

07

Pensar a Representação  
Objetos e Processos

PAR

# Objetos para a perda (notas sobre o desejo de perder)

Fabiana Wielewicki & Teresa Luzio<sup>1</sup>

<https://doi.org/10.25766/j3ke-rk41>

*Objetos para a perda* pretende abordar a noção de perda e as possibilidades que ela suscita no território das práticas artísticas contemporâneas. A sua estrutura define-se a partir da realização de trabalhos artísticos e da reflexão sobre as questões levantadas durante o processo de elaboração dos mesmos, subdividindo-se numa vertente prática e noutra teórica – desenvolvida na forma de uma conferência e do presente texto.

O *desejo de perda* pertence ao universo de trabalho individual de cada uma de nós, portanto, desenvolveu-se no âmbito do projeto, na linguagem da performance (Teresa Luzio) e da fotografia (Fabiana Wielewicki). A exploração deste cruzamento de linguagens gera, potencialmente, outras plataformas de reflexão acerca do tema da perda no contexto das práticas artísticas. São modos de perder que, juntos, podem contradizer-se ou complementar-se, mas que certamente refletem um desejo e mostram o quão complexo é lidar com ele: a perda total não é um ato simples, algo parece sempre ficar.

Propomo-nos investigar de que modo a noção de perda se localiza e se define no desenvolvimento das componentes de experimentação prática e de reflexão teórica realizadas no contexto das linguagens<sup>2</sup> da performance e da fotografia. A perda, na performance, lida com a impossibilidade de reter a experiência (Phelan, 1993), e as propostas neste campo investigam e desdobram estratégias para dar corpo a essa condição. No processo fotográfico, a luz que incide sobre determinado corpo e o imprime na superfície da imagem é, ao mesmo tempo, presença e ausência. Deste modo, a perda é constitutiva da linguagem da fotografia. A luz, a matéria da imagem, é também sempre testemunha da ausência de um corpo que esteve lá (Barthes, 1984).

Para desenvolver *Objetos para a perda*, elegemos como ponto de partida o mote da *perda como potência*, entendida no projeto como um fator que impulsiona e alimenta a criação artística. A componente prática começou a ser realizada a

partir de instruções trocadas entre nós indicando determinados objetos a serem perdidos de forma real ou simbólica - fomos sugerindo uma à outra possibilidades nesse sentido. Esta espécie de perda auto-infligida acabou por se configurar como método de trabalho e orientou o processo de construção e reflexão sobre os trabalhos artísticos.

A indicação do objeto a ser perdido, gerou uma interferência externa à lógica de trabalho habitual de cada uma de nós. Nesse sentido, as instruções de perda representam estratégias que desencadeiam a produção dos trabalhos práticos, atuando também como componentes que desestabilizam, em certa medida, o processo individual de elaboração dos mesmos.

Esta etapa foi desenvolvida à maneira de um segredo-partilhado: cada uma de nós sabia que objeto seria perdido pela outra, mas não o modo como isto se daria. A resposta à perda do objeto deveria resultar num outro objeto ainda desconhecido e, a partir deste ponto, o projeto começou a alimentar-se dessa instabilidade que o ato de perder instaurava nos nossos processos individuais de trabalho.

Como a construção das propostas artísticas foi realizada individualmente, sentimos necessidade de discutir sobre as formas que a noção de perda assumia e como se manifestava nas propostas artísticas em andamento. Pelo facto de vivermos em cidades diferentes, elegemos a correspondência<sup>3</sup> como método de partilha das questões dos trabalhos, um meio “prático-poético” que cumpre também um papel no desenvolvimento do projeto, por funcionar como dispositivo agenciador da reflexão crítica sobre a natureza da proposta. Deste modo, enuncia um modo de trabalhar baseado na troca de perdas e subseqüentes inquietações geradas por esse processo.

A componente prática é compreendida pelos trabalhos *Pulso*, vídeo produzido em resposta à indicação de *perder uma fotografia de um trabalho do passado e Terra sem sombra*, vídeo e narrativa ficcional que responde a *perder um afeto* (Fabiana Wielewicki); e *(des)encontro entre um corpo e um vestido*, ação e registos que correspondem à indicação de *perder algo de vestir*, e *Carta à mãe (leitura de emergência)*, ação e registos que se referem a *perder uma lembrança doce* (Teresa Luzio).

