

Vértigo es Motor: una investigación artística que explora la relación entre arte y arquitectura desde un enfoque basado en la ‘agencia material’ y el conocimiento encarnado.

Felipe Cortés-Salinas

Artista e investigador independiente

<https://orcid.org/0000-0002-7638-793X>

María Francisca Montes Zúñiga

Facultad de Artes de la Universidad de Chile

<https://orcid.org/0000-0002-1808-3516>

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2021-10-17

ACEPTADO: 2022-06-29



RESUMEN

Propuesto como ensamblaje, el artículo es resultado de una investigación artística que asume el vértigo como catalizador de un proceso de creación audiovisual, afirmando a su vez que se trataría de un campo epistémico metodológicamente pluralista y de carácter experimental. Basándonos en estos planteamientos, *encarnamos* la experiencia directa en edificaciones ubicadas en altura buscando hacer emergentes diversas manifestaciones cognitivas. En medio de este proceso, permeado por la incertidumbre, los métodos de investigación implicaron nuestra interacción con un teléfono celular modificado o *actante*, aspecto que desde la perspectiva de la ‘agencia material’ implicará una reconfiguración de nuestra concepción y delimitación de la mente.

PALABRAS CLAVE

Arte Latinoamericano, Investigación Artística, Emociones Electrónicas, Agencia Material, Vértigo.

RESUMO

Proposto como um assemblagem, o artigo é o resultado duma pesquisa artística que assume a vertigem como catalisador dum processo de criação audiovisual, afirmando por sua vez que trata-se dum campo epistémico metodologicamente pluralista e de natureza experimental. Basado nestas abordagens, encarnamos a experiência direta em edifícios altos, a fim de fazer emergir várias manifestações cognitivas. No meio deste processo, permeado pela incerteza, os métodos de investigação envolveram a nossa interação com um celular e modificado ou actante, um aspecto que, na perspectiva de “agência material”, envolverá uma reconfiguração da nossa concepção e delimitação da mente.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Latino-americana, Investigação Artística, Emoções Eletrónicas, Agência Material, Vertigem.

ABSTRACT

This article proposes an assemblage resulting from an artistic research that assumes vertigo as a catalyst for an audiovisual creative process, affirming that artistic research is a methodologically pluralistic and experimental epistemic field. Based on these approaches, the authors embody the direct experience of high-rise buildings making possible the emergence of various cognitive manifestations. Within this process permeated by uncertainty, typical of vertigo and creative practices, the research methods involved our interaction through a modified cell phone or actant. From the perspective of the ‘material agency,’ this will imply a new conception and delimitation of the mind.

KEYWORDS

Latin-American Art, Artistic Research, Electronic Emotions, Material Agency, Vertigo.

ENSAMBLAJE E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

La dificultad con la ciudad, con los productos arquitectónicos, es que están basados en el comportamiento.

(Friedman, 2007)¹

Una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos ... a través de diferentes naturalezas ... una simbiosis, una "simpatía".

(Deleuze & Parnet, 2004, p. 79)

Quisiéramos iniciar manifestando que este escrito lo planteamos como ensamblaje, basándonos para ello en la propuesta que hace Christopher Hanley (2018) cuando señala que dicha noción podría resumirse como la idea de que el texto posee una *dinámica interna* por medio del cofuncionamiento de las partes. Sumado a lo anterior, este ejercicio de escritura lo abordamos como una forma de pensamiento en lugar de una forma de representación (Hanley, 2018), buscando en ese sentido establecer una correspondencia e interdependencia mutua y necesaria entre creación, investigación artística y escritura (Goddard, 2010).

Una definición totalmente consensuada con respecto al ámbito de la investigación artística es una tarea poco probable, ya que este tipo de investigación, al compartir su naturaleza con la práctica artística, plantea la necesidad de comprender que puede haber tantas maneras de abordar una investigación de este tipo como posibilidades a la hora de afrontar un proceso creativo, es decir, en la heterogeneidad de enfoques radicaría una de sus fortalezas². Al interior de este ámbito, Vytautas Michelkevicius (2018, p. 28) menciona otros aspectos que evitarían un consenso general en cuanto a su definición: (a) el discurso [de la investigación artística] en sí es aún muy reciente, (b) cuestiona aspectos fundamentales de la filosofía de la ciencia y el arte (qué son la ciencia, el arte y la investigación, dónde se trazan sus límites), (c) desestabiliza estructuras académicas arraigadas³.

Desde esta perspectiva, podríamos señalar un par de rasgos fundamentales a tener en cuenta: primero, a partir de lo propuesto por Henk Borgdorff, sería relevante considerar que este tipo de investigación se diferencia en aspectos específicos de otras tradiciones de la investigación académica, y por lo tanto, no sería conveniente tomar como parámetro para el desarrollo de la misma los modelos provenientes de las ciencias naturales, las humanidades, las ciencias sociales o los estudios en tecnología. Esto se debe a que el arte fundamentalmente encarna una situación paradójica, "invita a una reflexión, aunque elude cualquier pensamiento definitivo en relación a su contenido" (2010, p. 45)⁴. Lo segundo a considerar es que se trataría de una "concepción horizontal más que vertical de investigación," haciéndose necesario reparar en su particularidad, ya que este tipo de investigación no es idéntico "a la ciencia, y, por consiguiente, liberar la concepción de la ciencia de las ciencias naturales, ya que la mayor parte de la sociedad aún equipara el investigar directamente con las ciencias naturales y exactas" (Michelkevicius, 2018, pp. 60-62).

Valdría señalar en este punto que en medio del panorama académico internacional que reflexiona en torno a esta propuesta, una de las posturas mayoritariamente aceptadas es la de asumir este enfoque desde una investigación *en/a través del arte*: "un artista lleva a cabo una investigación y crea nuevo conocimiento (saber) y experiencias en una esfera particularmente especializada por medio de la creación artística" (Michelkevicius, 2018, p. 67)⁵. Como consecuencia, podemos

1 TdA.

2 Por otro lado, Clive Cazeaux (2017) señala que el arte, debido a las múltiples transformaciones asumidas a lo largo del S.XX, no ofrece ningún elemento estable o determinado que pueda ser tomado como fundamento. Por consiguiente, cualquier intento por definir la investigación artística desde la naturaleza del arte se verá enfrentado a esta característica primordial de indeterminación.

3 TdA.

4 TdA.

5 TdA.

identificar un aspecto adicional y es el hecho de operar dentro de un marco crítico que cuestiona las diferencias establecidas de antemano entre el investigador y la práctica artística o entre el sujeto y su objeto de investigación. Esta característica, a su vez, estaría alineada con la necesidad recientemente identificada de llevar a cabo transformaciones fundamentales en los sistemas de conocimiento existentes, para que se incluyan formas de conocimiento y saber más diversas—prácticas, experienciales y encarnadas—tomando en consideración los aspectos éticos y estéticos de la experiencia humana (Fazey et al, 2020) y en esa medida: (1) permitir diálogos fructíferos entre el arte, las ciencias y las humanidades y, (2) poner en práctica modelos del conocimiento/saber más abiertos y democráticos⁶.

En lo que se refiere al planteamiento de un tipo de epistemología acorde con estos lineamientos, Michael Schwab (2015), basándose en la noción de *sistema experimental* (Rheinberger, 1994, 1997, 1998 en Schwab, 2013; Borgdorff, 2013) y en el análisis a la obra *3 Standard Stoppages* (1913-1914) de Marcel Duchamp realizado por Herbert Molderings (2010), nos propone un par de características que nos servirían al momento de determinarla: (1) se basa plenamente en una experimentación artística que *no responde a los requerimientos de 'verdad'*, sea ésta religiosa, científica o artística, a los que el arte suele estar subordinado y, (2) debe sustentar modos artísticos que permitan identificar ciertas cosas materiales y únicas como verdaderas y epistémicamente relevantes, a pesar de su estatus epistémico desconocido⁷. Como antecedente y complemento de este esquema, consideramos pertinente recordar en este punto lo mencionado por Gray & Malins (2004), en relación al rol que cumplirían el riesgo y el error en tanto que prácticas que buscan superar la repetición de la ortodoxia, y que, a su vez, estarían implicadas en la generación de metodologías más apropiadas para el campo de la investigación artística, una de las tareas fundamentales identificada por este par de autores⁸.

Adicionalmente, quisiéramos señalar en este punto un ámbito cognitivo relevante en medio de nuestro proceso de creación e investigación artística, y que estaría relacionado con la generación de formas de conocimiento y saber encarnado, enfatizando la importancia que tienen el cuerpo, los procesos sensoriales, las emociones y los sentimientos, perspectiva que para Mark Johnson conllevaría, por lo tanto, la liberación del “dominio ejercido por visiones del conocimiento que lo consideran un estado o relación mental fija y eterna, con el objetivo de focalizarnos ... en el saber como proceso de indagación más que como producto final” (2010, p.145). Estos planteamientos evidenciarían que nuestros procesos de pensamiento se dan por medio de interacciones corporales con el ambiente y con los demás, lo cual nos llevaría a entender la mente desde una

perspectiva *encarnada*, abriendo de este modo la posibilidad de pensar el cuerpo como inherentemente expresivo, en lugar de un proceso mecánico que ejecuta movimientos pre-planeados (4E Cognition Group, s.f., s.p.).

