

Cartas ao Sr. Monet

17 de dezembro de 2012.

Caro Sr. Monet,

hoje despertei, de súbito pensando nos amigos que figuram suas pinturas, pois ando me perguntando sobre os meus. É fato recorrente, nos procedimentos artísticos que executo, ter a companhia de amigos. Escolho trabalhar com eles na composição de imagens. Sei que também fazia isso, constantemente.

Nos últimos tempos, tenho feito piqueniques em parques e praças públicas de diferentes cidades. Assim, senti a enorme necessidade de olhar mais atentamente para a sua obra, já que dela se originou a prática artística sobre a qual falarei no decorrer dessa missiva. Sei que seu *Le déjeuner sur l'herbe* teve a participação de convivas muito próximos, fato que me parece pungente na medida em que, em primeira ordem, o ato de comer junto sugere um mínimo de intimidade. Nem só por isso. Também porque é flagrante a reunião de amigos na organização de um piquenique, sobretudo pensando no termo *convescote*, seu sinônimo, empregado para nomear o meu trabalho. O termo *convescote* foi cunhado pelo brasileiro Antônio de Castro Lopes ao traduzir, da língua inglesa, a expressão *pic-nic*, que associou *convívio* (aliado às festas familiares) e *escote* (quinhão dado por cada um para a despesa) para construir uma nova palavra no século XIX, a qual no cairia em desuso no século XX.

Imagino que a enorme dificuldade para finalizar o projeto original de *Le déjeuner sur l'herbe* tenha se tornado mais um fardo do que, propriamente, uma satisfação particular. Todo o tempo e esforço que lhe tomou tal

empreitada, toda a dificuldade para tornar o estudo uma obra de grandes dimensões, acabou por me destinar a ver os percursos deste longo processo. Olhando para o modo como tudo aconteceu, desde o primeiro esboço, as partes restantes da grande tela, o descontentamento com seu inalcançável resultado, não seria possível afirmar que aquele evento ali retratado, nos moldes de um piquenique, tenha corrido efetivamente. Mas, é nisso que eu escolho acreditar, que antes de ser apenas um arranjo para a pintura, ele tenha ocorrido como um encontro entre amigos.

Revedo os distintos registros de seu processo de elaboração dessa pintura, deparei com o fato de que a sua não finalização advém, em parte, do ambicioso desejo de produzir um quadro em escala histórica. Penso no esforço dedicado a um quadro que nunca chegou a se totalizar e nos muitos encontros necessários para a realização desse projeto. **1**

Como comentei anteriormente, gosto de pensar nos piqueniques que possivelmente aconteceram para dar corpo e forma à ideia do quadro e lembro de algo que li sobre você e Renoir. A notícia relatava que vocês dois criavam receitas para os passeios de campo, os quais poderiam virar pinturas ou não. Tal fato faz pensar na presença efetiva dos convivas e na sua devida importância.

Sabe-se que algumas das figuras, em *Le déjeuner sur l'herbe*, são representadas por duas vezes, decorrendo disso a dúvida sobre estarem ou não juntas, ao mesmo tempo e no mesmo lugar. Mas prefiro pensar que elas mudavam de posição conforme suas instruções. No caso de minhas fotografias, há figuras que se repetem no interior do procedimento. Se

puder olhar para todos os piqueniques que realizei, poderá encontrar a mesma pessoa em diversos deles, porque, de fato, isso nunca me preocupou. Nunca pensei que a repetição pudesse tornar tal ação falível. Gosto da ideia de que se perceba que eu não contratei atores nem concebi personagens. As mesmas pessoas podem estar aqui e ali, fazendo-se notar minha escolha, ou seja, dar vida a um acontecimento que me veio por uma imagem, seu *Le déjeuner sur l'herbe*.

Retornando às receitas criadas para os encontros, inventei uma que se chama *Bolo Convescote*. Os bolos me parecem indispensáveis a eventos deste tipo. Na verdade, tornam-se indispensáveis se considerarmos sua pintura. Dali extraí os subsídios elementares para meus piqueniques, os quais chamo de convescotes. Caso possa interessar, deixo como registro a receita logo abaixo:

Bolo Convescote

Ingredientes:

3 ovos inteiros

2 xícaras de farinha

1 e 1/2 xícaras de melado batido

150 gramas de castanha do Pará em lascas

1/2 xícara de óleo de canola

1 colher de sopa de fermento químico

1 xícara de suco de laranja

Preparo:

Bata separadamente as claras em neve. Misture, primeiramente, os ingredientes líquidos: as gemas, o suco, o melado e o óleo. Na sequência, acrescente a farinha e as castanhas, misturando bem até ficar homogêneo. Em seguida, coloque o fermento. Por último, agregue as claras batidas em neve, delicadamente, até formar uma massa aerada. Em uma forma untada com manteiga e farinha despeje a massa e coloque em forno pré-aquecido, em temperatura média, por mais ou menos 30 minutos. Desenforme e finalize polvilhando açúcar de confeiteiro sobre o bolo.

Não sei da sua parte, mas para mim é importante que o evento seja, em alguma medida, real, ainda que guiado por uma série de elementos compositivos. Aquilo que chamamos objetos de cena, quando olhamos para a imagem pronta, não o são no momento da ocorrência. Em meu caso, os convidados executam pequenas pausas, diferente de seus quadros, obviamente pela distinção técnica entre a pintura e a fotografia.

Desejo, agora, voltar aos amigos, aos convivas. Penso que, talvez, coincidamos em uma coisa, há um tipo de certeza anterior em contar com pessoas de nosso convívio para esse tipo de tarefa. Certeza essa não somente referida à efetividade do acontecimento, mas também a uma certa liberdade em transmitir-lhes as instruções para a imagem, por aquele instante da tomada de cena. E, na sequência, numa situação pós-fotografia, compartilhar com elas, que são amigas, a reunião temporária do piquenique. Um estúdio provisório que termina sendo um espaço de troca, de tempo, de falas, de escutas. Não sei como isso realmente faz diferença no enfrentamento com o trabalho finalizado, em sua exposição, seja na pintura ou na fotografia. Entretanto, a presença efetiva de afetos é de suma importância no âmbito do meu processo, e que se torna evidente

no seu, dada a participação de sua esposa Camille e de seu grande amigo Bazille, os quais figuram em algumas de suas pinturas. Ainda é difícil explicar tal presença de modo absolutamente racional, o fato é que não imagino os piqueniques com totais desconhecidos. Obviamente, há casos em que os amigos convidam terceiros, mas essa rede me parece se articular com a ordem da proximidade, pontual em meus hábitos de organização.

Em certa medida, a proposta é pensada em razão das reuniões, em torno dos convidados. Início todo o processo pelo convite, pensando naqueles que por mim serão convocados. Isto inclui a consciência de que haverá a participação em um *foto-evento*, que haverá um piquenique e uma pausa para uma fotografia. *Foto-evento* constitui-se como uma aglutinação de palavras que dá nome ao meu procedimento, que abrange as duas dimensões explicitamente presentes no mesmo, demarcando a interdependência entre a imagem e o piquenique. 2

Uma parte dos piqueniques foi realizada, diferentemente dos demais, partindo de novos vínculos que se estabeleceram, em um exercício interessante de deslocamento. Nestes casos, eu estava em um lugar novo. Foi somente após a instauração de tais vínculos que o trabalho, efetivamente, pôde acontecer. Talvez, isso tenha estreita relação com um dado muito preciso de minha poética: o convite.

