

FILE SOLO

festival internacional de linguagem eletrônica
electronic language international festival



LAWRENCE MALSTAF

a poética da imersão
the poetics of immersion



L A W R E N C E M A L S T A F

a p o é t i c a d a i m e r s ã o

t h e p o e t i c s o f i m m e r s i o n

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

File solo : Festival Internacional de Linguagem Eletrônica :
Lawrence Malstaf : a poética da imersão = File solo : Electronic
Language International Festival : Lawrence Malstaf : the poetics
of immersion / [concepção e organização/conception and
organization Paula Perissinotto & Ricardo Barreto; tradução e
revisão/translation and proofreading Isabel C. S. A. Rimmer,
Rafael Farinaccio, Stephen Rimmer]. — São Paulo : FILE, 2017.

Edição bilingue: português/inglês.
ISBN: 978-85-89730-24-2

1. Arte eletrônica 2. Cultura digital 3. Festival Internacional
de Linguagem Eletrônica 4. Objetos de arte – Exposições –
Catálogos I. Perissinotto, Paula. II. Barreto, Ricardo. III. File solo
: Electronic Language International Festival : Lawrence Malstaf :
the poetics of immersion.

17-07585

CDD-700.285

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura digital na arte linguagem eletrônica na arte 700.285

Capa | Cover: Ilustração digital da obra | *Digital illustration of the artwork*
Nemo Observatorium 02000-02002 – Lawrence Malstaf: André Lenz

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

FILE SOLO

festival internacional de linguagem eletrônica
electronic language international festival

L A W R E N C E M A L S T A F

a p o é t i c a d a i m e r s ã o

t h e p o e t i c s o f i m m e r s i o n

Paula Perissinotto e Ricardo Barreto

Organizadores | *Organizers*

Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo – SP

22 de julho a 18 de setembro de 2017

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam ***FILE SOLO – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica – Lawrence Malstaf – A Poética da Imersão***. O Festival, desde a sua criação, tem apresentado ambientes expositivos coletivos para o visitante ter à sua disposição a diversidade da arte tecnológica.

Em 2017, o Festival apresenta uma modalidade inédita, chamada de ***FILE SOLO***, que mostra o conjunto de obras de um único artista e explora a relação arte, tecnologia e criatividade.

A maioria do Festival, que chega em sua 18ª edição, dialoga com a maturidade artística e a trajetória consolidada de Lawrence Malstaf. Seu trabalho interativo, situado entre as artes visuais e a performance, cria experiências sensoriais instigantes para os espectadores. Esse universo criativo de interação, imersão e vivência inspira-se na tecnologia.

Com esta proposta, o Banco do Brasil mantém o seu compromisso com a formação de público para as artes visuais e com a promoção do acesso à cultura, e possibilita o contato com a obra deste artista que coloca em discussão questões da sociedade atual.

Centro Cultural Banco do Brasil

The Ministry of Culture and Banco do Brasil present ***FILE SOLO – Electronic Language International Festival – Lawrence Malstaf – The Poetics of Immersion***. The Festival, since its inception, has presented collective exhibition environments for visitors to have at their disposal the diversity of technological art.

This year, the Festival presents an unprecedented modality, called *FILE SOLO*, that shows the set of works by a single artist and explores the relationship between art, technology and creativity.

The adulthood of the Festival, that reaches its 18th edition, dialogues with the artistic maturity and consolidated trajectory of Lawrence Malstaf. His interactive work, placed between visual arts and performance, creates insightful sensory experiences for viewers. This creative universe of interaction, immersion and experience is inspired by technology.

With this proposal, Banco do Brasil maintains its commitment to the formation of the public for the visual arts and to the promotion of access to culture, and makes possible the contact with the work of this artist that raises questions on the current society.

Centro Cultural Banco do Brasil

- 9 Lawrence Malstaf: A poética da imersão
10 Lawrence Malstaf: The poetics of immersion
Paula Perissinotto & Ricardo Barreto
- 13 Lawrence Malstaf
- 14 Linha do tempo | Timeline
- 18 Obras | Works
- 55 A inquietude do corpo
59 The edginess of the body
Pieter T'Jonck
- 63 Um estado de observação pura
67 A state of pure observation
Steven Sourbron
- 71 Lawrence Malstaf entrevistado por Dominique Moulon
82 Lawrence Malstaf interviewed by Dominique Moulon
- 91 Homem/Máquina – ou como remontar o mundo.
Uma breve reflexão sobre Lawrence Malstaf e sua prática artística
100 Man/Machine – or how to reassemble the globe.
A short reflection on Lawrence Malstaf and his art practice
Tale Næss
- 107 Aquele que se encontra no meio. Reflexão após colaboração:
Uma conversa com o artista Lawrence Malstaf
113 That which lies in-between. Reflection after collaboration:
A conversation with the artist Lawrence Malstaf
Astri Fremmerlid
- 118 Créditos e Apoio | Credits and Support

Lawrence Malstaf: A poética da imersão

O FILE, em seus 18 anos, vem mostrando a influência da tecnologia contemporânea nas artes. Inicialmente, surgiram as pesquisas estéticas que exploravam o novo ambiente da Internet: a web art e a net art; os hipertextos e as hiper mídias; tudo sob a ótica da interatividade e da não linearidade. Na primeira década do século XXI, foram raros os eventos que mostravam essas expressões estéticas e o FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica – surgiu justamente nesse contexto. Numa explosão de criatividade, vislumbrava-se na época uma espécie de novo renascimento pós-vanguarda, pois um novo mundo havia surgido: o mundo virtual.

O FILE festival, desde seu início, atuou dentro desse mundo. No decorrer dos primeiros dez anos, várias novas modalidades surgiram e desapareceram numa dinâmica orgânica intensa típica das novas tecnologias, ora novidades, ora obsoletas. Algumas das categorias, tais como: web art, arte robótica, browser art, computer art, arte sonora, arte digital, panorama, VRML, cinema interativo e assim por diante, foram se mesclando e abrindo espaço para as instalações interativas. Essas tiveram que lidar com a problemática do espaço expositivo, na relação da interação do público através de dispositivos tecnológicos. A consequência disso foi um maior envolvimento do público com a obra.

Pode se dizer hoje que a arte tecnológica atingiu a sua maioria. Seu caráter estético e de valor artístico segue em paralelo com os da arte contemporânea. E como diferencial, suas propostas não abordam apenas o novo, mas sobretudo o inovar: na convergência da criatividade tecnológica com a criatividade artística.

As exposições do FILE sempre foram no formato coletivo, pois um dos compromissos do festival era mostrar, além das obras, a diversidade de expressões

que a arte tecnológica proporcionava, inclusive agregando ao evento as animações e os jogos eletrônicos que sofreram forte desenvolvimento pelas inovações tecnológicas. As exposições coletivas são importantes porque nos dão uma visão abrangente do que acontece a cada período e em diferentes países com o desenvolvimento poético de cada artista.

Durante os últimos 18 anos, alguns artistas desenvolveram uma produção consistente e coesa nesta direção – da inovação e da criatividade. Hoje, já é possível considerar a proposta de uma mostra individual. Nesse sentido, o Festival Internacional de Linguagem Eletrônica criou uma nova modalidade, a qual chamamos de FILE SOLO.

O FILE SOLO tem como objetivo mostrar um conjunto de obras de um único artista que explora a relação criativa interdisciplinar e tecnológica. Para a primeira exposição do FILE SOLO, a ser realizada exclusivamente no CCBB SP, o artista selecionado foi o belga Lawrence Malstaf. O trabalho dele situa-se na fronteira entre as artes visuais e o teatro. Ele desenvolve instalações e performances que envolvem a física e a tecnologia como ponto de partida e inspiração.

Lawrence propõe uma vivência individual do visitante com salas sensoriais e imersivas, tornando o visitante um coator do trabalho.

Paula Perissinotto & Ricardo Barreto
Concepção e organização do FILE

Lawrence Malstaf: The poetics of immersion

Over its 18 years, FILE has aimed to show the influence of modern technology on the arts, which began with aesthetic investigations which exploited the new phenomenon of the internet to produce web art and net art, hypertext and hypermedia, all from the perspective of interactivity and non-linearity. During the first decade of this century, it was rare to encounter events which exhibited these aesthetic expressions and the emergence of FILE, the Electronic Language International Festival, emerged very much as a result. In an explosion of creativity, a new post-avant-garde revival was seen, for a new world had emerged: the virtual world.

From the beginning, the FILE festival has been part of this world. During those first ten years, new modalities appeared and disappeared in the intense and organic dynamic cadence typical of the new technologies, one moment a novelty, the next, obsolete. Forms such as web art, robotic art, browser art, computer art, sound art, digital art, panoramas, VRML, interactive cinema and so on came together in interactive installations. They had to respond to the question of the exhibition space and the interaction of the public with the works using technological devices. This resulted in the public becoming more involved in the work.

We can now say that technology art has reached the age of majority. Its aesthetics and artistic values are changing in parallel to those of contemporary art. It stands out not only in dealing with the new, but, above all, in its innovation, in the convergence between technological creativity and artistic creativity.

FILE's exhibitions have always been collective, as one of the festival's commitments has been to show, in addition to the works, the diversity of expression that technological art permits, through the inclusion in the festival of animations and electronic games – both of which have been experiencing rapid change as the result of technological

innovation. Collective exhibitions are important as they give us a wide-ranging view of what is happening in a specific moment in time in different countries, through the poetic development of each artist.

Over the last 18 years, some artists have produced a body of works which consistently and cohesively explore innovation and creativity through technology. Now, FILE can realistically consider the possibility of an individual show, with the introduction of a new exhibition form as part of the festival, which we call FILE SOLO.

FILE SOLO exhibits a group of works from a single artist, exploring the creative possibilities of the interdisciplinary and technological relationship. For our first FILE SOLO, which is on show only at the CCBB SP venue, we have chosen the Belgian artist Lawrence Malstaf. His work is situated on the border between the visual arts and theater. He creates installations and performances which draw their inspiration from the physical and the technological.

Lawrence gives each visitor the opportunity for an individual experience, as they visit sensory and immersive rooms, helping them become a co-actor in the work.

Paula Perissinotto & Ricardo Barreto
FILE Conception and Organization

Lawrence Malstaf

O trabalho de Lawrence Malstaf (1972, Bruges, Bélgica) situa-se na fronteira entre o visual e o teatral. Ele desenvolve instalações e performances de arte com um forte foco em movimento, coincidência, ordem e caos, e salas sensoriais imersivas para visitantes individuais. Ele também cria ambientes móveis maiores, lidando com espaço e orientação, muitas vezes usando o visitante como um coator. Seus projetos envolvem a física e a tecnologia como ponto de partida ou inspiração e como um meio para ativar instalações.

Lawrence Malstaf recebeu vários prêmios internacionais no campo da arte e das novas tecnologias. Ele também é conhecido como um cenógrafo inovador no mundo da dança e do teatro.

The work of Lawrence Malstaf (1972, Bruges, Belgium) is situated on the borderline between the visual and the theatrical. He develops installation and performance art with a strong focus on movement, coincidence, order and chaos, and immersive sensorial rooms for individual visitors. He also creates larger mobile environments dealing with space and orientation, often using the visitor as a co-actor. His projects involve physics and technology as a point of departure or inspiration and as a means for activating installations.

Lawrence Malstaf has received several international awards in the field of art and new technology. He is also renowned as an innovative scenographer in the dance and theatre world.

Linha do Tempo | Timeline

- | | | | |
|-------|---|-------|---|
| 01972 | Nascido em Bruges (B) | 02004 | 'Being in the Middle', exposição solo, De Brakke Grond, Amsterdã (HOL) |
| 01995 | Graduado como Mestre em Desenho Industrial, Henry van de Velde Instituut, Antuérpia (B) | 02008 | <i>Transporter</i> |
| 01995 | Performance <i>Shrink</i> | 02008 | 'The Long Now', exposição solo, Festival de Marseille (F) |
| 02000 | <i>Nemo Observatorium</i> | 02008 | Art & Technology Award Witteveen + Bos (HOL) |
| 02002 | 'Observatorium', exposição solo, Z33 – House for Contemporary Art, Hasselt (B) | 02008 | 'Art & Technology Award 2008', exposição solo, Bergkerk, Deventer (HOL) |
| 02002 | <i>Mirror</i> | | |
| | | | |
| 01972 | Born in Bruges (B) | 02004 | 'Being in the Middle', solo exhibition, De Brakke Grond, Amsterdam (NL) |
| 01995 | Graduated as Master in Industrial Design, Henry van de Velde Instituut, Antwerp (B) | 02008 | <i>Transporter</i> |
| 01995 | <i>Shrink-performance</i> | 02008 | 'The Long Now', solo exhibition, Festival de Marseille (F) |
| 02000 | <i>Nemo Observatorium</i> | 02008 | Art & Technology Award Witteveen + Bos (NL) |
| 02002 | 'Observorium', solo exhibition, Z33 – House for Contemporary Art, Hasselt (B) | 02008 | 'Art & Technology Award 2008', solo exhibition, Bergkerk, Deventer (NL) |
| 02002 | <i>Mirror</i> | | |

02009	'Lawrence Malstaf', exposição solo, La Ferme-du-Buisson, Paris (F)	02011	<i>Nemo Observatorium</i> no FILE 2011, São Paulo (BR)
02009	Golden Nica em Arte Interativa, Ars Electronica, Linz (AUS)	02012	<i>Conversations</i>
02009	Muda-se para Tromsø, Noruega	02013	<i>Tipping Point</i>
02010	Prêmio de Excelência, Japan Media Arts Festival, Tóquio (JP)	02013	Hedda Prize em Melhor Cenografia na Noruega (NO)
02011	'Exhibiting The Visitor', exposição solo, STRP Festival, Eindhoven (HOL)	02016	<i>Overview</i>
			www.lawrencemalstaf.com

02009	'Lawrence Malstaf', solo exhibition, La Ferme-du-Buisson, Paris (F)		STRP Festival, Eindhoven (NL)
02009	Golden Nica for Interactive Art, Ars Electronica, Linz (AT)	02011	<i>Nemo Observatorium</i> at FILE 2011, São Paulo (BR)
02009	Moves to Tromsø, Norway	02012	<i>Conversations</i>
02010	Excellence Prize, Japan Media Arts Festival, Tokyo (JP)	02013	<i>Tipping Point</i>
02011	'Exhibiting The Visitor', solo exhibition,	02013	Hedda Prize for Best Scenography Norway (NO)
		02016	<i>Overview</i>

Conversa de Lawrence Malstaf e Ischa Tallieu (Tallieu Art Office) com o público
FILE SOLO (22 de julho de 2017 no CCBB SP)

Conversation of Lawrence Malstaf and Ischa Tallieu (Tallieu Art Office) with the public.
FILE SOLO (July 22, 2017 at CCBB SP)



Nemo Observatorium 02000 – 02002

Estrutura de aço, ventiladores, PVC poliestireno.
4 m de diâmetro, 3,5 m de altura
Steel structure, fans, PVC, polystyrene.
4 m diameter, 3.5 m high





Partículas de isopor são sopradas por um grande cilindro transparente de PVC por 5 fortes ventiladores. Os visitantes podem tomar um lugar, um por um, na poltrona no meio da banheira de hidromassagem ou observar a partir do exterior. Na cadeira, no olho da tempestade, é calmo e seguro. Espetacular à primeira vista, esta instalação acaba por hipnotizar como uma espécie de máquina de meditação. Pode-se seguir os padrões aparentemente cíclicos, concentrar-se nas diferentes camadas de pixels 3D ou ouvir o seu som de cascata. Pode-se chamá-lo de dispositivo de treinamento, desafiando o visitante a se manter concentrado e encontrar a paz em um ambiente em rápida mudança. Depois de um tempo, o espaço parece se expandir e o sentido do tempo ilude.

Styrofoam particles are blown around in a big transparent PVC cylinder by 5 strong fans. Visitors can take place one by one on the armchair in the middle of the whirlpool or observe from the outside. On the chair, in the eye of the storm it is calm and safe. Spectacular at first sight, this installation turns out to mesmerize as a kind of meditation machine. One can follow the seemingly cyclic patterns, focus on the different layers of 3D pixels or listen to its waterfall sound. One could call it a training device, challenging the visitor to stay centered and find peace in a fast-changing environment. After a while the space seems to expand and one's sense of time deludes.



Conversations 02012

Cadeiras de plástico, vibradores, eletrônica

Dimensões variáveis

Plastic chairs, vibrators, electronics

Variable dimensions

Algumas cadeiras vibratórias se movem e giram lenta e aleatoriamente através do espaço. Elas parecem procurar e rejeitar umas às outras com zumbidos suaves. Quando um visitante passa, as cadeiras hesitam e, cuidadosamente, experimentam padrões diferentes. Os padrões não são projetados; é um sistema auto-organizado onde novas composições e novos comportamentos surgem espontaneamente durante a duração da instalação.

A couple of vibrating chairs are slowly moving and turning randomly through the space. They seem to search and reject each other with soft humming sounds. When a visitor passes by, the chairs hesitate and then carefully try out different patterns. The patterns are not designed; it is a self-organizing system where new compositions and new behavior arises spontaneously through the duration of the installation.





Tipping Point 02013

Polycarbonato, aço, atuadores lineares, eletrônica
1,5 m de diâmetro, 1 m de altura
Polycarbonate, steel, linear actuators, electronics
1.5 m diameter, 1 m high

Uma camada de água é contida por duas placas de vidro. Dois motores inclinam o disco de vidro em ângulos pouco visíveis. Uma grande bolha de ar lentamente muda de forma e se move na água. Ela tenta encontrar um novo equilíbrio sob um mapa do gelo ártico que é impresso sobre o vidro. Um holofote circunda a instalação como um sol. Ele projeta uma sombra giratória incluindo padrões de movimento da água que não são visíveis no disco original.

A layer of water is contained by two sheets of glass. Two motors tilt the glass disc at barely visible angles. A large air bubble slowly changes shape and moves around in the water. It tries to find a new equilibrium under a map of the arctic ice that is printed on top of the glass. A spotlight circles around the installation like a sun. It projects a rotating shadow including motion patterns of the water that are not visible in the original disc.





