

Emily O'Hara, Maria O'Connor*

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



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

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

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

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

Emily O'Hara, Maria O'Connor*

Mourning Songs: Signing practice- led research in everyday life



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

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

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

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

Introdução – Gravuras (ou Gravações)

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

Introduction – Engravings

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

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

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

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

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

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

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

Verdade

I

Ela Canta

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

II

O Chamado de Aletheia

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

Truth

I

She Sings

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

II

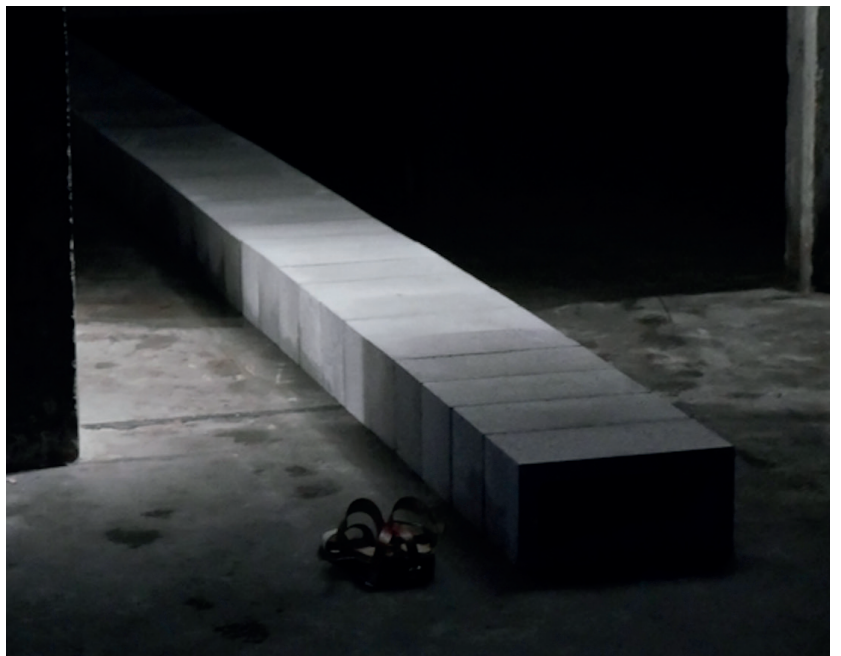
Aletheia's Call

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



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

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



Verdade Cotidiana

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



Everyday truth

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

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

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



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

I

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

II

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

I

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

II

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

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

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

Tempo Aletheiano – Pedras de Luto Cotidianas

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

Na Terra _____ sem álibi

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

Aletheian Time—Everyday Mourning-Stones

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

Into Earth _____ without alibi

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

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

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

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

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

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

Materialidade

II

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

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

Thingness

II

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

Escrita-Local – Materiais e Alegorias em Ruínas Urbanas

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

Site-Writings—Materials and Allegories in Urban Ruins

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

I

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

I

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

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

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

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

II

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



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

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

II

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

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

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

|

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

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

|

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



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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Escrita-Local – Histórias Dentro das Configurações