Estabeleci, desde o princípio que seria assim, como em sua pintura, apresentando nos convescotes uma quantidade de pessoas próximas, em um ou mais planos da imagem, em poses relaxadas, em torno de uma

toalha, com enquadramento frontal para a fotografia. Nessas ocasiões sempre há vinho e bolos, pães e queijos, uma espécie de comida portátil, compatível com o piquenique, um tipo de evento transitório. Há aqui uma divisão do trabalho em duas partes, muito bem marcadas pelo fragmento do disparo, quando a fotografia delimita a ocasião. Os convidados vão chegando, aos poucos, uma primeira aproximação. Logo a cena é montada, o que não impede que todos os participantes disfrutem da ocasião. Constitui-se a pose geral, a pausa, a foto. Como naquele jogo de estátua, e, em seguida, voltamos ao tempo normal, aquele do relógio, e à partilha.

Entendo Lygia Clark quando ela fala que o artista é um solitário. Claramente, não se trata de uma abordagem vinculada à distância das relações sociais, dos encontros, mas remetida à ordem da criação. Penso que ela tinha a clara noção dessa espécie de isolamento, dada na etapa de elaboração de uma ideia que tão logo virá a ser imagem, objeto ou proposição. Eu, entretanto, procuro estar sempre acompanhada nesses momentos. Busco encontrar parcerias como a sua, seja por meio de uma carta, como esta que lhe escrevo hoje, para dividir indagações, seja por meio de imagens, de textos, de traços que busco em meus percursos. Intuo o artista como um aglutinador de referências, advindas do âmbito social, das pesquisas e do imaginário, como aquele que as transforma, as traduz ou as convoca por distintas perspectivas, ainda que, minimamente, na companhia de outros.

Agora, falo especificamente dos lugares escolhidos para os piqueniques, os parques, jardins ou praças, espaços construídos no urbano, como que

para dar conta de uma ideia de natureza, a qual já se afastou, há muito tempo, das cidades em que vivemos. Nem todas na verdade. Eu, por exemplo, cresci em uma cidade sem parques, porque não era necessário. Os espaços verdes tinham muito mais presença que o concreto, uma presença de horizonte desenhado, permanecendo desse modo até os dias de hoje.

Imagino que Argenteuil e Giverny tinham esse tipo de horizonte para você. Sei do seu apreço pela natureza, seja ela selvagem ou construída - como o seu jardim aquático. Enquanto pensava nos convivas e no piquenique em si, eu buscava encontrar os recintos ao ar livre, onde os eventos seriam realizados. Nem todos os piqueniques aconteceram em Porto Alegre, foi necessário encontrar parques propícios à partilha com os convivas em novas e momentâneas cidades.

Conforme já mencionado, os dez *foto-eventos* realizados tiveram origem em seu *Le déjeuner sur l'herbe*. Por esse motivo, lhe escrevo. Foi a partir dessa pintura que tudo começou; portanto pareceu-me importante compartilhar alguns de meus pensamentos com você. Considerando esta carta como sendo a abertura de uma conversa acerca de assuntos que temos em comum, sinto-me à vontade para seguir certos percursos reflexivos com a sua companhia.

Cordialmente,
Fernanda Gassen

23 de fevereiro de 2013.

Caro Sr. Monet,

arrisco-me a escrever-lhe novamente, na esperança, ainda que modesta, de sua leitura, a fim de dividir certas ocorrências que me movem e as quais encontro em relatos sobre sua conduta diante da vida. Retomarei o ponto principal que me conduziu à estabelecer esta conversa com você, aquele sobre o qual na carta anterior já havia comentado, seu *Le déjeuner sur l'herbe*. Posso afirmar que esta obra forneceu o repertório que me conduziu à elaboração de um projeto artístico, a série de *foto-eventos Convescotes*. Investigando sua obra e, sobretudo, o que pude saber de seu cotidiano, abriu-se uma grande janela para pensar meu próprio fazer.

Conforme lhe escrevi na carta anterior, a partir da obra comentada acima, elaborei um projeto de trabalho que cercou a transformação de uma imagem, a qual não me pertencia, naquilo que denominei: *foto-evento*. Tal denominação diz respeito à ideia de cumprir uma demanda que envolveu a organização de um evento; a execução de um piquenique para a realização de uma fotografia ou mais fotografias. Sendo assim, *foto-evento* dá conta mais de um processo do que da imagem propriamente dita. A temática e a composição retratadas em sua pintura tornaram-se, em minha pesquisa artística, um ensejo para dispor de uma série de elementos que envolvem a partilha de companhia, de comida, de tempo, para, ao final, demarcar-se como uma imagem que é mostrada ao público. Tais *foto-eventos* tomam partido do convite, uma chamada para que pessoas de meu convívio

participem de um piquenique, acarretando uma dependência direta de um aceite para sua efetiva realização.

Nesse ponto, gostaria de acercar-me dessas pessoas que participam das ações que proponho e que figuram nas imagens delas restantes. As mesmas já são próximas a mim anteriormente e por tal razão são convidadas a participarem de meu processo. A ideia dessa proposta perpassa justamente a noção de proximidade. Convoco pessoas com as quais também compartilho outros momentos de minha vida. Tal atividade, portanto, nunca teve a presunção de reunir pessoas desconhecidas em torno de uma ideia. Inversamente, a mesma se origina de um universo íntimo e particular para a posterior realização de uma imagem que se tornará pública em alguma medida.

Essa prática assumida por mim não diz respeito unicamente à série *Convescotes*, perpassa toda minha prática com fotografia, entretanto, somente nessa última, a ação se desdobra de uma produção de cena para um evento que engloba uma imagem e à qual denomino *foto-evento*. Passo a falar aqui dos amigos, estes que são chamados à integrar os *foto-eventos* e que o fazem com plena consciência de pertencimento a um processo artístico e que, igualmente, reconhecem a dependência direta de sua presença para tal feita. Um convite à partilha, um convite a ingressar em meus percursos inventivos, derivados do seu *Le Déjeuner*, os quais se tornarão um objeto artístico. Nessa perspectiva, é importante demarcar que não há restrições para que estes amigos convidados possam trazer outras pessoas de seu círculo de amizade, se esse for o seu desejo.

O assunto da amizade, ou da proximidade, como uma espécie de ritual doméstico me parece evidente quanto mais me aprofundo na busca de informações sobre alguns de seus hábitos, e é por essa razão que essa conversa se estabelece. Posso ver seus amigos figurando pinturas, sei que sua casa em Giverny foi palco de uma sorte de encontros e festividades mediados pela comida, e, esperando que tudo isso seja verdade, encontro uma bela desculpa para me sentir à vontade para falar com você sobre tal assunto, e por conseguinte, sentir-me à vontade com meu próprio processo.