Com o intuito de contribuir para a reflexão acerca da noção de perda no âmbito das práticas artísticas contemporâneas trouxemos ao texto parte do percurso

de concepção/elaboração das nossas propostas de trabalho prático. A escrita em primeira pessoa surgirá no texto quando estivermos a falar do processo individual de construção dos trabalhos artísticos – reportando o leitor ao conjunto de questões que motivaram a realização dos mesmos, determinaram escolhas e sugeriram desvios de rumo ao longo desse percurso de produção.

De acordo com a crítica e historiadora Glória Ferreira, o texto de artista, além de estabelecer uma interdependência com a gênese da obra, se insere claramente no terreno da «crítica» (Ferreira, 2006). O artista, ao refletir sobre o próprio trabalho, não está a realizar necessariamente uma interpretação sobre as obras que produz: “Trata-se mais de uma espécie de pensamento sobre o trabalho, a ele relacionado, mas não interpretativo. De certa maneira, na medida em que a ideia de autonomia da obra, de sua auto-referencialidade, se vê questionada, a rede de significações que a constitui se expressa de diferentes maneiras. A escrita é uma delas, a documentação é outra” (Ferreira, 2006).

## Notas sobre a perda no contexto da fotografia

Fabiana Wielewicki

*Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor.*

(Didi-Huberman, 2005)

A *perda como potência* – matriz conceitual deste projeto – pode ser entendida no âmbito da minha prática artística sob o registo da *imagem como perda*. De acordo com Georges Didi-Huberman (2005), a imagem contém em sua constituição uma falha ou lacuna que se revela através da experiência de ver – operação “fendida” e “inquieta”, por tratar-se sempre de uma operação de sujeito. (2005, p. 77) Segundo o filósofo e historiador francês, “Quando todas as palavras param e todas as categorias falham – quando as teses, refutáveis ou não, se encontram literalmente desconcertadas –, aí pode surgir uma imagem” (Didi-Huberman, 2012, p. 108). Partindo destes pressupostos surge a seguinte questão: ao considerarmos que a imagem já contém em si uma perda, seria então possível dizer/afirmar que o ato de ver também engendra o perder?

O que move grande parte de minha produção em arte é o desejo de tensionar os limites da linguagem fotográfica. Ao desenvolver um trabalho em fotografia, procuro situações que de algum modo ponham em causa a matéria da qual a própria imagem se constitui (nos processos de captura e/ou edição), buscando investigar do que ela é feita e como se comporta ao sofrer determinadas distorções ou deslocções de sentido. O desejo de testar os limites da imagem acaba por ser a matéria constituinte da linguagem. E, quando o trabalho parece estar resolvido, surge outra questão: *isto ainda é uma imagem?*

O vídeo *Pulso* começou a ser concebido a partir de uma fotografia que eu já havia procurado trabalhar de várias formas sem nunca satisfazer-me plenamente com o resultado – aqui retomado a propósito da indicação de Teresa: *perder uma fotografia de um trabalho do passado*. Nesta imagem vê-se uma colina coberta de verde sob um céu azul – uma porção de natureza entre edifícios fotografados no ano de 2006 na cidade-ilha de Florianópolis, sul do Brasil.

Iniciei o trabalho para o projeto, aumentando o grau de luminosidade da imagem (por meio de uma ferramenta de edição), no intuito de esmaecer gradualmente a cor. Entendi esse processo como uma tentativa de apagamento: à medida que a fotografia perdia a informação que a constitui, a imagem da paisagem desa-

parecia lentamente, dando lugar ao branco quase total. Essa espécie de morte que acontecia diante da minha retina acabou por revelar o que agora entendo como a potência do trabalho. Mais adiante, percebi também que esse apagamento da paisagem poderia ser lido como um processo que introduz uma componente ficcional à medida que as colinas e o céu desaparecem na imagem: o que era “tropical” e colorido na imagem foi se tornando frio, pois o branco que passa a revestir as montanhas alude a uma situação de neve.



*Pulso*,  
2012 – Projeção  
de vídeo.  
Duração 20'

