



Expediente

REVISTA PALÍNDROMO

ISSN 2175 2346

Volume 11, número 23, janeiro 2019

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

Reitor: Prof. Dr. Marcus Tomasi

CENTRO DE ARTES – CEART

Diretora Geral: Prof. Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – DAV

Chefe: Prof. Dra. Sandra Maria Correia Fávero

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Coordenadora: Prof. Dra. Jocielle Lampert de Oliveira

EDITORES

Prof. Dra. Rosângela Cherem (editora chefe)

Prof. Dra. Sandra Ramalho e Oliveira

Prof. Dra. Yara Guasque

EDITORAS DE SESSÃO

Prof. Dra. Yara Guasque

Priscila Costa Oliveira

CORPO EDITORIAL TÉCNICO

Discentes bolsistas de mestrado e doutorado do PPGAV:

Cyntia Werner

Isabel Xavier

Janaina Fornaziero Borges

Monique Burigo

Priscila Costa Oliveira

Sebastião Gaudêncio Branco de Oliveira

CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo v.11, n.23, 2019

Ana Luiza Nunes
Angelica Adverse
Christiane Arcuri
Gabriela Motta
Juan Terenzi
Luana Wedekin
Lúcia Pimentel
Marlen De Martino
Moema Rebouças
Nadia Senna
Vera Didonet Thomaz
Yasmin Fabris

FOTO DA CAPA

Yara Guasque
2018
Fotografia
Os estudos de Rubens Oestroem

DIAGRAMAÇÃO

LabDesign (UDESC)

Bolsistas:

Luiza Faria
Lucas Bogo

CONTATO

revistapalindromo@udesc.br

A Revista Palíndromo é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Existe desde 2004, inicialmente na forma impressa e depois apenas em modo eletrônico a partir de 2009. Trata-se de uma revista digital sem fins lucrativos e concebida para ser um veículo de divulgação de pesquisas e produção de conhecimento, devidamente inscrita na plataforma do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER).

Palíndromo é uma palavra de origem grega que indica o que pode ser lido numa direção e também no sentido inverso, ou seja, de trás para frente. Aversa à ordem e às normas pré-estabelecidas, a pesquisa em/ sobre artes visuais remete não apenas a normas negadas, como demanda constante revisão de dados, processos e reorganização de ideias, acolhendo o que pode ser pensado como trânsito e travessia que desconhece uma só direção.

Sumário

EDITORIAL 06-12

SEÇÃO ESPECIAL

The Exposition of Practice as Research as Experimental Systems 13-25
 A EXPOSIÇÃO DA PRÁTICA COMO PESQUISA ENQUANTO SISTEMAS EXPERIMENTAIS
 Michael Schwab

SEÇÃO ABERTA

No horizonte eu vejo água: uma análise de Tres Aguas, um projeto de arte pública em/para Toledo 26-38
 ON THE HORIZON I SEE WATER: AN ANALYSIS OF THREE WATERS, A PROJECT OF PUBLIC ART IN/FOR TOLEDO
 Maryella Sobrinho

Quando o verme deseja 39-49
 WHEN THE WORM HAS A LONGING
 Elke Pereira Coelho Santana

Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico 50-61
 EMBROIDERY AND SUBJECTIVITY: EMBROIDERY AS A CARTOGRAPHIC GESTURE
 Marina de Aguiar Casali Dias

Coleção e arquivo como prática do artista: vermelho sobre vermelho 62-77
 COLLECTION AND ARCHIVE AS ARTIST'S PRACTICE: RED ON RED
 Caroline Alciones de Oliveira Leite

PROPOSIÇÕES, REGISTROS E RELATOS ARTÍSTICOS

Sophie Calle & Paul Auster: Doubles-jeux 78-83
 SOPHIE CALLE & PAUL AUSTER: DOUBLES-JEUX
 Isabel Baraona

O arquivo em (re)construção: diário de processo – 1 84-97
 THE ARCHIVE UNDER (RE)CONSTRUCTION: CREATIVE PROCESS DIARY – 1
 Maria Ilda Trigo

ESTRATÉGIAS DEVOLUTIVAS/REGURGITATIVAS

A chamada da 23ª Palíndromo como uma provocação pretendeu atrair a atenção para publicações que não aplainassem o processo artístico por se ajustarem aos padrões convencionais da publicação acadêmica. O anseio era poder contar com artigos que dessem visibilidade às rasuras e bifurcações *do* e *no* processo da pesquisa, fazendo com que estas fossem perceptíveis como apontamentos de caminhos não trilhados. As publicações orbitariam em torno da temática *Experimentações expositivas e estratégias de materialização da publicação em pesquisa artística*. A ênfase seria expor as estratégias de visualização na materialização da publicação. Nosso interesse ainda está na publicação que abre os dados coletados para os expor através de estratégias que destaquem a pesquisa em ação, em seu desenrolar.