Creio que a noção que o termo *à vontade* transparece integra meus anseios no entorno de toda construção dos *foto-eventos*. Ao meu ver, já há na prerrogativa de convidar amigos essa conotação sem formalidade do compartilhamento, dos instantes de serenidade e alegria que um piquenique pode proporcionar. Convido amigos meus, e, em decorrência disso, por vezes, amigos de amigos meus. Constitui-se uma espécie de corrente que perpassa a proximidade; proximidade de ideias, de fazeres, mediado pelo convívio de anos ou meses. Há, em minhas fotografias, amigos de longa data, amigos da faculdade, colegas de trabalho, amizades construídas pelo convívio necessário e fortuito de quando se está fora de casa, e amigos trazidos por outros amigos para compartilharmos juntos um breve fragmento do dia, rodeando uma toalha de piquenique. Sei da presença de seus amigos no seu *Le déjeuner sur l'herbe*. Como disse anteriormente, estiveram ali Camille e Bazille, dentre outros que compuseram uma cena substancialmente ficcional. Entretanto, esta retorna à uma atividade social bastante proeminente à sociedade da qual você fazia parte, trazendo contemporâneos seus para uma situação

possível. Procedo de forma semelhante em meus *foto-eventos*, em uma dada realidade, derivada de sua imagem.

O que me diferencia de você, em termos práticos, ainda é o fato de estar munida de uma câmera fotográfica, sendo a cena extraída de um evento efetivo, na atualidade de sua elaboração, muito embora este seja perpassado por uma série de pequenas pausas para a imagem. Como você fazia, igualmente trago aos piqueniques contemporâneos meus, pessoas que habitam os mesmos lugares que eu. Grande parte de meus convidados são igualmente artistas, ou pessoas envolvidas com atividades artísticas, mas há outros que desenvolvem uma sorte de atividades distintas, e o que nos une é o laço de afeto. Nessa medida, não se tratam de escolhas por exclusão, não elaboro uma lista de pessoas passíveis de participarem dos piqueniques, e sim já penso especificamente em determinadas pessoas que estão próximas a mim de alguma maneira. Procedo pela escolha por quem vai participar, uma escolha quase orgânica dos participantes. Há também, nesse enredo, a confiança, que se estabelece pela proximidade que tenho com os convivas e, conseqüentemente, a certeza de que disporão de um determinado tempo de suas vidas para compartilharem comigo um processo, um dia de campo, um momento que retornará em imagem. **3**

Assim, o processo voltado para os *foto-eventos* estabelece uma grande dependência com os laços de afeto. Tal elemento, o qual encontro em seus hábitos artísticos, levou-me a pensar nisso como um dos pontos centrais de meus *Convescotes*. Isto porque ele não se viabilizaria caso essas pessoas, tão importantes já para minha vida cotidiana, não aceitassem participar

daquela ocasião que, para além das referências artísticas, celebra - em certa medida - esse espaço dos vínculos.

É importante demarcar que toda essa discussão erguida sobre a relação entre o trabalho artístico e os laços de amizade pertence igualmente a um universo íntimo do seu processo de construção. Não há nas imagens menção direta à quem são as pessoas que ali figuram. À medida em que se tem acesso à totalidade das fotografias se clarificam algumas repetições. O fato de as mesmas pessoas estarem presentes em diversos piqueniques pode conduzir a uma compreensão contextual sobre os seus integrantes. Entretanto, não há uma intenção direta de tornar explícitas nas imagens quais as relações que cada participante estabelece anteriormente comigo. Mesmo que seja para você tão claro, quanto o é para mim, que o processo, do ponto de vista do artista, é tão ou mais importante que o resultado final de todo o movimento, acredito ser relevante reiterar isso.

Retornarei aqui aos vínculos que possibilitam a ocorrência de meus piqueniques, esses vínculos da amizade sobre os quais comentava anteriormente. Como potência deste tipo de evento, além da presença de pessoas próximas, há a sua dependência a um ritual gastronômico, o qual opera como o ensejo para a partilha da alegria, ou como diria Nietzsche, para a afirmação da vida, expressão primeira da amizade. Esse espaço da partilha mediado pela comida também pode nos fornecer pequenas nuances do exercício da liberdade, de um descompromisso com as durezas cotidianas, de um certo tempo a perder, a deixar passar. Sendo assim, o interesse em constituir um procedimento cerca o contexto da amizade que alinhava a ação, na qual a comida mobiliza a partilha e a pintura guia um

campo destinado a uma espécie de memorabilia, presentificando uma operação que se distancia de um objetivo apenas imagético. Todo o processo se constrói por um contingente que não está exemplificado na imagem final, mas que é necessário para que ela passe a existir. Seu modo de existência perpassa o exercício da amizade e a partilha da comida. Sua perpetuação, entretanto, solidifica-se em uma resolução final de imagem, onde talvez, desapareçam as nuances de sua implementação. 4

Contudo, a inegável referência à partilha da comida, dada pelo piquenique, estabelece um importante ponto de convergência. Tomei conhecimento, recentemente, dos conteúdos de seu caderno de receitas. Sei também de sua predileção por receber os seus amigos em casa, por oferecer-lhes refeições bastante elaboradas, fazendo-os se sentirem confortáveis. As refeições, em geral, têm a prerrogativa de englobarem uma oportuna parada, para uma reunião e divisão, a qual objetiva, além de preencher os vazios do corpo, uma espécie de junção para ritual cotidiano ou festivo. A refeição configura-se como o lugar de uma celebração, desde o início dos tempos. 5

O espaço-tempo que dedicamos às refeições, das mais cotidianas a dos eventos festivos, torna-se material e meio para a arte de distintas formas. Nos últimos tempos, diria, desde meados do século passado, o domínio da arte tem se apropriado de elementos destacados do âmbito da gastronomia ou da dietética. De distintas maneiras, os artistas colocam em cena ações performáticas, quase-*happenings*, ou mesmo a apresentação de imagens que se integram à noção de ingestão de alimentos como potencial para transformação ou para relacioná-las à arte. Em todos os casos, a comida

permeia o processo, o constitui, ou, é a própria obra. Ainda que tais ações não se liguem diretamente ao meu processo, é importante demarcar que há um envolvimento da arte com o ato de comer, o qual caminha há bastante tempo, como nos exemplos que seguem.

Os Futuristas desejavam uma mudança social pela comida, mediada por referências à força e desenvolvimento que apareciam simbolicamente em pratos criados pelos artistas e oferecidos em banquetes.

Daniel Spoerri tratou, inicialmente, a alimentação/comida metaforicamente e em um passo posterior ingressou diretamente na dimensão gastronômica, pela transgressão dos hábitos, abrindo seu próprio restaurante.

Ainda, em proposta curatorial, o brasileiro que vivia na época em Portugal, Paulo Reis, promoveu quatro banquetes temáticos, relacionados à história da arte e a quatro tipos de refeição, as quais uniram uma proposição expositiva e um acontecimento gastronômico e festivo.

Recentemente, Louise Ganz e seu pensamento sobre os usos do espaço urbano, promoveu em conjunto com outros artistas, na cidade de Belo Horizonte, banquetes coletivos, em lugares públicos ou privados.