Transporter 02008

Estrutura de alumínio, esteira transportadora,
motores elétricos, espelhos de alumínio, eletrônica
13 m x 2 m x 3,5 m

Aluminium structure, conveyor belts, electro motors,
aluminium mirrors, electronics
13 m x 2 m x 3.5 m







Duas correias transportadoras de cerca de 13 metros de comprimento são montadas próximas uma da outra e correndo em direções opostas. As pessoas podem deitar-se sobre elas para serem transportadas muito lentamente. Escondido sob a superfície, um mecanismo invisível produz uma experiência tátil sutil, porém intensa, para a coluna vertebral. No meio da trajetória, os visitantes são confrontados com dois espelhos horizontais movendo-se para cima e para baixo acima deles.

Two conveyor belts of about 13-meter-long are set up next to each other and running in opposite directions. People can lay down on them to be transported very slowly. Hidden under the surface an invisible mechanism produces a subtle yet intense tactile experience for the spine. Halfway the trajectory, the visitors are confronted with 2 horizontal mirrors moving up and down above them.





Shrink 01995

Estrutura de aço, PVC, bomba de vácuo
2,6 m x 4 m
Steel structure, PVC, vacuum pump
2.6 m x 4 m





Duas grandes folhas de plástico transparente e um dispositivo que gradualmente suga o ar entre elas deixam um corpo embalado a vácuo e verticalmente suspenso. O tubo transparente inserido entre as duas superfícies permite que a pessoa dentro da instalação regule o fluxo de ar. Como resultado da pressão crescente entre as folhas de plástico, a superfície do corpo embalado gradualmente se paralisa em múltiplas microdobras. Durante a duração da performance, a pessoa no interior move-se lentamente e muda de lugar, que varia de uma posição quase embrionária a uma semelhante a um corpo crucificado.

Two large, transparent plastic sheets and a device that gradually sucks the air out from between them leave a body vacuum-packed and vertically suspended. The transparent tube inserted between the two surfaces allows the person inside the installation to regulate the flow of air. As a result of the increasing pressure between the plastic sheets, the surface of the packed body gradually freezes into multiple micro-folds. For the duration of the performance, the person inside moves slowly and changes positions, which vary from an almost embryonic position to one resembling a crucified body.







Mirror 02002

Espelho, alto-falante, eletrônica

Dimensões variáveis

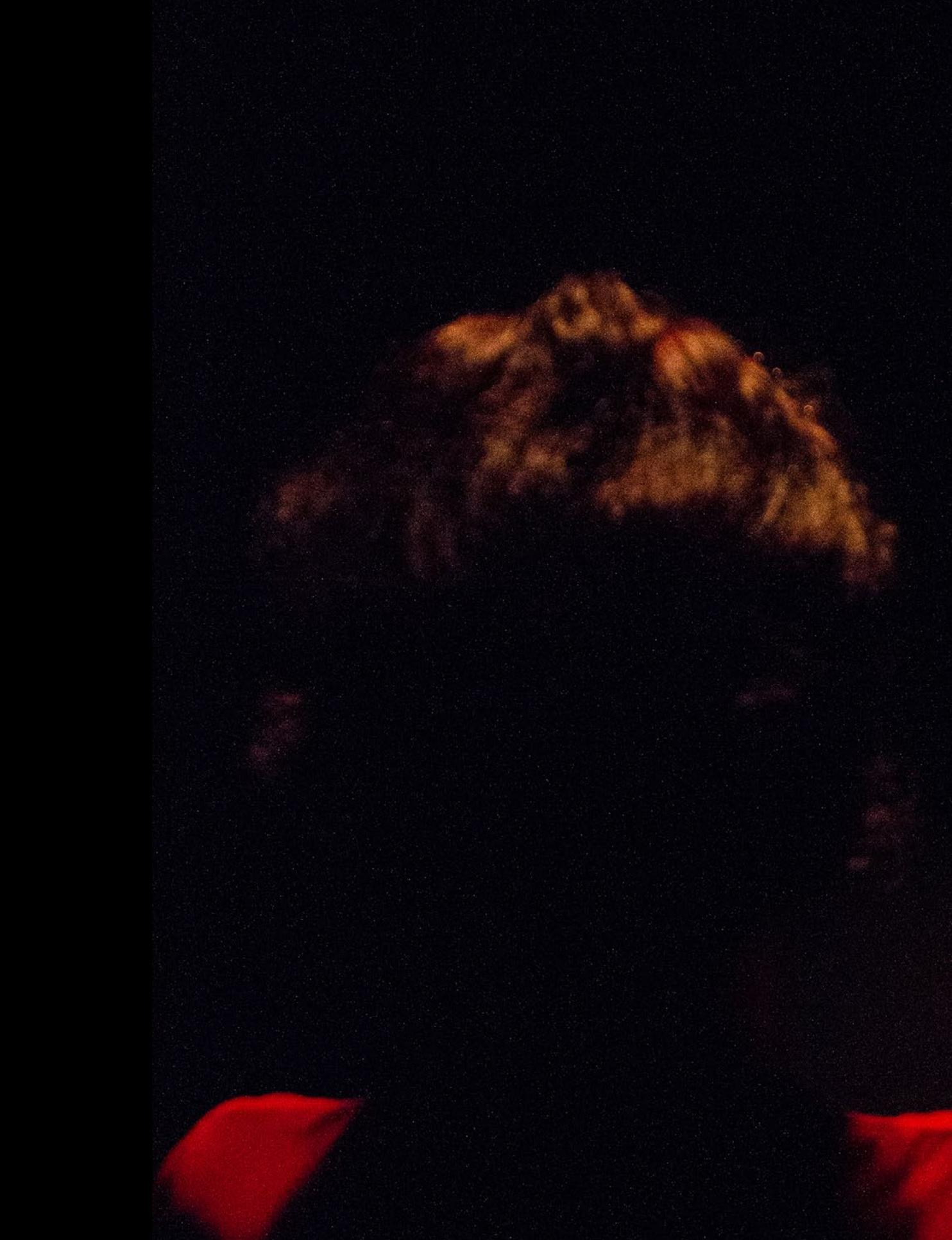
Mirror, speaker, electronics

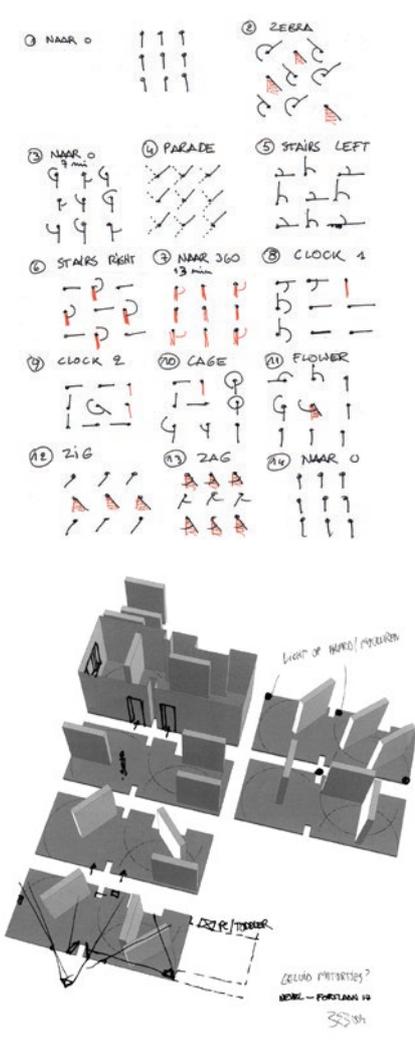
Variable dimensions

Um quarto escuro com um grande espelho vibratório deforma o reflexo do visitante. No início, as vibrações são tão sutis que você pode se perguntar se são seus próprios olhos que estão tendo problemas para focar. Porém, gradualmente, torna-se mais óbvio que o espelho está realmente se movendo e alterando a imagem espelhada para um retrato de Francis Bacon. Ainda assim, a impressão visual é tão real que algumas pessoas sentem o desejo de verificar se seu corpo realmente está se decompondo ou não. No final, o corpo evapora e desaparece.

A dark room with a large vibrating mirror deforms the reflection of the visitor. At first, the vibrations are so subtle that you might wonder if it is your own eyes that are having trouble to focus. But gradually it becomes more obvious that the mirror is actually moving and mutating the mirror image into a Francis Bacon portrait. Yet the visual impression is so real that some people feel the urge to check if their body is actually decomposing or not. In the end, the body evaporates and disappears.







Lawrence Malstaf, *Nevel 02004-02010*.
 © Lawrence Malstaf. Foto | Photo: Dirk Pauwels.
 Cedida pelo | Courtesy of Tallieu Art Office.

A inquietude do corpo

Pieter T'Jonck¹

As obras de Lawrence Malstaf são compostas de material e construção diversos. No entanto, são quase sempre feitas de construções mecânicas com estrutura sólida e design inteligente. Com certa elegância e atenção ao detalhe, as obras não revelam a assinatura do criador. À primeira vista, podemos observar a precisão da construção. Os objetos parecem feitos por um engenheiro que usa cálculos tanto quanto tentativa e erro para escolher cuidadosamente onde colocar cada rosca e parafuso para criar o efeito desejado.

Existe uma grande distinção entre essas máquinas “reais”. Raramente fica claro o propósito dos objetos de Malstaf ou os problemas que eles resolvem, no entanto, as máquinas de Lawrence Malstaf oferecem uma resposta clara a uma pergunta pouco clara. Em outras palavras, elas criam o ambiente perfeito para experiências confusas. Experiências que nos abrem para uma nova percepção e perturbam o equilíbrio natural entre nossos corpos e o que nos cerca.

Isso é alcançado colocando o “usuário” do objeto em uma posição em que ele/ela não mais determina seu relacionamento com a realidade em curso. Na instalação *Nevel 02004-02010*, nove paredes semitransparentes de cerca de quatro metros de altura giram e resultam em um labirinto em constante mutação. Quanto mais caminhamos, mais perdidos nos tornamos no que parece ser uma configuração espacial simples. Algo parecido acontece em *Territorium 02010*. De forma caprichosa, paredes feitas de varas finas deslizam da esquerda para a direita, de frente para trás e entre si, a fim de definir um novo espaço. Elas forçam o espectador a entrar continuamente a partir de um ângulo diferente.

O efeito desorientador dessas instalações faz com que percebamos a fragilidade da crença de que estamos no controle daquilo que nos cerca. A ilusão de estabilidade depende de um contexto estável, portanto até um pequeno impulso é suficiente para nos desorientar, não só fisicamente, mas também mentalmente. Mesmo assim, Malstaf recomenda tal desorientação

1 Pieter T'Jonck (1960) é arquiteto e crítico de arte. Como crítico, escreve para vários jornais desde 1980 e para a Rádio Klara. Publica regularmente sobre os mesmos assuntos em revistas como *Etcetera*, *De Witte Raaf*, *Tanz*, *(H)Art* e foi durante 2 anos editor-chefe da revista de arquitetura *A+*. Participa de diversas publicações. É professor em instituições como a Universidade de Ghent e *DasArts*, em Amsterdã. Em 2010-2012, foi curador da trienal de artes visuais, moda e design *Superbodies*.

apenas em doses homeopáticas. Ele não produz ondas de choque, mas pequenas ondulações na percepção. Elas mobilizam respostas instintivas, mas nunca nos afastam do foco reflexivo sobre o que está acontecendo.

Mesmo na instalação “assustadora” de *Nemo Observatorium 02002* ou *Shaft 02004*, este não é o caso. Em *Nemo*, ficamos tontos sentados no meio de uma tempestade de bolas de espuma, mas ainda podemos ver o mundo exterior através das paredes de vidro da gaiola. Dessa forma, nunca ficamos desorientados. Em *Shaft*, deitamos em uma cama olhando para cima enquanto placas caem por um tubo que emite uma corrente de ar forte e as faz saltar de maneira elegante. O medo das placas se quebrando é superado pela curiosidade. A obra de Lawrence Malstaf combina uma mistura incomum de desordem ou desamparo com impulsos fortes que nos fazem concentrar no mundo à nossa volta, especialmente em torno do próprio corpo. Perdemos o senso de auto percepção através de contornos evidentes. As consequências são extraordinárias. Uma das mais notáveis é o leve sentimento eufórico que assume o controle, como se tivéssemos sido empurrados para o abismo. Como se alto e baixo, esquerda e direita, fossem intercambiáveis e a gravidade não tivesse mais importância. Ao observar os movimentos graciosos das velas em *Pavillion 02012* ou a imprevisibilidade dos piões giratórios em *Tollen 02006-02017*, esquecemos de nossa própria consciência espacial e movemos nossos corpos de maneiras que de outra forma seriam inimagináveis. É como assistir um dançarino flutuar sem peso na sala e esquecemos que estamos presos às cadeiras. Nos imaginamos como o dançarino.

Lawrence Malstaf evoca tais sentimentos através de suas instalações, até as mais silenciosas, de forma profundamente contemplativa. Por isso sua obra contrasta fortemente com outras formas de arte que se concentram nos cumes mais altos ou nas ravinas mais profundas da consciência (que raramente nos deixa arrebatados). No caso de Malstaf, trata-se de nuances finas, a maneira como a exploração da consciência afeta nossos corpos e como negociamos o mundo que nos rodeia. Abre espaço para sensações além da euforia e do medo. *Library 02014*, os livros de areia criados em 2014 para uma exposição sobre o ser humano religioso, provocam melancolia. Eles inevitavelmente se desintegram enquanto os observamos. Mais uma vez, a imagem cria sintonia conosco. Com nosso corpo, o mundo morre à nossa volta e vice-versa.



Lawrence Malstaf, *Pavillion 02012 em* | at BOZAR, Bruxelas | *Brussels* (B).
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Lawrence Malstaf.
Cedida pelo | *Courtesy of Tallieu Art Office.*



Lawrence Malstaf, *Pavillion 02012* em | at BOZAR, Bruxelas | *Brussels* (B).
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Lawrence Malstaf.
Cedida pelo | *Courtesy* of Tallieu Art Office.

The edginess of the body

Pieter T'Jonck¹

The works of Lawrence Malstaf are composed of diverse material and form. Nevertheless, they're almost always made of mechanical constructions with a solid structure and clever design. With a certain elegance and attention to detail, they don't reveal the signature of the maker. At first glance, you see the precision of the construction. The objects appear to be made by an engineer who uses calculation as much as trial and error to carefully choose where each nut and bolt should be placed in order to create the desired effect.

There's a major distinction with such 'real' machines. It's rarely clear what purpose Malstaf's objects serve or what problems they solve, however the machines by Lawrence Malstaf offer a clear answer to an unclear question. In other words, they create the perfect environment for confusing experiences. Experiences that open us up to a new perception and disrupt the natural balance between our bodies and our surroundings.

This is achieved by placing the 'user' of the object in a position where s/he no longer determines his/her relationship with the ongoing reality. In the *Nevel 02004-02010* installation, nine semi-transparent walls, about four meters high, are pivoting and resulting in a constantly changing labyrinth. The more you walk around, the more lost you become in what seems to be a simple spatial configuration. Something similar happens in *Territorium 02010*. In a whimsical way, walls, made of thin rods, slide from left to right, front to back and through each other in order to define a new space. They force the viewer to continuously enter from a different angle.

The disorienting effect of these installations makes you realize how fragile the belief is that you are in control of your surroundings. The illusion of stability relies on a stable context, so even a small push is enough to knock your socks off, not only physically, but mentally as well. All the same, Malstaf recommends such disorientation only in homeopathic doses. He doesn't make shock waves, but little ripples in perception. They mobilize instinctive responses, but they never take us away from the reflexive focus on what's going on.

¹ Pieter T'Jonck (1960) is an architect as well as an art critic. As a critic he has written for various newspapers since 1980 and for Klara Radio. He publishes regularly on the same subjects in journals such as Etcetera, De Witte Raaf, Tanz, (H)art and was for 2 years editor in chief of the architectural journal A+. He also contributed to many book publications. He has been teaching at several places such as the University of Ghent and DasArts, Amsterdam. In 2010-2012 he was curator of the triennial for visual art, fashion and design *Superbodies*.

Even in the ‘creepy’ installation of *Nemo Observatorium 02002* or *Shaft 02004*, this isn’t the case. In *Nemo*, you get dizzy sitting in the middle of a foam ball blizzard, but you can still see the outside world through the glass walls of the cage. That way, you never lose your bearings. In *Shaft*, you lie on a bed staring upwards as plates fall down a tube which emits a strong air current that makes them jump in an elegant way. The fear of crashing plates is overridden by curiosity. Lawrence Malstaf’s work combines an unusual mix of disorder or even helplessness and strong impulses that make you focus on the world around you, specifically around your own body. You lose your sense of self-perception through evident contours. That has all kinds of extraordinary consequences. One of the more remarkable is the slight euphoric feeling that takes over, as if you’ve been pushed over the edge. As if up and down, left and right are all interchangeable and gravity doesn’t even matter anymore. When watching the graceful movements of the sails in *Pavillion 02012* or the unpredictability of spinning tops in *Tollen 02006-02017*, we forget our own spatial awareness and move our bodies in ways that would be otherwise unimaginable. It’s like watching a dancer float weightlessly across the room and forgetting that we are stuck to our chairs. We imagine ourselves as the dancer.

Lawrence Malstaf evokes such feelings with his installations, however muted, in a deeply contemplative way. That’s why his work sharply contrasts with other forms of art that focus on the highest summits or the deepest ravines of consciousness (and you’re rarely overwhelmed). With Malstaf, it’s about fine nuances, how the exploration of consciousness affects our bodies and how we negotiate the world around us. This creates space for sensations other than euphoria and fear. *Library 02014*, the books of sand he created in 2014 for an exhibition about the religious human being provokes melancholy. It inevitably disintegrates as we watch. Once again, it’s an image that strikes a chord with us. With our body, the world dies around us and vice versa.



Lawrence Malstaf, *Library 02014*.
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Mari Hildung / Perspektivet Museum.
Cedida pelo | *Courtesy* of Tallieu Art Office.



Lawrence Malstaf, *Microscope* (s.d.).
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Steven Sourbron.
Cedida pelo | *Courtesy* of Tallieu Art Office.