En resumen, podemos sugerir que una manera apropiada para entender este campo epistémico —la investigación artística— sería como una “red dinámica y rizomática de diversos actores animados e inanimados” (Michelkevicius, 2018, p. 9)⁹ que conlleva un carácter explícitamente experimental y metodológicamente pluralista, y en donde parte de su fortaleza residiría en una “naturaleza ambigua, amplia y que afirma la diversidad” (Anderwald, Feyertag & Grond, 2017, p. 122)¹⁰.

6 Una revisión detallada en torno a la relación entre investigación artística y ciencia en: Borgdorff, (2009) *Artistic Research within the Fields of Science*.

7 Como señala Schwab, Molderings (2010) asume una postura bastante restrictiva de lo que sería la experimentación artística en la obra de Duchamp, no obstante, considera importantes algunos aspectos de lo allí planteado, y es por eso que desarrolla una mirada complementaria entre los dos enfoques mencionados. El énfasis añadido es nuestro.

8 Un antecedente adicional que expone la crítica interrelación de perspectivas epistémicas y metodológicas que confluyen en el campo de la investigación artística en: Gray & Malins, (1993) *Research Procedures / Methodology for Artists and Designers*.

9 TdA.

10 Para Wesseling (2016), la investigación artística (llevada a cabo por los/las artistas) genera conocimientos, experiencias y perspectivas que no pueden obtenerse de otra manera, este conocimiento (saber) a su vez, emerge y se encarna en las obras y en las prácticas artísticas, siendo ésta una investigación respecto de la naturaleza de ese emerger y del encarnamiento de los distintos valores y puntos de vista implicados en las obras. TdA.

VÉRTIGO (DE MÉTODOS Y METODOLOGÍA).

Una sintomatología caracterizada por una desagradable sensación de desplazamiento del cuerpo (vértigo subjetivo) o del ambiente circundante (vértigo objetivo) (Post & Dickerson en Gnerre et al., 2015)¹¹.

Sustentado en la naturaleza entrelazada entre práctica e investigación, a partir de ahora el texto incorporará otros elementos propios de nuestro proceso creativo en tanto que métodos de investigación: notas de campo, protocolo propio de escritura y visualización diagramática.

Adicionalmente, trabajaremos con algunas citas para explicitar los diversos asuntos abordados, haciendo visible de esta manera el diálogo sostenido con otros campos del saber. Este requerimiento de heterogeneidad está fundamentado principalmente por la epistemología y la metodología de la investigación artística, y es un intento por superar lo que Gilles Deleuze (1995 en Eileen, Bright & Riddle, 2018) detecta como un sistema de “aculturamiento”, silenciamiento y anticreatividad, que dificulta hoy en día la práctica de la escritura especialmente al interior del ámbito académico.

Síntomas del miedo a las alturas fueron descritos en antiguos textos romanos, griegos y chinos ... empeoramiento de la vista y un sentimiento de incomodidad cuando se caminaba sobre un puente, los ojos velándose y con sentimiento de mareo al pararse en una escalera alta, mareo cuando se observaba desde rocas altas, palidecimiento, temblor en las rodillas y oscurecimiento de los ojos cuando se ve desde los cielos ... Las fuentes chinas enfatizan los efectos de la mala visión, la confusión y la incertidumbre (Huppert & Brandt, 2018, p. 129)¹².

El vértigo de altura ocurre cuando es excedida una distancia crítica entre una persona y el objeto estacionario más cercano. Las grandes distancias visuales en los lugares altos conllevan una pérdida de información visual usada para mantener el balance ... La oscilación del cuerpo en lugares altos se aproxima a la oscilación cuando se cierran los ojos. Con una oscilación mayor, el centro de gravedad algunas veces puede alcanzar el límite que se puede soportar, y cuando esto ocurre, la inestabilidad se pronuncia (Whitney et al., 2005, p. 444)¹³.

[A partir de Herz] El vértigo superaba ... el campo de los fenómenos estrictamente fisiológicos, para revelarse como “una posibilidad inmanente a la conciencia,” un trastorno del fluir de las ideas, una desviación de su curso natural hacia una situación contraria que produce un exceso de vivacidad de ánimo, arrastrando a este último a su vez a la confusión vertiginosa (Cavalletti, 2019, p. 34).

Nuestro proyecto de investigación surge en el año 2015 en medio de un ejercicio académico específico, sin embargo, este proyecto ha continuado más allá de esa etapa y desde entonces, hemos alimentado el proceso participan-

do además de diferentes instancias y plataformas de exhibición y de disseminación.

En la primera etapa del proyecto, que podríamos denominar, “llegar a una zona de común acuerdo,” trabajamos conjuntamente a partir del procedimiento denominado ‘lluvia de ideas’ (Díaz, 2011, p. 25). Nuestro objetivo con dicho procedimiento era encontrar por medio de la escritura ciertas nociones y sus posibles resonancias con nuestras prácticas artísticas, con el fin de que pudieran servirnos para establecer un desafío creativo a partir del cual seguir trabajando. Como premisa, determinamos que el aspecto que fuésemos a identificar no debería haber sido abordado por ninguno de nosotros en sus proyectos artísticos anteriores, de modo que fuera una suerte de experiencia desconocida, llevándonos a un proceso de indagación y experimentación paralelo al que cada uno desarrollaba en ese momento.

Valga la exposición anterior para identificar ciertos intereses comunes con respecto al proyecto que iniciaríamos:

- Empezar un proyecto de investigación artística bajo la noción de coautoría.
- Que planteara un desafío creativo para nosotros en tanto investigadores–practicantes.
- Que suscitara variantes con respecto a los procesos personales (experimentación).
- Que nos viéramos abocados a una situación/fenómeno novedoso (evitar condicionamientos prácticos).

A partir del ejercicio de lluvia de ideas acordamos trabajar *a través* del vértigo, ya que era un comportamiento que de alguna manera había estado implícito en algunos de nuestros trabajos anteriores, haciéndose a su vez evidente nuestro interés por evitar una perspectiva metafórica o simbólica, para en cambio, asumir una exploración creativa que fuera informada por la experiencia misma de esta condición.

A continuación, presentamos un par de ejemplos que sirven para dar contexto a lo mencionado anteriormente: la autora viene realizando desde hace varios años, películas y series fotográficas aéreas de la ciudad de Santiago (Chile) y sus alrededores, en fechas determinadas por eventos vinculados al acontecer político mundial y específico del país: 1º de Mayo y 11 de septiembre, respectivamente. El autor, en medio del proceso de investigación previo a una exposición llevada cabo en Bogotá (Colombia) en el año 2014, visitó la zona del naufragio del barco *L'Amérique* (1895) en el Mar Caribe, sometiéndose en el lugar identificado como el del hundimiento a las corrientes marinas en un bote con los motores apagados, con el objetivo de encarnar la experiencia en medio de este escenario.