O componente aglutinador, em ambos os casos, é aquilo que está fora do campo próprio da arte e que se torna parte dele, seja por meio da metáfora, por meio do uso propriamente dito da comida, pela ingestão como arte, seja pela exibição do processo que envolve a comida. Nenhuma delas pode

fielmente se comunicar com meu processo. Entretanto, é no encontro com tais ações que volto a me sentir à vontade para tratar de tal assunto, este que conduziu o meu processo, o piquenique. 6

Colocar em pauta os passos do meu processo, como a construção dos *foto-eventos*, com a reunião de uma série de amigos em volta de uma sorte de alimentos para um compartilhamento momentâneo e, posteriormente, tornar isso uma imagem, pode conduzir a uma compreensão mais clara do que fiz durante o curso de três anos. Você, como meu interlocutor mais próximo, tendo em vista as semelhanças que identifico em uma série de práticas suas, poderá certamente compreender meus anseios em meio a todos os movimentos que faço na série de trabalhos *Convoscotes*. Espero poder contar com suas impressões acerca do que lhe escrevo, para seguirmos em outras conversas.

Cordialmente,
Fernanda Gassen

20 de dezembro de 2013

Caro Sr. Monet,

persistindo um pouco mais na ideia de manter uma conversa com você, por tê-lo como grande referência em meus percursos artísticos, gostaria de abordar alguns pontos de grande importância em meu processo. Dentre eles, o fato de coincidirmos no apreço pelo piquenique e pelo espaço onde os mesmos ocorrem.

Sei dos diversos piqueniques que realizava em comemoração à abertura da temporada de caça, sendo esses eventos imperdíveis para seus amigos e para sua família. A relação entre a organização de um piquenique e as caçadas carregaram uma grande aproximação ao longo do tempo. Diria que a origem do primeiro se deu na prática do segundo, ou, que um praticamente dependia do outro, afinal, se fazia necessária uma parada à sombra durante os exercícios de caça. Desse imperativo da pausa, parece-me que nasce uma das perspectivas do piquenique: encontrar um local agradável, para um momento de parada, que alimente, além do espírito, o corpo dos participantes. No que diz respeito ao alimento do corpo em uma situação tranquila, distante das formalidades que outras refeições sociais implicam, parece que o piquenique alargou essa noção ao longo do tempo. Apesar de ser uma alternativa primeira para a solenidade de outros tipos de encontro, ele ainda carregava consigo um sem número de normas. Muito embora aquilo que se perceba nas representações elaboradas para as pinturas de caça pareçam ser uma refeição ao ar livre bastante tranquila, no episódio real havia uma série de coisas acontecendo em suas bordas. Tais

coisas eram determinadas por essas regras, que tornavam possível a realização da refeição, em uma determinada época e em um determinado círculo de acontecimento.

No interior de minhas investigações sobre o tema, deparei-me com uma situação muito curiosa, a qual pode ser notada nas representações pictóricas, onde a posição das personagens dependia sobretudo de seu gênero: o homem jamais poderia sentar-se caso ali, anteriormente, uma mulher tivesse sentado; isso em seus primeiros tempos. Todavia, mesmo que se tenha a noção de que os acontecimentos envolviam uma simplicidade de preparação e organização, que dependia de seus participantes, sabe-se que os “criados” estavam ali à volta, e que esses não eram retratados, obviamente, e ficavam escondidos atrás dos arbustos para aguardar o final, limpar tudo e retornar para casa. Está presente nesse contexto, por exemplo, um dado muito interessante relacionado à espécie de artifício cênico indispensável à ideia de informalidade do piquenique. Gosto de acreditar que, tanto no meu caso quanto no seu, a cena somente se dá no plano da composição/registro da imagem.

Felizmente, as normas de comportamento que cercam tal evento foram sendo transformadas, mantendo-se a situação sem protocolos do piquenique e sua cena transportada para um outro âmbito. Imagino que seus piqueniques já não carregavam essa carga oscilante entre a informalidade e a formalidade, bem como os meus. O tipo de refeição relativo ao piquenique foi aos poucos perdendo esse contorno regrado e tornando-se cada vez mais um tempo de partilha genuíno. Diante das distintas perspectivas de um piquenique, aproximo-me, sobretudo, daquela

que engloba o encontro entre amigos para compartilharem um tempo juntos, atrelada à comida e ao divertimento. Certamente, não ignoro todos os aspectos de um piquenique, como aqueles de sua origem, nos quais os negócios eram tratados nas paradas de caça. Ou sua ligação a uma determinada classe social, que apelava para que esse encontro fosse um alívio para as milhares de regras presentes em um banquete oficial. Ou o momento em que as cidades já não comportavam mais a tranquilidade do campo e seus moradores migravam para zonas mais distantes, buscando tranquilidade e contato com a natureza. Nesse caso, o piquenique tornava-se o meio para a realização de uma refeição e dos anseios por um tempo de harmonia com um pedaço de natureza. Essas, dentre outras tantas, foram as razões para a realização de um piquenique ao longo de sua história. Aproprio-me dessa espécie de desenvolvimento para construir o que desejo de um piquenique no contexto dos meus *foto-eventos*.

Na organização de um *Convescote*, minha intenção perpassa a proposição de uma experiência de espacialização, tanto no sentido de ocupar um ambiente no sítio escolhido e, conseqüentemente, na distribuição dos objetos, quanto no de elaborar uma cena para a fotografia. Essa última dependia sumariamente da primeira: após a disposição dos objetos e a locação das pessoas na cena, havia a vez da pose para a fotografia. Ainda, há no ato de organização do piquenique a abertura para uma experiência de duração sem delimitação antecipada, a dilatação de uma tarde em uma complexidade de pequenas ações que vão compor o piquenique e sua posterior fotografia.

A experiência de espacialização é uma noção que diz respeito ao conjunto que se constrói no interior do evento, um contexto encapsular da delimitação do lugar que vamos ocupar para o piquenique. A dilatação temporal pertence à ordem de uma sensação de suspensão que a reunião pode provocar: passamos ali, nos lugares reservados ao piquenique, longas horas, inseridos em tal contexto construído. Por sua vez, as pequenas ações que se desenrolam durante um piquenique classificam-se como: aquelas próprias ao ato de comer, os deslocamentos para buscar algo que se deseja em meio a uma conversa descompromissada, as pequenas alegrias da partilha, a reserva de tempo para não fazer absolutamente nada, para olhar a paisagem em volta, e as pequenas pausas para a fotografia. No âmbito circunscrito de um piquenique, ao menos dos que organizo, não há lugar para grandes acontecimentos; ao contrário, é justamente o lapso para uma temporalidade plácida, a qual oscila de um estado contemplativo à alegria da partilha. 7

Para que se torne possível a elaboração do piquenique, o lugar de seu acontecimento é demasiado importante, afinal o evento somente ocorre em função da disponibilidade ou da escolha do parque ou praça. Falo aqui em disponibilidade em razão das diversas revogações de meus *foto-eventos* por conta dos dias chuvosos. Por serem todos eles em lugar aberto, a chuva acabou por, naturalmente, cancelar algumas de minhas tentativas de realização dos *Convescotes*. Acredito que, em meio aos meus procedimentos, foram desmarcados três ou quatro deles. Assim, além dos convidados e dos locais de acontecimento, o clima deveria ser respeitado.