Um estado de observação pura

Steven Sourbron¹

Conheci Lawrence Malstaf em 1990, quando cursávamos o primeiro ano de Desenho Industrial no Instituto Henry van de Velde em Antuérpia, na Bélgica. Tínhamos uma aula de desenho e, durante o intervalo, todos os alunos saíam da sala – todos exceto um. O aluno trabalhava num esboço a lápis de um canivete suíço, expondo ferramentas para mostrar as lâminas. Tínhamos que passar por sua mesa ao sair e ainda me lembro do desenho. Mostrava reflexos sobre as lâminas em tal nível de detalhe que pensei que tivessem sido inventados. Ao examinar o modelo mais de perto, constatei que os reflexos eram reais. O desenho causou bastante interesse, mas Lawrence parecia alheio à atenção e acho que ele nem sabia que estávamos no intervalo.

Ainda tenho o presente de aniversário que ele me deu. Eu costumava guardá-lo em uma prateleira na parte de trás da garagem, mas recentemente o promovi a um lugar privilegiado em minha mesa. É um microscópio antigo com uma esponja orgânica encravada entre as lentes e a superfície onde os slides devem ser colocados. Parece que alguém estava estudando bactérias que saíram do controle e acabaram engolfando o observador. Não pensei muito sobre isso na época (provavelmente achei que meu amigo não tivesse tido tempo para me dar um presente mais adequado). Agora, como cientista, gosto de mantê-lo ali para ser lembrado do valor da observação pura, o estado que se alcança quando se vê ou se experimenta um modelo exatamente como ele é, sem a cegueira da discriminação ou do preconceito. Isso é

1 Steven Sourbron (1972) cursou design industrial no Instituto Henry van de Velde na Antuérpia, antes de se tornar físico. Estudou física teórica na Vrije Universiteit Brussel e concluiu o doutorado em 2005 pela VUB sobre o tema da quantificação de perfusão com ressonância magnética (MRI). Após 4 anos de pós-doutorado na Universidade Ludwig Maximilian em Munique, assumiu o cargo de professor adjunto em ressonância magnética na Universidade de Leeds, no Reino Unido, em 2010.

A pesquisa de Sourbron examina a relação entre as propriedades fisiológicas do tecido corporal e as propriedades eletromagnéticas visualizadas pelos scanners de Ressonância Magnética. Sourbron utiliza esses princípios no desenvolvimento dos chamados biomarcadores de imagem em diagnósticos não invasivos de doenças e no prognóstico e monitoramento de tratamentos. Seus projetos atuais enfocam a redução do declínio funcional da doença renal diabética, minimizando o risco de toxicidade hepática no tratamento do câncer e reduzindo a incidência de insuficiência hepática após ressecção grave.

essencial para a descoberta científica, mas cada vez mais difícil de atingir à medida que nos tornamos mais experientes e dependentes de uma forma de preconceito muito traiçoeira – a intuição do especialista.

Algumas das maiores revoluções científicas surgiram através da observação pura. Se eu lançar uma pedra no ar, como ela continua se movendo depois de ter deixado minha mão? O que a está impulsionando? A teoria de Aristóteles sobre esse fenômeno sobreviveu até o período renascentista. Ele supunha que havia turbilhões invisíveis ou turbulências geradas pelo movimento inicial que impulsionava a rocha. Quando estes desapareciam, a gravidade assumia e a rocha começava a cair. Infelizmente, ninguém conseguiu detectar esses redemoinhos, e as tentativas de fazer previsões com base nessa ideia falharam consistentemente. Essa teoria permaneceu um mistério até que Newton decidiu simplesmente aceitar o que vemos e encontrar a resposta certa: “Nada” – não há nada impulsionando a rocha. Esta visão simples abriu caminho para uma revolução na compreensão do movimento; revelou uma conexão profunda entre os corpos terrestres e celestiais que, em última instância, desafiam os preconceitos sobre nosso lugar no universo.

Existem muitos outros exemplos. Quando Einstein estudou os fenômenos eletromagnéticos, abandonou a então prevalente ideia de um “éter”, uma substância invisível e indetectável que supostamente permeia toda a matéria e atua como transportadora da luz. A suposição de que essa substância misteriosa simplesmente não existia abriu caminho para uma imagem alternativa do espaço, hoje conhecida como teoria da relatividade. Werner Heisenberg, entretanto, levou a observação pura ao extremo. Reescreveu teorias predominantes sobre a matéria subatômica, identificando sistematicamente todos os conceitos não acessíveis à observação que, pelo contrário, expressam tudo em termos de quantidades diretamente observáveis (os “observáveis”) e as relações entre eles. O resultado? Mecânica quântica, ou uma imagem detalhada da realidade física onde a ideia de um “sujeito” que existe independentemente de nossas observações tornou-se desnecessária.

Há algo sobre o processo do desenho que provoca o estado de observação pura onde o modelo e todas as ideias preconcebidas sobre ele desaparecem e o observador é reduzido a simplesmente ver o que está ali. Existem outras maneiras de induzir esse estado e o exame da obra de Lawrence indica que ele continuou a perseguir esta missão. A obra *Shrink* desativa os sentidos dos quais mais dependemos para obtermos nossas impressões da realidade – visão e audição – e os substitui por sentidos táteis – toque e pressão – criando uma percepção muito diferente do espaço. *Nemo Observatorium* isola o observador e substitui o mundo exterior por um turbilhão desorientador de névoa que revela uma estrutura dinâmica própria. *Mirror* começa com uma reflexão familiar e se transforma continuamente através de distorções crescentes que, quando finalmente retorna à perspectiva original, coloca



Lawrence Malstaf, *Periscope 02001*.
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Lawrence Malstaf.
Cedida pelo | *Courtesy of Tallieu Art Office*.

essas distorções sob nova luz. *Periscope* é uma *selfie* épica que parte do quadro familiar de autorretrato para gradualmente revelar uma perspectiva mais desconcertante de si mesmo. *Nevel* deforma e reorganiza o sentido do espaço, *Compass* distorce a sensação de inércia e peso, e assim por diante.

E as cadeiras em *Critical Mass*? Bem, nem tudo se alinha a esse preconceito particular – eu diria que as cadeiras são um pouco de diversão e deixaram a obra bem bacana!

A state of pure observation

Steven Sourbron¹

I met Lawrence Malstaf in 1990 when we were both first year students in Industrial Design at the Henry van de Velde Institute in Antwerp, Belgium. We had a drawing class, and during the break all students were pouring out of the classroom – all except one. He was working on a pencil sketch of a Swiss army knife, with the tools fanned out to show the blades. We had to file past his desk on the way out and I can still picture the drawing in my head. It showed reflections on the blades in such level of detail that I initially assumed he had made them up. Upon closer inspection of the subject I saw that they were, in fact, all there. The sketch caused quite a stir but Lawrence seemed oblivious to the attention and I'm not sure he was aware we were on a break.

I still own a birthday present he once gave me. I used to keep this on a shelf in the back of my garage, but I recently promoted it to a prime location on my desk. It's an old-fashioned microscope with an organic sponge wedged between the lenses and the surface where the slides are supposed to be. It looks like somebody was studying bacteria of some sort that grew out of control and ended up engulfing its observer. I didn't think too much about it at the time (I probably assumed he didn't have time to get me a proper present). Now, as a working scientist, I like to keep it there to remind myself of the value of pure observation, the state you reach when you see or experience a subject exactly as it is, unblinded by prejudice or preconceptions. This is essential to scientific discovery but also increasingly hard to achieve as you grow more experienced and become increasingly reliant on this most treacherous form of prejudice – expert intuition.

Some of the greatest revolutions in science have come about through pure observation. If I throw a rock up in the air, how does it keep moving after it has left my hand? What is pushing it upwards?

¹ Steven Sourbron (1972) studied industrial design at the Henry van de Velde Institute in Antwerp, before embarking on a career as a physicist. He studied theoretical physics at the Vrije Universiteit Brussel, and received his PhD in 2005 from the VUB on the topic of perfusion quantification with magnetic resonance imaging (MRI). After 4 years as a post-doctoral fellow at the Ludwig Maximilian University in Munich he took up a post as assistant professor in MRI at the University of Leeds, UK in 2010.

In his research he studies the relation between the physiological properties of body tissue, and electromagnetic properties that can be visualized by MRI scanners. He uses these insights to develop so-called imaging biomarkers that can provide non-invasive diagnosis of disease, and prediction and monitoring of treatment. Current projects focus on reducing the functional decline in diabetic kidney disease, minimizing the risk of liver toxicity in cancer treatment, and reducing the incidence of liver failure after major resection.

Aristotle's theory about this survived until the renaissance. He presumed there were invisible whirlwinds, or turbulences, generated by the initial motion that keeps pushing the rock upwards. When these die out, gravity takes over and the rock starts falling. Unfortunately nobody has ever been able to detect these whirlwinds, and any attempt to make predictions based on this idea consistently failed. This remained a mystery until Newton decided to simply accept what we see and came up with the right answer: "nothing" – there is nothing pushing the rock upwards. This simple insight paved the way for a revolution in our understanding of motion; it revealed a deep connection between the earthly and celestial bodies that ultimately challenged preconceptions about our place in the universe.

There are many other examples. When Einstein was studying electromagnetic phenomena he dropped the then prevalent idea of an "ether", an invisible and undetectable substance that supposedly permeates all matter and acts as the carrier for light. His assumption that this mysterious substance simply did not exist paved the way for an alternative picture of space, which we now know as relativity theory. But Werner Heisenberg took the idea of pure observation to the extreme. He rewrote prevalent theories of subatomic matter by systematically identifying all concepts that are not accessible to observation, and instead express everything in terms of directly observable quantities ("observables") and the relations between them. The result? Quantum mechanics, or a detailed picture of physical reality where the idea of a "subject" that exists independently of our observations, has become unnecessary.

There is something about the process of drawing that brings about this state of pure observation where the subject and all your preconceived ideas about it disappear, and you are reduced to simply seeing what is there. There are other ways to induce this state, and going over Lawrence's work it seems to me that this is a quest he has continued to pursue. The *Shrink* shuts out the senses that we rely on most for our impressions of reality – vision and hearing – and replaces it by tactile inputs – touch and pressure – that create a very different perception of space. The *Nemo Observatorium* isolates the observer and replaces the outside world with an, at first, disorienting whirl of misty fog that ultimately reveals a dynamic structure of its own. The *Mirror* starts with a familiar reflection that continuously transforms through increasing distortions, which, when it ultimately returns to the original perspective, put the latter into a new light. The *Periscope* is an epic selfie that starts from the familiar frame of the self-portrait to gradually reveal a more disconcerting perspective on the self. *Nevel* deforms and reorganises the sense of space, *Compass* distorts the sense of inertia and weight, etc.

The chairs in *Critical Mass*? Well, not everything aligns with this particular preconception – I'd say they are a bit of fun which looks pretty cool too!



Lawrence Malstaf, *Critical Mass 02000*.
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Kassim Ahmed.
Cedida pelo | *Courtesy of Tallieu Art Office*.



Lawrence Malstaf, *Nemo Observatorium 02002*.
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo: Dirk Pauwels*.
Cedida pelo | *Courtesy of Tallieu Art Office*.

Lawrence Malstaf entrevistado por Dominique Moulon¹

Abril de 2011

Lawrence Malstaf vive e trabalha na Noruega, tendo estudado desenho industrial na Bélgica antes de escolher a cenografia. Desta trajetória, surgiu seu profundo senso de perfeição e o grande apreço pelo teatro. Suas obras atuais variam entre a instalação e a performance. O movimento é onipresente na forma, por exemplo, de partículas voadoras de poliestireno, pratos de porcelana que se quebram, piões de madeira em colisão e paredes de tecido que criam espaços em constante mutação; sem contar os corpos dos visitantes se abandonando aos transportes oferecidos por Malstaf. Os espectadores são muitas vezes a parte central da obra, controlando, se submetendo, ou mesmo se unindo a ela. Às vezes, o corpo do espectador ou do próprio artista constitui a obra. Ao mesmo tempo, nada em sua obra é totalmente controlado. A aleatoriedade continua a ser um componente essencial de seu trabalho.

As instalações de Malstaf exigem um grau de confiança desde o início como condição para abrir mão do controle. Os espectadores precisam confiar seus corpos a essas máquinas, esquecer sua própria temporalidade para se fundir com a das obras. Nas salas de máquinas – os espaços expositivos do artista-performer – aprendemos a nos conhecer melhor e a controlar nossas reações mais instintivas.

Dominique Moulon: *Nemo Observatorium 02002* é uma instalação interativa. O espectador aciona cinco ventiladores, fazendo com que partículas de isopor girem, evocando um furacão. Você ficou um tanto surpreso quando recebeu o prêmio Golden Nica de Arte Interativa no Festival Ars Electronica por apresentar uma instalação tão “primitiva”, que não requer o uso de um único computador?

Lawrence Malstaf: Sim, honestamente fiquei surpreso. O Ars Electronica está definitivamente orientado aos elementos eletrônicos, sensoriais e de dados. Concordo que a *Nemo*

1 Crítico de arte e curador independente, Dominique Moulon possui um PhD em Artes e Ciências da Arte. É membro do laboratório de pesquisa Art & Flux (CNRS) da Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e da Associação Internacional de Curadores de Arte Contemporânea (IKT).

Observatorium é uma instalação muito simples – ligar/desligar, não muito tecnológica.² Refletindo sobre isso, parece-me que o pessoal fez uma escolha consciente. Talvez quisessem fazer uma declaração sobre o significado da arte interativa. Isto é, precisamos mesmo de um computador para fazer arte interativa? De fato, minha obra é uma instalação imersiva, um ambiente que você experimenta de forma física. É uma coisa muito intensa e podemos também falar de interatividade neste caso, no sentido de que o visitante se torna parte essencial da imagem: ele lhe confere uma certa teatralidade. Olhando de fora, você vê uma pessoa solitária no meio da tempestade, e isso se torna uma imagem muito teatral. Mas a experiência no interior da instalação é muito diferente.

DM: Em um observatório científico, os fenômenos naturais são observados sem interferências. No caso de *Nemo Observatorium*, porém, o observador controla um fenômeno climático artificialmente reconstruído. A posição suspensa da cadeira em que o observador se senta confortavelmente foi proposital para destacar essa ideia de controle sobre os elementos, de poder absoluto?

LM: Olha, para ser sincero, não. Há uma razão muito pragmática. Eu precisava colocar um ventilador sob a cadeira para movimentar as partículas, caso contrário tudo se juntaria no centro. Por outro lado, o título “observatório” foi escolhido por ser uma palavra científica e, para mim, está relacionado a uma espécie de imagem da ciência, sempre tentando alcançar a objetividade. Está ligado à ideia de fazer um observatório perfeito onde não influenciemos os resultados e não interferimos neles. Na verdade, isso é impossível de alcançar, estamos sempre no meio da realidade. Nunca podemos sair dela, como Deus, olhar para este mundo e assim fazer uma observação realmente objetiva. Podemos olhar a instalação de fora e veremos toda a imagem, mas o problema é que não podemos experimentá-la. Somente quando entramos sentimos o vento, somente quando estamos no centro dela. Temos uma experiência completa, mas perdemos a visão geral. Esse é um dilema eterno.

DM: Nos olhos dos espectadores que acabam de experimentar a obra há um ar de serenidade, de plenitude. Muitas vezes eles permanecem em silêncio por longo tempo. De fato, por que iriam querer compartilhar suas emoções com aqueles que permaneceram fora dessa obra imersiva?

LM: Fico feliz quando as pessoas saem em um estado diferente. Não é sempre o caso e, infelizmente, às vezes as pessoas entram e saem muito rapidamente e a obra permanece no nível de uma experiência divertida e espetacular. Espero que as pessoas possam ir

² *Nemo Observatorium* é uma grande instalação cilíndrica, na qual apenas uma pessoa pode entrar de cada vez. Uma membrana de PVC transparente define o espaço da obra, de modo que aqueles que esperam a sua vez são lançados como observadores. Ao entrar, o participante é convidado a se instalar em uma poltrona suspensa; então, o participante ativa cinco ventiladores e simula um tornado com milhares de partículas de poliestireno.



Lawrence Malstaf, *Compass 02005*.
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Dirk Pauwels.
Cedida pelo | *Courtesy* of Tallieu Art Office.

além disso e realmente tentem se adaptar à situação, abandonem o controle e realmente passem por uma experiência mais profunda. Além disso, acho que as pessoas esquecem a transparência. Talvez no começo elas sintam que estão sendo observadas, que estão de certa forma expostas, mas se elas conseguirem superar isso, poderão se livrar do medo e se concentrar no interior.

DM: Gostaria de falar sobre a *Compass 02005*. Esta obra pode ser considerada uma espécie de prótese, exceto pelo fato de que, na verdade, ela impede os movimentos da pessoa que a usa, forçando-a a seguir os caminhos registrados na memória da máquina.³ Os funcionários da galeria avisam: “Qualquer tipo de resistência é inútil”. Na verdade, é a máquina, por sua própria vontade e sem aviso prévio, que decide a direção que vamos seguir. Isto é uma referência aos dispositivos de identificação eletrônica e vigilância, como grades eletrônicas e pulseiras?

LM: Podemos interpretá-la dessa maneira e, sim, trata da relação homem/máquina, robôs e todas essas coisas. É claro que fiquei orgulhoso em conseguir fazer um dispositivo tão complexo. Mas, de certa forma, foi mais interessante observar as pessoas experimentando o aparelho, algumas muito atentas e cuidadosas, e a máquina reagindo com o mesmo cuidado e guiando com mais precisão. Se resistimos, se não ouvimos com atenção, a máquina se torna mais agressiva. De certa forma, ela amplia nosso próprio comportamento.

DM: O comportamento do espectador não é o fator mais interessante no campo dos robôs artísticos?

LM: Por um lado, podemos dizer que se trata do relacionamento homem/máquina e como ainda temos muito a aprender a lidar com elas, não as tratar sempre como novos escravos, mas buscar uma relação mais interessante, mais suave ou simbiótica com elas em vez de simplesmente dizer: “as máquinas devem executar tarefas práticas para nós”. Talvez elas tenham qualidades mais interessantes do que executar tarefas predefinidas. Por outro lado, essa instalação pode ser, de forma mais abstrata, uma metáfora de como nos relacionamos com o ambiente cotidiano, o desafio de ter pessoas ao nosso redor, o desafio do clima ou da cidade. Se resistimos ao meio ambiente, tudo fica mais difícil; se conseguimos nos adaptar a um ambiente em mudança, podemos encontrar melhores soluções de sobrevivência.