*Pulso* também faz remissão direta a um batimento cardíaco, cujo ritmo vai diminuindo à medida que a imagem desaparece gradualmente no vídeo. O som desse pulsar orienta o percurso do desaparecimento da imagem fotográfica. A retina, por sua vez, também “perde o pulso”, pois as cores da imagem esfriam lentamente no ritmo do batimento cardíaco até tornarem-se praticamente imperceptíveis. O vídeo testemunha a agonia de uma imagem que, em um registo ficcional, vai esfriando aos poucos. “Parece haver neve” antes de tudo acabar – de restar quase nada da paisagem e do seu referente fotográfico. Neste sentido, pode-se estabelecer aqui um paralelo com a série fotográfica de Hiroshi Sugimoto em que o fotógrafo detém-se sobre écrans de cinema (1975–2001). Nesta série, o tempo de exposição das fotos corresponde ao tempo de exibição do filme, resultando numa imagem em que não se pode efetivamente ver nada do que foi projetado. Nada resta das imagens do filme; o que temos é o écran branco, totalmente iluminado numa sala de cinema vazia. A luminosidade das imagens do

filme, somada e sobreposta em um longo tempo de exposição, apagou qualquer possibilidade de um referente residual nas imagens que constituíam o filme projectado no écran. Mas este branco não é vazio ou lacuna; é antes excesso – todo o filme está contido em uma única imagem. Sugimoto, através de uma operação pautada nos princípios do fotográfico, sugere-nos metaforicamente que uma sobrecarga de imagens pode gerar apagamento, remetendo-nos a uma ideia de perda pela potência. Paradoxalmente, essas fotografias acabam por enunciar o esvaziamento de uma ideia de imagem, na medida em que o referente fotográfico não informa nem dá indícios do que foi projectado no ecrã dos cinemas. Esse vazio que é excesso também pode ser identificado em *Pulso*, se tomarmos como chave de análise a sucessão de apagamentos (adição de luminosidade aplicada gradualmente no processo de edição) que a imagem sofreu para tornar-se “quase nada”. A última imagem da sequência que constitui o trabalho é praticamente desprovida de referente – uma mancha clara, muito sutil, foi tudo o que restou da paisagem – embora a sucessão de imagens remeta a um processo de apagamento deste mesmo referente. Ao mostrar em sequência a perda gradual da informação da imagem, o branco quase total da última imagem já não é vazio completo, mas um “vazio cheio”, pleno de vontade da perda de uma paisagem fotografada.

Enquanto em *Pulso* a ideia de perda pode ser identificada na própria matéria da imagem, naquilo que a constitui enquanto tal, em *Terra sem sombra* – outra peça produzida para este projeto – a perda é abordada enquanto assunto. O trabalho reúne fotografias de uma fábrica de moagem e geradora de energia elétrica em ruínas que pertence à vila de Amareleja (Alentejo, Portugal), articuladas sob um viés ficcional no suporte vídeo. *Terra sem sombra* explora uma narrativa ficcionada construída em torno de uma ruína que é descoberta por uma personagem fantasma que retorna à terra de seus antepassados, no Alentejo. É um lugar de afeto e escombros, onde uma memória se perde e certa vontade de reconstituição é manifesta através da ficção.

Na visita que realizei à antiga fábrica (em frente à casa onde viveram meus avós maternos) identifiquei um possível *coeficiente ficcional*<sup>4</sup> a ser explorado no âmbito da imagem. Neste trabalho, tal coeficiente foi definido a partir dos diversos registos e referências à cor amarela encontrados nos escombros da antiga fábrica: a ferrugem das máquinas, a memória do trigo e da própria luz elétrica. Esta coincidência cromática de amarelos, somada ao facto daquela região do Alentejo ser considerada uma das zonas de maior exposição solar da Europa, sugeriu-me utilizar o título *Terra sem sombra* – referência a um conhecido slogan do próprio Alentejo, mas que me parecia também remeter ao universo da ficção

científica. O vídeo é composto por uma sequência fotográfica de imagens da ruína e uma narrativa ficcional da personagem sob a forma de legendas.

O filme *Stalker*, de Andrei Tarkovsky (1979), tornou-se uma referência importante no decorrer do desenvolvimento deste trabalho. Certas características físicas da fábrica e seu entorno fizeram-me recordar algumas cenas do filme russo, incitando-me a explorar algumas potencialidades da *Zona* – local enigmático no qual transcorre a trama dos personagens de *Stalker*. Tal referência orientou-me na elaboração da abordagem ficcional da fábrica-catedral como ponto de convergência improvável entre esperança e desesperança.