11 TdA.

12 TdA.

13 TdA.

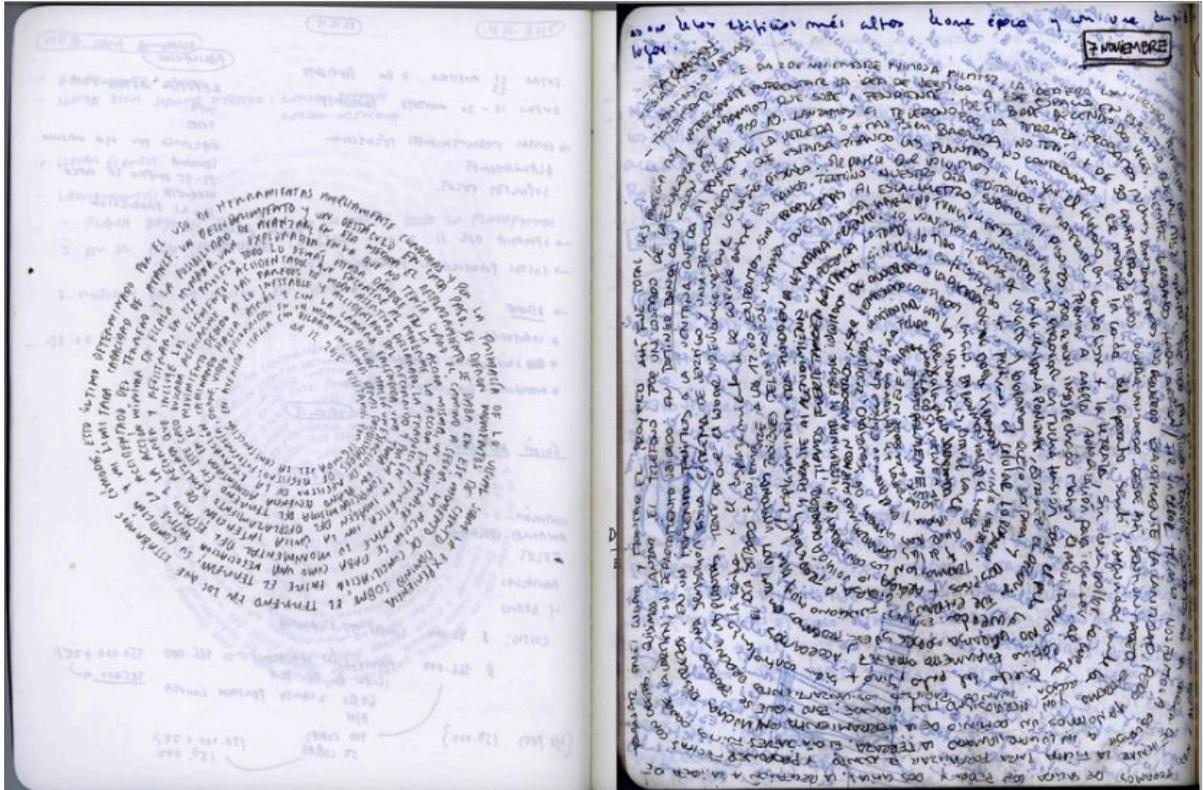


Figura 1. ELSI. Elaboración de los autores. 2015

La práctica de escritura simultánea y en conjunto, como la que fue asumida durante el ejercicio de ‘lluvia de ideas’, la establecimos como una de las operaciones a desarrollar durante el proyecto, dado que genera resultados no planeados con antelación y, por consiguiente, nos brinda la posibilidad de dar cabida a múltiples aspectos emergentes que suceden durante el proceso. Este método, (ELSI) Escritura, Libre-Simultánea (Figura 1), es una práctica de escritura en conjunto generada por el proceso de investigación, que surge de las acciones específicas realizadas y que resalta los aspectos coautoral y de incertidumbre propios de un proyecto creativo que opera *a través* del vértigo. Durante las sesiones de ELSI y como método de investigación adicional, generamos asimismo diagramas y mapas conceptuales teniendo en cuenta el potencial epistémico de estos dispositivos:

La elaboración de mapas, diagramas y la formulación de procedimientos cartográficos, conllevan varios procesos subjetivos, estéticos y semióticos que *constituyen formas de investigación en y por sí mismas...* La cartografía entonces opera como una herramienta para considerar la subjetividad de los investigadores-cartógrafos y para interferir en la dicotomía que separa a los investigadores del objeto de su investigación. Esto adicionalmente rompe con la idea de que los efectos de la investigación pueden lograrse una vez esté terminada (Ribas, 2017, s.p.)¹⁴.

Sumado a la revisión de algunos referentes bibliográficos, artísticos y cinematográficos, indagamos desde el punto de vista fisiológico por circunstancias catalizadoras del vértigo y sus manifestaciones. A partir de esa pesquisa decidimos llevar a cabo en ese momento dos acciones es-

pecíficas. En la primera, un rollo de papel de 1,10 mts de alto x 50 mts de largo fue sometido al descenso por diversas pendientes y trayectorias en distintos espacios de la ciudad de Santiago (Chile). Es de resaltar un episodio en particular frente a la Avenida Pedro de Valdivia 2412, en el que una parte del rollo de papel había sido desplegada y estaba atravesando la acera de un costado a otro, dejando que los vehículos circularan por encima de la superficie blanca. Repentinamente y por la acción del viento y el tráfico, la franja de papel se levanta del piso y sufre una rasgadura al ser impactada por uno de los vehículos que transitaban, causando que otro de los autos que venía detrás fuera cubierto por la superficie de papel a la altura del vidrio panorámico, haciendo que el conductor perdiera momentáneamente la visibilidad, enfrentándonos todos a una situación imprevista que nos llevó a detener el ejercicio en ese momento debido a los riesgos identificados.

La segunda acción, que desarrollamos al interior de un recinto privado, buscaba afectar directamente nuestros cuerpos. Para esto, tomamos dicho rollo ubicado al centro del espacio como referente visual, y en torno al cual, cada uno de nosotros se desplazaría de manera circular pero en sentidos contrarios. Al fijar nuestra mirada en dicho objeto, con el paso del tiempo y la aceleración del ritmo al caminar, iríamos entrando en un estado corporal que induciría el vértigo, para tiempo después, encontrarnos bajo sus efectos. En cada una de las oportunidades en que llevamos a cabo estas acciones se realizaron sesiones ELSI y de registro en video, que aportaron material y recursos para nuestra reflexión (Figura 2).

14 El énfasis es nuestro. TdA.

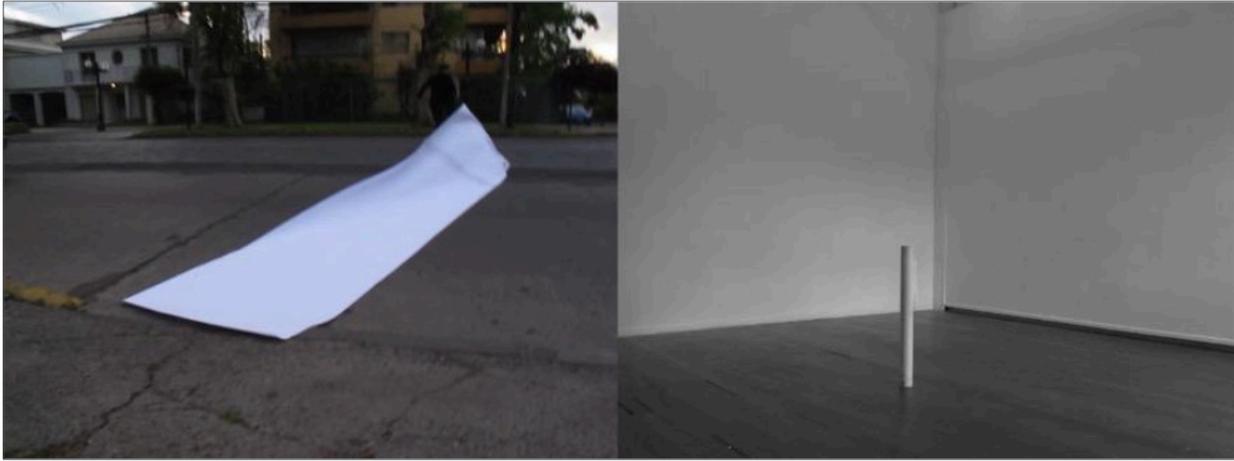


Figura 2. Vista de acciones con el rollo de papel (vía pública y en espacio interior). Los autores, 2015.

Un método adicional que habíamos propuesto desde el inicio del proyecto, fue acceder a edificaciones de gran altura e inducir por medio de nuestra experiencia encarnada el vértigo, produciendo simultáneamente un registro audiovisual. Cabe señalar que, en dicha etapa, estos tres métodos mencionados previamente se llevaron a cabo de modo paralelo, para luego dar paso, por circunstancias relacionadas con los hallazgos mismos del proceso, a un trabajo vinculado con nuestra exposición a situaciones arquitectónicas de gran altura.

Al momento de plantear este método de trabajo, nos percatamos en medio del diálogo que nuestros cuerpos no podrían soportar las fuerzas a las que se verían sometidos ante el vacío en cada una de las locaciones. Por consiguiente, decidimos elaborar a manera de ensamblaje una “prótesis” de nuestro cuerpo—un otro cuerpo/actante—que pudiera asumir esas acciones y desenvolverse en el vacío. “Actante ... es el término de Bruno Latour para referirse a una fuente de acción; un actante puede ser humano o no, o muy probablemente una combinación de ambos” (Bennett, 2010, p. 9)¹⁵, adicionalmente, tiene la capacidad de alterar efectivamente el curso de los eventos haciendo que éstos sean distintos en su ausencia¹⁶.

Para elaborar esta herramienta por segunda vez, luego de haber perdido la primera en una de las sesiones de grabación, utilizamos un Iphone 4, carrete e hilo de pescar, cinta gaffer y algunas monedas que sirven para darle peso y estabilidad (Figura 3). Durante esta etapa exploratoria (2-2015) visitamos varias edificaciones ubicadas en la ciudad de Santiago que estuvieron a una altura superior a los a los ocho pisos llegando hasta los veintidós. A partir de estas experiencias y de las grabaciones realizadas, generamos un conjunto de videos llegando a establecer una tipología de las imágenes, presentada más adelante, producto de la interacción entre nosotros, la herramienta y algunas fuerzas dadas en el contexto: gravedad, viento, altura, resistencia, tipo de edificación, entre otras.