Pensar a publicação em um viés expositivo certamente faz com que a equipe editorial assumira riscos. Não é confortável ter de responder ao estranhamento de criar um espaço de publicação, que seja um espaço propositivo, no qual a prática da pesquisa artística em suas confluências ainda se apresente como um fenômeno vivo e aberto. Para tanto não só a equipe editorial e os autores assumem riscos, mas também os avaliadores. Na arte, a publicação da pesquisa como produção posterior à concretização do objeto artístico, convencionalmente seguiu o modelo “científico” de produção bibliográfica, ditado pela exigência de qualificação da comunidade acadêmica. Costuma-se dizer que a arte não se deita em cama preparada para ela. E o engessamento da publicação acaba por afugentar a própria arte.

Nesta edição contamos na seção especial com o artigo *A Exposição da Prática como Pesquisa enquanto Sistemas Experimentais* de Michael Schwab. E na seção aberta com quatro artigos de duas linhas de pesquisa, *Processos Artísticos Contemporâneos e Teoria e História: No Horizonte eu vejo água: uma análise de Tres Aguas, um projeto de arte pública em/para Toledo* de Maryella Sobrinho, *Quando o verme deseja* de Elke Pereira Coelho Santana, *Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico* de Marina de Aguiar Casali Dias, *Coleção e arquivo como prática do artista: vermelho sobre vermelho* de Caroline Alciones de Oliveira Leite, e dois resumos expandidos em *Proposições, Registros e Relatos Artísticos, Sophie Calle & Paul Auster: Doubles-jeux*, de Isabel Baraona, e *O arquivo em (re)construção: diário de processo-1* de Maria Ilda Trigo.

São trabalhos com diferentes tratativas e intenções, certamente muito ainda atrelados às convenções da publicação. Elegendo-se como contrapontos de espe-

culações criativas as imagens da bancada do cientista, que Michael Schwab traz em sua abordagem de Rheinberger, e dos *Sketch books* do artista/explorador, como espaços tanto dos cientistas quanto dos artistas que fazem transbordar diferentes mídias e convenções díspares de anotações, esta edição deixa de trilhar publicações menos convencionais. Na bancada do cientista, o cientista em ação conviveria com o objeto da pesquisa como um feixe de inscrições, que ele passaria a registrá-las como grafemas. Nos *Sketch books* dos artistas/exploradores, mais conhecidos como Diários de Viagens, os registros iriam desde o planejamento e a logística da economia do empreendimento, com suas variáveis negociações e disputas políticas que viabilizam ou impedem a concretização da jornada, até a rotina do dia a dia, com narrativas que inclusive exporiam o empenho e as dificuldades psicológicas para o enfrentamento das metas, e cobririam não só a motivação da pesquisa, mas o desenrolar da pesquisa.

Em *A Exposição da Prática como Pesquisa enquanto Sistemas Experimentais* Schwab se refere fortemente ao texto de Rheinberger para arguir em prol da escrita como objeto experimental de um projeto epistemológico e da experimentação que é base do fazer artístico, assim como da ciência. A característica desta experimentação do processo de escrita, ou jogo de escrita, está no desdobramento da apropriação que Rheinberger faz de Latour (bancada do cientista) e de Derrida (espaço grafemático). Latour ressalta a metamorfose sofrida pelo objeto, encontrado nas periferias como o pássaro na floresta amazônica, até ele se tornar uma inscrição abstrata nos centros de estudo, museus, laboratórios e bibliotecas. Quando o pássaro transformado pela taxidermia e inserido em categorias, passa a ser comparado a outros provenientes de diferentes partes do mundo. Nessa “mania de inscrições”, podemos rastrear a metamorfose sofrida pelo objeto nas redes de transformação. Para Derrida, o texto não traduz o objeto, ele duplica o objeto sem, no entanto, reproduzi-lo fidedignamente. Ele cria o objeto a cada etapa e segmento em outro devir. Segundo Derrida é necessário sustentar a dúvida no processo todo e um deslocamento, pois as pré-concepções limitam o que irá emergir das possibilidades latentes e dormentes do objeto analisado. Como colocado por Schwab, da análise do fenômeno às inscrições abstratas (*inscription devices*) há um mecanismo que produz algo correlato ao fenômeno observado, mas que é materializado em gráficos e textos que geram sucessivamente mais textos.