*Terra sem  
sombra, 2012  
(still do vídeo)  
– Fotografias  
sequenciadas em  
vídeo e narrativa  
ficcional. 3'03"*

Do ponto de vista técnico, o coeficiente ficcional materializa-se de um modo geral nos meus trabalhos através de interferências realizadas na superfície da imagem fotográfica/videográfica (geradas no momento de captura ou em processos posteriores de edição) que correspondem a sobre-exposição, sub-exposição, ausência parcial de foco e sobrevalorização de cor, dentre outras, aplicadas nos trabalhos em desenvolvimento. Este procedimento também visa subverter alguns critérios técnicos convencionalmente postulados como “de-sejáveis” na captura e edição das imagens, colocando em causa os atributos da nitidez e/ou correspondência com o referente fotográfico. Em tempos de culto à *high-definition*, contrariar a transparência e objetividade da imagem permite instalar pontos de conflito com as noções de eficácia e precisão supervalorizadas

pela indústria da imagem digital. Tais interferências geram zonas de indefinição na imagem, abrindo caminhos para a ficção.

Do ponto de vista da fotografia, podemos falar da ficção como algo que sugere a perda do referente na imagem. A condição indicial da fotografia é posta em causa, tornando o jogo entre realidade e ficção mais complexo, conforme sublinha Sérgio Mah: “A fotografia é, acima de tudo, um meio de construir, de avivar: reunindo a realidade e a ficção, a experiência fotográfica move-se num espaço ambíguo, entre a presença de uma representação e a ilusão de um reconhecimento, que coloca o espectador numa relação de alteridade, suscitando-o a encontrar a verdade da imagem” (2009, p. 260). Esta ambiguidade permite que a ficção seja entendida como uma ferramenta conceitual no território da fotografia, tal como refere Margarida Medeiros: “Usar a fotografia como instrumento privilegiado da ficção permite o contacto (livremente manipulado pelo sujeito) com o fato, a coisa física, real (o seu simulacro), que se transforma e reinventa pela intervenção do desejo” (2009, p. 250).

Para Jacques Rancière, a ficção não é “a vil mentira que se opõe à realidade ou que se quer fazer passar por ela. *Fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar. A ficção é a prática dos meios de arte para construir um sistema de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem” (2010, p. 180). Nesse sentido, a ficção opera como ferramenta conceitual no meu processo de trabalho artístico, regulando os jogos de espelhamento e opacidade, de coincidência e não-coincidência entre lugar e imagem. Desta relação entre lugar e imagem surge um conceito operacional que se encontra em desenvolvimento na minha investigação de doutoramento<sup>5</sup>, *o lugar-imagem*<sup>6</sup>.

Retomo a questão levantada anteriormente: ao considerarmos que a imagem já contém em si uma perda, então não seria possível dizer que o ato de ver também engendra o perder? Nos trabalhos que desenvolvi para o projeto, esta questão ficou em aberto, à espera de um esboço de resposta ou de uma nova pergunta. Agora, depois de vivenciá-la sob outra ótica – a do fazer – percebo com mais propriedade que o ato de perder, assim como o ato de ver, depende totalmente da atitude do *sujeito que perde* e do *sujeito que vê*.

*Diante de toda e qualquer imagem, temos de decidir como queremos fazê-la participar, ou não, nos nossos propósitos de conhecimento e de ação. Poderemos aceitar e recusar esta ou aquela imagem; tomá-la por um objeto que nos consola ou, pelo contrário, que nos inquieta; aprestá-la para o conhecimento ou, pelo contrário, para a resposta pré-concebida”.*

A afirmação de Didi-Huberman a propósito da imagem também pode, de outra forma, ser reportada à experiência da perda e da relação que mantemos com o objeto. A *imagem como perda* pode ser entendida, no contexto dos trabalhos aqui apresentados e discutidos, como uma relação inquieta entre o que efetivamente está contido na superfície da imagem e o que deseja ser visto – e mantido imagem.

## Um exercício escrito sobre a perda, em duas ações

Teresa Luzio

O presente texto é um exercício de escrita que reúne parte de um discurso sobre a complexidade do assunto da perda na performance. Delimito uma ideia de perda partindo do modo como os dois trabalhos que realizei no âmbito deste projeto se desdobraram em outros<sup>7</sup>, processo que acabou por abraçar a qualidade efémera da performance e que questiona diretamente o tópico da perda. Além dos trabalhos que desenvolvi, considerarei duas obras de artistas diferentes, para ponderar sobre o assunto do potencial da perda dos afetos, porque a proposição de *perder um objeto* está claramente relacionada com as propostas que a Fabiana enunciou, e com a carga simbólica que cada uma das minhas escolhas determina. Um vestido e uma carta da minha infância são os objetos que desencadearam a realização de duas performances-ações, definidas por um gesto ambíguo: por um lado a identificação com os objetos, com as memórias afetivas que estes evocaram, e por outro a não-identificação, o rejeitar dessas mesmas memórias.