Sobre os lugares que escolhi para os piqueniques, apenas um deles não foi realizado em espaços públicos, como parques, praças ou jardins. Esse piquenique, o primeiro deles, foi realizado em um antigo clube, hoje praticamente abandonado, na zona sul de Porto Alegre. Tal clube conta com duas piscinas; uma delas, que antigamente era destinada às crianças, serviu como parte do cenário para o piquenique, marcado para às dezesseis horas de uma tarde de verão. Chegamos todos muito animados ao lugar; éramos dez pessoas. Durante o percurso para chegar até o clube, o céu azul foi se tornando escuro e, ao chegarmos lá, caiu uma forte chuva. Diante da situação, todos estávamos protegidos sob um quiosque, já prontos a desistir da investida. Entretanto, algumas chuvas fortes, como as de verão, aqui, vão tão rápido quanto chegam, e, em mais ou menos uma hora e meia ela havia sido substituída por um sol igualmente forte e horizontal de um fim de tarde. Somente após sermos autorizados pelo clima pôde ser inaugurada minha temporada de piqueniques.

Há, desse modo, uma dupla dependência em meu processo; uma que se origina no aceite dos convidados e outra que se origina nas condições climáticas. Imagino que deva conhecer bem essas duas condições para um bom momento entre amigos. Giverny foi um lugar trabalhado por você como uma obra de arte em processo, cuidado em cada detalhe para ser, além de um espaço de moradia, um lindo jardim. Desse tipo de local, onde o verde predomina, onde o contato com a natureza mesmo que construída se impõe, temos belos exemplares na cidade onde vivo.

Em Porto Alegre, apesar da presente afronta contra exemplares da natureza na cidade, manifesta na destruição de muitas árvores,

encontramos, em quase todos os bairros, zonas verdes. Realizei um piquenique no Parque Farroupilha, mais conhecido como Parque da Redenção, o quarto da série. Tal espaço me é muito caro. Chamo-o carinhosamente de pátio de casa, pois sempre procurei morar perto dele. Ele é relativamente extenso, de forma triangular, e abriga uma série de jardins, além disso, possui um lago, um espelho d'água, um grande chafariz em seu centro, muitas árvores e muitas áreas gramadas propícias ao piquenique. Outro lugar da cidade que foi palco de um piquenique, por mim organizado, chama-se Jardins do DMAE, sede da Estação de Tratamento de Água Moinhos de Vento. Lindamente desenhado, bem reduzido espacialmente em relação ao Parque da Redenção, possui um caráter mais privado - e talvez a sua denominação já nos diga o porquê disso. Seu projeto paisagístico respeita as linhas de desenho de um jardim francês, e, frequentemente, se disputa a área com fotografias de noivas e de aniversariantes de quinze anos, com gravações de clipes de música.

Ainda gostaria de lhe contar que outras cidades me forneceram o palco para a realização de piqueniques. Quando estive por um mês em Barcelona, hospedei-me em uma casa em frente a um parque bastante interessante, o qual, já no primeiro dia de estada, me despertou curiosidade. Chama-se Parc Central de Poblenou. Ele tinha todas suas bordas fechadas por uma grade de metal, desenhada pelo arquiteto Jean Nouvel assim como o restante do parque. Em seu interior, havia mais estruturas de metal e muitos salgueiros-chorões, árvores que sempre me remeteram a uma certa melancolia, dada sobretudo pelo seu nome. Foi esse o fato que me fez estranhar tal ambiente, nunca imaginei essa árvore como espécie predominante em um parque, sendo esse o dado que me

impulsionou a realizar ali um *foto-evento*. O dia estava lindo, mas era inverno e fazia muito frio, apesar do sol, o qual raiava quando bem queria, iluminando nosso posto e ainda aquecendo um pouco nossos corpos.

Para além dessas cidades, Buenos Aires foi onde realizei mais piqueniques. O primeiro deles, ainda em 2011, foi realizado na Plaza San Martín, quando estive por um período curto na cidade. Os outros cinco *foto-eventos* que realizei nessa cidade foram efetivados em um período de três meses, por conta de uma bolsa de residência artística. Meu interesse pelos espaços de acontecimento, os quais até então eram subjugados ao evento em si, tomaram relevância, ao menos em meus pensamentos sobre o processo. Em Buenos Aires, a busca pelos parques para os piqueniques se relacionava à minha experiência cotidiana, grande parte deles estava incluída em meus percursos diários e todos eles foram desenhados ou redesenhados pelo paisagista Carlos Thays. Passei meus dias em Buenos Aires entre meus amigos e a busca por referências de Thays, até descobrir que a praça do primeiro piquenique que realizei na cidade, em 2011, também estava nos domínios da prática desse mesmo paisagista. Para mim, uma coincidência importante. **8**

Conforme comentei anteriormente, meu primeiro piquenique foi realizado em um clube privado, entretanto, os demais que se seguiram dividem-se entre parques, praças e jardins públicos. Tais setores são, no interior da cidade, elementos que nos retornam a uma certa natureza, nesse caso, construída, desenhada e pensada segundo padrões urbanísticos. Entretanto, eles nos permitem usufruir de um contato com uma outra temperatura, com um outro tempo, uma outra luz... Como pode perceber,

minhas experiências com esse tipo de local se reduz ao uso, diferente das suas, nas quais há tanto esmero em dar contornos de jardim ao ambiente onde vivia. Esse lugar da contemplação que nos dá o análogo da natureza, seja ele o jardim, o parque, a praças possibilita uma dada experiência de tempo bastante peculiar. É como se estivéssemos um pouco fora de tempo, ao menos tenho essa sensação, e nessa via é que tais lugares me parecem conceitualmente muito próximos da fotografia, embora esta seja proporcionada por experiências completamente distintas.

Despeço-me aqui, pois sinto que novamente me demorei com as palavras, espero não tê-lo importunando.

Cordialmente,
Fernanda Gassen

Cartas ao Sr. Barthes

05 de janeiro de 2013

Caro Sr. Barthes,

há muito tempo desejo escrever-lhe, mas somente agora, após ter relido o seu texto *A Câmara Clara*, sinto-me à vontade para estabelecer uma possível conversa sobre determinados pontos de sua reflexão, os quais ainda me perturbam, no bom sentido do termo. Confesso que a primeira leitura de tal texto desencadeou uma estranheza tamanha que o deixei de lado por muito tempo, por mais ou menos oito anos. Guardei comigo a sensação de que ali não havia elementos que compactuassem com aquilo que eu considerava ser relevante para a construção de um pensamento sobre a fotografia. Não falávamos da mesma fotografia; creio que ainda não falamos. Era evidente que tínhamos posições dissonantes em relação à compreensão da mesma, mas sobretudo, em relação ao ponto de vista adotado para cerca-la. Eu, como artista, com os recursos de minha prática e você, como observador, com seu arcabouço teórico próprio. Não me furtarei, obviamente, de manter essa diferença em mente, e, mesmo assim, recorrerei às suas perspectivas opondo-as ou associando-as às minhas.