Schwab aponta para a prática científica de uma escrita/grafema, que torna possível rastrear o pensamento quase pictográfico surgido da experiência da bancada do cientista. No texto da pesquisa artística seria desejável manter esta possibilidade de rastrear os registros rasurados e bifurcamentos das tomadas de decisões em curso da materialização da obra, as alternativas que vingaram e outras que permanecerão em latência. Afinal o artista para Mika Elo, citado por Schwab, é o sujeito sensível à medialidade da obra em seus vários devires.

Embora não exista na arte a possibilidade dos objetos serem transcodificados pela publicação, isto é, não existe uma tradução equivalente de um meio a outro, para Michael Schwab a prática artística pressupõe a necessidade de publicação, pois é na publicação que a arte adquire o status de “coisa” pública. É no seu entender na publicação como outra mídia, que o trabalho artístico emerge pela primeira vez

como linguagem. A atividade da publicação é a transformação do objeto material, se concebermos “publicação” não de uma maneira limitada, como convencionalmente é entendida.

Parafraseando Macleod e Holdridge em seu livro *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research* de 2006, Michael Schwab reforça a necessidade de trazeremos nossa escrita mais próxima de nosso fazer artístico. Pensar a arte como uma escrita e a escrita como uma prática artística. Arguindo pela necessidade de um espaço para a exposição da prática como pesquisa (para performar a prática como pesquisa, para encenar a prática como pesquisa), o que falta segundo Michael Schwab, é um enquadramento conceitual que possibilite a escrita como uma prática, familiarizada com as experimentações sistêmicas, tão comum nos domínios da ciência.

A abordagem em *No Horizonte eu vejo água: uma análise de Tres Aguas, um projeto de arte pública em/para Toledo* de Maryella Sobrinho, respaldada na filosofia de Jacques Rancière, contextualiza sócio-historicamente a região onde as três instalações da artista Cristina Iglesias foram efetivadas. O projeto de intervenção urbana na cidade de Toledo, Espanha, intitulado *Tres Aguas* de 2014, que faz parte de um projeto maior da artista que ela intitula de *Zonas Freáticas*, levou em consideração dados topográficos e climáticos da região, os edifícios e sítios escolhidos para as instalações, e também históricos das ocupações que ao longo de séculos levaram a uma convivência forçada entre muçulmanos, cristãos e judeus. Esta convivência e negociações dos espaços é explorada pela autora como a decorrente partilha do sensível, usando o conceito desenvolvido por Jacques Rancière em seu livro *A partilha do sensível*. Para a observação das instalações a autora teve de percorrer o trajeto que liga uma a uma, o que se aproxima do diário etnográfico embora não evidenciado como relato em seu texto. A autora se detém mais no trajeto que o visitante efetua no espaço urbano, e menos na discussão das obras e ocupações dos edifícios em si. As intervenções se dão nas edificações *Torre del Agua*, *Plaza del Ayuntamiento* e *Convento de Santa Clara*. *Torre del Agua* se situa fora do muro que circunda a cidade medieval; no caminho entre a *Torre del Agua* e a *Plaza del Ayuntamiento* o caminhante atravessa a *Puerta de Alfonso VI*, e a *Juderia* onde viveram os primeiros sefarditas; da *Plaza del Ayuntamiento* até o *Convento de Santa Clara*, o caminhante atravessa outra porta medieval *Bab-al-Mardum*. As portas medievais no percurso funcionam como hiatos, chaves de sentido, preparando o caminhante para o que virá a ser experienciado. O percurso faz o visitante escalar diferentes planos de altitude da cidade, pois o *Convento de Santa Clara* é o mais alto, e por isso é onde se concentram as cisternas, e poços de captura das águas pluviais. Também as treliças de ferro *mashrabiya*, presentes no *Convento de Santa Clara*, para resguardar a zona freática e o abcesso do chão, são hiatos de passagem, mas agora não mais de um regime físico, mas sim de um regime visual. Se as portas e muros medievais serviam de comportas de exclusão e inclusão de um hiato a outro, e o convento, de comporta de reclusão, obstruindo e silenciando o universo sonoro de dentro do de fora, o passado destas edificações transpira por suas fissuras que as intervenções tentam exacerbar. As intervenções urbanas falam de espaços concêntricos, topográficos, fazem quase que uma radiologia da presença do mineral tão escasso na região. Falam também dos

espaços acústicos. Expõem ambos os regimes: o visual e o acústico. As intervenções urbanas como instalações que nos forçam a peregrinar são estratégias eficazes de fazer com que o visitante atravessasse circunvoluções de sentidos. A autora preocupada com a receptividade das instalações, pouco relata estes sentidos, apenas registra o incômodo da população pelas intervenções artísticas que transformaram o espaço de antes.