DM: Experimentar *Compass* significa desistir de ver a luz no chão, o que a instalação literalmente nos nega. Mesmo assim, imagino que há quem se recusa à submissão e tente encontrar maneiras de contornar as regras ditadas pela máquina?

LM: Isso, exatamente. Acontece muito. É muito interessante ver pessoas resistindo e tentando ser inteligentes. De forma involuntária as pessoas se tornam atores em uma obra de teatro.

3 *Compass* é um dispositivo circular portátil usado em torno da cintura e mantido no lugar pelas alças. Os movimentos do participante são delimitados pela rotação abrupta do dispositivo, obrigando-o a seguir os corredores de um labirinto virtual.

DM: Em *Shrink 01995*, você começa estabelecendo regras: os espectadores têm que tirar os sapatos, passar por um vão estreito entre duas paredes de PVC, verificar a respiração. Mas depois você se desprende: o modelo, isto é, o espectador/performer, se une à obra – se torna a obra.⁴ Da mesma forma, podemos dizer que a posição do modelo em frente ao público tem o mesmo significado que o modelo tem na pintura?

LM: Existe uma diferença importante entre o que eu chamaria de “performance”, que é o que faço, ou fazem pessoas treinadas para isso, e o que às vezes acontece quando a obra é apresentada como instalação, onde os visitantes da exposição podem entrar e há alguém para orientá-los. Nesse caso, geralmente peço que a obra seja instalada em um ambiente mais reservado, onde não se está exposto a uma grande plateia. Na performance, uma espécie de *tableau vivant*, há um movimento muito lento. Às vezes coloco seis ou dez pessoas lado a lado e tento fazer algumas imagens baseadas na pintura histórica.

Outras vezes, há uma coreografia simples, mínima, livre, onde as pessoas podem improvisar. Mas a obra é apenas parcialmente baseada em escolhas estéticas pois quero que as pessoas encontrem uma posição confortável. A essência da instalação é o ambiente desafiador. De novo, se conseguirmos abandonar o controle, o condicionamento, se abandonarmos o medo e nos adaptarmos a este ambiente desafiador, a experiência pode ser muito agradável, quase meditativa. A obra se torna uma natureza morta, uma imagem pacífica. Dependendo de como olhamos, de fora pode parecer horrível, como carne embutida, ou pacífica como anjos flutuando no ar. Eu gosto dessa ambiguidade, especialmente quando posso contar com bons performers. Espero que haja essa ambiguidade entre algo como uma “natureza morta” no sentido literal e, portanto, da carne deste corpo como uma mercadoria, um produto, além de associações com embriões ou anjos. Esta é a experiência que você verdadeiramente tem dentro da obra. Assim a experiência pode ser muito positiva.

DM: Como é ser empacotado, embalado a vácuo, imobilizado e, ao mesmo tempo, suspenso no ar, totalmente autônomo, porém monitorado de perto e ter essa obrigação vital de controlar seu suprimento de oxigênio da melhor forma possível?

LM: Na primeira vez, é muito importante que você tenha uma relação de confiança completa com o funcionário que está ali. Tecnicamente falando, há realmente muito pouco ou nenhum perigo, mas, psicologicamente, é natural que haja expectativas de grande dificuldade e perigo. Mas a respiração acontece sozinha, pois sempre há uma corrente de ar; embora pareça completamente vazio, sempre há uma brisa, invisível, mas que pode ser percebida.

4 *Shrink* é uma performance que Lawrence Malstaf realiza sozinho ou acompanhado. O performer é inserido entre duas folhas de plástico suspensas verticalmente, das quais o ar intermediário é gradualmente removido. “Congelado” em uma dada postura, como se estivesse suspenso em um vazio, o artista controla a inspiração e expiração com a ajuda de tubos, o que possibilita a criação de um vácuo e a respiração.



Lawrence Malstaf, *Shaft 02002*
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo: Dirk Pauwels.*
Cedida pelo | *Courtesy of Tallieu Art Office.*

A pressão é um desafio. A pressão é alta e, no início, pode provocar uma reação claustrofóbica. O desafio da instalação, do que se trata, é conquistar o medo e se abandonar. Ocorre o mesmo com a *Compass*: se resistimos, começamos a usar os músculos, a força, e tudo fica mais difícil. Se nos adaptamos e encontramos uma posição confortável dentro do plástico, nos sentimos apoiados e sentimos uma espécie de leveza. É como se seu esqueleto não mais precisasse carregar seus músculos ou seu peso. Você fica totalmente sustentado, como em um grande abraço ou em um tanque de água salgada. A ideia é relaxar. Daí a experiência se torna muito segura, confortável e íntima, mesmo que haja apenas cerca de 2 milímetros de plástico entre você e o público, você está numa dimensão diferente, num universo distante.

DM: Em *Shaft 02002*, há a condição de uma relação de confiança entre o público e o funcionário da galeria. Ao longo da experiência, o público pode assistir a simples pires flutuando no espaço. Sempre que algum deles cai e se quebra, os espectadores fazem gestos espontâneos para proteger os olhos dos fragmentos, mesmo sabendo que não há qualquer risco.⁵ Parece que você gosta de surpreender as pessoas e brinca com as reações descontroladas do público.

LM: É verdade, esse projeto é muito brincalhão. Na verdade, começou como uma espécie de experimento. Eu estava fazendo várias configurações, várias instalações para um projeto maior chamado *Sauna in Exile*. Havia uma sauna onde, depois de tomar banho, as pessoas podiam descansar e visitar diferentes instalações, assistir a um vídeo, participar de uma palestra ou entrar numa sala onde alguém cantava uma canção de ninar especialmente para eles. Então, havia esses quartos e instalações diferentes, e também havia a *Shaft*. A questão era como a experiência física da sauna influenciaria reflexos, reações físicas e emocionais no contexto de diferentes experiências artísticas? A *Shaft* foi um projeto que começou com a ideia de diminuir a velocidade de queda de objetos, como vemos em filmes ou vídeos. Sempre há uma imagem muito boa de um livro ou uma xícara caindo de uma mesa em câmera lenta. Eu queria fazer uma espécie de máquina de simulação para diminuir a velocidade da queda de objetos. Foi assim que começou, mas evoluiu de forma diferente.

Shaft é mais um tipo de máquina de treinamento. No começo você não consegue ficar de olhos abertos. Eles continuam piscando e você tem que lidar com o medo. Queria que depois de um tempo as pessoas pudessem abandonar o medo e observar o impacto desses pratos no ato de quebra. Dessa forma, você pode observar algo quando normalmente seus olhos estariam fechados.

5 *Shaft* coloca os espectadores em posição reclinada. Acima da cabeça, o ar pulsa em uma coluna de plástico transparente e, conforme observam, dois pratos de porcelana são introduzidos na coluna, flutuam e colidem uns com os outros até que, finalmente, se quebram. Os fragmentos caem diante dos olhos do espectador, que é protegido por uma tela transparente.

DM: Em *Knot 02008*, a tensão que suporta uma poderosa tira de mola de aço é subitamente liberada. A plateia é pega de surpresa.⁶ Você acha que esse tipo de reação física espontânea, produzida inteiramente pelo medo, é uma forma de participação do público?

LM: Acho, trata-se de expectativa ou antecipação. Você espera que algo aconteça, pode acontecer ou não. Há um computador que diz ao motor para repetir exatamente o mesmo circuito sem parar, ir à direita após tantos segundos e ir à esquerda após outros segundos, e com qual velocidade. O movimento continua repetindo exatamente os comandos, daí você espera que as mesmas coisas aconteçam repetidas vezes. Mas devido ao material em si, há sempre parâmetros a considerar que causam pequenas alterações críticas e afetam o resultado. Acho que a ideia da participação da plateia pode ser a criação de uma expectativa. Por isso acredito que um filme pode ser muito interativo, porque conduz o espectador a pensar, “foi ele” ou “não foi ele”. Como espectador de um filme, você se torna muito ativo ao tentar descobrir a história. Essa experiência pode ser muito interativa.

DM: *Tollen 02006* é uma obra de performance em que você brinca com grandes piões de madeira. À medida que a performance progride, a experiência vai ficando mais complexa devido à introdução de objetos adicionais, como pedaços de madeira, no espaço do jogo.⁷ Isso acontece porque você quer tornar essas pequenas experiências ainda mais imprevisíveis?

LM: Quando este projeto começou, haveria piões “automatizados”. O projeto com os discos de madeira era um tipo de estudo, um projeto de pesquisa para ver como essas coisas iriam interagir entre si. No final, foi tão divertido que eu simplesmente mantive os piões e ele acabou se desenvolvendo em uma performance. A apresentação tem duração de cerca de vinte minutos e começa de forma abstrata, apenas demonstrando como essas coisas se movem. Rapidamente, o que acho muito interessante, as pessoas começam a ver personagens nestas formas tão simples – discos de madeira sobre pinos. Não há decoração, as obras são completamente abstratas. Mas, por meio de seus movimentos, por sua torpeza ou agressividade, de repente eles ganham certas características emocionais e se tornam “personagens”, causando empatia. É um pouco parecido com *Shaft*, onde um único pires sobrevive no final. É uma espécie de peça de teatro, porém usa materiais abstratos ou banais. Desta forma, adiciono um pouco de “molho” por assim dizer, ou um pouco de tempero, acrescentando objetos mais “concretos” do que os piões. Torna-se uma espécie de circo, revelando como esses animais ou seres interagem e se tornam pessoas

6 *Knot* é uma lâmina de aço conectada a dois motores cuja velocidade de rotação e direção variam. Dois microfones de contato amplificam os sons produzidos pela lâmina enquanto esta serpenteia e se desenrola como uma mola.

7 *Tollen* é uma performance durante a qual Lawrence Malstaf usa uma broca elétrica para fazer girar piões gigantes. Gradualmente, a operação fica mais complexa pela adição de objetos como varas, pratos e copos.

reais, as quais podemos imaginar no restaurante e, por exemplo, numa conversa à mesa. É entretenimento, mas sem o controle dos piões numa atuação ou fingimento. Na verdade, quem atua é a física, decidindo se os piões continuam em movimento ou caem. Nesse sentido, acho interessante acrescentar esse “molho”, embora seja complicado. Encontrei alguns livros de matemática com formas bastante complexas de calcular os movimentos dos piões giratórios, de prever, mas na realidade quando os coloco em movimento, eles mesmos tomam todas as decisões e fazem os movimentos em uma fração de segundo.

DM: Na verdade você não controla quase nada durante a performance.

LM: Isso, fico no limite. Mais uma vez, tenho certas expectativas, sei que algo é possível, mas ele acontece ou não. Isso torna a obra real, viva. Acontece ali, naquele momento, não é uma representação.

DM: Com a *Transporter* você propõe uma experiência coletiva. A plateia é convidada a deitar-se e esperar pacientemente, passivamente, quando de fato nada, ou praticamente nada acontece.⁸ Além da dimensão tátil da obra, você diria que o tempo – ou melhor, a lentidão – é um elemento essencial dessa instalação? Somos convidados a reduzir a velocidade, mesmo a aceitar não fazer nada durante um período de tempo definido pela máquina.

LM: O tempo é definitivamente um elemento essencial. Claro que o fato de pedir para as pessoas deitarem-se é um truque muito fácil porque assim elas imediatamente ficam vulneráveis. É uma posição muito íntima. Além disso, há uma tensão entre essa situação íntima, frágil, a meia luz com uma máquina industrial, que não é nada íntima. Deitado e relaxado depois de uma longa visita ao museu, mas ao lado de estranhos em posições íntimas, eis aqui uma espécie de delícia incômoda. Na verdade, a obra foi recentemente colocada em uma galeria com muita luz, um grande erro, pois as pessoas se sentiram muito expostas. É muito importante encontrar esse equilíbrio entre a intimidade e esta máquina totalmente fria, industrial e preta. É uma combinação desses dois universos. Gosto do fato de que há novamente duas perspectivas, como na *Nemo Observatorium*.

Há a perspectiva da pessoa que experimenta a obra fisicamente e a perspectiva do espectador, observando todos esses visitantes sendo exibidos. É uma espécie de exposição do visitante.

DM: *Nevel 02004* é uma obra de arte que tem que ser experimentada por dentro, literalmente vivida. Porém o espaço continua mudando; Ele abre e fecha em sincronia com o movimento da luz, o que ressalta a instabilidade da obra. A instalação exige que os espectadores

8 Em *Transporter*, duas esteiras transportadoras paralelas com cerca de 13 metros de comprimento movem-se lentamente em direções opostas. Escondidos sob a superfície de borracha estão mecanismos que quase imperceptivelmente massageiam os corpos humanos que transportam. Na metade da jornada dos participantes dois espelhos horizontais movem-se para cima e para baixo acima deles.

continuem alterando sua estratégia de abordagem, desde a imobilidade completa até o movimento.⁹

LM: É verdade, essa é uma boa interpretação. Certa vez, um jornalista queria fazer uma entrevista no espaço da instalação. Foi muito interessante. Com a câmera você quer sempre escolher o melhor ângulo e depois começar a filmar. Nesse caso, quando estávamos prontos, as paredes já tinham iniciado o movimento. Tivemos que mudar de posição o tempo todo. Ambos estávamos separados do cinegrafista, e eu fiquei longe do jornalista. De certa forma, a entrevista foi um desastre e, ao mesmo tempo, foi perfeita porque mostrava exatamente sobre o quê a obra tratava. Como eu disse antes sobre outras obras, o ambiente da instalação é um desafio. Neste caso, o espaço não é tão ameaçador, mas é grande e fica mudando para que você seja forçado a se adaptar a ele.

Nevel também trata da revolução industrial, no sentido de que agora estamos adaptando o meio ambiente às nossas necessidades, enquanto há tantos milhares de anos, como toda a teoria evolutiva deixou claro, a espécie humana teve de se adaptar ao ambiente. Agora estamos fazendo o contrário e talvez nos esquecendo da nossa habilidade de adaptação.

DM: A instalação do *Boreas 02007* também exige que os espectadores gastem tempo para experimentar a transição lenta do caos para a ordem e de volta ao caos. Ao mesmo tempo, parece que esta instalação, com seu espaço em constante mutação, também teve impacto nos movimentos dos bailarinos e na coreografia quando foi usada como cenário para um espetáculo de dança.¹⁰

LM: Preciso dizer que este projeto ainda está em desenvolvimento. A intenção era que as pessoas pudessem, assim como em uma performance, caminhar por esse campo. Como você disse, se você se colocar no meio, a diferença entre o caos e a ordem é impressionante de tão pequena. O espaço começa com uma grade geométrica e então há uma pequena mudança, muito lenta, e se transforma completamente numa forma orgânica ou num espaço completamente desordenado. É interessante que esses dois opostos possam ser tão próximos.

DM: Você também concebeu a *Territorium 02010*, no início como um instrumento para gravar uma performance de dança. Assim como em *Nevel*, o espaço muda sempre. E, como em

9 *Nevel* é um espaço de deslocamento definido por paredes cujo giro constante faz com que os espectadores se movam através de um labirinto perpétuo. No alto, um foco branco enfatiza a contínua metamorfose da configuração pois também gira horizontalmente.

10 A instalação de *Boreas* compreende sessenta e quatro tubos longos e flexíveis alinhados verticalmente para formar uma grade linear. À medida que os tubos se dobram e se sobrepõem, vemos a ordem gradualmente se transformar em caos, depois em ordem, sucessivamente.

Boreas, a instalação depende de noções de caos e ordem.¹¹ Nesse sentido, você concordaria que a *Territorium* é o resultado dessas duas experiências anteriores?

LM: Sim, novamente uma ótima colocação. Os primeiros desenhos para esses projetos foram feitos no mesmo período. Tenho muitos projetos que gostaria de fazer, mas nem sempre posso fazer na hora, então eles geralmente ficam na gaveta por algum tempo. Acho que a *Territorium* foi uma ideia concebida ao mesmo tempo que *Nevel*. Mas esse projeto também está em evolução; haverá uma nova versão.

DM: Participação, contemplação, fisicalidade e imprevisibilidade: estes parecem ser os componentes recorrentes e essenciais de seu trabalho.

LM: A imprevisibilidade é um frequente compromisso meu. No estúdio, trabalho com certos fenômenos físicos, como objetos que caem, cordas de *Boreas* subindo e descendo ou o peso dos piões giratórios e todas essas coisas. Se eu quiser compartilhar com o público numa exposição, preciso conceber uma experiência que possa ser repetida. Poderia fazer uma documentação em vídeo, o que tornaria a vida muito mais simples. Mas prefiro encontrar o equilíbrio entre o controle deste comportamento imprevisível e transformá-lo numa instalação reproduzível, mantendo a imprevisibilidade real e física. Muito do trabalho e da criação se concentram no desenvolvimento desse aspecto. Quando estou no estúdio, fico animado com um objeto que cai ou um pião que parece estar fazendo uma escolha ou demonstrando uma espécie de inteligência. Sei que este comportamento misterioso tem a ver com a física, a cadeia de causa e efeito, tão complexa que podemos chamá-la de coincidência. Mas, para poder compartilhar isso com um público, tenho que desenvolver um dispositivo técnico em torno desta experiência e enquadrá-lo de forma que seja apresentável a uma plateia. Isso geralmente vem seguido de muitas concessões. Lidar com a imprevisibilidade é um desafio quando você pensa em exposições.

Publicado originalmente em:

BIANCHINI, Samuel. VERHAGEN, Erik. (Org.) *Practicable: From Participation to Interaction in Contemporary Art*, pp. 747-758. © 2016 Instituto de Tecnologia de Massachusetts, com permissão de The MIT Press.

11 *Territorium* é um espaço dividido por duas paredes retas em quatro salas separadas. Feitas de hastes de plástico articuladas, essas paredes se movem horizontalmente, trazendo novas configurações para as quatro divisões espaciais. O rebaixamento do sistema de suspensão faz com que as hastes se dobrem aleatoriamente em segmentos irregulares.