Es a partir de los hallazgos generados en medio del proceso de participación con este actante, que decidimos indagar por el rol emocional que cumple el teléfono

celular en nuestra cotidianidad en tanto que usuarios asiduos—dependientes—de dicha tecnología. En el próximo apartado, incluimos algunos de los diagramas realizados y presentamos de modo visual este aspecto de la investigación (Figuras 4-7), con el objetivo de complementar la reflexión en torno a la profunda imbricación entre los humanos y nuestro entorno material no-humano, y sumado a esto, enfatizar el valor epistémico de los procedimientos cartográficos en tanto que métodos de investigación. Aspecto que estaría en concordancia con uno de los rasgos característicos de la investigación artística, en la medida en que se busca el desarrollo de discursividades afines con el proceso creativo, tomando en cuenta para esto lo señalado por Ribas (2017) y Borgdorff (2010) respectivamente.



Figura 3. Actante. Los autores, 2016.

¹⁵ TdA.

¹⁶ Véase en detalle http://www.brunolatourenespanol.org/oo/Glosario_actante.htm

EMOCIONES ELECTRÓNICAS

Las emociones electrónicas (Vincent & Fortunati, 2009), provocadas por medio del teléfono celular, no son diferentes de aquellas que sentimos en nuestras vidas cotidianas. Lo que las diferencia, sin embargo, es cómo son inducidas por medio de algún contacto (táctil o del pensamiento) con el teléfono celular, dónde y cuándo pueden ocurrir (Vincent, 2013)¹⁷.

La interacción del teléfono celular y su usuario ha co-construido un nuevo robot social personalizado; una máquina cargada con nuestras emociones electrónicas únicas, a las que recurrimos en momentos de soledad, felicidad, crisis, aburrimiento, y en la experiencia cotidiana para confort, consuelo, asistencia y guía (Vincent, 2013)¹⁸.

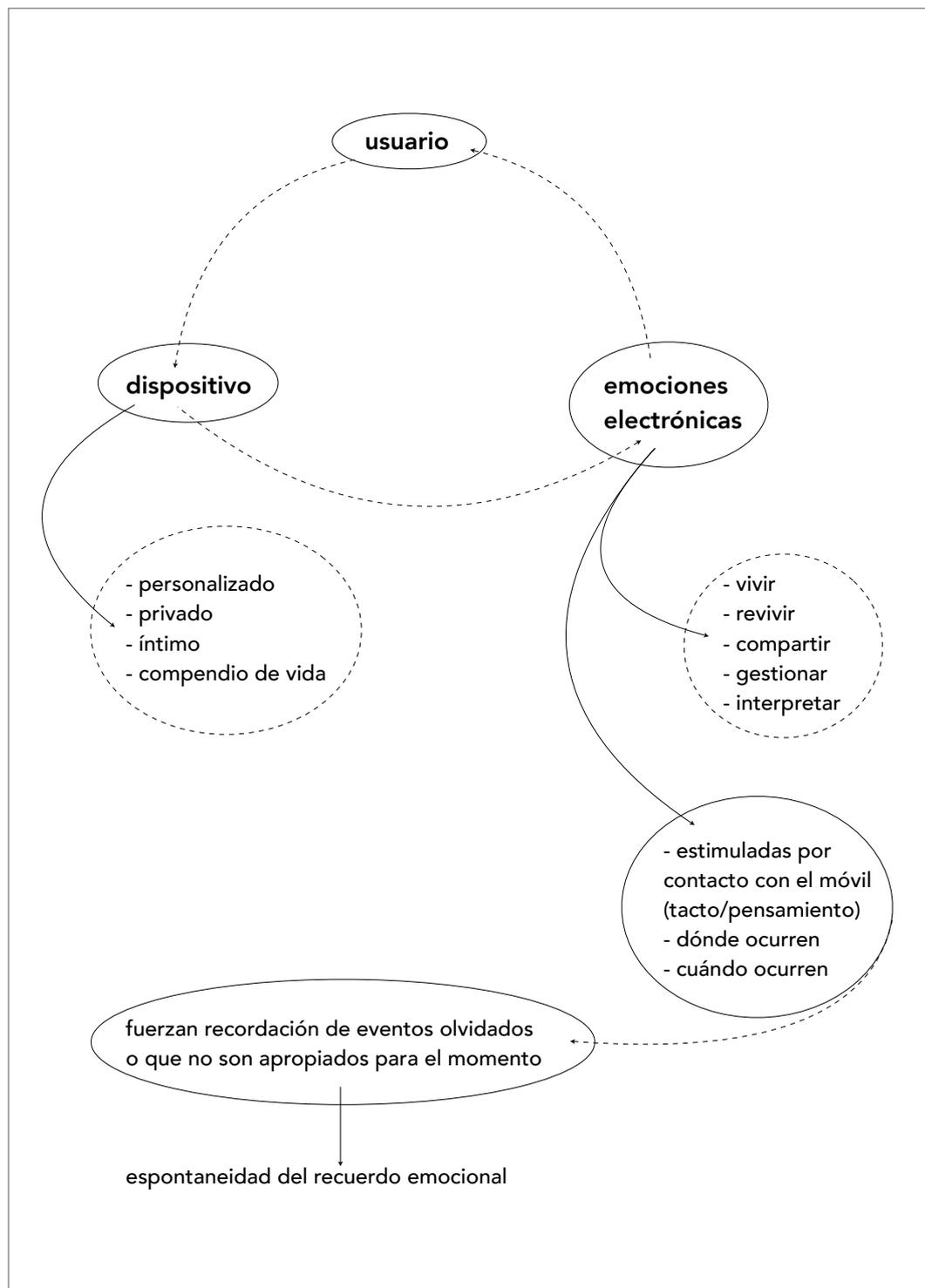


Figura 4. Diagrama Emociones Electrónicas 1 (a partir de Vincent). Los autores, 2019

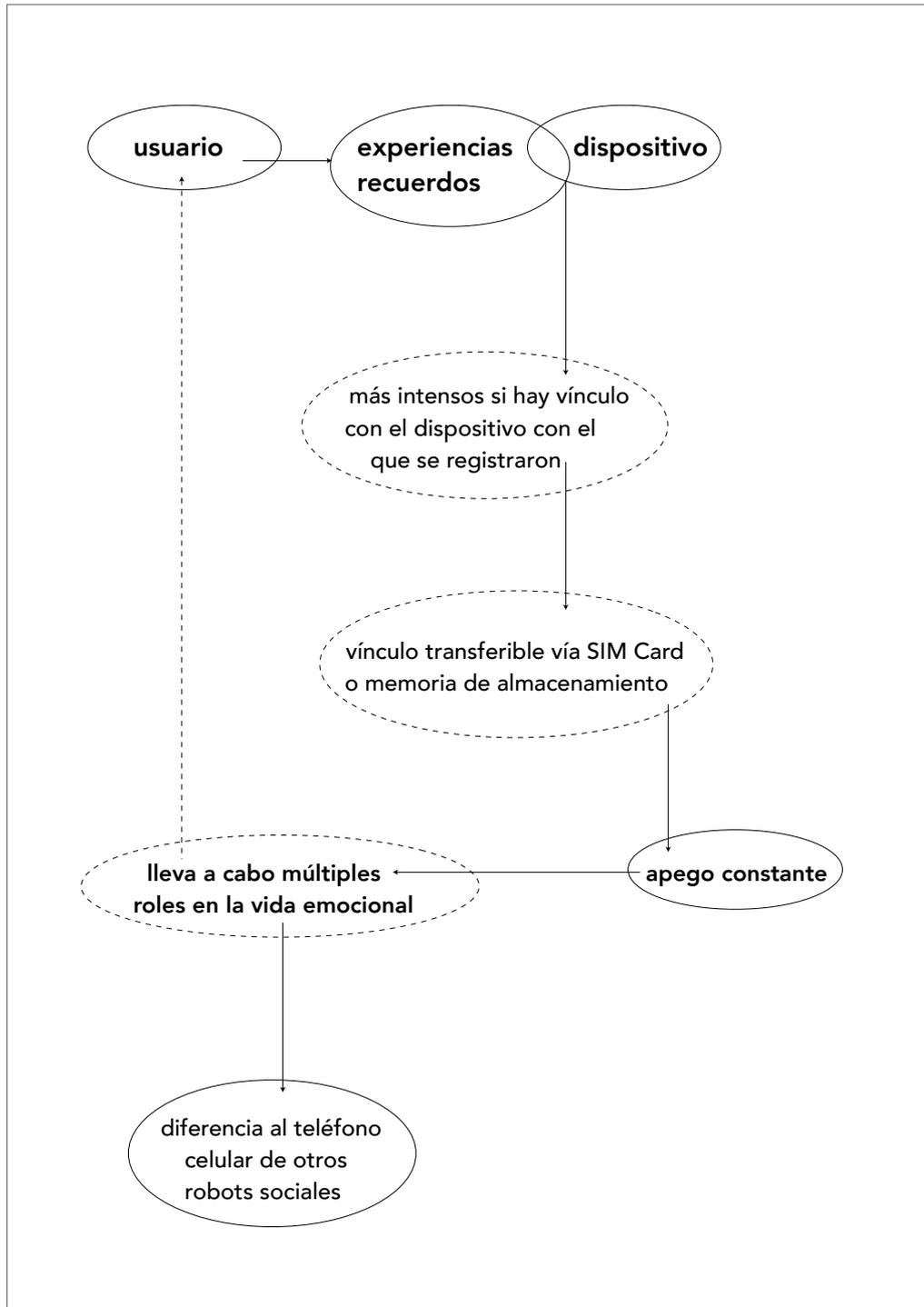


Figura 5. Diagrama Emociones Electrónicas 2 (a partir de Vincent). Los autores, 2019.