Em *Quando o verme deseja*, Elke Pereira Coelho Santana faz analogias formais, sensórias e metafóricas entre a instância objetual e linguística ao apresentar a série *Quando criança o verme sonhava em ser*, produzida por ela entre os anos de 2012 e 2013. O trabalho é composto por aproximações entre duas coleções que a artista constituiu há mais de uma década. A primeira refere-se a um conjunto de pequenos objetos cotidianos e a segunda a uma lista de palavras. A coleção é formada por objetos que afetam a artista pelos seus dados sensórios expressos em suas qualidades materiais. Os arranjos são formados por suas ambivalências e pelas possibilidades de criar outros espaços de significação. Ao confrontar objeto e palavra, a autora tenta libertar o objeto banal de seu significado cultural estratificado, e expandir os contornos que o limitam a funcionalidade. A autora estabelece analogias provenientes do signo linguístico e do objetual, pela possibilidade de perceber diferenças dentro das semelhanças e semelhanças dentro das diferenças a partir das colocações de Luis Peres-Oramas, curador da 30ª Bienal de São Paulo, denominada *A Iminência das Poéticas*, quando ele escreveu sobre as coleções de várias naturezas com procedimentos obsessivos. A partir da analogia da combinação e coexistência das formas como colocada por Paul Valéry, é possível perceber a ligação do objeto e da palavra por suas estruturas, ou seja, a autora transfere as qualidades materiais dos objetos para as palavras e vice-versa. São 2.150 objetos e 59 palavras que constituem 59 arranjos que compõem esta série. O artigo trabalha a potência desencadeada por 12 combinações entre as duas coleções, a linguística e a objetual: *Dinamite, Plumas, Epiderme, Neblina, Roda-gigante, Limbo, Confete, Linha do horizonte, Cicatriz, Canteiro, Chuva e Flor*. Dentre os objetos, alguns são industriais, palito de fósforo, cotonete, agulha, e outros naturais, concha, flor, folha, casulo. Os objetos são categorizados conforme sua aspereza, rigidez, brilho, capacidade de incisão. O que interessa à artista e autora, não é fazer uma oposição entre estes objetos e os títulos que recebem, mas ver como estes relacionados à lista de palavras criam dubiedades que abrem o sentido, e tornam maleável a oposição binária, fazendo com que sejam perceptíveis as diferenças abertas nas semelhanças entre as duas coleções, a da lista de palavras (linguística) e a do conjunto de pequenos objetos de uso cotidiano (objetual). Por exemplo, em *Plumas* a artista mostra bisturis alinhados lado a lado. Enquanto associamos o título à leveza de uma pena que paira no ar, embora as formas mostradas também reforcem o contorno de plumas, o brilho do aço frio e cortante do bisturi revela outras operatividades. Seria o objeto banal este verme assinalado no título do artigo, e no projeto de curadoria o *desejo do verme*, que abre o sentido ao encontrar a palavra que o denomina como hospedeira? Ou ao contrário, a palavra que o denomina é o verme que é abrigado pelo objeto?