O uso de objetos ou informações da esfera do privado, como material para a criação, é uma especificidade da obra da artista Sophie Calle, que cria ações e as documenta em fotografia ou vídeo. Em *Take Care of Yourself* (2008) a artista convida mulheres a lerem e a interpretar uma mensagem que lhe foi enviada por um suposto namorado que lhe escreve a terminar a relação. Calle mostra-nos posteriormente por intermédio da fotografia, a leitura da carta feita por cada uma dessas mulheres, explorando a natureza incerta da veracidade da história; não é possível saber se a mensagem foi de facto enviada por um namorado ou enviada por alguém a pedido da artista, o que nos coloca no centro de uma combinação que alimenta a nossa curiosidade mais indiscreta. No entanto parece que o processo criativo de Calle tem proximidades com um processo de perda “real”, na medida em que a artista partilha a sua perda com outras mulheres como um modo de a superar.

Uma outra criação, marcante no contexto da performance, que terá conduzido a uma perda “real” é a performance *The Lovers – The Great Wall Walk* (1988) da dupla Marina Abramovic e Ulay. Os artistas caminharam pela muralha da China de pontos opostos para se encontrarem no centro. O que supostamente seria um reencontro feliz resulta na rutura da relação amorosa entre Marina e Ulay. Este facto que se afigura originar-se da performance, ganha um sentido único e relevante na obra da dupla, pois foi a sua última performance em parceria.

Existe uma clara distinção na estrutura interna das duas criações; Calle parte de uma carta objeto que derivou a uma perda para artisticamente “superá-la”, e Marina e Ulay criam uma ação-performance que indica ser a rutura efetiva da relação e do seu trabalho juntos; a natureza da perda dos afetos atravessa a mais íntima relação entre arte e vida.

Os objetos que escolhi para trabalhar com a hipótese de os perder são objetos que potenciam um conjunto de possibilidades porque ambos são da esfera do privado. Talvez fosse necessário a ideia de possuir realmente os objetos para os eventualmente poder perder. A primeira perda resulta na performance-ação para a câmara fotográfica, intitulada *(des)encontro entre um corpo e um vestido*. Na ação, visto um vestido da minha infância motivada pelo desejo de voltar a sentir o corpo-criança. E foi o que fiz. Mas o desejo deu origem a uma urgente vontade de o despir, pois o vestido já não serve o corpo que o veste, o que só faz recordar a impossibilidade do corpo crescido hoje dentro do vestido. De não poder ser o corpo que se deseja. O que resulta da performance são os registos do desconforto que me desafiavam a dar existência a uma outra consciência de sentir corpo. Num total de cerca de oito registos, até despir integralmente o vestido.

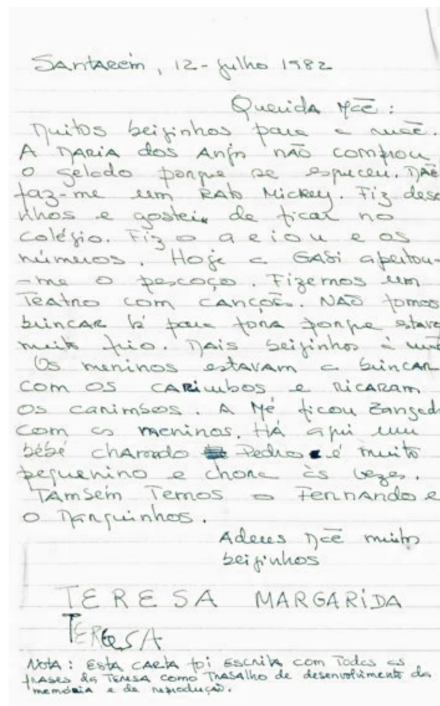


*(des)encontro  
entre um corpo e  
um vestido, 2012*

Registo nº2 de  
uma série de  
8. Fotogra-  
fias a cores  
intervencionadas  
(50x48cm)