Lawrence Malstaf Interviewed by Dominique Moulon¹

April 2011

Lawrence Malstaf lives and works in Norway, but studied industrial design in Belgium before moving into scenography. Out of this background emerged a keen sense of perfection, and a marked taste for the theatrical. His current works fluctuate between installation and performance. Movement is omnipresent, in the form, for example, of flying polystyrene particles, breaking china dishes, colliding wooden spinning tops, and fabric walls that generate constantly changing spaces; not to mention the bodies of viewers abandoning themselves to the transports Malstaf offers. Viewers are, very often, a core part of the work, controlling, submitting to, or even becoming one with it. Sometimes the viewer's body, or the artist's, actually constitutes the work. At the same time nothing in his work is ever totally controlled. Randomness remains an essential component.

Malstaf's installations require an initial trust as a preliminary to letting go. Viewers must be capable of entrusting their bodies to these machines, of forgetting their own temporality so as to merge with that of the works. In the machine rooms that are this artist-performer's exhibition spaces, we learn to know ourselves better, and to better control our most instinctive reactions.

Dominique Moulon: *Nemo Observatorium 02002* is an interactive installation. The spectator turns on five fans, causing Styrofoam particles to whirl around, evoking a hurricane. Weren't you a bit surprised when you received the Golden Nica award for Interactive Art at the Ars Electronica Festival for such a "primitive" installation, which doesn't require the use of a single computer?

Lawrence Malstaf: Yes, honestly, I was surprised. Ars Electronica is definitely oriented toward electronics, sensors, and data. And I agree that *Nemo Observatorium* is a very simple on/off installation, in a very low-tech manner². Thinking about it afterwards, it now seems to me that they made a conscious choice. Maybe they actually wanted to make a statement about what interactive art is. I mean, do you need a computer to make interactive art? And it's definitely an immersive installation, an environment that you experience in a physical way. It's a very intense thing, and you can also talk about interactivity, in this

1 Art critic and independent curator, Dominique Moulon holds a Ph.D in Arts and Sciences of Art. He is a member of the research laboratory Art & Flux (CNRS) of the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne, of the International Association of Art Critics (AICA) and of the International Association of Curators of Contemporary Art (IKT).

2 *Nemo Observatorium* is a large cylindrical installation, which only one person can enter at a time. A transparent PVC membrane defines the space of the work, so that those waiting their turn are cast as observers. On entering, the participant is asked to settle into a raised armchair; then, by activating five fans, he simulates a tornado with thousands of polystyrene particles.

case in the sense that the visitor becomes an essential part of the image: he gives it a certain theatricality. Looking in from the outside, you see this lonely person in the middle of this storm, and that becomes a very theatrical image. Of course, the experience on the inside is very different.

DM: In a scientific observatory, natural phenomena are observed without necessarily being acted upon. In the case of *Nemo Observatorium*, on the other hand, the observer controls an artificially reconstructed climatic phenomenon. Is the raised position of the armchair, in which the observer is comfortably sitting, meant to highlight this idea of control over the elements, of absolute power?

LM: Well, to be honest, no. There's a very pragmatic reason. I needed to put a fan under the chair to be able to get the particles to the site, otherwise everything would have ended up in the middle. On the other hand, the title "observatory" is of course chosen because it's a scientific word, and for me it's related to a kind of image of science as always trying to achieve objectivity. It's related to this idea of trying to make a perfect observatory where we don't influence the results and don't interfere with them. But the reality is, of course, that this is impossible to achieve, that we are always in the middle of the reality. We can never step outside like God and look at this world, and then really make an objective observation. You can look at this installation from the outside, and then you see the whole image, but the problem is that then you cannot really experience it. It's only when you go inside that you can fully feel the wind, only when you are in the middle of it. Then you can fully experience it, but you lose the overview. So that's kind of an eternal dilemma.

DM: In the eyes of the spectators who have just experienced the piece there is an air of serenity, of plenitude. Very often they remain quiet for a little while after. Of course, why would they want to share their emotions with those who have remained on the outside of this immersive piece?

LM: When people are in a different state when they come out, then I'm very happy. It's not always the case, and unfortunately sometimes people go in and out very quickly, and the piece remains a bit on the level of a very entertaining, spectacular experience. I hope that people go beyond that, and really try to adapt to the situation, and let go of trying to control everything, and really go for a deeper experience. Also, I think people forget about the transparency. Maybe in the beginning they feel like they are being observed or watched, that they're exposed in a way, but if they can surpass that then they can let go of their fear and just focus on the inside.

DM: Let's talk about *Compass 02005*. This piece could be seen as a kind of prosthesis, except for the fact that in reality it impedes the movements of the person wearing it, by forcing him or her to follow the paths recorded in the machine's memory³. The gallery attendants are there to warn us: "Any kind of resistance is useless." Indeed, it is the machine, of its own free will and without warning, which decides on the direction we are to follow. Is this a reference to electronic tagging and surveillance devices, such as electronic fetters and bracelets?

3 *Compass* is a portable circular device, worn around the waist and held in place by shoulder straps. The movements of the wearer are constrained by the abrupt rotation of the device, forcing the participant to follow the corridors of a virtual labyrinth.

LM: You could read it in that way, and, yes, it's definitely about the relation of man/machine, robots, and all those things. Of course, I was kind of proud when I managed to make this complicated device. But in a way it was more interesting to see that, when finally people were trying it out, some of them would be very attentive and careful, and then the machine would also react more carefully, and would guide them more precisely. If you resist, if you're not listening so much, and you're not so attentive, then the machine becomes more aggressive. In a way it's amplifying your own behavior.

DM: Isn't the spectator's behavior the most interesting thing in the field of artistic robots?

LM: On one level you could say it's about the man/machine relationship, and the way we still have so much to learn about dealing with machines, to not always treat them as the new slaves, but to try to find a more interesting or a more gentle or a more symbiotic relation with them instead of just saying, "they have to execute practical tasks for us." Maybe they have more interesting qualities than purely executing predefined tasks for us. On the other hand, maybe this installation could also be, more abstractly, a metaphor for how we relate to our daily environment, to the challenge of having people all around us, the challenge of the climate or of the city. If you resist the environment, it becomes more difficult; if you're able to adapt to a changing environment then you can find better solutions for survival.

DM: Experiencing *Compass* means giving up seeing the light on the floor, which the installation literally denies us. All the same, I imagine that there are some people who refuse to submit and try to find ways to circumvent the rules dictated by the machine?

LM: Yes, exactly. That happens a lot, and that's actually interesting that you see people who really resist and try to be smart, and unwillingly they become actors in a play.

DM: In *Shrink 01995*, you start out by laying down some rules: spectators have to take off their shoes, slip through a narrow passage between two PVC walls, check their air intake. But after that, you let go: the model, that is the spectators/performers, become one with the work – they actually become the work⁴. All the same, can we say that the model's position in front of the audience has the same meaning as that of a model in painting?

LM: There is, in fact, an important difference between what I would call the performance, which is what I do myself, or have people trained to do, and what you sometimes have, which is when the piece is presented as an installation, where visitors from the exhibition can go inside and there is an attendant to explain it to them. In that case, usually I ask that the piece be installed in a more private set up where you're not exposed to a big audience. When it's a performance, it's a kind of *tableau vivant*, where there is this very slow movement. Sometimes I have six or ten people next to each other and I try to make some images that are based on historical painting.

4 *Shrink* is a performance that Lawrence Malstaf carries out either alone or accompanied. The performer is inserted between two vertically suspended sheets of plastic, from which the intervening air is gradually removed. "Frozen" in a given posture, as if suspended in a void, the performer controls the extraction and intake of air with the aid of tubes, which enable the creation of a vacuum and breathing.

Sometimes there is a very simple, very minimal choreography in a way, which is very free, and people can improvise with it. But it's only partly based on aesthetic choices because what I want is for them to find a position in which they feel comfortable. The essence of the installation is that it's a very challenging environment. But again, if you are able to let go of your control, let go of your conditioning, if you can let go of your fear and adapt to this challenging environment then it can become a very comfortable and almost meditative experience. Then it becomes a still life, a peaceful image. Depending on how you look at it, from the outside it may look horrible, like packed meat, or peaceful like angels floating in midair. I like this ambiguity, especially with very good performers. I hope that there is this ambiguity between something like a "nature morte" in the literal sense then of the meat of this body as a commodity, as a product, and these associations with embryos or angels. This is definitely the experience you have on the inside. So it can become a very positive experience.

DM: What is it like to be squeezed in like that, vacuum-packed so to speak, immobilized, and at the same time suspended in the air, totally autonomous yet closely monitored, and having this vital obligation of controlling your oxygen supply in the best possible way?

LM: The first time you do it, it's very important that you have a complete relation of trust with the attendant who is there. Technically speaking, there is actually very little or no danger at all, but psychologically of course you have all these expectations that this must be very difficult and very dangerous, but breathing is actually going on completely by itself since there is always an air current; although it looks completely empty there is always a wind inside, which you cannot see but you feel. What is challenging is the pressure. The pressure is very big and that's something that, in the beginning, gives you a claustrophobic reaction. The challenge of the installation, what it's about, is having to conquer this fear and let go. It's the same as with *Compass*: if you resist, if you use your muscles, your force, then it becomes more difficult. If you adapt and find comfortable positions inside the plastic, then you feel supported and you almost can feel a kind of weightlessness. It's like your skeleton doesn't need to carry your muscles or your weight anymore. You're completely supported, like in a big hug or in a saltwater tank. So it's about relaxing. And then it becomes a very safe, very comfortable and intimate experience, even if there's only about 2 millimeters of plastic between the audience and me, I'm in a different dimension, a distant universe.

DM: In *Shaft 02002* there is this requirement that a relationship of trust exist between the audience and the gallery attendant. Throughout the duration of the experience, the audience can watch ordinary saucers floating in space. Whenever one falls and breaks, the spectators spontaneously make gestures to protect their eyes from the shards, even though they know that they are in fact quite safe⁵. It seems that you like surprising people, and playing with the audience's uncontrolled reactions.

5 *Shaft* places the viewers in a recumbent position. Above their head, air pulsates in a column of clear plastic, and as they watch, two china dishes are introduced into the column, and float and collide with each other until, ultimately, they break. The fragments fall toward the viewer's eyes, which are protected by a transparent screen.

LM: Yes, it's definitely a very playful project. Actually it started as a kind of experiment. I was making several set ups, several installations for a bigger project that was called *Sauna in Exile*. There was a sauna where, after taking their bath people could rest and visit different installations, or watch a video, or listen to a lecture, or go into a room where somebody would sing a lullaby for you in private. So there were these different rooms, and installations, and there was also *Shaft*. The question was how does this physical experience of the sauna influence your reflexes or your physical and emotional reactions in the context of different artistic experiences? *Shaft* was a project that started with the idea of slowing down falling objects, like what you see in movies or videos. There's always a very nice image of a book or a cup that's falling from a table and breaking in slow motion. I wanted to make a kind of simulation machine to slow down falling objects. That's how it started, yet it evolved differently.

Shaft is again a kind of training machine. In the beginning you're not able to keep your eyes open. They keep blinking and you're again dealing with fear. What I hope is that after a while people are able to let go and observe the impact of these breaking plates. That way you're able to observe something where normally you would keep your eyes shut.

DM: In *Knot 02008* the tension holding back a powerful strip of spring steel is suddenly released. The audience is taken by surprise⁶. Do you think this kind of physical spontaneous reaction, produced entirely by fear, is a form of audience participation?

LM: Yes, it's really about expectation or anticipation. You expect something to happen, and maybe it does, and maybe it doesn't. There's a computer that tells the motor to repeat exactly the same loop again and again, to go after so many seconds to the right, and then after so many seconds to the left, and with what speed. The movement keeps on repeating exactly, and you expect that the same things will happen again and again. But because of the material itself, there are always so many tiny parameters to take into account that there are always small critical changes, so the result changes. I think the idea of audience participation can be about creating an expectation. That's also why for me a movie can be very interactive, because you lead the audience toward thinking, "he did it" or "he didn't do it." So as a watcher of a movie you become very active in trying to figure out the story. That can also be an interactive experience.

DM: *Tollen 02006* is a performance piece in which you play with large wooden spinning tops. As the performance progresses, you complicate the experience by bringing additional objects, such as pieces of wood, into the space of the game⁷. Is this because you want to make these tiny experiences even more unpredictable?

6 *Knot* is a steel blade connected to two motors whose rotational speed and direction vary. Two contact microphones amplify the sounds produced by the blade as it coils and uncoils like a spring.

7 *Tollen* is a performance during which Lawrence Malstaf uses an electric drill to set oversize tops spinning. The operation is gradually rendered more complex by the addition of objects like sticks, dishes, and cups.

LM: When this project started it was going to be “automated” spinning tops. The project with the wooden disks was a kind of study, a research project to see how these things would interact with each other. Eventually it was so much fun I just kept it, and developed it into a performance. The performance always lasts about twenty minutes and it starts very abstractly by just demonstrating how these things can move. Very quickly, and that’s the interesting thing about it I think, people start to see characters in these very simple shapes that are just wooden disks on a stick. There’s no decoration, the pieces are completely abstract. But through their movements or their clumsiness or their aggression, they suddenly gain certain emotional characteristics and they become “characters,” and people start to have empathy for them. It’s a bit like with *Shaft* where in the end there’s one saucer that survives. It’s a kind of theater piece but using very abstract or very banal materials. Then, I add a bit of “sauce” if you like, or a bit of spice, by adding some objects, which are more “concrete” than the tops. It becomes a bit like a circus, demonstrating how these animals or how these beings can interact and become real people, who we can imagine going to a restaurant and, for example, having a discussion at a table. It’s a bit of entertainment, but the spinning tops themselves, I cannot make them act, I cannot make them fake things. It’s really purely physics that decides if they’re going to keep moving or if they’re going to fall. In that sense I think it’s interesting to add this bit of “sauce,” although that’s tricky. I found some mathematics books with very complicated ways to calculate the movements of the spinning tops, to predict them, but in reality when I put them in motion they make all these decisions and all these motions in a split second.

DM: In fact, you control almost nothing during this performance.

LM: Well, it’s really on the edge. Again, I have certain expectations, I know that something might be possible, but then it does or does not happen. That’s what makes it real or alive. It is happening there and then, it’s not a representation.

DM: With *Transporter*, you propose a collective experience. The audience is invited to lie down and wait patiently, passively, when in fact nothing, or virtually nothing, is going to happen⁸. Beyond the work’s tactile dimension, would you say that time – or rather slowness – is an essential element of this installation? We are asked to slow down, even to accept not to do anything during a period of time, which is defined by the machine.

LM: Time is definitely an essential element. Of course, the fact that I asked that people lie down is a very easy trick in a way because then they immediately become vulnerable. It’s a very intimate position to be in. And there’s a tension between this intimate or fragile situation and the dimmed light and then this industrial machine, which is not intimate at all. Lying down and relaxing after a long museum visit, but next to strangers in an intimate position, that’s a kind of an awkward delight.

8 In *Transporter*, two parallel conveyor belts, some 13 meters long, move slowly in opposite directions. Hidden beneath their rubber surface are mechanisms that almost imperceptibly massage the human bodies they are transporting. At the midpoint of the participants’ journey, two horizontal mirrors move up and down above them.

Actually, the piece was recently placed in a gallery with a lot of light, which was totally wrong because people felt really exposed. It's really important to find this balance between intimacy and this totally cold, industrial, black machine. It's a combination of these two universes. What I like also is the fact that there are again two perspectives, like with *Nemo Observatorium*.

There's the perspective of the person experiencing the piece physically, and there's the perspective of the onlooker, looking at all these other visitors that are being exhibited. It's a kind of exhibition of the visitor.

DM: *Nevel 02004* is an artwork that has to be experienced from the inside, literally lived in. But the space keeps changing; it opens and closes in sync with the movement of the light, which underscores the piece's instability. It is an installation that requires the spectators keep changing their strategy of approach, from complete immobility to moving about the space⁹.

LM: Yes, that's a nice way of putting it. Once a journalist wanted to do an interview in the space of the installation. It was very interesting. With the camera you want to always choose the right angle first, and then start shooting. But in this case, by the time we were ready to start shooting, the walls had already started to move. We had to change our position all the time. We were both separated from the cameraman, and I was separated from the journalist. In a way the interview was a disaster and at the same time it was perfect because it was showing exactly what the piece was about. As I said before about other pieces, the environment of the installation is challenging. In this case it's not so threatening, but it's large and changing so you are forced to adapt to it.

Nevel is also about the industrial revolution, in the sense that now we are adapting our environment to our needs, while so many thousand years ago, as the whole evolutionary theory made clear, the human species had to adapt to its environment. Now we are doing the opposite and maybe we are forgetting the skill to adapt ourselves.

DM: The installation of *Boreas 02007* also requires that viewers take their time if they are to experience the slow transition from chaos to order and back. At the same time, it seems that this installation, with its perpetually changing space, also had an impact on the dancers' movements and on their choreography when it was used as the setting for a dance performance¹⁰.

LM: I must say that this project is still in progress. The intention was that people could, just like in a performance, be able to walk through this field. As you said, if you put yourself in the middle, it's quite striking how small the difference is between chaos and order. The space starts out with a very geometric grid and then there is a small change, very slowly, and it completely turns into an organic shape or a completely disorderly space. This is an interesting idea, that these two opposites can be so close.

9 *Nevel* is a shifting space defined by walls whose constant pivoting has viewers moving through a perpetually changing maze. Overhead a white spotlight emphasizes the ongoing metamorphosis of the setting as it too rotates, horizontally.

10 The installation *Boreas* comprises sixty-four long, flexible tubes aligned vertically to form a straight-line grid. As the tubes bend and overlap, we see order gradually turn into chaos, then back again.

DM: You also conceived *Territorium 02010* at first as an instrument to record a dance performance. Just like in *Nevel*, the space keeps changing. And as in *Boreas* the installation hinges on notions of chaos and order¹¹. In this sense, would you agree that *Territorium* is the outcome of these two previous experiences?

LM: Yes, that's a very good observation again. The first drawings for these projects were made in the same period. I have many projects that I would like to realize and that I can't always right away, so they often sit in a drawer for some time. *Territorium* was, I think, an idea that was conceived at the same time as *Nevel*. But that project is also in evolution; there will be a new version.

DM: Participation, contemplation, physicality, and unpredictability: these seem to be the recurring and essential components of your work.