Em o *Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico*, Marina de

Aguiar Casali Dias expõe como nas artes têxteis, tidas como femininas, o processual e a fatura são considerados como menor e categorizados como artesanais, isto é, destituídos de uma elaboração intelectual e expressão subjetiva. Apesar de o *bordar* ser associado aos círculos femininos privados de atividades recreativas, reforçando ideais de castidade e de domesticação, e portanto de catequese e de imposição de feminilidade, ele hoje pode ser recuperado e usado como instrumento de resistência política feminina. A autora e artista mostra como também a questão do corpo feminino ser retratado quase sempre por homens, o que é aceito e considerado convencional, muda a percepção do corpo feminino quando representado pelas próprias mulheres, que passa a ser considerado obsceno e agressivo. A representação do corpo feminino por homens e para homens, que impulsionou a fetichização e exotização, fez com que ocorresse simultaneamente um apagamento da subjetividade feminina. O bordado faz emergir a subjetividade de quem borda, uma subjetividade que a autora quer crer seja singular e não permeada pelas pressões dos papéis sociais. A autora defende o fazer e a representação do corpo como um território afetivo, como a retomada de tal território, e o bordado como gesto cartográfico que deixa marcas dos erros e do avesso, meio de existencializar devires nos termos de Sueli Rolnik. Só recentemente o bordado cessou de ser estigmatizado como arte menor e foi objeto de estudos teóricos. O corpo entendido não somente como o físico, mas também como o afetivo, é possível de tomar para si novos espaços no mundo. O bordado segundo a autora não só expõe a resistência e afirmação da subjetividade feminina, mas também queer. Como ficou evidenciado no fechamento repentino em 2017, da exposição *Queermuseu* - cartografias da diferença na arte brasileira, curadoria de Gaudêncio Fidelis e montada no Instituto Cultural Santander de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, a representatividade do corpo e da sexualidade é privilégio heterossexual, sendo vedado às minorias se auto-representarem. A exposição foi acusada de promover a pedofilia e a zoofilia, além de insultar a religiosidade da população. Segundo a autora é preciso reverter a desmoralização do trabalho feminino e o processo que desapropriou as mulheres do poder de se auto-representarem. Em seu trabalho *O Averso de Nós* explora o bordado frente e verso (do lado direito e do avesso) numa cartografia que marca o ir e vir da agulha. No bordar está associado o vínculo entre opressão de gênero e fazer artesanal. Exemplificando como o trabalho do bordado alcança uma esfera política e social nunca imaginada, a autora coloca os trabalhos das Sufragistas, na Inglaterra, e das Arpilleras no Chile, e do Brasil com *Registrada* de Leticia Parente de 1975, que expôs os excessos da ditadura, e os de Rosana Paulino, como contraponto à situação descrita pelas Guerrillas Girls, de que para as mulheres entrarem nos espaços consagrados dos museus a única condição era entrarem como nús.

Em *Coleção e arquivo como prática do artista: vermelho sobre vermelho*, Caroline Alciones de Oliveira Leite, tendo como balizas teóricas Walter Benjamin (coleccionismo) e Márcio Seligmann-Silva (anarquivamento), discorre sobre um certo coleccionismo na obra *Desvio para o Vermelho* de Cildo Meireles, que o artista iniciou em esboços à partir de 1967. A cada instalação de *Desvio para o Vermelho*, além da coleção de objetos domésticos vermelhos díspares entre si, sofá, almofadas, tapete,

mesas, cadeiras, geladeiras, peixe, máquina de escrever, pia, garrafa, líquido vermelho, etc., o artista seguindo suas “falsas lógicas” para a criação de uma “experiência de arte” aglutina obras “vermelhas”, de diferentes artistas, concedidas como empréstimo temporário para compor seu espaço monocromático. A coleção varia e ganha novo corpo incorporando diferentes artistas quando montada em diferentes instituições: MAM-RJ 1984, MAC-USP 1986, XXIV Bienal de São Paulo 1998, Instituto Inhotim 2006, e depois de 2008 quando passa a ser exposta na Europa e América do Norte nas instituições Tate Modern, Londres, Museu d’art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, em Houston, Los Angeles County Museum of Art, e depois por último Art Gallery of Ontario, Toronto, até seu retorno em 2010 ao Instituto Inhotim. Em sua primeira versão exposta de 1984, constavam os nomes dos seguintes artistas: Adriano de Aquino, Tunga, Paulo Roberto Leal, Antônio Dias, e possivelmente de Alfredo José Fontes, Antonio Dias, Antonio Manuel, Eduardo Sued, Gastão Monoel Henrique, Jadir Freire, Joaquim Cunha, Jorge Guinle, Luiz Alphonsus, Luiz Ferreira, Nelson Martins, Paulo Roberto Leal, Ricardo Moreira, Roberto Magalhães e Carlos Vergara. Já na montagem de 1986 aparecem os nomes de Antonio Dias, Paulo Roberto Leal, Tunga, Vergara, Alfredo Fontes, Antonio Manoel, Luiz Alphonsus, Joaquim Cunha, e outros. Quando exposta em 2006 no Instituto Inhotim, depois da obra ter sido adquirida, *Desvio para o Vermelho* passa a incorporar as obras dos institutos onde ela itinerou. Assim em 2006 a obra incorporou outras obras de artistas da coleção Instituto Inhotim: Franz Weissmann, Rosângela Rennó, Mariana Paz, Cristiano Rennó, Niura Bellavinha, Ananda Sette, Pedro Motta, Cláudio Paiva, Sérgio Porto, Dora Longo Bahia, Rubens Ianelli, Thiago Gomide, Tomas Clusellas, Bernardo Damasceno, Cildo Meireles, Dani Soter, Vicente de Mello, Janaína Mello, Joaquim Torneiro e Vera Conde. Em todos estes anos, o único objeto integrado à coleção que não é vermelho, é o *button* do Che Guevara em preto e branco. Na primeira versão de 1984, Cildo Meireles autorizou que um artista amigo acrescentasse objetos vermelhos. A coleção, segundo a autora, se coloca como um discurso sem palavras e tange o arquivo ao estabelecer feixes de sentido na seleção dos objetos. A arte política panfletária rejeitada por Cildo Meireles, ganha um cunho político de outra ordem. No anarquivamento, como um anti-arquivo que infere sobre o acúmulo e rememoração do terror, segundo Seligmann, *Desvio sobre Vermelho* como arquivo-imaginado e metonímico, segundo Caroline Alciones de Oliveira Leite, testemunha tempos de vigilância e medo.