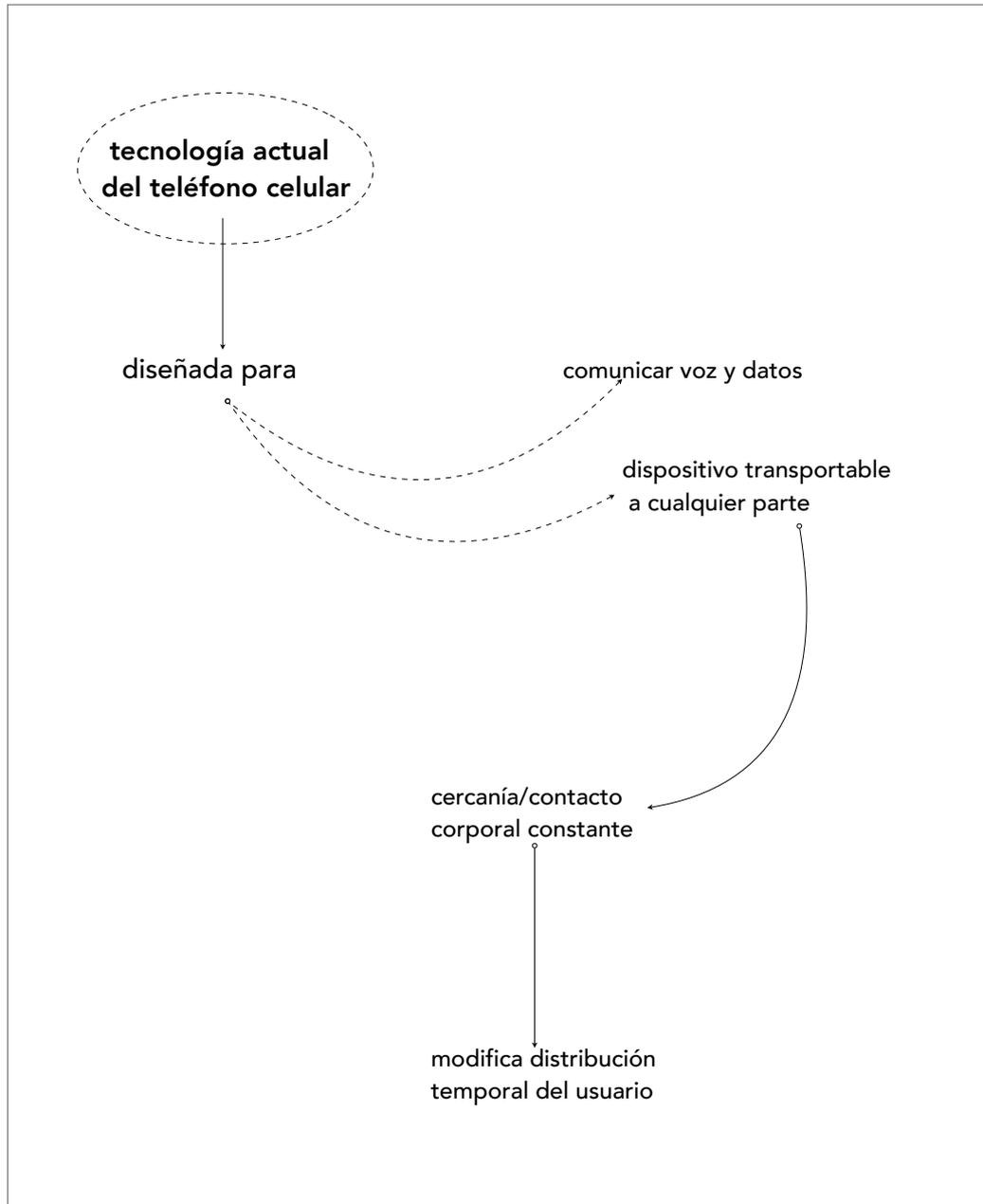


Figura 6. Diagrama Emociones Electrónicas 3 (a partir de Vincent). Los autores, 2019.

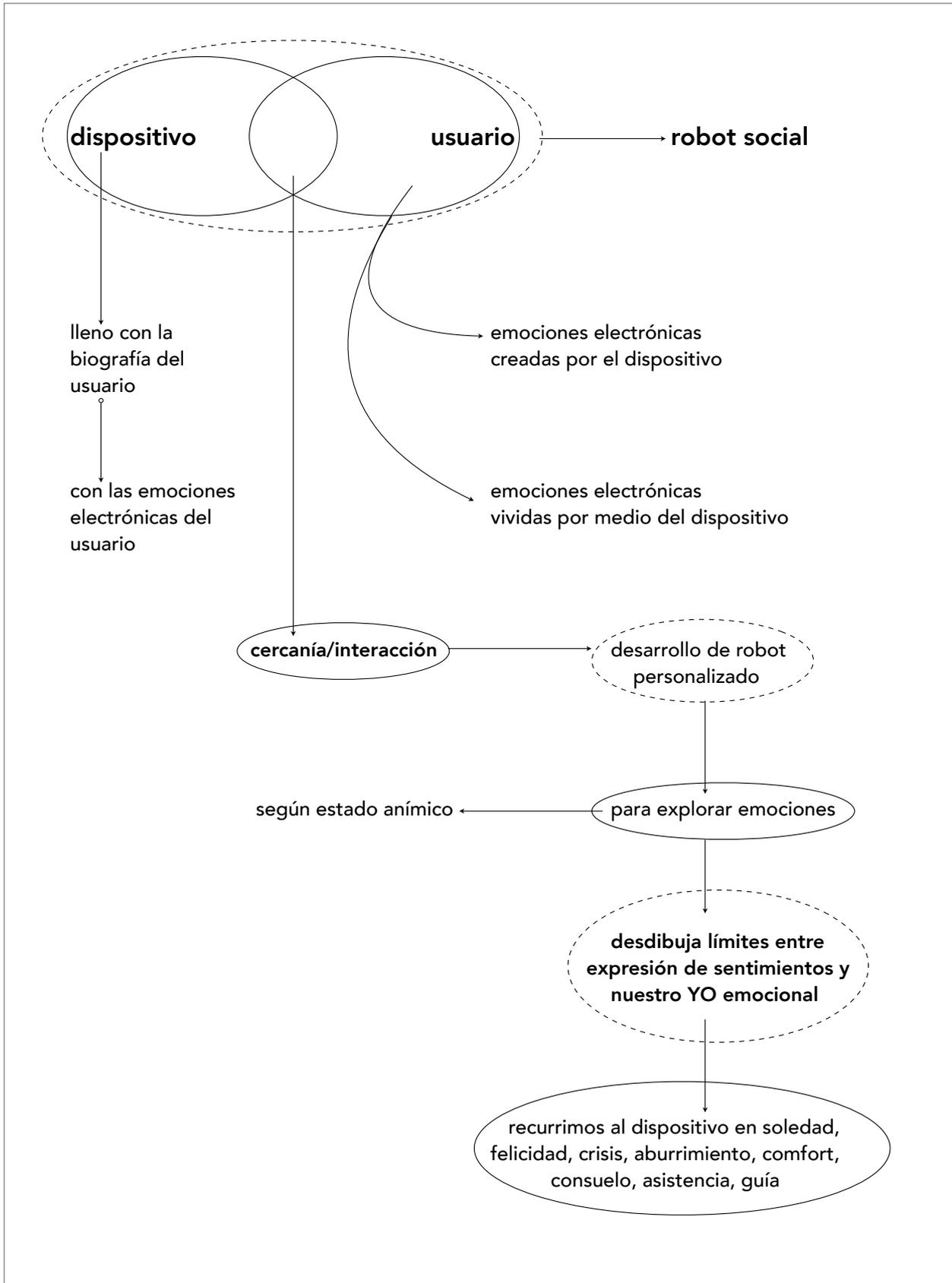


Figura 7. Diagrama Emociones Electrónicas 4 (a partir de Vincent). Los autores, 2019.