LM: This unpredictability, for me, it's often a compromise. In the studio I'll be working with certain physical phenomena, like falling objects or the *Boreas* strings coming up and down, or the weight of the spinning tops, and all these things that are unpredictable. But then of course if I want to share this with an audience, and there's an exhibition, I have to conceive the experience so that it is repeatable. I could make a video documentation, which would make life so much simpler. But I want to find a balance between controlling this unpredictable behavior and making it into a repeatable installation, and keeping this unpredictability real and physical. That's what a lot of the work and the creation is, developing this aspect. When I'm in the studio, I'll get really excited when I see this object falling or when a spinning top seems to be making a choice or it's showing a kind of intelligence. This mysterious behavior, I know, of course, has to do with physics, the chain of cause and effect that seems so complex that you may call it coincidence. But to be able to share that with an audience, I have to make a technical device around this experience and frame it in a way that it's presentable for an audience. That often comes with a lot of compromises. Dealing with unpredictability is indeed a challenge when you're thinking of exhibitions.

Translated from French by John Tittensor.

Originally published in:

BIANCHINI, Samuel; VERHAGEN, Erik. (Eds.) *Practicable: From Participation to Interaction in Contemporary Art*, pp. 747-758.

© 2016 Massachusetts Institute of Technology, by permission of The MIT Press.

11 *Territorium* is a space divided by two straight walls into four separate rooms. Made of articulated plastic rods, these walls move horizontally, bringing fresh configurations to the four spatial divisions. Lowering the suspension system causes the rods to bend randomly into irregular segments.



Lawrence Malstaf, *Tollen 02006-02017*.
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Nicolas Horne.
Cedida pelo | *Courtesy of Tallieu Art Office*.

Homem/Máquina – ou como remontar o mundo

Uma breve reflexão sobre Lawrence Malstaf e sua prática artística

Tale Næss¹

O que separa o homem de um objeto?

A cadeira de um colo? A mão em forma de concha de uma embarcação?

Quando um objeto se move, o que significa?

Quando vivencio a obra de Lawrence Malstaf, – essas questões vêm à mente. E assim que aparecem, sua práxis as oblitera – como se não fossem mais viáveis. Como se a dualidade entre objeto e homem se dissolvesse e se transformasse num diálogo, não como duas partes, mas como uma.

A arte como prática

A arte é muitas vezes vista como sinônimo de produção. A produção de objetos e imagens. O homem está no centro desta produção e a obra de arte é o resultado.

Em tal perspectiva, a arte é um meio para o homem retratar-se. Para se ver e se entregar ao “outro”. A obra de Malstaf me faz questionar essa premissa. O questionamento não ocorre necessariamente devido às qualidades efêmeras ou conceituais de sua obra, mas ao contrário. Os projetos de Malstaf sempre colocam o processo em primeiro lugar e, como artista, Malstaf não precisa esconder esse fato. É como se a obra de arte fosse resultado de um processo de produção vívido. Assim, ele faz com que sua obra questione a arte como objeto ou imagem?

Em sua performance *Tollen* – Malstaf desencadeia uma série de tampos de madeira giratória. Eles se movem, abre aspas: ... *de maneira imprevisível, às vezes cuidadosa e hesitante, às vezes agressiva e determinada.*

O trabalho de Malstaf é ação. É aventura.

1 Tale Næss (1969), renomada dramaturga e escritora, reside em Tromsø e Oslo. Ela é pesquisadora de Artes na Academia Nacional de Artes de Oslo. O trabalho amplo de Næss muitas vezes abrange constelações interdisciplinares. Publicou romances, peças de teatro, poesia, libretos e prosa. É Mestre em Ciência do Cinema. Seu trabalho é produzido e apresentado em todo o mundo.

Quando Malstaf anima objetos, – neste caso piões, em outros casos um piso, uma corda, uma folha de plástico – ele toma o objeto e o faz respirar e agir. Seu papel se assemelha a um mágico, mas a principal diferença entre ele e o animador, como geralmente o conhecemos – é que ele mesmo está sendo movido pelo que anima. Portanto, o foco não é a animação, nem o resultado, é o fluxo entre o homem e a matéria, o sujeito e o objeto, o espaço e o que o habita.

Territorium

Em *Territorium 02010*, o espaço e a transformação do espaço estão no centro da obra.

As cordas pendem verticalmente do teto.

Elas indicam uma divisão do espaço e, através do movimento, – a sala vai sendo dividida.

Malstaf descreve este espaço como um espaço Euclidiano – movendo-se ao longo do eixo, mudando constantemente o tamanho da sala – e, embora as paredes sejam quase imateriais, ele se comporta mecanicamente, como uma projeção pré-programada, um *plotter* – atravessando e conquistando o espaço.

O resultado é uma tensão crescente.

O espaço parece como se estivesse sendo conquistado, assumido pelo movimento como se fosse mecânico, pelas cordas. Parece um processo imparável e implacável, – mas tudo muda assim que um corpo entra no espaço. Portanto – como escreve Malstaf: ... *quando uma corda toca um visitante, ela se curva e hesita...*

O visitante é imediatamente impactado pela mudança. Da crueldade à complacência.

Do pré-programado à hesitação. O “toque” é suave, quase tátil.

O processo é surpreendentemente emocionante. Ele anima um tipo de fluxo entre forças e entidades. Entre o humano e o mecânico. Entre o pré-programado e o aqui e agora. As cordas plásticas e a suavidade do corpo humano.

Começa com a abertura do espaço em si; os movimentos das cordas cortam, invadem e conquistam o espaço. A tensão se acumula e aumenta à medida que uma pessoa entra na sala, acrescentando um novo aspecto ao que parece robótico e inevitável, – resolvendo-se na hesitação suave, uma qualidade delicada, escondida no próprio material e trazida à superfície assim que encontra um obstáculo.

Esse fluxo de eventos nos enche de antecipação: O que vai acontecer com esse espaço? Quem ou o que o domina?

O que vai permanecer e o que vai ceder?

À medida que as cordas suavizam e hesitam, nos perguntamos: O que é sólido e o que é flexível?



Lawrence Malstaf, *Territorium 02010*.
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Carte Blanche.
Cedida pelo | *Courtesy of Tallieu Art Office*.

Pensar fazendo

Richard Buckminster Fuller, arquiteto americano, teórico do sistema, escritor, designer e inventor, afirmou: Não lute contra as forças.

Seu trabalho superou a lacuna entre a ciência e a poética, a invenção e a arte, por causa da arte.

Para Fuller, fazer era uma maneira de pensamento e de pensar: você precisava aceitar o desconhecido. O desconhecido em você e em torno de você. Durante toda a vida, ele manteve um foco ambiental. Fuller acreditava na sustentabilidade – e sua influência no cenário artístico foi fundamental. Ele via o artista como inventor e o inventor como artista. No cerne deste relacionamento, Fuller não colocou a beleza nem o conhecimento, mas a práxis. Ele não procurava um objetivo fora da ação, mas dentro da ação em si. A este respeito, o artista era apenas um economista objetivo ou um estrategista evolucionário, como um criador de imagens ou poeta.

Pode-se sentir a influência de Fuller na obra de Malstaf – mas ele vai além...

Malstaf, como Fuller – tem um ponto fraco pelo sistema. A matriz. A grade.

E, como Fuller, o interesse de Malstaf se desloca para processos, construções e reações em cadeia.

Desta forma, sua obra é um tributo definitivo a Fuller, mas pode-se dizer que seu olhar não é como o de Fuller – focado em coisas por vir, mas em como as coisas “se tornam”. Ou no surgimento das coisas. De objetos, espaços, situações.

Malstaf não é situacionista.

Sua poética do espaço e dos movimentos – se aproxima de eventos. Eventos que estão ali para o evento em si. Não para mudar ou influenciar algo fora deles. Não demonstram ou apresentam significado. Pode-se dizer que são o significado por si só.

Malstaf constrói e põe em movimento, mas muitas vezes coloca suas obras em salas comuns. A “arte” não está ali para nós, ou para a exposição. Não está ali para nos impressionar. Mas para estar presente conosco. É o lugar onde acontece. Juntamente com “nós” – mostra-se. Se torna o que é.

Não é a vontade de Malstaf que está no cerne de sua obra – são as qualidades produtivas da própria obra.

Pode-se dizer que há a sensação de algo em jogo mais do que em exibição. Um cenário da sala. A sala como palco.

Existe um certo aspecto teatral em sua obra.

Mas o que é encenado nunca se solidifica; Muda.

Observamos, interagimos, partimos, ela nos abandona – e nos conectamos.

O mesmo acontece no trabalho de Malstaf em cenografia. Mesmo em seus projetos cenográficos, Malstaf não impõe sua vontade ao espectador ou à performance.

Não há história a ser contada. Não há metáforas a desvendar. Nenhuma epifania, ou catarse – apenas o evento em si se desdobra como objetos no espaço. Teatralidade pura. Um processo de metamorfose ao longo do tempo. Acontece mesmo nos casos em que sua obra se entrega ao espetáculo.

Além disso, há esse sentimento de desbaste. Em vez de adicionar, o que resta é simplesmente o necessário. Esta é a qualidade efêmera de sua obra. Nos resta a possibilidade de fazer tudo com nada.

Como remontar o mundo

O que norteia a obra de Malstaf?

Não creio que haja uma resposta correta. Só se pode especular. Só posso tentar colocar em palavras o impacto que ela causa em mim.

Penso que a obra de Malstaf é um ato de remontar. Ela junta o que foi rasgado pelo movimento.

Em suas obras, Malstaf cola o que percebemos como mecânico ou artificial – e o natural. O homem já não se opõe à máquina. Através do fluxo natural do movimento, ele rompe essa justaposição dualista. As coisas não são mais apenas coisas. O artista repara a rachadura no tecido que liga os produtos sintéticos e orgânicos. Quando a hierarquia é quebrada, outra ordem potencial aparece.

Nesta nova ordem – a precisão se comunica com aleatoriedade. A dualidade deixa de existir e nos resta uma maneira mais complexa de estar no mundo. Um mundo que não é construído nem compreendido em opostos: O homem contra a natureza, o mecânico versus o natural. Relação versus emoção. O rígido contra o macio. Entretanto, sua obra não tem necessariamente a qualidade de harmonização. Pode ser desafiadora, até mesmo fria e implacável, mas nos expõe – e ao fazê-lo, oferece uma qualidade de cura. À sua maneira, Malstaf remove a vergonha de ser humano. Nos mostra nossa vulnerabilidade. Nós, a espécie industrial, o macaco assassino, o destruidor dos ecossistemas, podemos ser os produtores de ferramentas para o mundo. As ferramentas que criamos e as coisas que construímos não seriam apenas uma projeção de nós mesmos, mas uma forma de pensar e se comunicar, e essas ferramentas se comunicariam conosco.

Sim, somos os obliteradores de outras espécies.

Sim, muitas vezes não entendemos as consequências de nossos atos.

Sim, poluímos o ar que respiramos, destruimos o espaço em que vivemos – mas, se ouvirmos

com atenção, podemos abrir-nos a um novo mundo possível. Um mundo no qual não estamos apenas vivendo “dentro”, mas onde fazemos “parte dele”.

Neste mundo potencial, nossa compreensão do artificial nos dá as ferramentas para remontar as fendas entre “o mundo” e “nós”. Consertando o que está quebrado. Vendo o mundo como um contínuo de nós mesmos. Vendo as coisas que fazemos como um local de encontro entre ele e nós. Um lugar onde o mundo se mostra: a poética do metal, a força radical de um pedaço de madeira, a brutalidade e a falta de voz do movimento. Conforme é redescoberto, se transforma em música.

Malstaf nos expõe.

Nos expõe à matéria.

Matéria que está em movimento.

Movimento que controlamos e não controlamos.

Expõe o homem à máquina e às suas lógicas.

O objeto e a máquina são iguais a nós. Malstaf nos permite encontrar na mesma sala. Permite que os objetos nos toquem. A corda, o fio, o plástico. Suavemente. A experiência produz vontade e desejo. Nos maravilhamos com os feitos do homem, e somos humilhados por eles. Em sua presença, nos redescobrimos como seres humanos. Como pedaços de carne, sistemas de neurônios e nervos. Andando, falando, animais pensadores expostos. Vemos “nossas coisas”. Nossas ferramentas. Nossos golens e próteses e sentimos a natureza passar por eles. No núcleo de tudo isso residem os fundamentos da física, da matéria, aquilo que constituem os blocos de construção da própria natureza.

No olhar do “outro”, nos tornamos quem somos.

Ver um objeto em movimento, agir e estar com ele – é encontrar seu olhar. Assim nos tornamos mais uma vez quem somos. Que alegria e terror é ver o que criamos olhando diretamente para nós.

Um fim para a dualidade

Em sua arte, Malstaf reúne o homem àquilo que cria.

Ele o separa de nós – e faz com que interaja conosco.

Através da criação, Malstaf dá o valor dos feitos pelo homem como um lugar para se conectar.

Ele reagrupa a relação entre o material e o não-material. A questão é fazer a ponte. Talvez possamos ver o fim do dualismo nela.

Em seu livro *Times of Crisis*, – o filósofo francês Michel Serres apela ao fim da dualidade como forma de ver o mundo.

Para sobrevivermos como espécie neste planeta, afirma o filósofo, temos que entender que sempre há um terceiro e precisamos começar a entendê-lo como agente. Porque, escreve: não vivemos *na* natureza, *no* planeta e *dentro de* um universo. Estamos vivendo juntos *com ele*.

Temos que entender e aceitar a natureza como um parceiro igual, até mesmo como oponente.

A luta no mundo não é mais entre ricos e pobres, escravos e homens livres – fêmeas e machos. Se não reconhecermos a força da tempestade, a brutalidade da seca, a produção de oxigênio pelas algas em nossos oceanos – não haverá batalha a ser vencida.

Nós, os humanos, teremos desaparecido.

Serres sugere transformar os ecossistemas, as florestas e os fluxos mundiais – em agentes jurídicos. Para que possam ser representados e protegidos pela lei. Algo que não podemos lidar como um capricho, mas como entidades tratadas e protegidas da mesma forma que nós.

Convenhamos, a natureza pode seguir perfeitamente sem nós.

Somos apenas visitantes neste organismo gigante que vive e respira.

Malstaf escreve sobre isso em sua obra *Boreas*. *“Boreas 02007. Uma matriz de sessenta e quatro tubos é espalhada igualmente pela sala. Estes tubos se dobram extremamente devagar como se um vento de câmara lenta os tocasse. Inclinando-se um ao outro, eles se aproximam dos visitantes como os tentáculos de um caracol gigante. A sala transforma-se continuamente de uma grade geométrica para uma estrutura orgânica imprevisível e de volta à forma original. Ordem ao caos, à ordem, em um ciclo sem fim. Somos ao mesmo tempo bem-vindos e dispensáveis nesta floresta alienígena. A natureza nos aceita, mas não precisa verdadeiramente de nós, reorganizando-se pacientemente.”*

A práxis de Malstaf derruba a divisão entre o que é feito e o que é apresentado. Entre o subjetivo e o material – o artista e o que intermedia.

Na obra de Malstaf – nós, tanto quanto o material, estamos em jogo.

Vamos chamá-la de interação. A busca por um fluxo. Uma imersão.

E nesse estado de movimento – Malstaf torna a matéria importante.

Lawrence Malstaf, *Boreas 02007*.
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Dirk Pauwels.
Cedida pelo | *Courtesy of Tallieu Art Office*.



Man/Machine – or how to reassemble the globe

A short reflection on Lawrence Malstaf and his art practice

Tale Næss¹

What separates a man from an object?

A chair from a lap? A cupped hand from a vessel?

When an object moves, what is it?

When I experience Lawrence Malstaf's work, – these questions pop up in my head. And as soon as they pop up, his praxis obliterates them – as if they are no longer viable. As if the duality between object and man has dissolved and transformed into a dialogue, not consisting of two parts, but existing as one.

Art as practice

Art is often seen as a synonym of production. A production of objects and images. Man is at the core of this production, and the artwork is the result.

In such a perspective, art is a way for man to portray himself. To see himself and to give himself to “the other”.

Malstaf's work makes me question this. This is not necessarily due to the ephemeral or conceptual qualities of his work, rather just the opposite. Malstaf's projects always put the process upfront, and as an artist, Malstaf has no need to hide this fact. It is as if the artwork is a result of a vivid production process. So what is it about his work that questions art being an object or an image?

In his performance *Tollen* – Malstaf sets into motion a series of spinning, wooden tops. They move, quote: *... in unpredictable ways, sometimes careful and hesitating, sometimes aggressive and determined.*

Malstaf's work is action. It is an adventure.

When Malstaf animates the objects, – in this case wooden tops, in other cases a floor, a rope, a sheet of plastic; – he takes the object and makes it breathe and act. His role resembles one of a

¹ Tale Næss (1969) is a prize-winning playwright, dramaturge and author living in Tromsø and Oslo. Artistic Research Fellow at Oslo National Academy of the Arts. Næss works across the field and often in interdisciplinary constellations. She has written novels, plays, poetry, librettos and prose. She has a master in film science. Her work has been produced and performed nationally and internationally.

magician, but the main difference between him and the animator as we usually know it – is that he himself is being moved by what he animates. So the focus is not the animation, nor the result, it is the interflow between man and matter, subject and object, space and that what inhabits it.

Territorium

In *Territorium 02010*, space and transformation of the space, is at the core of the work.

Strings hang vertically down from the ceiling.

They indicate a division of space, and through movement, – the room is being divided.

Malstaf describes this space as a Euclidean space – moving along axis, constantly changing the size of the room, – and although the walls are nearly immaterial, it behaves mechanically, like a pre-programmed projection, a plotter – traversing and conquering the space.

The result is an increasing tension.

The space seems as if it is being conquered, taken over by the machinelike movement, by the strings. It looks like an unstoppable, ruthless process, – but things change as soon as a body enters the space. For – as Malstaf writes: ... *when a string touches a visitor, it curves and hesitates...*

One is immediately struck by the change. From ruthlessness to complacency.

From pre-programmed to hesitation. The “touch” is soft, almost tactile.

The process is surprisingly exciting. It brings to life a kind of flux between forces and entities. Between the human and the mechanic. Between the pre-programmed and the here and now. The plastic strings, and the softness of the human body.

It starts with the openness of the space itself; the strings’ movements are cutting through it, invading it and conquering it. Tension accumulates and increases as a person enters the room adding a new aspect to what seems robotic and inevitable, – resolving itself in the soft hesitation, a gentle quality hidden in the material itself, and that is being brought to the surface as soon as it encounters an obstacle.