Enfim, foi somente a partir de outras leituras, de autores como Laura Gonzáles Flores e François Soulages, os quais revisitam o seu *noema* da fotografia ou dizendo mais diretamente, o *isso foi*, que se tornou manifesta uma espécie de desconfiança sobre o meu pensamento a respeito de tal linguagem ou daquilo que eu havia construído, ao longo dos anos, como

(conforme suas palavras) *Operadora*. Nesse processo, comecei a repensar a tal aversão que, em primeira mão, eu havia desenvolvido pelo seu texto. Mas, devo lhe dizer que, apesar de repensar os seus escritos em relação às minhas ideias sobre fotografia, especificamente no âmbito da arte como potencial encenado, muitas de suas abordagens, com tendenciosos desvios de origem, podem se aproximar dos meus procedimentos como artista.

Penso que devo iniciar esta conversa expondo-lhe, ao menos resumidamente, aquilo que construí como pensamento sobre fotografia, tendo como ponto de partida a minha prática nesse contexto. Cabe ressaltar que o momento em que tive a primeira claudicação sobre minhas certezas deu-se através de um texto onde Laura Gonzáles Flores apresentou um novo aspecto do seu *noema*. Em minha primeira leitura do seu livro, aderi a uma certa radicalidade contra o *isso foi*, pois ele não dava conta das operações que eu realizava no uso da fotografia. Desde minhas primeiras investidas nesse campo, o referente nunca foi algo pronto. Ele era sempre construído, seja a partir de um espaço existente com a inserção de objetos novos, seja pela direção de cena ou pela eleição da pose. Enfim, eu estava imersa na ideia radical da fotografia como cena construída. Dessa forma, o *isso foi*, aquele atestado e testemunho de um acontecimento não fazia sentido, na medida em que a imagem resultante falseava o suposto dado ocorrido. Até este ponto, o *isso foi* para mim tomava vultos de estatuto de verdade, fato que não poderia ser considerado para pensar minhas produções. Por um longo tempo, pensar desse modo me foi suficiente para negar os pontos nevrálgicos de seu texto, afastando-me dele, também, como um recurso para não implicar um

aprofundamento complexo daquilo que ocorria no interior de meu processo.

Como havia comentado, Laura Gonzáles Flores despertou a primeira dúvida acerca dessa radicalidade oposta que eu então admitia em relação ao *isso foi*. Tal autora adere ao seu *noema* uma informação nova, que não o nega totalmente como eu o fazia. Ela o complementa, derivando da seguinte forma o composto: *isso foi porque eu inventei*. Neste caso, ela simplesmente redireciona o seu pensamento para o modo de acontecimento, o qual não estava inserido explicitamente no *noema* original. François Soulages faz o mesmo através do *isso foi encenado*. O encontro com essas duas aderências ao *isso foi* aproximaram-me novamente de suas considerações, forçando-me a repensar minha negação original, colocando-me novamente diante do seu livro. Passei a admitir, então, que seja o que for que estiver na foto, foi, esteve ali. E entendi que a forma como algo se torna referente é aquilo que me fazia vacilar em relação ao seu *A Câmara Clara*.

Busquei seu texto novamente em minhas estantes de livro, dessa vez com outro espírito de leitura. No percurso dessa segunda aposta, deparei-me por diversas vezes demarcando trechos com os quais discordava, alguns abriam novas perspectivas de pensamento, outros clarificavam-se aos poucos. Percebi que não havia anteriormente compreendido o *studium* e o *punctum* e, talvez, não os tenha alcançado ainda totalmente. Entretanto, consegui (pelo menos em relação ao primeiro) estabelecer relações com os meus procedimentos artísticos, através dos modos de operar a fotografia que venho desenvolvendo. 9

Partirei então, do ponto de ancoragem que me fez duvidar tantas vezes de suas concepções, o fato de pensar o referente ou aquilo que faz a fotografia existir como algo que é construído para ela. Pensar através de suas palavras fez-me reformular muitas das minhas ideias. Entretanto, vale ressaltar que ainda hesito sobre sua ponderação acerca da impossibilidade de repetir aquilo que a imagem fotográfica detém em seu quadro. Minha postura oscilatória advém da conduta do *Operador* dada por você, da qual desvio para esse indivíduo que de fato manipula a imagem conforme suas concepções. No caso da foto encenada, tudo pode ser feito novamente, os mesmos gestos, os mesmos movimentos, a mesma disposição dos objetos. Obviamente, quando estou diante da imagem, vejo algo passado, em um tempo indeterminado, em que não há mudança daquele movimento para outra coisa. Nessa lógica, aquilo está fixado. Contudo, essa imutabilidade plena somente pode ser referida à fotografia direta do ponto de vista do *Operador*. Essa sim ocupa-se de pensar um jamais se repetir. **10**

Isso posto, é salutar colocar em pauta que falamos de diferentes imagens, de experiências distintas de fazer, assim como de perspectivas divergentes. Eu falo do lugar de uma prática voltada para a cena e você fala da ótica de um espectador que busca decifrar ou ser afetado pelo que vê. Ainda que o *isso foi* se aplique perfeitamente às fotografias de tomada direta, todo o seu texto permeia imagens de estúdio, como as de Nadar, as quais, por origem, têm seu referente encenado, posado, ou algo que o valha. Tendo em mente as distinções e as aproximações possíveis entre tais operações, é salutar para mim continuar insistindo nessa espécie de enrosco. Sobretudo se o fizer pensando nas suas palavras localizadas entre as páginas 18 e 19

da edição por mim consultada, datada de 1984, a qual ousou aqui repetir: “[...] eu dava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor.”

É importante destacar que falar sobre a fotografia encenada, mediada pelo seu livro é da ordem de uma escolha. Por este não exprimir tal enfoque, utilizo-o com certa licença poética. Sendo de meu interesse tal perspectiva, encontro oportunidade em suas justificativas no livro, de tratar sobretudo de coisas que lhe interessam. Acredito que eu possa estar deturpando um pouco as suas palavras, já que conduzo o seu interesse de escrita para os meus. De todo modo, penso que nos unimos pelo referente, no sentido de uma ocorrência propriamente dita para a fotografia.

Logo, me afastarei de uma possível discussão sobre as fotografias ou sobre o conjunto de produção visual que chamamos comumente de fotografia e que possui outras nomenclaturas, como imagens digitais, imagens numéricas, fotocolagens, entre outras, não carecendo necessariamente de uma ligação direta com o referente para que existam. Enfim, não é de meu interesse tratar dessa ordem de imagens, nas quais não se pode admitir que o referente esteve lá ou nas quais não podemos qualificar o referente. Falarei aqui de imagens que têm essa conexão direta com o negativo ou, como em um dos casos de meu trabalho de construções visuais, que possuem conexão direta com um dispositivo digital, mas que se utiliza dessa presença anterior para existir. Não posso

deixar de concordar com o fato de que a coisa esteve lá. Ela não deixa de atestar que *isso foi*, resta somente a pergunta sobre como o *isso* ocorreu.