TIPOLOGÍA Y PLASTICIDAD MENTAL

El vértigo es un estado perceptual, síntoma o afectación que depende de un cuerpo para manifestarse. Desde esta perspectiva, la herramienta encarna y a su vez registra la condición vertiginosa, llevándonos a plantear la caída libre del artefacto como un evento intrínseco y un método de investigación. El dispositivo celular modificado, al que se le adicionaron otros elementos para hacer más complejo su desempeño, graba en plano subjetivo la caída libre desde las alturas, acción que a partir de ahora denominaremos como ‘lanzamiento’¹⁹.

El lanzamiento es una acción realizada sólo *a través* de la herramienta, es decir, ésta se convierte en actante constitutivo de dicha experiencia. Cada lanzamiento acontece de manera única, aun cuando el contexto general permanezca para nosotros perceptiblemente inalterable—la misma locación, por ejemplo—produciéndose en cada oportunidad el espacio/tiempo para que los distintos agentes/actantes participemos. Es necesario en este punto considerar dos aspectos, por un lado, la noción de agencia no puede ser abordada como esencial sino en tanto que *proceso*, en permanente estado de redefinición, y, por consiguiente, no podemos asumirla como una propiedad exclusivamente humana (Malafouris, 2013)²⁰.

En medio de los lanzamientos, experimentamos con los modos de grabación del dispositivo celular y con otras formas de manipulación, posibilitando igualmente, variaciones a nivel temporal en cuanto a la duración e intensidad del comportamiento de la ‘herramienta’ en determinados momentos.

En relación a esto quisiéramos resaltar, por un lado, lo específico del movimiento rotatorio del artefacto sobre su eje, determinado esto por la configuración material, la manera en que está construido y la manipulación. Y, por otro lado, la correspondencia que pudimos establecer entre la exposición del actante a esta situación de vértigo, y la posibilidad de que pudiera verse afectado por otros de los síntomas vinculados a esta condición. Estas variaciones en el comportamiento y la duración las percibíamos *in situ*, ya que estaban sucediendo en medio de la interacción *Humanos-Actante-Contexto*, sin embargo, sería posteriormente—durante el proceso de edición—que descubriríamos sus implicancias a nivel audiovisual.

La tipología presentada a continuación la entendemos como uno de los resultados del proceso por medio del cual el actante encarna el vértigo de altura, se ve afectado por otros de los síntomas característicos de dicha condición, y produce registros en video de su caída. Quisiéramos resaltar en este punto que las cosas—debido a sus cualidades temporales, materiales, fenoménicas,



Figura 8. Los autores durante una sesión de lanzamiento, intersección Avenidas Italia con Bilbao (Santiago-Chile), 2016.

19 La herramienta fue modificada, y en ese sentido, complejizada en términos materiales, con el fin de lograr: (1) un mayor alcance en términos de distancia y, (2) una mayor ductilidad en el modo de caída y recogida durante los lanzamientos, afectando simultáneamente nuestro accionar y el de la herramienta. Agradecemos a uno de los revisores anónimos el sugerirnos indicar la importancia de dicho proceso de alteración y complejización.

20 La perspectiva no-antropocéntrica planteada por este autor desde la investigación en arqueología cognitiva y la cognición 4E (Gallagher, 2017;

Newen, De Bruin & Gallagher, 2018; González-Grandón & Froese, 2018) se basa en un acercamiento transdisciplinar, que revalúa entre otros, la producción y semiosis de signos materiales humanos, proponiéndonos un enfoque de significación material o enactiva. Por consiguiente, la materia no puede seguir siendo concebida desde un enfoque hilomórfico sino en tanto que proceso hilonoético. Véase en detalle: *How Things Shape the Mind*, 2013, MIT Press.

afectivas, estéticas, entre otras—producen constantemente reconfiguraciones plásticas en nuestro cerebro y en nuestra mente que tienen la capacidad de subvertir cualquier noción de un yo estable: “el yo también muta, determinado por la cultura material que configura a la mente sensible en ese momento—al blandir un hacha, panear una cámara de video, o presionar la arcilla contra la palma de la mano” (March, 2017, p. 141)²¹. Podemos plantear entonces que nuestra concepción y delimitación de la mente, como situada exclusivamente al interior de un fondo biológico, está sujeta a una continua transformación emotiva, biológica y cultural, determinada, entre otras, por las condiciones materiales y tecnológicas, las acciones físicas realizadas y las escalas temporales emergentes:

La plasticidad de una mente que no está limitada por la piel ... las diferentes formas de plasticidad (neural, extra-neural, biológica y cultural) operan sinérgicamente de manera temporal y espacialmente distribuida ... tenemos una mente plástica que está inseparablemente constituida por una cultura plástica (Malafouris, 2015, p. 360)²².

A partir de la experiencia de los lanzamientos y del proceso de edición audiovisual establecimos los siguientes tipos de imagen:

- **Lazantes:** característico de esta imagen es el modo de interacción con el artefacto, en el que el movimiento circular en el aire realizado por nosotros, se asemeja al que hace un vaquero cuando sostiene un lazo en su mano para intentar enlazar un animal o un objeto. Este movimiento lo llevamos a cabo tomando en cuenta distintas velocidades, distancias y alturas. La herramienta está claramente en situación de caída ejerciendo fuerza hacia abajo, al tiempo que nosotros evitamos su descenso por medio del movimiento circular, haciendo necesaria una mínima frecuencia y tensión ejercida en la rotación para que se pueda mantener el artefacto a flote.
- **Girantes:** este tipo de imagen se origina por la rotación del dispositivo sobre su mismo eje, estableciéndose la correlación: altura–velocidad de caída–velocidad de rotación. Otra característica, es la operación por momentos autónoma de la herramienta comportándose según la influencia de las fuerzas circundantes; gravedad; viento; resistencia del aire; velocidad; tiempo de suspensión.
- **Tourette:** los movimientos erráticos y convulsivos del dispositivo son los generadores de estas imágenes. Dichos movimientos los percibimos en dos instancias: en la primera, la herramienta se desplaza de manera accidentada a causa del viento, que la induce a choques contra las paredes u objetos cercanos produciendo un comportamiento titubeante. En la segunda, los movimientos son causados por una manipulación pausada o indecisa en las operaciones de lanzamiento o recogida,

generando un movimiento entrecortado e *impreciso* del dispositivo.

- **Giraldo:** esta imagen es producto de la fusión de los tipos *Girantes* y *Tourette*, presentando el artefacto un comportamiento por momentos espasmódico pero ralentizado, descriptivo y una mayor duración en la secuencia.
- **Lazo Selfie:** la imagen está determinada por el modo de grabación *selfie*, haciendo evidente en la captura el hilo que sostiene al artefacto. En este caso el dispositivo registra su caída grabando hacia arriba, acentuando de este modo la condición de vacío y la distancia referencial entre el dispositivo, los objetos y el punto donde nos encontramos nosotros.

BILBALIA, 2016:

<https://vimeo.com/563012235>

T15, cuatro puntos y un deslinde, 2016:

<https://vimeo.com/563012805>

21 TdA.

22 TdA.

UNA CONFIGURACIÓN RECÍPROCA.

Abrir el concepto de voz a un ‘exterior cuyas determinaciones no empezarán ni finalizarán con el sujeto humano’ (Kirby, 2011, p.15) sino que emerge en la intra-acción (Barad, 2007) con otras ‘cosas’ (Mazzei & Jackson, 2017, p. 1094)²³.

En este segmento, presentaremos en tanto que método de investigación, fragmentos provenientes de las anotaciones realizadas durante algunas de las sesiones de trabajo de campo bajo el método de escritura ELSI, junto con otras anotaciones producidas a modo de rememoración del evento. Consideramos relevante mencionar que este tipo de escritura (ELSI) se produjo en el momento inmediatamente posterior a los lanzamientos, y, por consiguiente, es una manifestación cognitiva y una variante material y creativa que encarna y también hace explícita la condición vertiginosa.

Hasta el momento hemos llevado a cabo cinco etapas de exploración práctica realizando una gran cantidad de lanzamientos en cada una: 1) PaR: Practice as Research, 2015 (Programa de Doctorado en Artes–Universidad Católica de Chile); 2) Instalación en Proyecto Pendiente–MilM2, 2016; 3) Instalación en II Foro de las Artes–Universidad de Chile, 2016; 4) “Explore, Share, Perform: Art and Science in Urban Culture,” 2017, (Escuela de Verano–RUHR Universität, Bochum); 5) aún en etapa de realización, 2019, “Las Colmenas 2313” (Santiago–Chile).