A segunda performance-ação surge do encontro com uma carta da minha infância. Esta carta foi ditada por mim quando eu tinha 5 anos e escrita pela minha educadora como um exercício de desenvolvimento da memória e da reprodução. Pedi a carta emprestada à minha mãe, que a manteve guardada, para me relacionar com as palavras, memória oral materializada, numa tentativa de encontrar nela a lembrança doce que me foi inicialmente proposto pela Fabiana. O conteúdo da carta descreve um dia no infantário e recorda-me o que

fiz nesse dia, mas ao lê-la não sinto identificação com o seu conteúdo, além do carinho manifesto na carta que me recorda o amor que sentia pela minha mãe, o que acabou por ser o motor da performance-ação que propus. Convidei a minha mãe para ler a carta, resultando uma gravação áudio. *Carta à mãe (leitura de emergência)*<sup>8</sup> constitui-se pela reprodução da carta em dois formatos, escrita e áudio. A reprodução da carta e dos afetos, problematizam a relação memória e objeto-carta, construindo outra camada de tempo a partir da leitura da mãe (que recebeu a carta escrita há 31 anos atrás). Não há registos visuais desta “ação”, senão um registo áudio que desmaterializa o objeto carta e o substitui pela fisicalidade da voz da minha mãe, transferindo os afetos para o corpo, o dela, e o meu.



Carta à mãe  
(leitura de  
emergência)

Cópia Xerox de  
carta ditada em  
1982.

Podemos encontrar uma noção de perda sobretudo na natureza da performance, pois a performance contém em si a perda, ou seja, ela sabe-se perda. Em *Ontologia da Performance: representação sem reprodução* Peggy Phelan (1993), sublinha a qualidade ontológica não reprodutiva da performance, confirmando que qualquer documento incita à sua memória pois esta vive no presente, sendo a efemeridade a sua característica essencial. A performance neste sentido parece ter a perda como um conceito seu, interno. A performance dura um determinado período, mais ou

menos curto, e a sua experiência caminha para o desaparecimento, passando a existir numa reprodução, que deve ser um impulso da memória e não uma forma de a reificar.

Numa primeira apreciação, o estudo sobre a documentação na performance faz-se acompanhar pela argumentação de que a performance é irreproduzível em termos da sua experiência, valorizando o tempo da ação e o contacto presencial. Contudo num trabalho que se caracteriza pela proposta de ações como vestir ou até ler, e essas ações acontecem para ser registadas sem a necessidade de um público durante a ação, como é o caso de *(des)encontro entre um corpo e um vestido* e *Carta à mãe (leitura de emergência)*, de que tipo de performance estamos a falar? É entendido que as imagens possuem algo de performativo ao anunciarem uma ação que ocorreu, no entanto Kristine Stiles (1998) refere que não há forma de diferenciar a percepção do objeto, ou da imagem, do seu agenciamento como elemento performativo, pois estes objetos transportam a energia da ação contribuindo para uma experiência artística mais autêntica, favorecendo a relação de compromisso entre artista e públicos, ou seja, nas suas palavras: “Thinking of the objects as connected, as commissures, one may grasp that those actions constitute artistic behaviors that are made to be viewed in the same way that we look at the objects” (Stiles, 1997, p. 230).

Também Isabel Carlos (1992) sobre as circunstâncias performativas da fotografia e do vídeo, refere que estes meios contornam a efemeridade da performance evocando uma presença fotografável em vez de mera representação. Falamos sobretudo de registos visuais que possuem categorias e estatutos, que reúnem diversas finalidades para o enriquecimento de uma História<sup>9</sup> da performance. Philip Auslander identifica estes documentos segundo categorias; entre documental, com base em critérios de autenticidade do documento, ou ficção teatral que inclui vastas manifestações estéticas, sociais, ou ideológicas que o documento absorve, parece existir nas diversas análises sobre o papel da documentação na performance uma certa valorização da substituição, ou seja, que os documentos ocupam em certa medida, o lugar da ação e vice-versa. Porém, para o exercício da prática da performance como a entendo, há um conjunto de possibilidades e dimensões do documento – factual ou ficcional – para a criação. Quer a performance seja presenciada por um público ao vivo, ou encenada para a câmara, em que o artista é o único público da ação, os registos visuais, sonoros ou escritos, são sempre uma reprodução de um espaço-tempo irrepetível e que tem vindo a ser matéria para a arte contemporânea, através por exemplo da conceção de exposições com a temática central da documentação da performance.

Em *(des)encontro entre um corpo e um vestido* os registos em fotografia mostram o que se passou num momento do passado, que se guarda num “aqui está”, que é a valência do documento. Estes registos foram recortados posteriormente, de modo a excluir da imagem as partes do corpo que se encontravam fora do vestido. Apesar de não exercer qualquer domínio sobre esses documentos fazendo-os passar por um qualquer processo de edição; bem pelo contrário, manteve a imagem captada. A ação de recorte corporifica a ação-desconforto, proporcionando percorrer outra experiência da ação através da ausência do que foi recortado, mas também do “novo” corpo que se afigura agora.