Apesar de a fotografia ser deliberadamente encenada e controlada, ela perpetua a dupla noção declarada por você, de realidade e de passado articulados em um anteparo. Não sei se neste momento poderia substituir o termo realidade por outro que fornecesse maior contundência às minhas justificativas sobre a fotografia encenada, mas, especificamente, posso considerar o ocorrido como realidade, mesmo que inventada, com plena consciência de quão contraditória essa afirmação possa parecer. **11**

Pois, se o referente origina a imagem que será desenhada pela luz, ele a funda por fazê-la existir. Ligando-se a ela inevitavelmente, essa tal coisa fotografada nos permite pensar esse tipo de imagem em seu âmago, e, nisso, podemos coincidir, sob pontos de vista diferentes: eu como *Operador*, já que utilizo a fotografia em minha poética artística e você como *Spectador*, aquele que se interpõe diante das imagens para pensa-las.

O referente está sempre teimando em aparecer na película impregnada pela luz, uma teimosia imóvel, solapada em um instante entre-tempo irrecuperável. Esse tal referente, sendo necessário à aparência da fotografia, parece-me também estar ligado diretamente à noção de *studium*, a qual é comentada com certo descrédito em suas assertivas. Nesta lógica de leitura que assumo aqui, ele é um componente de suma importância. O *studium* ganha relevância em minha prática em detrimento do *punctum*, na medida em que o espaço representado é de minha responsabilidade

enquanto *Operador*. É através de uma intenção ligada a ele que faço existir o referente. **12**

Para melhor compreensão de minhas colocações, vou delinear essa fotografia pela qual me interesso especificamente e que desenvolvo. No final do ano de 2010, delimito minha prática à realização de piqueniques, nos quais reuni amigos através do convite, em dez *foto-eventos* (essa foi a forma com a qual nomeei os meus procedimentos). Para cada um deles, ficava determinada a realização de uma ou mais imagens, em uma determinada pose e constituição de cena identificada com alguma pintura de refeição ao ar livre. Imagino que isso esclareça a questão da qual falava anteriormente sobre a fotografia encenada. O trabalho começava com a organização de um evento, o qual ocorria naturalmente até a ocasião da pausa para a foto e, imediatamente, após a sua realização. Consequentemente, a imagem resultante desses métodos artísticos oscila entre as noções de casualidade e de composição. Efetivamente, há um piquenique que, como qualquer ocorrência dessa linhagem, tem certa coordenação. Porém, há uma intenção subjacente e bastante específica, a de realizar uma fotografia, a qual é desnaturalizada pela pose.

Tais imagens demonstram o acontecimento, aquilo que ali esteve diante da câmera, mas o modo como aconteceu, cenograficamente, aponta para a vulnerabilidade do fato. O recorte afirma que aquilo aconteceu, mas também ocupa-se dessa qualidade para falsear o referente, construí-lo. Obviamente, não posso garantir que aquele que olha para a fotografia conseguirá decifrar esse aspecto montado. Efetivamente, essa percepção do outro, de como a fotografia fora realizada, jamais foi uma questão

para mim até que foi verbalizada por observadores ou decifradores atentos de minhas imagens. **13**

Pretendo abrir um lapso aqui para lhe relatar uma pequena história que pode tornar mais clara minha afirmação anterior. No ano de 2012 estive em Buenos Aires por três meses para a realização de alguns desses piqueniques sobre os quais comentei anteriormente.

Nesse período, participei de um grupo de estudos que tinha como ponto de partida estabelecer leituras e reflexões sobre as obras dos participantes. Um dado muito interessante, nesse contexto, foi o fato de que não podíamos, ou pelo menos não devíamos, falar nada sobre o nosso trabalho enquanto ele era apresentado. Tal atividade cercava a escuta do outro que, em grupo, deveria responder a uma lista de itens supostamente presentes na obra e relata-los ao restante do grupo na sequência. Fui surpreendida por meus colegas, os quais manifestaram que não podiam afirmar se aquelas fotografias eram posadas ou espontâneas.

Não desejo que tome o comentário acerca dos efeitos que as imagens produzem como arrogância de minha parte ou desinteresse pelo olhar do outro. Eu simplesmente nunca havia pensado nessa possível percepção, porque para mim, como *Operador*, seria impossível pensar naquelas imagens como tomadas diretas. É bastante complexo desligar-se dos ambientes implementados por mim nessa proposta. Quando esse comentário apareceu, ainda não conseguia pensar que aquela imagem, nitidamente montada, posada, balanceada em sua estruturação, não fosse clara aos outros como era para mim.

Por tal razão, interessa-me pensar a divisão que você estabelece entre *Spectador*, *Operador* e *Referente* para organizar meu pensamento. Independentemente de ocuparmos distintas posições, a sua investida aponta para um manancial de possibilidades de encontros e desencontros com minha prática. Acredito que nesta conversa somente podemos sobrevoar o referente já que este não nos poderá dizer nada, pelo menos agora, pois na fotografia encontra-se abstraído do tempo e do espaço. Tal sobrevoos somente pode tratar-se da ordem do *Studium*, de como os elementos se relacionam para a composição da imagem. Entretanto, nós, eu como *Operador* e você como *Spectador*, podemos inferir sobre o que está posto na fotografia com todas as incoerências possíveis. **14**

Espero, sinceramente, que este texto não lhe tenha trazido desgosto, escrevo com intenção de que possamos estabelecer uma conversa. Aguardo ansiosamente por sua resposta.

Cordialmente,
Fernanda Gassen

26 de janeiro de 2013

Caro Sr. Barthes,

escrevo novamente, em razão da sorte de questionamentos que seu livro me impôs; dentre eles, suas abordagens sobre o *studium*. Cheguei a comentar, na carta anterior, sobre a relação que o *studium* poderia estabelecer com o referente, em suas distintas dimensões, que, por sua vez, dizem respeito ao lugar e à ordem de aparecimento. Considerando que o referente é aquilo que a câmera capta originando as imagens e o *studium* aquilo que é acessado na imagem já pronta expressando o que foi elegido para o recorte, parece-me possível que sejam estes dois termos duas faces de uma mesma coisa.

Gostaria de comentar uma imagem que você propõe e que gosto muito: aquela da qual extrai a fotografia de uma relação com a marca, quando diz que a fotografia não prospera bem como signo, que ela coalha como leite. Parece-me bastante rica essa percepção e, sobretudo, o final desta assertiva, quando observa que não é jamais a foto que vemos, que ela é invisível. Eu me pergunto, então, o que é aquilo que vemos?

Se não é a fotografia enquanto materialidade fina ou anteparo de papel que vemos quando olhamos para ela, que espécie de coisa será essa? Será o contexto? Será a composição? Uma série de corpos inertes dispostos em

um determinado espaço? Retorno à suas palavras, pois essas me proporcionam estratégias ou recursos para pensar.