Já em *Sophie Calle & Paul Auster: Doubles-jeux*, Isabel Baraona mostra como a vida privada se ancora no território artístico e se transforma em ritual performático no projeto de Sophie Calle, *Doubles-jeux*, que enquanto projeto de publicação incorpora 7 livros-de-artista onde a artista mistura ficção e realidade. Como uma resposta ao escritor Paul Auster em sua obra *Léviathan* de 1992, a artista parte da protagonista do livro, Maria Turner, para construir durante seis anos suas estratégias de ação e de coleção. Os livros que compõem *Doubles-jeux* são: *De l’obéissance* (Livro I); *Le rituel anniversaire* (Livro II); *Les panopies* (Livro III); *A suivre...* (Livro IV); *L’hôtel* (Livro V); *Le carnet d’adresses* (Livro VI); *Gotham Handbook* (Livro VII). O primeiro descreve as regras do jogo, há apropriações de páginas da obra de Auster que são reproduzidas

como fac-símile; no segundo, a artista documenta os convidados de sua celebração de aniversário e os objetos; no terceiro, como presenteou um desconhecido e a documentação de seu striptease; no quarto dividido em três partes, ela documenta em duas das partes sua perseguição do indivíduo nominado Henri B., e na terceira a perseguição a ela própria realizada por um detetive a mando de sua mãe; no quinto, retrata os objetos deixados por hóspedes em seus quartos de hotel; no sexto, a artista liga para as pessoas que constavam na lista de uma caderneta de endereços, que ela acha na rua, para pedir que descrevessem o dono da caderneta; no sétimo, a artista pede a Paul Auster que ele lhe ordene ações, o que o escritor considera de grande responsabilidade, e ao invés de correr este risco, ele apenas instrui para que a artista tenha uma vida melhor, sorria a desconhecidos, seja atenciosa a mendigos, etc.. Há uma duplicação e reciprocidade de ações interpretadas por diferentes atores: as interpretadas por Maria Turner, a protagonista do livro de Paul Auster, que se espelha na própria artista Sophie Calle; as interpretadas por Sophie Calle tendo como instrução a protagonista do livro de Auster, Maria Turner; e as propostas por Auster diretamente para que Sophie Calle as interprete.

Em *O arquivo em (re)construção: diário de processo-1*, Maria Ilda Trigo, debruçando-se sobre os desvios e os infinitamente desdobráveis documentos e anotações que cria enquanto pesquisa, apresenta um relato artístico que consiste em uma série de registros de processo, realizados desde 2014 no acervo de fotografias analógicas de sua família. A partir de uma série de imagens do diário de construção, a autora confronta estratégias de contato entre o prático e o transcendente que ela identifica na natureza da materialidade do arquivo fotográfico. A autora povoa os arquivos na contingência dos encontros com as imagens e faz aproximações com as fotos de Alice Liddel, retratada por Lewis Carroll, assumindo a ambiguidade inerente ao meio fotográfico. Entremeando-se ao mar de imagens a autora vê na escrita a possibilidade de compreender a esfera da experiência no trabalho de arquivos fotográficos e torná-los matéria viva.

Yara Guasque
Priscila Costa Oliveira
Editoras de Seção