This stream of events fills us with anticipation: What is going to happen to this space? Who or what dominates it?

What will stay and what will give way?

As the strings soften and hesitate we wonder: What is solid, and what is flexible?

Thinking by doing

Richard Buckminster Fuller, American architect, system theorist, author, designer, and inventor stated: Don’t fight forces.

His work bridged the gap between science and poetics, invention and art for arts sake.

For Fuller, to do was a way of thinking, and to think, – you had to accept the unknown. The unknown in you and around you. His entire life, he was holding on to an environmental focus. He believed in sustainability – and his influence on the art scene has been fundamental. He saw the artist as an inventor, and the inventor as an artist. At the core of this relationship, Fuller placed neither beauty nor knowledge, but praxis. He was not looking for a goal outside the action, but inside the action itself. In this respect, the artist was just as much as an objective economist or an evolutionary strategist, as an image-maker or a poet.

One can feel Fuller's influence in Malstaf's work – but there is more...

Malstaf, as Fuller – has a soft spot for the system. The matrix. The grid.

And like Fuller, Malstaf's interest shifts towards processes, constructions and chain reactions.

So his work is definitely tributary to Fuller, but one might say that his gaze is not as Fullers – focused on things to come, but on how things "become". Or on the becoming of things. Of objects, spaces, situations.

Malstaf is not a situationist.

His poetics of space and movements – borders on events. Events that are there for the event itself. Not to change or influence something outside of them. They do not demonstrate or put forward a meaning. One could say that they are meaning per se.

He constructs, and sets in motion, but often places his works in common rooms. The "art" is not there for us, or on show. It is not there to impress us. But to be present with us. That is where it happens. Together with "us" – it shows itself. It becomes what it is.

It is not Malstaf's will that is at the core of his work – it is rather the productive qualities of the work itself.

One could say that there is a feeling of something at play more than on display. A staging of the room. The room being a stage.

There is a certain theatrical aspect to his work.

But what is staged is never solidified; it is shifting.

We watch, we interact, we leave it, it leaves us be – and we connect.

This is also true in Malstaf's work as scenographer. Even in his stage designs, Malstaf does not force his will on the viewer or the performance.

There is no story to be told. No metaphors to unveil. No epiphany, no catharsis – just the event in itself unfolding as objects in space. Pure theatrics. A process of metamorphosis through time. This is the case even when his work gives itself to the spectacle.

Then there is this feeling of thinning out. Instead of adding more, what is left is just what is needed. This is the ephemeral quality of his work. We are left with a possibility of doing everything with nothing.

How to reassemble the globe

So what is at the heart of Malstaf's work?

I guess there is no right answer to that. One can only speculate. I can only try to put into words what it does to me.

For me, Malstaf's work is an act of reassembling. It puts together what's torn through movement.

In his work, he glues together that which we perceive as mechanical or artificial – and the natural. Man is no longer opposed to the machine. Through the natural flow of movement, he breaks up this dualistic juxtaposition. Things are no longer just things. It mends the crack in the fabric that ties together the synthetic and the organic. When the hierarchy is broken, another potential order appears.

In this new order – precision communicates with randomness. Duality ceases to exist and we are left with a more complex way of being in the world. A world that is not constructed nor understood in opposites: Man versus nature, the mechanical versus the natural. Ratio versus emotion. Hard against soft. His work, however, doesn't necessarily have a harmonizing quality. It can be challenging, even cold and merciless, but it exposes us – and in doing so, it offers a healing quality. In his own way, Malstaf takes away the shame of being human. He shows us our vulnerability. We, the industrious species, the killer ape, the destroyer of ecosystems, could be the toolmakers for the world. The tools we make and the things we build would be not just a projection of ourselves, but a way to think and communicate, and these tools would communicate with us.

Yes, we are the obliterators of other species.

Yes, we often do not understand the consequences of our deeds.

Yes, we pollute the air we breathe, destroy the space we live in – but if we listen carefully, we can open ourselves up to a new possible world. A world that we are not only living “in”, but also that we are “a part of”.

In this potential world, it is our understanding of the artificial that gives us the tools to reassemble the cracks between “the world” and “us”. To mend what's broken. To see the world as a continuum of ourselves. To see the things we make as a meeting-place between it and us. A place where the world shows itself: the poetics of the metal, the radical force in a piece of wood, the brutality and the voicelessness of movement. As it is rediscovered, it turns into song.

Malstaf exposes us.

He exposes us to matter.

Matter that is set in motion.

Motion that we can and cannot control.

He exposes man to the machine, and to its logics.

The object and the machine are equal to us. He lets us meet in the same room. He lets objects touch us. The rope, the string, the plastic. Gently. The experience produces a want and desire. We

marvel at the manmade, and we are humbled by it. In the presence of it, we rediscover ourselves as human beings. As lumps of flesh, systems of neurons and nerves. Walking, talking, thinking animals exposed. We see “our *things*”. Our tools. Our golems and prostheses, and we can feel nature move through them. At the core of it all lies the fundamentals of physics, of matter, of that which constitutes the building blocks of nature itself.

In the gaze of the “other” we become who we are.

To see an object moving, act and to be there with it – is to meet its gaze. This is how we become once more, who we are. What a joy and terror it is to see what we have created staring straight back at us.

An end to duality

In his art, Malstaf re-joins man with what he creates.

He separates it from us – and makes it interact with us.

Through it, he gives the manmade value as a place to connect.

He reassembles the relationship between the material and the non-material. It’s a matter of bridging the gap. Maybe we can see the end of dualism in it.

In his book *Times of Crisis*, – the French philosopher Michel Serres calls for an end to duality as a way of viewing the world.

If we are going to survive as a species on this planet, he says, we have to understand that there is always a third party and we have to start to understand this party as an agent. Because, he writes – we are not living *in* nature, *on* the planet and *inside* a universe. We are living together *with it*.

We have to understand and accept nature as an equal partner, even as an opponent.

The struggle in the world is no longer between rich and poor, slaves and free men – females and males. If we do not recognize the force of the storm, the brutality of the drought, the production of oxygen by the algae in our oceans – there will be no battle to win.

We, the humans, will be gone.

Serres even suggests changing the world’s ecosystems, forests and streams – into juridical agents. So that they can be represented and protected by the law. Something we cannot handle on a whim, but that are entities treated and protected the same way as we are.

Let’s face it, nature could go on perfectly well without us.

We are only visitors on this giant, living, breathing organism.

As Malstaf writes about his work *Boreas*. “*Boreas 02007. A matrix of sixty-four tubes is spread out equally over the room. These tubes bend over extremely slowly as if a slow motion wind were touching them. Leaning into one another, they reach out to the visitors like the tentacles of a giant snail. The room continuously transforms from a geometric grid to an unpredictable organic structure and back.*”

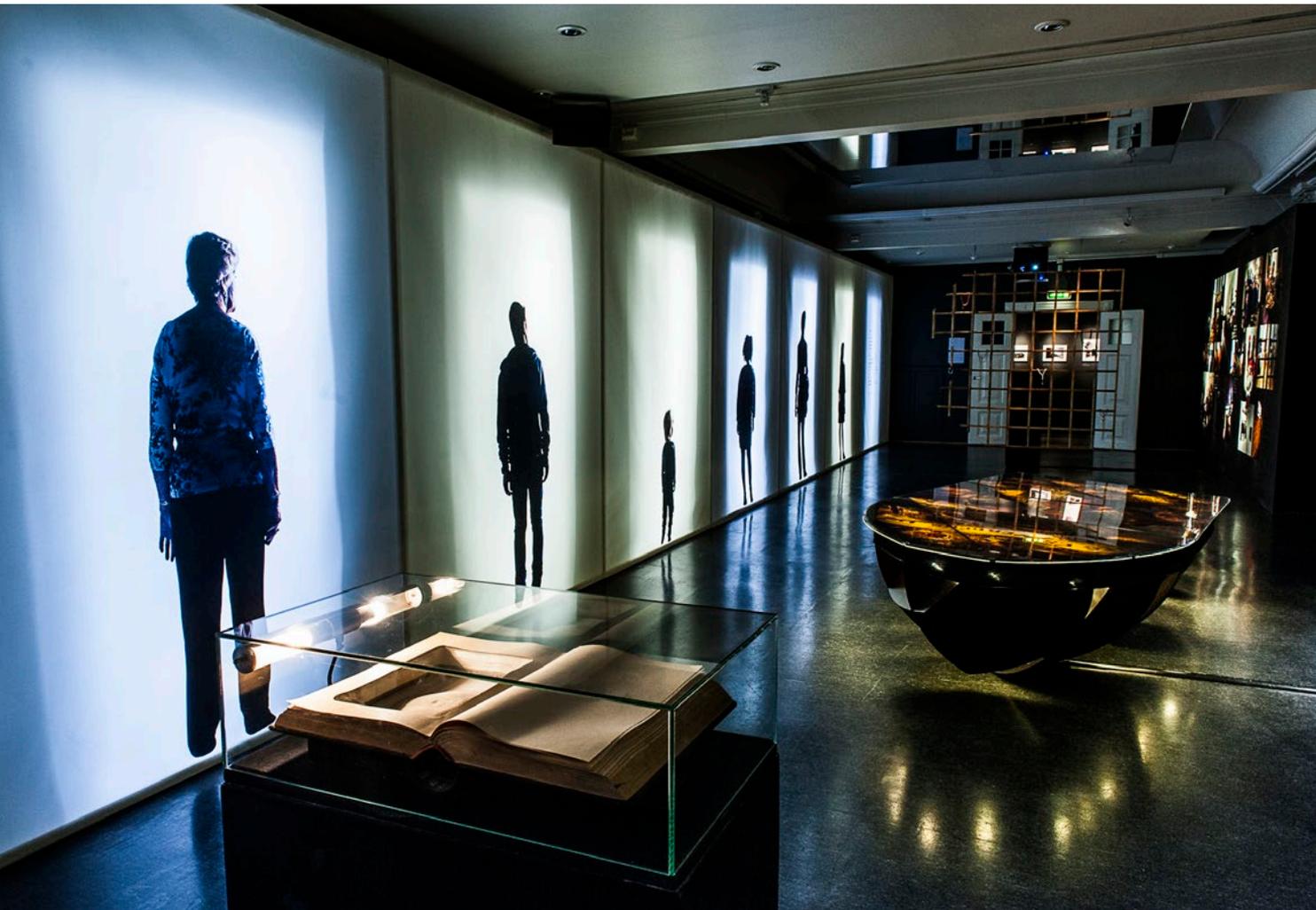
Order to chaos to order in a never-ending cycle. We are both welcome and dispensable in this alien forest. Nature accepts us but does not really need us, reorganizing itself patiently.”

Malstaf's praxis tears down the division between what's being done and what's being presented. Between the subjective and the material – the artist and what he mediates.

In Malstaf's work – we, as much as the material, are at play.

Let's call it an interplay. The search for a flux. An immersion.

And in this state of movement – Malstaf makes matter matter.



Lawrence Malstaf, *The Portraits 02014*.

© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Mari Hildung / Perspektivet Museum.

Cedida pelo | *Courtesy* of Tallieu Art Office.

Aquele que se encontra no meio

Reflexão após colaboração:

Uma conversa com o artista Lawrence Malstaf¹

Astri Fremmerlid²

No outono de 2014, foi inaugurada a exposição *Homo Religiosus* no Museu Perspektivet em Tromsø, no norte da Noruega. O tema da exposição e a abordagem dialógica do museu permitiram uma estreita colaboração com o artista e cenógrafo Lawrence Malstaf. Os museus de história cultural tradicionalmente oferecem conhecimento baseado em pesquisa com respostas claras, porém pensamos em usar a arte para criar um clima propício para conversas abertas e ousadas.

A exposição trata do transcendente, da espiritualidade na vida. Baseia-se em vasto material reunido ao longo de vários anos e diz respeito à busca religiosa das pessoas, suas experiências como fiéis e aos aspectos de diferentes comunidades religiosas em Tromsø. Dito de maneira simples, a *Homo Religiosus* tem dois objetivos: apresentar a própria história do museu sobre a pluralidade religiosa da cidade e criar um espaço onde as coisas que não podem ser descritas em palavras, mas que estão ao nosso redor, possam ser percebidas, independentemente de serem sentidas como fenômenos religiosos ou não.

As obras de arte de uma exposição de história cultural oferecem um quadro interpretativo alternativo para a exposição em contraponto à abordagem tradicional pragmática-explicativa. Pode parecer óbvio, mas quando a arte e a exposição da história cultural são combinadas, o resultado é um árduo exercício de equilíbrio entre os diferentes meios geradores de percepção; existem a aprendizagem de fatos e a aprendizagem baseada na experiência, além da aprendizagem tácita.

- 1 Entrevista completa em: "The Art of Being Moved: A Conversation with the Artist Lawrence Malstaf". In: FREMMERLID, Astri. (Org.) *Homo Religiosus: A Project about Religious Experience, Dialogues and Encounters with Art*. Oslo: 2017.
- 2 Astri Fremmerlid desenvolveu uma carreira diversificada no setor de museus. Foi gerente de projetos na montagem do Perspektivet Museum em Tromsø (NO) e é diretora do museu e curadora de exposições desde 1995. Astri trabalhou como professora associada no Museu da Universidade de Tromsø e gerente de projetos e diretora de um museu regional em Harstad, no norte da Noruega. É Cand. Phil em etnologia, sociologia e geografia pela Universidade de Bergen, e arqueologia pela Universidade de Tromsø (NO). Gestora de exposições/curadora da exposição *Homo Religiosus*.

Astri Fremmerlid: Achei desafiador conciliar o fluxo entre o informativo e o abstrato; será confuso, complicador, ou esse tipo de combinação resultará no público em busca de uma nova percepção? É difícil saber. Em sua qualidade de designer e artista da exposição *Homo Religiosus*, como você experimenta estas interessantes “controvérsias” entre, por um lado, a retórica da exposição, com seus textos explicativos e, por outro lado, as qualidades da sala e os aspectos fortemente sensoriais e corporalmente envolventes da arte?

Lawrence Malstaf: Inicialmente fui cativado pelo projeto concreto; Era algo novo para mim, um tipo diferente de obra comissionada com muita informação para colocar. O desafio foi conseguir que todo o material formal e informativo, toda a informação, funcionasse em conjunto com a arte, e fazer com que a arte oferecesse uma oportunidade para digerir o conteúdo, ser complementar ao acervo do museu. Eles precisavam se complementar ou se completar. O contexto da exposição é importante para a forma como as instalações podem ser interpretadas e tomar significado. Vejamos a série de silhuetas que chamamos *The Portraits*, as pessoas que olham para fora da fileira de janelas não seriam tão interessantes se estivessem fora desse contexto. O quadro interpretativo é definido pela exposição como um todo; elas se postam como indivíduos, completamente solitários, mas também juntos enquanto olham para o exterior, para um mundo que todos compartilham. Você poderia levar isso a um nível filosófico, mas não sou filósofo. Trabalho de forma mais intuitiva. Se esse fosse um projeto meu, só haveria luz e nenhuma pessoa. *The Portraits* representam a negociação entre o projeto do museu e minha prática artística.

AF: Nossa experiência nos diz que suas obras de arte na exposição *Homo Religiosus* incitam os visitantes a dizer coisas impulsivamente e a envolver-se mais durante os eventos e programas educacionais. Muitos visitantes, no entanto, procuram respostas claras e ficam surpresos com o fato de o museu não as oferecer. Assim, a exposição *Homo Religiosus* quebra com as ideias preconcebidas de muitas pessoas sobre o papel de um museu de história cultural. Na arte contemporânea, por outro lado, as pessoas esperam “o choque da vida” e não há dúvida de que suas obras podem apresentar um desafio para o público.

LM: Muitas vezes, minhas obras e exposições são completadas pelo público. Eles usam seus próprios corpos e movimentos para abordar a arte. Eles podem sentar-se ou deitar-se, como em uma das minhas instalações anteriores chamada *Observatorium*. Trata-se do esforço das pessoas para controlar e organizar seu meio ambiente. Mas tentar entender completamente e tornar o mundo previsível está enredado em ilusão. Não podemos alcançar o conhecimento objetivo, porque, simultaneamente, buscamos clareza e visão geral, nosso mundo está em constante movimento.

AF: Mas é claro que temos conhecimento verdadeiro sobre algumas coisas?

LM: Em um sentido técnico, sim – mas não acho que verdades sejam eternas. Nós mudamos o tempo todo. Tudo muda... felizmente. Todos nos esforçamos para o equilíbrio entre aquilo que nos dá segurança, durabilidade e proteção e o aleatório e descontrolado. Isto aplica-se tanto às minhas instalações quanto à vida em geral. Nas obras há elementos de surpresa e o sentido de admiração. A arte é como um espaço aberto para a meditação; possui estímulos concretos para desencadear memórias, instigar conversas ou permitir que fiquemos em silêncio, juntos. É um catalisador para o que já existe dentro de nós como espectadores. Ela estimula o pensamento existencial em virtude do seu apelo aos sentidos. A esse respeito, a arte é generosa.

AF: Talvez possamos dizer que o próprio público de muitas maneiras cria a exposição, que as intenções do curador não coincidem necessariamente com a experiência ou estrutura do público para a compreensão. O autor sueco Olof Lagercrantz, em seu ensaio “Sobre a Arte da Leitura e Escrita”, diz que os leitores são em grande parte coautores, e que o valor de um livro dependerá de suas próprias habilidades e do amor que eles investem na leitura. Instruir os visitantes a “seguir a direção da seta”, orientando seu movimento através da exposição, é uma estratégia raramente usada hoje; O foco agora está cada vez mais nos objetivos, condições prévias e necessidades do visitante individual.

LM: O mundo parece diferente a partir de diferentes perspectivas. Se você estiver em uma nave espacial orbitando a Terra e filmando a atmosfera terrestre, ela aparece como uma membrana muito fina. Mas, da perspectiva daqueles no chão, ela parece grossa.

AF: Então parece mais frágil de cima?

LM: Sim, sim! Todos os gases flutuam e desaparecem... mas são incrivelmente finos! Uma membrana fina que conecta tudo.