Hemos escogido presentar en este artículo algunos fragmentos textuales relacionados con dos de las exploraciones mencionadas: la primera (2015) mostrada al público como parte del programa de intervenciones in situ de ‘Proyecto Pendiente–MilM2’, habiendo sido llevada a cabo la etapa de exploración práctica al interior de una excavación de 28 mts de profundidad y media cuadra a la redonda de extensión aproximadamente (Figura 9). La segunda (2019) “Las Colmenas 2313,” habiendo sido realizada hasta el momento una etapa de exploración práctica, conformada por una serie de grabaciones al interior de un conjunto de viviendas ubicadas en altura en la ciudad de Santiago (Chile) conocidas comúnmente bajo este nombre (Figura 10).

Muestra de escritura del proceso de trabajo en la zona de perforación:

15.12.2015 Felipe Cortés-Salinas:

... La vulnerabilidad experimentada se convirtió en inseguridad y luego en una situación psicológica que por momentos me afectó. Fue una experiencia que me exigió... mucho más que las anteriores. Hubo un alto grado de estar expuesto al peligro que en mi caso particular generó un mecanismo de dominio y control antes no manifestado. La excavación en sí misma es un vórtice, un hoyo contenedor de múltiples energías. Una especie de caverna o ruina creada previamente antes del uso definido. Realizamos una exploración dentro, observando los elementos y objetos que están en ese paisaje urbano cerrado. Una etapa previa de la arquitectura, un estado irresoluto, indefinido de la construcción.

A medio camino entre lo planeado y lo que sucede real en el espacio. Un boceto. [sic]

15.12.2015 María Francisca Montes Zúñiga:

... nos juntamos temprano y fuimos al hoyo de la Ex-Sombrerería Girardi... entramos, y diferentes estratos de aproximación fueron visibles en un primer momento. Observar panorámicamente el lugar, sin distractores. Llegar a la escala hecha con estructuras tipo layher, el hoyo estaba ahí, 28 mts aproximadamente de profundidad. Extensión de una cuadra a otra, una forma de locos.

Lanzamos el teléfono por la escala de fierro... la sensación de vértigo era enorme, los fierros de la escala no estaban asegurados 100%... ha pasado mucho tiempo desde la última vez que la obra estuvo activa. Lanzamos la herramienta en 2 lugares... se enredaba y el viento a veces se la llevaba. Es interesante pensar que cada lugar donde se realizan los lanzamientos tiene sus características propias y sirve de condicionante para el comportamiento de la herramienta... por eso decidimos bajar. El celular grabando... Dar pasos sin estar seguros de la estabilidad de la escala, sentir que puedes caer en cualquier momento, llegar abajo, todo lleno de agua. Un hoyo lleno de tierra; piedras; agua; vestigios de herramientas de la obra...

Cuando iniciamos la exploración no bajamos de inmediato a recorrer el espacio, en cambio lanzamos la herramienta desde el borde del andamio.

Caída
Recogida
Liberación
Recogimiento

La estructura de andamios no es tan sólida, estar sobre ese objeto en sí nos hace encarnar una situación frágil en términos de estabilidad. La acción de lanzamiento implica abalanzarse sobre la barra que limita el vacío con la escala... ubicada en uno de los costados de la excavación, justo sobre una zona donde había bastante agua, tierra húmeda y rocas. Lanzamos el celular con el resguardo de que no cayera en el agua. La escala suena en cada movimiento de nuestros cuerpos cuando intentan dirigir la caída. La herramienta permite que el celular gire sobre su eje, y que cambie de dirección si se encuentra con algo que lo detiene. Caer bastante rápido y se mantiene girando sobre el agua, no sabemos exactamente cuánto tiempo, pero perceptualmente el suficiente para hacernos sentir que se cortarían el hilo y lo perderíamos...

Fueron tres semanas de trabajo de campo. En cada visita realizábamos alguna acción de registro de la experiencia, con el propósito de habitar el espacio y encarnar la condición del vértigo en una suerte de acción simbiótica.

A un costado de este agujero estaba el ex–Teatro Italia, actualmente una edificación en altura donde operaba MilM2, lugar escogido para montar el resultado de las experimentaciones realizadas en la excavación.



Figura 9. Vista aérea de la zona de perforación. (Santiago–Chile). Los autores, 2016.

Muestra de escritura del proceso de trabajo para “Las Colmenas 2313”:

Arrendar un Airbnb fue lo que hicimos para encontrar un modo de entrar ...

Un departamento en el piso más alto que ofrecía la plataforma ... Nos dirigimos dos cuadras al norte de la intersección entre las calles ‘Las Rejas’ y ‘Ecuador’. Había un sobre en la portería, contenía las llaves y clave del estacionamiento... estaba hecho de papel *couche*, similar al de una hoja arrancada a una revista.

... El edificio tiene alrededor de 30 pisos y por cada piso una infinidad de departamentos... estamos en el 23.

Deben ser más de 40 departamentos por piso, muchas personas viviendo sobre el mismo suelo.

Entramos, y en orden de aparición:

Vista 1: cocina, lavamanos, mesa, cama, balcón.

Vista 2: cama, baño, mesa, cocina, puerta.

Creería que son 20 mts².

... las dimensiones del bloque de cuarenta pisos lo marearon como de costumbre... Ante la vastedad del espacio que lo separaba del rascacielos más próximo... sintió que perdía el equilibrio. A veces tenía la impresión de que estaba viviendo en el asiento de una rueda de feria, permanentemente suspendido a cien metros del suelo (Ballard, 2003, pp. 10-11).

La herramienta bajó, nos dimos cuenta que estaba en modo *Selfie* y esta vez repetimos la acción con la cámara grabando hacia abajo, estuvimos bastantes horas probando el lanzamiento. En un momento vimos y escuchamos las grabaciones, en ellas se describían los balcones con cosas, con muchas cosas, y se escuchaban distintos estilos de música, dependiendo posiblemente del país de origen de los habitantes: Bachata, Reggaeton, Cumbia, Salsa... A veces se mezclaban los sonidos cuando variaba la distancia de la herramienta a los departamentos.

La ventana del gimnasio daba al exterior del edificio, a la calle y al acceso principal. Estábamos en el piso 30 y éramos el punto más alto a la redonda, se veía la comuna de Estación Central como una gran *explanada* ...

Sobre las 19:00 ya sin luz grabamos de noche. El agujero interior estaba a oscuras y cada departamento se iluminaba desde adentro. Eran muchos y todas las cortinas se veían diferentes. El hoyo negro se negaba a mostrarnos su profundidad, no sabíamos cuánto lanzar la herramienta, con qué intensidad, si se estrellaría contra el piso. Estábamos a ciegas. [sic]



Figura 10. Vista desde la locación hacia el costado oriente de la ciudad durante una de las sesiones de lanzamiento “Las Colmenas 2313” (Santiago–Chile). Los autores, 2019.

CONCLUSIONES

Podemos afirmar que la interrelación/codependencia entre los humanos y su entorno material no–humano, es un asunto que se hace claramente manifiesto en la creación artística, y, por lo tanto, susceptible de ser abordado por medio de una investigación artística. A partir de esto, podemos señalar que una característica de este tipo de investigación, radica en la necesidad de establecer vínculos con otras áreas del saber, que nos permitan situar la creación artística en tanto que práctica cultural partícipe de un entramado mucho más amplio, es decir, asumir la idea de que el arte es una disciplina que también hace parte de un conjunto de discursos (Beech, 2021). Esta postura sugiere desafíos para los practicantes, ya que cuestiona, por un lado, planteamientos asentados al interior de la academia en relación a la esfera autónoma en la que se acostumbra a considerar el arte. Y, por otro lado, hace explícita la constante renegociación *investigador–sujeto* o *artista–sujeto*, con el objetivo de permitir la aparición de nuevas políticas del conocimiento que revisan radicalmente la concepción moderna de investigación prevalente en Occidente (Holert, 2020).

Como fue expuesto, algunas de las experimentaciones se abordaron por medio de un accionar compartido con el actante, permitiéndonos reconocer de este modo otros tipos de agencia que efectivamente configuran el flujo de acción, e implicarían adicionalmente, afectaciones a nivel emotivo, una reconfiguración plástica de nuestra mente que subvierte cualquier noción de un *yo* estable, y el cuestionamiento de nuestra predisposición epistémica antropocéntrica.

Sumado a esto, podemos mencionar que los métodos de trabajo establecidos en medio de este proceso de investigación permiten dar cuenta de un tipo de saber encarnado, experiencial y práctico, que requiere, para poder ser explorado, de la combinación entre acciones y ámbitos basados y no–basados en el lenguaje.