II

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

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

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

Site-Writing—Stories within Settings

II

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

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

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

I

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

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

I

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

II

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

II

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

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

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

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

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

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

Reflexões Inefáveis – Presentes de Luto

I

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

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

Ineffable Reflections—Gifts of Mourning

I

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

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

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

II

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

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

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

II

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

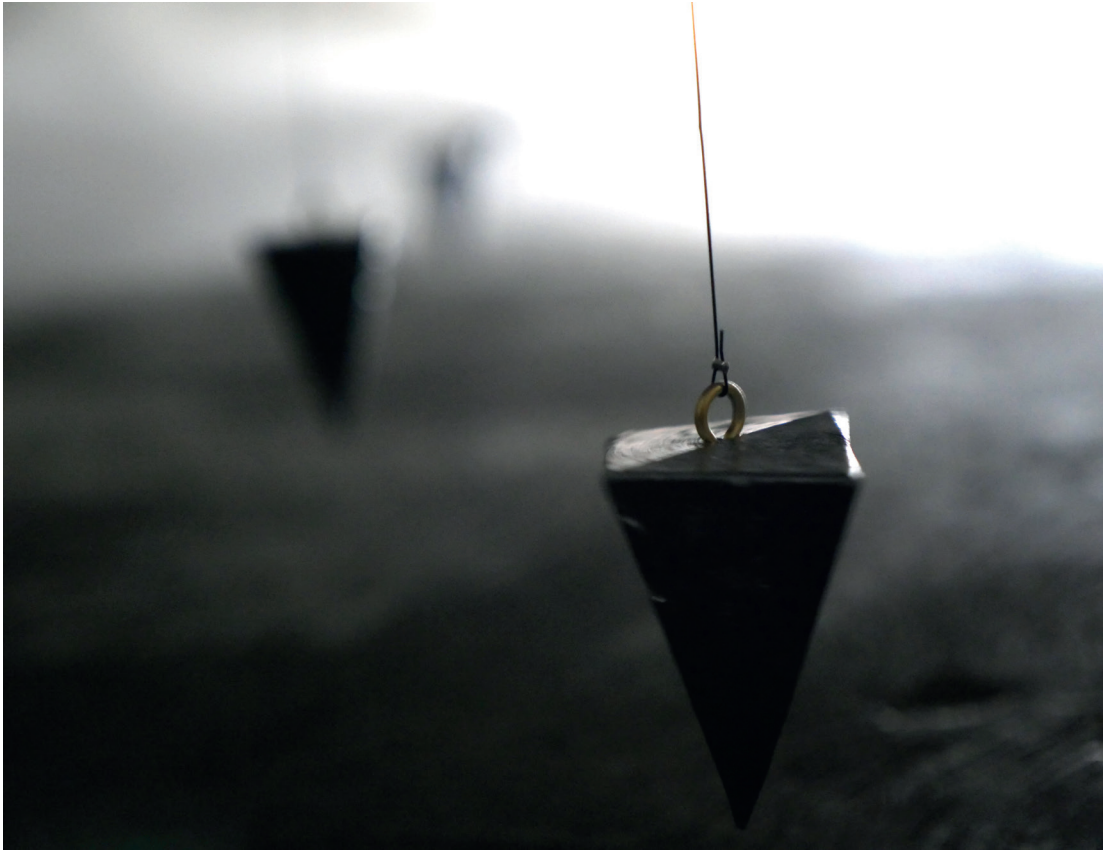


Fig 9. Still Moving, Together, *Emily O'Hara*. Digital Image, Maria O'Connor, *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Pesos de aço, fios de aço, vento, luz, madeira*.