AF: Isso traz à mente o fenomenologista francês Maurice Merleau-Ponty, que diz inúmeras coisas perspicazes sobre percepção, encarnação e as condições do espaço, que se relacionam diretamente com o que estamos discutindo. Ser um corpo, ele afirma, significa estar ligado a um mundo específico e o corpo, desde o início, não está no espaço, mas surge no espaço. Parece significar que tudo começa com o corpo; ele é o ponto de partida para a compreensão da nossa situação.³ Merleau-Ponty, em outras palavras, se opõe à teoria de que o pensamento ou o intelecto é constitutivo da faculdade da razão, pelo menos ele considera tal teoria muito estreita. Isso, de qualquer forma, ajuda a minimizar a compreensão da experiência estética, desafiando o público.

LM: Quando se afirma isso, lembro-me da sinestesia, um fenômeno em que vários sentidos entram em jogo simultaneamente. Costumo chamar isso de “clima artificial” quando descrevo

3 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Traduzido por Kegan Paul. Nova York: Humanities Press, 1970.

a influência de encontros entre pessoas, ou o que acontece enquanto você escuta o rádio, senta-se diante de um computador, faz coisas mundanas... como tudo no meio ambiente influencia sua experiência. Pode ser a luz, a secura do ar, ruídos irritantes, a temperatura e assim por diante; A atmosfera da influência humana que você mal percebe, mas que afeta o contexto e o influencia sem que você perceba. Isso afeta a forma como você se relaciona com o que vê ou ouve. Este também é o caso quando interpreta arte: você é afetado por experiências que desconhece.

AF: O conceito de “atmosfera” é interessante em relação a isso. “Ao entrarmos no espaço, o espaço entra em nós”, acredita o arquiteto Juhani Pallasmaa, e aponta para o fato de que o ambiente é uma troca entre o material ou as propriedades existentes no lugar e nosso universo imaterial de projeção e imaginação.⁴ O encontro corporal com uma exposição ou uma obra de arte está, por assim dizer, entre a presença subjetiva e objetiva na sala.

LM: Exatamente. Do meu ponto de vista, a arte é *algo que acontece na sala*; não é uma questão de representações.

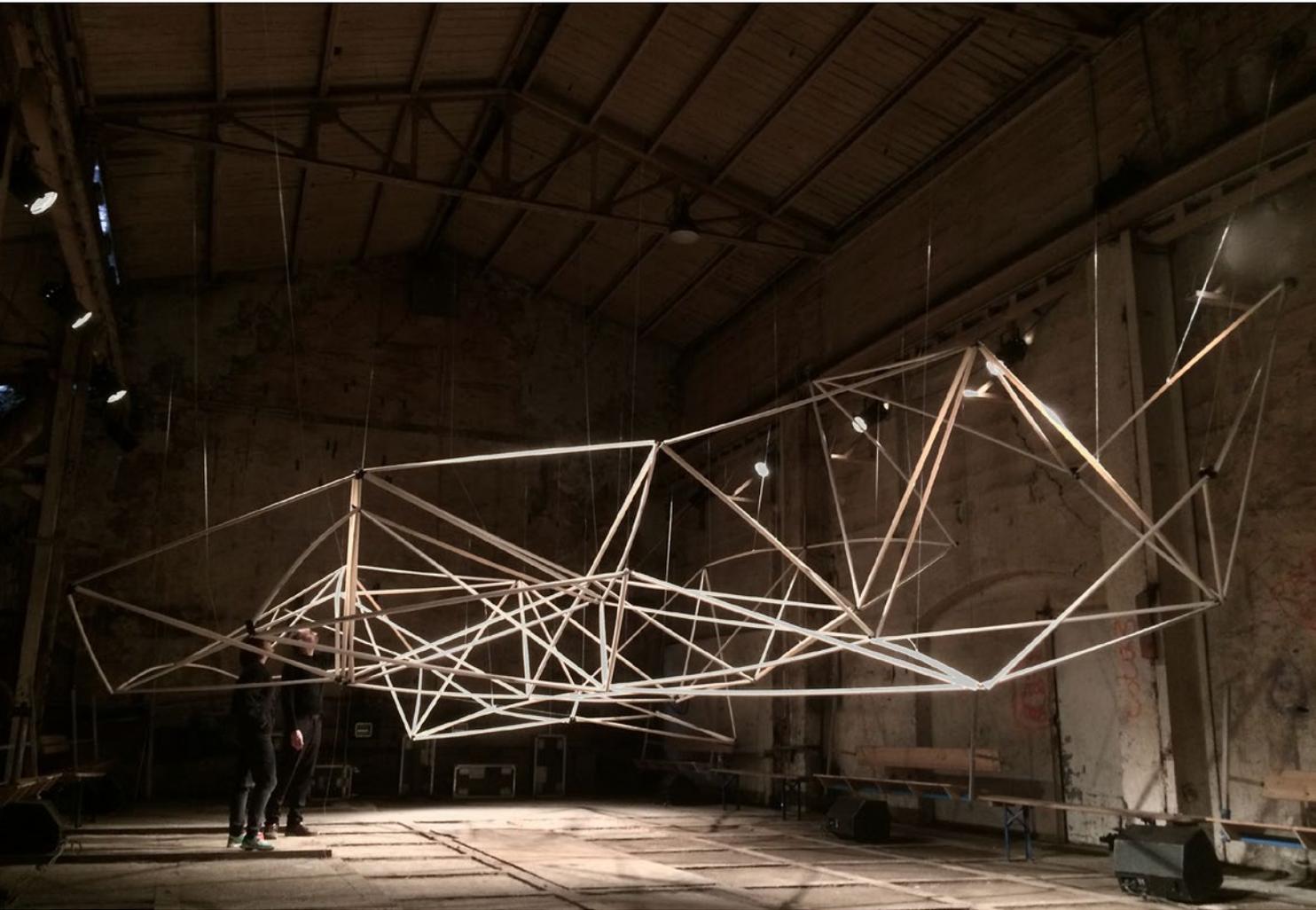
AF: Notei que você não está tão preocupado com rótulos, com títulos ou a assinatura de seus trabalhos.

LM: Não acho que a rotulagem seja importante, espero que as obras falem por si mesmas. Não quero dar instruções sobre como a arte deve ser experimentada. Creio que títulos podem limitar a experiência, então espero que as próprias obras gerem uma experiência interessante. Na *Homo Religiosus*, ao dar títulos às obras, cria-se uma distinção entre as instalações e o resto da exposição. Isso entra em conflito com a intenção de permitir que haja um fluxo entre a arte, a linguagem visual e o conteúdo. O contexto aqui é importante para a leitura das obras e os visitantes devem fazer suas próprias observações sobre o significado e a conexão entre os componentes da exposição.

4 PALLASMAA, Juhani. “Space, Place, and Atmosphere: Perception in Existential Experience”. In: BORCH, Christian. (Ed.) *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2014.



Artista trabalhando. *Artist at work.* © Lawrence Malstaf.
Foto | *Photo:* Mari Hildung / Perspektivet Museum.
Cedida pelo | *Courtesy of* Tallieu Art Office.



Lawrence Malstaf, *Polygon 02016-02017*.
© Lawrence Malstaf. Foto | *Photo*: Lawrence Malstaf.
Cedida pelo | *Courtesy* of Tallieu Art Office.

That which lies in-between Reflection after collaboration: A conversation with the artist Lawrence Malstaf¹

Astri Fremmerlid²

In the autumn of 2014, the exhibition *Homo Religiosus* opened at Perspektivet Museum in Tromsø, Northern Norway. The exhibition's theme and the museum's dialogical approach enabled close collaboration with the artist and scenographer Lawrence Malstaf. Cultural history museums traditionally offer research-based knowledge with clear answers, but we want to use art to create an atmosphere for open and bold conversation.

The exhibition is about the transcendent, about spirituality in life. It is based on extensive material gathered over several years and concerns people's religious quest, their experiences as believers and aspects of different religious communities in Tromsø. Put simply, *Homo Religiosus* has two goals: to present the museum's own story about the city's religious plurality, and to create a space where things that can't be described in words but which are all around us can be sensed, regardless of whether they're sensed as religious phenomena or not.

Works of art in a cultural history exhibition offer an alternative interpretive frame for the exhibition than does the traditional pragmatic-explanatory approach. It might sound obvious, but when art and the cultural history exhibition are combined, this results in a strenuous balancing act between the different insight-enabling media; there is the learning of facts and experience-based learning, and tacit learning.

Astri Fremmerlid: I found it challenging to accommodate a flow between the informative and the abstract; will it be confusing, complicating, or will this type of combination result in the public gaining new insight? It's difficult to know. In your capacity as both a designer and an artist for the exhibition *Homo Religiosus*, how do you experience these interesting 'controversies' between, on one hand, the exhibition's rhetoric, with its explanatory texts, and on the other hand, the room's own qualities and the strongly sensory, body-engaging aspects of the art?

- 1 The complete interview: "The Art of Being Moved: A Conversation with the Artist Lawrence Malstaf". In: FREMMERLID, Astri. (Ed.) *Homo Religiosus: A Project about Religious Experience, Dialogues and Encounters with Art*. Oslo, 2017. (in press)
- 2 Astri Fremmerlid has a versatile career in the museum sector. She worked as a project manager in establishing Perspektivet Museum in Tromsø (NO) and as the museum's director and exhibition manager/curator since 1995. Astri also worked as an associate professor at the University Museum in Tromsø and as the project manager and director of a regional museum located in Harstad, Northern Norway. She is educated as Cand. Phil. in ethnology, sociology and geography at the University of Bergen, archaeology at the University of Tromsø (NO). Exhibition manager/curator of *Homo Religiosus*.

Lawrence Malstaf: I was initially captivated by the concrete project; it was something new for me, a different type of commission with lots of information to put across. The challenge for me was to get all the formal and informative material, all the information, to function together with the art, and to have the art provide an opportunity to digest the content, to be complimentary to the museum's material. They needed to compliment or complete each other. The exhibition context is important for how the installations can be interpreted and become meaningful. If you look at the series of silhouettes we've called *The Portraits*, the people who peer out from the row of windows, they wouldn't have been so interesting if they weren't in that context. The interpretive frame is defined by the exhibition as a whole; they stand there as individuals, utterly alone, but also together as they look outwards, onto a world they all share. You could take that to a philosophical level, but I'm not a philosopher. I work more intuitively. If this had been my own project, there would only be light, no people. *The Portraits* represent negotiation between the museum's project and my artistic practice.

AF: We experience that your artworks in the exhibition *Homo Religiosus* incite visitors to say things impulsively and to involve themselves more during events and educational programmes. Many visitors, however, seek clear answers, and they're surprised that the museum doesn't offer that. So the exhibition *Homo Religiosus* breaks with many people's preconceived ideas about what a cultural history museum should do. In contemporary art, by contrast, people expect 'the shock of life', and there's no doubt that your works can be challenging for the public.

LM: My works and exhibitions are often completed by the public. They use their own bodies and movement to approach the art. They can sit or lie down, as in one of my earlier installations called *Observatorium*. It's about people's efforts to control and organise their environment. But trying to fully understand and make one's world predictable is tangled in illusion. We can't achieve objective knowledge because simultaneously as we seek clarity and an overview, our world is constantly moving.

AF: But surely we have true knowledge about some things?

LM: In a technical sense, yes – but I don't think any truths are eternal. We change all the time. Everything changes... luckily. We all strive for balance between that which gives security, durability and safety, and that which is random and uncontrolled. This applies to my installations as much as to life in general. In the artworks there are elements of surprise and wonder. Art is like an open space for meditation; it has concrete stimuli for triggering memories, instigating conversations or allowing us to be silent together. It's a catalyst for what already exists inside us as viewers. It promotes existential thinking by virtue of its appeal to the senses. In that respect, it's generous.

AF: Maybe we could say that the public themselves in many ways create the exhibition, that the curator's intentions don't necessarily coincide with the public's experience or framework for understanding. Swedish author Olof Lagercrantz, in his essay 'On the Art of Reading and Writing', says that readers are to a large extent co-authors, and that a book's value will depend on their own abilities and the love they invest in reading. Instructing visitors to 'follow the direction of the arrow',

steering their movement through the exhibition, is a strategy seldom used today; the focus is now increasingly on the individual visitor's aims, preconditions and needs.

LM: The world looks different from different perspectives. If you're in a spaceship orbiting the earth and filming the earth's atmosphere, it appears as a very thin membrane. But from the perspective of those of us on the ground, it looks thick.

AF: So it looks more fragile from above?

LM: Yes, yes! All the gasses float up and disappear... but it's unbelievably thin! A thin membrane that connects everything.

AF: This brings to mind the French phenomenologist Maurice Merleau-Ponty, who says so many insightful things about perception, embodiedness and the conditions of space, all of which relate directly to what we're discussing. To be a body, he says, means to be linked to a specific world, and the body, from the outset, isn't in the space, but it comes into being in the space. He seems to mean that everything starts with the body; it's the starting point for our understanding of our situation.³ He is, in other words, opposed to the theory that thinking or the intellect is constitutive of the faculty of reason, at least he thinks such a theory is too narrow. This, in any case, helps nuance the understanding of aesthetic experience. Challenging for the public.

LM: When you say this, I'm reminded of synaesthesia, a phenomenon where several senses come into play simultaneously. I often call it 'artificial weather' when I describe the influence of encounters between people, or what happens while you listen to radio, sit in front of a computer, do mundane things... how everything in the environment influences your experience. It can be the light, the dryness of the air, irritating noises, temperature and so forth; the humanly-influenced atmosphere that you barely notice, but which affects the situation and influences you without you knowing it. It affects how you relate to what you see or hear. This is also the case when interpreting art: you're affected by experiences you're unaware of.

AF: The concept of 'atmosphere' is interesting in connection with this. "As we enter the space, the space enters us", says the architect Juhani Pallasmaa, and he points to the fact that atmosphere is an exchange between the material or existent properties of the place and our immaterial realm of projection and imagination.⁴ The bodily encounter with an exhibition, or a work of art for that matter, lies, as it were, between the subjective and objective presence in the room.

LM: Precisely. From my point of view, art is something that happens in the room; it's is not a matter of representations.

AF: I noted that you aren't so concerned with labels, with supplying titles or signing your works?

LM: I don't think labelling is important, and I hope the works can speak for themselves. I don't want to

3 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Kegan Paul. New York: Humanities Press, 1970.

4 PALLASMAA, Juhani. "Space, Place, and Atmosphere: Perception in Existential Experience". In: BORCH, Christian. (Ed.) *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2014.

give instructions for how art should be experienced. I find that titles can limit the experience, so I hope the works themselves can generate an interesting experience. In *Homo Religiosus*, by giving the works titles, you create a distinction between the installations and the rest of the exhibition. That conflicts with the intention of letting there be a flow between the art, the visual language and the content. The context here is important for reading the works, and visitors must make their own observations about the meaning and connection between the exhibition's components.

FILE SOLO

PATROCÍNIO
SPONSORSHIP

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO
ACCOMPLISHMENT

**Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil**

CONCEPÇÃO E ORGANIZAÇÃO
CONCEPTION AND ORGANIZATION

Paula Perissinotto & Ricardo Barreto

GERÊNCIA ADMINISTRATIVA
ADMINISTRATIVE MANAGEMENT

Fabiana Krepel

COORDENAÇÃO EDITORIAL E DE CONTEÚDO
EDITORIAL AND CONTENT COORDINATION

Fernanda Almeida

ASSISTENTES DE COORDENAÇÃO DE CONTEÚDO
CONTENT COORDINATION ASSISTANTS

**Murilo Ortunho
Sofia Marchetti**

COORDENAÇÃO DO EDUCATIVO
EDUCATIONAL COORDINATION

Eliane Weizmann

EXPOGRAFIA
EXHIBITION DESIGN

Ogi&Co. | Juliana Raimo

PROJETO DE COMUNICAÇÃO VISUAL
VISUAL COMMUNICATION PROJECT

André Lenz

PRODUÇÃO EXECUTIVA
EXECUTIVE PRODUCTION

Daniela Avelar

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
PRODUCTION ASSISTANT

Mônica Ventura

PÓS-PRODUÇÃO
POST PRODUCTION

Ana Carla Magna

ASSISTENTES DO LAWRENCE MALSTAF
LAWRENCE MALSTAF ASSISTANTS

Arne Lievens
Vincent Malstaf

TALLIEU ART OFFICE
Ischa Tallieu

MONTAGEM
ASSEMBLAGE

Fabio Barros
Rafael Filipi
Vitor Arcuri

CENOTECNIA
SET DESIGNING

C.P.A Chimanski Produções Artísticas

TRADUÇÃO E REVISÃO
TRANSLATION AND PROOFREADING

Isabel C S A Rimmer
Rafael Farinaccio
Stephen Rimmer

ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS RELATIONS

Agência Galo

FOTOGRAFIA DO FILE SOLO
FILE SOLO PHOTOGRAPHY

Camila Picolo

FOTOGRAFIAS DE ARQUIVO
ARCHIVE PHOTOGRAPHIES

Carte Blanche
Dirk Pauwels
Kassim Ahmed
Lawrence Malstaf
Mari Hildung
Nicolas Horne
Steven Sourbron

VÍDEO
VIDEO

Raphael Lupo

PERFORMANCE *SHRINK 01995*

Carolina Callegaro
Clarissa Sacchelli
Lawrence Malstaf
Murilo Ortunho
Tetembua Dandara

SUPERVISORES DO EDUCATIVO
EDUCATIONAL SUPERVISORS

Fabiana Kaibara
Lucas Cominato

MEDIAÇÃO TÉCNICA
TECHNICAL MEDIATION

Anderson Wilcke
Fabio Barros

MEDIADORES
MEDIATORS

Ana Carolina Marchetto Araújo
Bárbara Rodrigues Ariola
Bruno Carlos Costa de Moraes
Gabriel Bicho
Jorge Luiz de Oliveira Santo
Marcela Costa
Marcos Antonio Braga Alves Júnior
Maria Christiane de Souza
Marina Dubia
Mayara Wui
Pedro Ivo Coelho Brito
Renan Torquato Godinho
Thalita Silva Giachetti
Valéria Cristina dos Santos Chagas
Yara Nisiyamamoto Domingues

Produção

Realização



FILE



MINISTÉRIO DA
CULTURA





ISBN 978-85-89730-24-2



9 788589 730242

Produção

Realização



FILE



MINISTÉRIO DA
CULTURA