En relación a la experiencia encarnada y transferible de la investigación, mencionar que la condición de asumir algunas de las exhibiciones a modo de instalación *in situ* ha sido un elemento primordial que ha operado fundamentalmente desde dos variantes: la primera, como un elemento curatorial que permite dar cuenta de las etapas de exploración, siendo éste el caso de la presentación en Proyecto Pendiente–MilM2 y lo particular del trabajo llevado a cabo en la zona de perforación. La segunda, como un componente que le planteó al visitante un recorrido específico llevándolo a atravesar una situación arquitectónica en altura: ya fuera ascendiendo cinco pisos por un andamio hasta la sala y pendiente de proyección (Proyecto Pendiente–MilM2); realizando un recorrido por una zona no habilitada al público para acceder a la cubierta donde se encontraba la sala de exhibición en la Casa Central de la Universidad de Chile (II Foro de las Artes); o llevando a cabo el ascenso a pie hasta el sexto piso del edificio de la Kunstakademie en Duesseldorf (Alemania), para verse luego enfrentado con el vacío desde una de las terrazas laterales del edificio sobre La Eiskellerstrasse.

BIBLIOGRAFÍA

- 4E COGNITION GROUP. (S.F.). *Research: Embodied, Embedded, Extended, Enactive*. <https://4ecognitiongroup.wordpress.com/research/>.
- ANDERWALD, R., FEYERTAG, K., & GROND, L. (2018). Dizziness—A Resource: Dizziness and the compossible space in research-creation. *Emotion, Space and Society*, 28 (August), 122-130. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2017.07.001>.
- BALLARD, J.G. (2003). *Rascacielos* (Trad. M. Figueroa). Barcelona: Minotauro. (Trabajo original publicado en 1975).
- BEECH, A. (2021). Art's Intolerable Knowledge, En Slager, H. & Balkema, A. (Eds.). *The Postresearch Condition*. Utrecht: Metropolis, 51-58.
- BENNETT, J. (2009). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, Londres: Duke University Press.
- BORGENDORFF, H. (2009). Artistic Research within the Fields of Science. *Sensuous Knowledge* 6, Bergen National Academy of The Arts. https://scholar.google.com/scholar?cluster=2881482947683269911&hl=es&as_sdt=0,5.
- BORGENDORFF, H. (2010). The Production of Knowledge in Artistic Research. En Biggs, M & Karlsson, H. (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres: Routledge, 44-63.
- BORGENDORFF, H. (2013). Artistic Practices and Epistemic Things, En Schwab, M. (Ed.). *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 112-120.
- CAVALLETTI, A. (2019). *Vértigo. La Tentación de la Identidad* (Trad. M.T. D'Meza). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. (Trabajo original publicado en 2019).
- CAZEAUX, C. (2017). *Art, Research, Philosophy*. Londres: Routledge.
- DELEUZE, G. (1995). *Negotiations: 1972-1990* (Trad. M. Joughin). Nueva York: Columbia University Press.
- DELEUZE G., & PARNET, C. (2004). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- DÍAZ, L. (2011). By chance, randomness and indeterminacy methods in art and design. *Journal of Visual Art Practice*, 10(1), 21-33. <https://10.1386/jvap.10.1.21.1>.
- FAZEY, I ET AL. (2020). Transforming knowledge systems for life on Earth: Visions of future systems and how to get there. *Energy Research & Social Science*, 70 (December), 1-18. <https://doi.org/10.1016/j.erss.2020.101724>.
- FRIEDMAN, Y. (2007). Merz World: Processing the Complicated Order. En Notz, A & Obrist, H-U. (Eds.). *Merz World: Processing the Complicated Order*. Ginebra: JRP Ringier, 100-115.
- GALLAGHER, S. (2017). *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*. Oxford, UK: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198794325.001.0001>.
- GNERRE, P., CASATI, C., FRUALDO, M., CAVALLERI, M., & GUIZZETTI, S. (2015). Management of vertigo: From evidence to clinical practice. *Italian Journal of Medicine*, 9(2), 180. <https://doi.org/10.4081/itjm.2015.437>.
- GODDARD, S. (2010). A Correspondence between Practices. En Barret, E & Bolt, A. (Eds.). *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. Nueva York: I.B. Tauris, 113-121.

- GONZALEZ-GRANDÓN, X., & FROESE, T. (2018). Grounding 4E cognition in Mexico: Introduction to special issue on spotlight on 4E cognition research in Mexico. *Adaptive Behavior*, 26(5), 189-198. <https://doi.org/10.1177/1059712318791633>.
- GRAY, C., & MALINS, J. (1993). Research Procedures / Methodology for Artists & Designers. En *Principles and Definitions: Five Papers by the European Postgraduate Art & Design Group*. European League of Institutes of the Arts. <http://www.carolegray.net/publication-list-p5.html>.
- GRAY, C., & MALINS, J. (2004). *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Oxford, UK: Ashgate.
- HANLEY, C. (2018). Thinking with Deleuze and Guattari: An exploration of writing as assemblage. *Educational Philosophy and Theory*, 51(4), 1-11. <https://doi.org/10.1080/00131857.2018.1472574>.
- HOLERT, T. (2020). *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*. Berlin, Alemania: Sternberg Press.
- HONAN, E., BRIGHT, D., & RIDDLE, S. (2018). Bringing Monsters to Life Through Encounters with Writing. En Honan, E., Bright, D., & Riddle, S. (Eds.). *Writing with Deleuze in the Academy: Creating Monsters*. Singapore: Springer, 1-14. <https://doi.org/10.1007/978-981-13-2065-1>.
- HUPPERT, D., & BRANDT, T. (2018). Dizziness and vertigo syndromes viewed with a historical eye. *Journal of Neurology*, 265, (Suppl 1), 127-133. <https://doi.org/10.1007/s00415-018-8807-x>.
- JOHNSON, M. (2010). Embodied Knowing Through Art. En Biggs, M & Karlsson, H. (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres: Routledge, 143-151.
- MALAFOURIS, L. (2013). *How things shape the mind: A Theory of Material Engagement*. Cambridge, USA: MIT Press.
- MALAFOURIS, L. (2015). Metaplasticity and the Primacy of Material Engagement. *Time and Mind*, 8(4), 351-317. <https://doi.org/10.1080/1751696X.2015.1111564>.
- MARCH, P-L. (2017). Playing with clay and the uncertainty of agency. A Material Engagement Theory perspective. *Phenom Cogn Sci*, 18, 133-151. <https://doi.org/10.1007/s11097-017-9552-9>.
- MAZZEI, L., & JACKSON, A-Y. (2017). Voice in the agentic assemblage. *Educational Philosophy and Theory*, V. 49 (11), 1090-1098. <https://doi.org/10.1080/00131857.2016.1159176>.
- MICHELKEVICIUS, V. (2018). *Mapping Artistic Research: Towards Diagrammatic Knowing*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.
- NEWEN, A., GALLAGHER, S., & DE BRUIN, L. (2018). Introduction: 4E cognition: Historical roots, key concepts, and central issues. En A. Newen, L. de Bruin, & S. Gallaguer (Eds.), *Oxford handbook of 4E cognition*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- RHEINBERGER, H-J. (1994). Experimental Systems: Historiality, Narration, and Deconstruction. *Science in Context*, 1(1), 65-81. <https://doi.org/10.1017/S0269889700001599>.
- RHEINBERGER, H-J. (1997). *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- RHEINBERGER, H-J. (1998). Experimental Systems, Graphematic Spaces. En Lenoir, T. (Ed.). *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford, CA: Stanford University Press, 285-303.

- RIBAS, C. (2017).** 'Cartography as Research Process: A Visual Essay.' In response to Sohin Hwang and Pablo de Roulet, 'Bibliography(chorème)=' OAR Issue 1 (2017). OAR: *The Oxford Artistic and Practice Based Research Platform* Issue 1 <http://www.oarplatform.com/cartography-research-process-visual-essay/>.
- SCHWAB, M. (Ed.). (2013).** *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 198-219.
- SCHWAB, M. (2015).** Experiment! Towards an Artistic Epistemology. *Journal of Visual Art Practice*, 14(2), 120-131. <http://dx.doi.org/10.1080/14702029.2015.1041719>.
- WESSELING, J. (2016).** *Of sponge, stone and the intertwinement with the here and now: A methodology of artistic research*. Amsterdam: Valiz.
- VINCENT, J. (2013).** Is the Mobile Phone a Personalized Social Robot? *Intervalla Platform Intellect Exch*, 1, 60-70. <https://www.fus.edu/intervalla/volume-1-social-robots-and-emotion-transcending-the-boundary-between-humans-and-icts/is-the-mobile-phone-a-personalized-social-robot>.
- WHITNEY ET AL. (2005).** Acrophobia and Pathological Height Vertigo: Indications for Vestibular Physical Therapy?". *Physical Therapy*, 85(5), 443-458. <https://doi.org/10.1093/ptj/85.5.443>.