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

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

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



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

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

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

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

Aberturas Transicionais

I

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

II

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

Do Azul ao Dourado

I

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

Transitional Openings

I

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

II

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

Blue to Gold

I

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

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

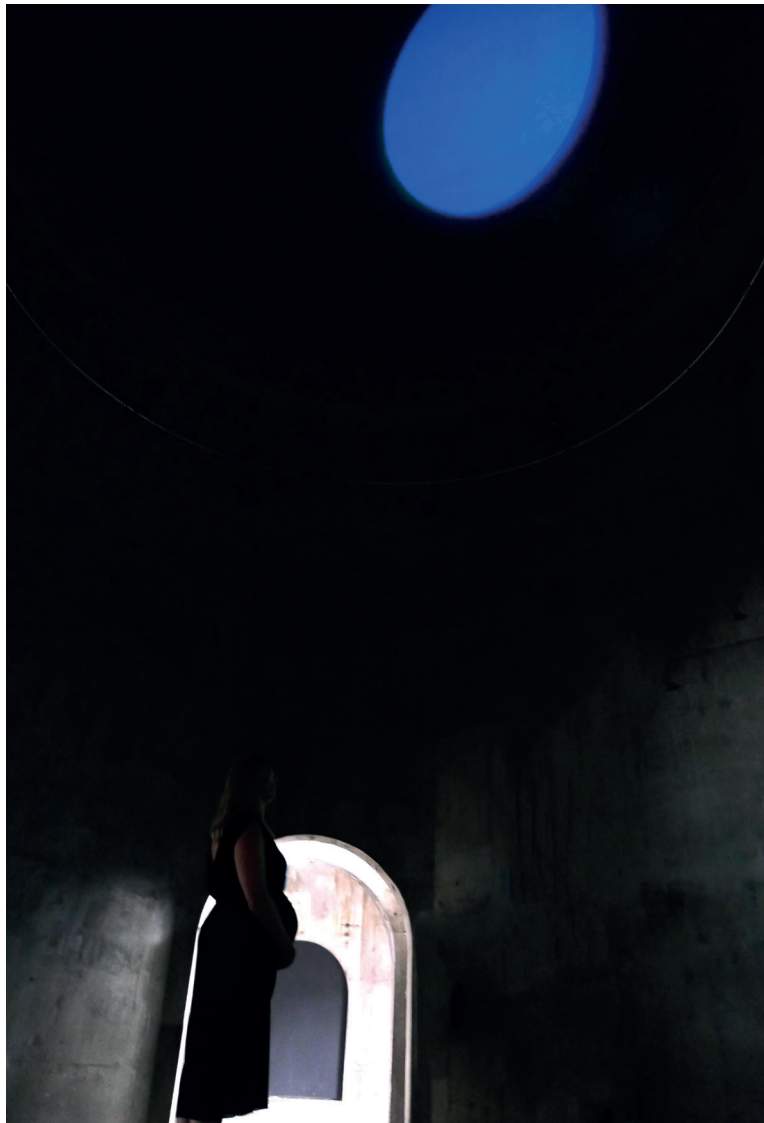


Fig 11. Reflecting Rooms (moon | light detail), *Emily O'Hara*. Imagem digital, Maria O'Connor. *Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, *Blocos de concreto, água, luz, performance*.

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

Contribuições – Presentes Incondicionais

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

Contributions—Unconditional Gifts

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

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

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

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

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

Futuros Incipientes

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

Fledgling Futures

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

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

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



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

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

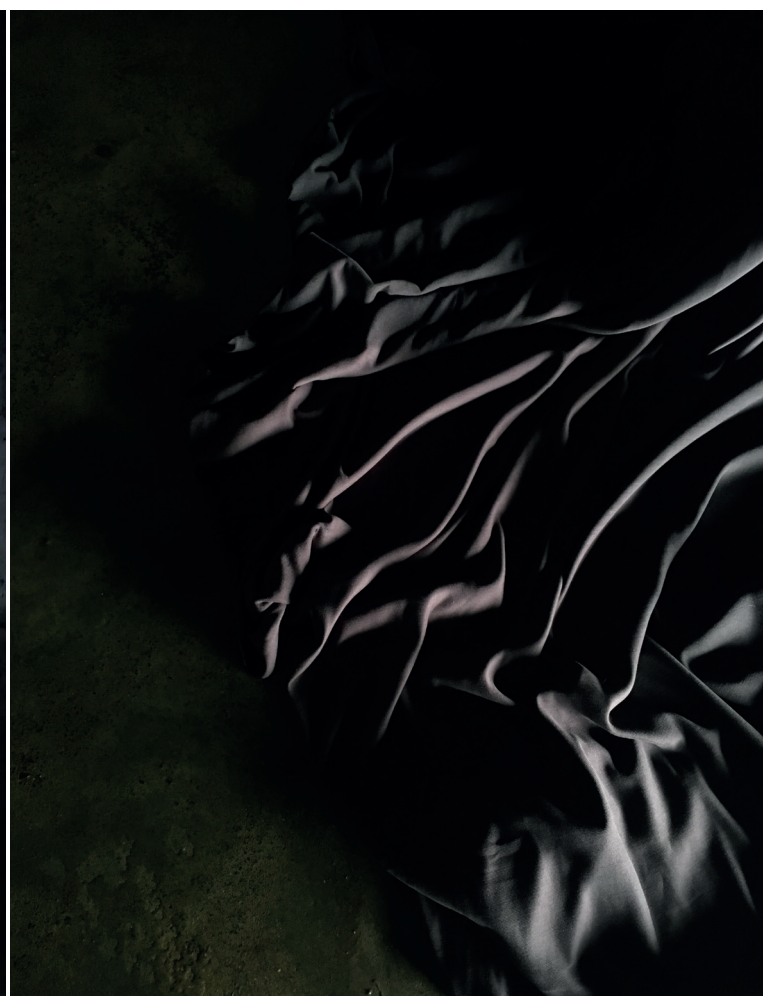


Fig 13. Nothing Holds Us (shrouded) (detail), *Emily O'Hara*. Imagem digital, *Emily O'Hara Between two*_____, Silo Six, Wynyard Quarter, 2018, tecido.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

References

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

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

Received: June 15, 2018

Approved: August 13, 2018

Camera Ready: August 27, 2018