Em *Carta à mãe (leitura de emergência)* a gravação áudio não mostra a evidência de uma ação a ter lugar, ao contrário de *(des)encontro entre um corpo e um vestido* cuja qualidade visual expõe a ação. Mas para que a gravação existisse foi necessário que a carta e a minha mãe estivessem presentes num determinado lugar, restando a gravação como traço desse momento e, se quisermos, dessa relação nova corpo-voz. A gravação evoca o ato de perpetuar na memória a carta, que a dupla representação (carta escrita e carta áudio) sugere querer guardar; uma espécie de repetição da fricção das lembranças doces contidas na carta de 1982, que se desdobram e perpetuam em novas lembranças na carta lida em 2012.

Para relacionar a efemeridade da performance com os seus objetos e o que significa reter, relembro as inquietações que esta relação aviva e que me parece situar-se na definição de um desejo primário da performance que Stiles menciona ser a *action art*, ou uma “arte de ação”. Apesar das distintas qualidades das performances, os seus objetos e documentos manifestam uma certa capacidade para agir, propondo percorrer, além de reprodução, outros sentidos para a ressignificação da experiência.

Quando fazer performance inclui ou se destina a registar, tal inclui fazer para não esquecer. Mas querer guardar a experiência de tentar perder um objeto, ou as memórias que ele aviva, é também propor à performance perder o seu referente, o que acaba por ser um modo de a fazer exercer perda.

### **Algumas considerações sobre *Objetos para a perda***

O impulso natural humano é da ordem do reter, do guardar, do acumular – informação, objetos, bens –, a vontade de perder parece contrariar esta ordem. O desenvolvimento deste projeto possibilitou-nos traçar algumas considerações sobre a noção de perda a partir do desejo e do movimento de perder.

Propomos objetos a serem perdidos com o intuito de tentar perceber o que este movimento implica e que pontos levanta em termos de discussão, no território das práticas artísticas. Que questões ou dúvidas esse processo gerou a partir da elaboração dos trabalhos e da reflexão sobre os mesmos?

Mesmo cientes de que o trajeto percorrido até aqui é breve – ainda temos muito que perder para perceber com mais clareza o que este processo ativa e coloca em jogo – destacamos uma questão que nos parece importante: o que ficou desses objetos que supostamente perderíamos?

Os trabalhos artísticos que desenvolvemos no contexto desta proposta carregam na sua constituição o esforço e o desejo da tentativa, mas também o fracasso da perda total: não conseguimos perder tudo. Dos objetos que deveriam ser perdidos, optámos por manter o registo deste processo – que traz em si a iminência da perda. A possibilidade/desejo de perda, que orientou a construção dos trabalhos, manifesta-se nas proposições artísticas aqui apresentadas. Nesse sentido, a primeira questão que destacamos desdobra-se noutra: o querer perder já contém em si o perder?

No contexto da arte contemporânea, os temas da memória e do arquivo são amplamente discutidos através da prática dos artistas e das contribuições no âmbito da Teoria da Arte e demais campos do conhecimento. De certo modo, o que se inscreve no corpo dos trabalhos produzidos para este projeto também pode ser entendido como uma espécie de memória: a memória da perda ou a memória do querer perder.

A abordagem da perda construiu-se e foi sendo entendida de modo simbólico, não como morte ou falta, mas como motor de produção artística. Neste sentido, perder pode não ser apenas privar-se ou deixar de possuir algo, mas transformar o risco de despossuir o objeto em reflexão ao próprio risco. Ao tentarmos contrariar a ordem do reter sujeitamo-nos a falhar, em não sermos capazes de perder. Esse impasse proposto pelo projeto permitiu-nos verificar uma ambiguidade conceptual importante: ao falharmos no exercício do perder, acabamos por manter sempre o objeto diante de nós – o registo da tentativa de perda, estofo de cada trabalho –, deixando que este cumpra a sua condição de objeto. A memória da perda mantém o objeto diante do sujeito. Mas e se tivéssemos conseguido perder efetivamente o vestido, a fotografia, o afeto, a carta? *Objetos para a perda* deixa-nos uma questão que transborda para além do âmbito do projeto: um objeto perdido – distante do sujeito que o nomeia e que o faz ser – ainda é um objeto?

