dele. A esse respeito, quero terminar aqui com as últimas palavras da entrevista de Perec, *The Work of Memory* (O Trabalho da Memória), em que comenta como gostaria de reutilizar o nome "unaminist" (originalmente um movimento literário do século XX) para descrever: "Um movimento que começa com você e vai para os outros. É o que chamo de simpatia, uma espécie de projeção e, ao mesmo tempo, um apelo!" (PEREC, 1997: p.133). Mesmo que possa centrar-se na casa, em um ambiente familiar e cotidiano, os generosos ensaios e projetos de Perec nos convidam a passear com ele de forma crítica e imaginativa. Em vez de tentar apostar em novas reivindicações ou expandir e defender o território de uma tese acadêmica, sua lição sobre o cultivo de modos de atenção variados e móveis gera *insights* capazes de produzir várias

maneiras de conhecer e ser. Não consigo pensar em nenhum outro objetivo melhor para se tentar perseguir com um trabalho artístico e acadêmico.

Trabalhos citados

Adorno, T. W. (1984) 'The Essay as Form.' Trans. Hullot-Kentor, B. and Will, F. In *New German Critique*, No. 32. (Spring-Summer 1984), pp. 151-171.

Barthes, R. (2005) *The Neutral*. Trans. Krauss, R. E. and Hollier, D. New York: Columbia University Press.

Boorstin, D. (1990) 'The amateur spirit.' In Fadiman, C. (ed) *Living philosophies: The reflections of some eminent men and women of our time*. New York: Doubleday.

Cocker, E. (2013) 'Tactics For Not Knowing: preparing for the unexpected.' In Fisher E. and Fortnum R (eds) *On Not Knowing: How Artists Think*. London: Black Dog Publishing, pp. 126-135.

Csikszentmihalyi, M. (2002) *Flow*. London: Rider.

Dombois F, et al (2012) 'Introduction.' In Dombois, F. et al (eds) *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*. London: Koenig Books.

de Duve, T. (1999) 'Bernd and Hiller Becher or Monumentary Photography.' In Becher, B. and Becher, H. *Basic Forms*. Munich: Schirmer Art Books, pp. 7-22.

Dyer, G. (1998) *Out of Sheer Rage*. London: Abacus.

Dyer, G. (2012) 'Geoff Dyer interviewed by Ethan Nosowsky.' In *The Believer*. March 2012 [Online] [Accessed 16 March 2016] http://www.believermag.com/issues/201203/?read=interview_dyer

Dyer, G. (2013) 'The Art of Nonfiction No. 6: Geoff Dyer interviewed by Matthew Specktor.' In *The Paris Review*. Winter 2013 [Online] [Accessed 12 March 2016] <http://www.theparisreview.org/interviews/6282/the-art-of-nonfiction-no-6-geoff-dyer>

Forsdick, C. and Phillips, R (2016) *Perecquian Geographies Interdisciplinary Symposium* <http://sheffield.ac.uk/geography/news/symposium-1.532816>

Grattan, J. and Sheringham, M. (2005) 'Introduction. Tracking the Art of the Project: History, Theory, Practice.' In Grattan, J. and Sheringham, M. (eds) *The Art of the Project: Projects and Experiments in Contemporary French Culture*. New York: Berghahn Books, pp. 1-30.

Harrison, E. (2002) *Eat 22*. London: Wellcome Collection <http://www.eat22.com/about.html>

Lee, J. (2011a) *Call yourself a bloody professional*. Brighton/Sheffield: Pam Flett Press.

Lee, J. (2011b) *Lord Biro and the writing on the wall*. Brighton/Sheffield: Pam Flett Press

- Lee, J. (2013) *Gumming up the works*. Brighton/Sheffield: Pam Flett Press.
- Lee, J. (2014) *Vague terrain*. Brighton/Sheffield: Pam Flett Press.
- McLuhan, M. (1967) *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. London: Bantam Press.
- Perec, G. (1997) *Species of Spaces and Other Pieces*. Trans. Sturrock, J. London: Penguin.
- Raunig, G. (2013) *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Trans. Derieg, A. Los Angeles: Semiotext(e).
- Rowland, S. (2006) *The Enquiring University: compliance and contestation in higher education*. London: McGraw-Hill International.
- Rugoff, R. (2008) 'Other Experts.' In *Amateurs*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, pp. 9-14.
- Sheringham, M. (2006) *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Sontag S. (1982) 'Writing Itself: On Roland Barthes.' In Sontag, S. (ed) *A Barthes Reader*. New York: Hill & Wang, pp. vii-xxxvi.
- Steyerl, H. (2012) 'Aesthetic of resistance?' In Dombois, F. et al (eds) *Intellectual Birdhouse – Artistic Practice as Research*. London: Koenig Books, pp. 55-64.
- Ziegler, D. (2011) 'Features of the Poetic. The Mimetic Method of the Visual Artist.' *MaHKUzine*, Summer 2011, pp. 21-33.
- Viart, D. (2005) 'Programmes and Projects in the Contemporary Literary Field' In Grattan, J. and Sheringham, M. (eds) *The Art of the Project: Projects and Experiments in Contemporary French Culture*. New York: Berghahn Books, pp. 172-187.
- Wesseling, J. (2011) 'Introduction.' In Wesseling, J. (ed) *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam: Valiz, pp. 1-14.