## NOTAS

<sup>1</sup> Fabiana Wielewicki e Teresa Luzio são membros do i2ADS, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. [www.i2ads.org](http://www.i2ads.org)

<sup>2</sup> Tais áreas de estudo foram eleitas por serem campos de investigação das pesquisas teórico-práticas que desenvolvemos individualmente, no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

<sup>3</sup> Cada uma de nós enviou duas cartas partilhando as inquietações na elaboração dos trabalhos artísticos sobre a *perda*.

<sup>4</sup> Noção compreendida no âmbito da minha prática artística como elemento articulador das qualidades próprias do local que sugerem ou potencializam a introdução de um novo dado ficcional neste contexto.

<sup>5</sup> Denominada Geografia desfocada: ficções do lugar-imagem na arte contemporânea.

<sup>6</sup> O lugar-imagem é uma plataforma de análise que emerge do processo de produção e reflexão que constitui a minha prática artística. Refere-se uma espécie de geografia desfocada, composta por um conjunto de lugares situados de forma imprecisa nos mapas reunidos no território da imagem. Pretende funcionar como ferramenta de análise para articular as questões geradas no cruzamento das noções de lugar e imagem no âmbito das práticas artísticas, no qual este projeto se desenvolve.

<sup>7</sup> Nos dois trabalhos que proponho, a performance é fundamentalmente um meio para obter um conjunto de registos. Estes trabalhos deram continuidade a um processo sobre a pesquisa da perda, da qual realizei um conjunto de cinco trabalhos, entre performances, registos em fotografia e vídeo, e foto-colagens. O conjunto dos trabalhos será apresentado em contexto expositivo, na Fundação BADESC (Florianópolis, Brasil) em 2014, sob o título "Registos de uma quase infância".

<sup>8</sup> Este trabalho difere do apresentado na Conferência pois na altura *Carta à mãe (leitura de emergência)* 1982–2012 estava em processo de desenvolvimento. A sua apresentação possibilitou, na altura, expor algumas das fragilidades internas do trabalho o que penso ter contribuído para que o processo de trabalho fosse, ele mesmo, elemento de reflexão, apresentado no presente texto.

<sup>9</sup> Cada vez mais urge a necessidade de arquivar e catalogar com imagens que bem documentem as performances no sentido de valorizar a preservação e enriquecimento de uma História da performance. Catálogos que são autênticas galerias de imagem como por exemplo "Feminine Futures: Performance, Dance, War, Politics And Eroticism" uma edição de Presses Du Réel (2012) ou "No Lo Llamas Performance, Don't Call It Performance: Un Proyecto De Paco Barragan" do Museu Del Barrio (2004); Blogs que disseminam imagens de arquivo tais como "Perform Feminism" ou "React Feminism, A Performing Archive", até ao expoente máximo desta configuração que é a criação do Instituto para a Preservação da Arte da Performance, projeto da artista Marina Abramovic.

<sup>10</sup> Veja-se o caso de exposições cuja mostra contém documentação e a realização de performances reenactadas pelos próprios, ou por outros artistas: "A Little Bit of History Repeated" (Kunst-Werke Berlin, 2001); "A Short History of Performance" (Galeria Whitechapel 2002/2003) e "Seven easy pieces" (Museu Guggenheim 2005). Alguns artistas repetem performances partindo do legado da documentação, mas procuram sobretudo transcender a reprodução da documentação criando diferenças. Como propõe Sven Lütticken em tom de pergunta "Like other performances, reenactments generate representations in form of photos and videos. Is it the fate of the reenactment to become an image?"

**Barthes, R. (1984).** *A câmara clara*. Nova Fronteira.

**Carlos, I. (1992).** *Performance ou a Arte num lugar incómodo*. [Dissertação de Mestrado em Comunicação Social]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

**Didi-Huberman, G. (2012).** *Imagens apesar de tudo*. KKYMa.

**Didi-Huberman, G. (1998).** *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.

**Ferreira, G. (2006).** Entrevista concedida à Revista *Lugares*, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. <http://www.iberecamargo.org.br/site/revista-lugares/revista-lugares-entrevistas-detalhe.aspx?id=1445>

**Ferguson, R. (ed.). (1998).** *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Thames & Hudson.

**Heathfield, A.; Jones, A. (eds.) (2012).** *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect and the University of Chicago Press.

**Lütticken, S. (2005).** *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Witte De With-Center for Contemporary Art.

**Mah, S. (2008).** Sobre a fotografia e a experiência ficcional. *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*, 39.

**Medeiros, M. (2008).** O controlo dos objetos. *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*, 39.

**Phelan, P. (1993).** *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.

**Rancière, J. (2010).** A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, 21.

**Rancière, J. (2010).** A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, 21.