O seu texto aloca a fotografia como algo da ordem da aderência do referente ao suporte; posto isso, o que vemos diretamente se dá por esse contato, como representação ou rerepresentação daquele instante recortado. Entretanto, essa coisa que adere virá a ser da ordem do *studium*, e portanto, seria o ponto mediano de toda elaboração, seguindo seu ponto de vista. Parece-me que, para além do referente, em nada invisível, aquilo que é invisível está aliado ao que nos impacta ou ao que a fotografia nos faz ver.

Temos, de um lado, aquilo que vemos, o *studium*, que pode fornecer um *algo para olhar*; de outro, em contraponto, há o *punctum*, com ares de uma variável que pode nunca ser a mesma para cada um que observa uma foto, possível em uma ordem particular, na relação entre o visto e aquele que olha. O *studium* é, assim, claramente reconhecido por uma maior generalidade em relação ao *punctum*, e, sei que essa comodidade o aborrece. Apesar de perceber o desinteresse que desfia pelo *studium*, no sentido amplo da palavra, para que se possa propor uma acepção mais geral da fotografia, esse se torna manifesto, pois, é por meio dele que se acessa a imagem. É nesse contexto que o referente, para mim, alia-se ao *studium*, pois é através dele que eu, como *Operador*, posso manifestar minhas reflexões. Entendo que você fala de um observador individualizado, recorrendo ao *punctum* para uma busca daquilo que, nas fotografias, possa lhe causar mais interesse. Todavia, eu, falando desta outra posição, a da prática, não consigo alcançar ou defini-lo totalmente.

Na verdade, escrevo essa carta para erguer defesa ao *studium*, na medida que o penso como potência do referente, como aquilo que irá figurar na imagem com seus elementos constituintes, que dão a ver um acontecimento, um evento passado e solapado de seu tempo pelo corte fotográfico. Sei que posso, com isso, deturpar a correta acepção do termo cunhado por você e distanciar-me de sua utilização correta, mas escolho correr esse risco por pensar que tal pontuação pode contribuir para um esclarecimento daquilo que considero importante em minha prática fotográfica. De modo a não deturpar tanto suas colocações acerca do termo, seguirei discutindo com os elementos que são trazidos às discussão em seu livro. Prossigo, sobretudo, por onde fala dessa noção mediana de encontro com a fotografia que o *studium* explicita, esse indicador cultural que nos faz reconhecer um determinado local, uma ação ou qualquer outro traço que nos remeta a algo reconhecível.

Ora, se o referente funda a fotografia, é dele que emana a imagem que ultrapassa o dispositivo e adere à película. Então, parece-me salutar pensar que o referente - que está sempre fora - vem a habitar a fotografia por meio do *studium*, ou ao menos ele nos dá a ver o *studium*. Seguindo essa lógica, o *studium* estaria também na raiz da fotografia, originando-a enquanto representação, já que essa noção cultural ou histórica que podemos acessar na fotografia pelo *studium* pode ter sua premeditação por parte do *Operador*. Penso nesta acepção mediana que refere ao *studium*, com a qual não compactuo totalmente, como um recurso de desvelamento para outras posições sobre o termo, como um certo disparador para um acesso mais individualizado, como o pretendido pelo termo *punctum*.

Conforme você assevera, o *studium* nos permite participar daquela imagem, daquele lugar, daquela cena. O contexto da imagem fotográfica dado pelo *studium* nos permite residir, ao menos metaforicamente, naquela imagem diante de nós. Neste ponto, acessar o referente é necessariamente passar pelo *studium*. **15**

Aquilo que você descreve como interesse vago que o *studium* provoca, pode não nos tomar de assalto, pode apenas nos conduzir a uma potência imaginativa do acontecimento retratado, o qual tem, por vezes, o poder de nos deslocar para outros planos além da imagem. Esse distanciamento em relação à imagem que o *studium* pode provocar é muito distinto do *punctum*, que arrebatava, que atinge fortemente. Entretanto, perder a estabilidade tem uma grande força poética, talvez menos trágica e direta que o impacto arrebatador de uma fisgada. Quiçá por se aproximar de uma ordem mais inteligível, o *studium* não seja tão prenhe quanto o *punctum*, contudo, ele pode conduzir à novas formas de pensar coisas semelhantes, novos modos de compreender o já visto, dentre outras possibilidades. Não gosto de pesá-lo como algo vago, uniforme, como o seu texto o qualifica, não creio que isso dê conta das possibilidades de estranhamento ou proximidade que esse contexto pode fornecer ao *Spectador*.

A essa altura, caro Barthes, já deve ter percebido minha intenção tendenciosa nesta e na carta anterior, pois, justamente, como recurso da fotografia que executo, a posta em cena, a organização prévia dos elementos funda minha prática. E, igualmente, não posso me furtar de pensar que as fotografias, como parte de um processo artístico, sejam

mudas. Nesse ponto, parece-me relevante alçar a relação direta entre referente e *studium*.

O todo retratado já teve uma antecipação intencional antes de a fotografia ser realizada em meus *foto-eventos*. Há uma concepção anterior que se dá propriamente no evento, mas esta já está em uma pretensão de imagem no convite que faço aos participantes. Concordo plenamente com você quando assevera que o *studium* é o encontro com as intenções do *Operador*; nesse ponto coincidimos, mantendo nossas perspectivas distintas, pois quando leio o seu texto a esse respeito, destituindo dele a ironia que contém, posso recuperar a conexão entre o seu ideário e o meu, e isso é uma escolha. Tal fato ocorre com toda frequência quando fazemos excertos de um pensamento, é o risco para esse modo de conduzir uma reflexão, a composição de pequenos monstros.

Autorizo-me a utilizar essa concepção de uma outra perspectiva por perceber em seus escritos que a fotografia encenada permeia sua reflexão, seja pelos comentários acerca dos retratos de Nadar, James van der Zee ou Lewis Hime. Em tais imagens, a intencionalidade do fotógrafo está clara, não há surpresa para o fotografado e, ainda assim, você as tolera como imagens caras ao seu pensamento. Sei que sua justificativa para ser impregnado pelas imagens não está no *studium* e sim no *punctum*, entretanto, a inevitabilidade de considerar a importância do primeiro segue em minhas pretensões.

Olhando para algumas das fotos comentadas por você, especialmente os retratos, torna-se difícil para mim pensar no gesto essencial que confere ao

Operador, esse que está ligado a surpreender o fotografado. Não entendo como essa ação pode ser o grande gesto, se justamente nesses fotografados a surpresa torna-se impossível, pela cena, pela pose, pelo estúdio, pelos objetos dispostos, entre outros. Além disso, pensar que a emoção do fotógrafo concentra-se na relação com o visor da câmera seria ignorar o gesto anterior de composição. Diria que, nessa etapa de meus comentários, dedico-me somente aos contrapontos.

Gostaria de depor contra o fato levantado por você, precisamente quando se refere à presença do fotógrafo como vidência, enfatizando o *estar lá* e não *o ver*. Não consigo compreender completamente essa assertiva como válida, a não ser nos casos da tomada direta, de um tipo de fotografia que é dado pelo ato fortuito de retratar. Para admitir tal fato, me restaria admitir um só uso da fotografia e esse não seria, obviamente, o meu. **16**

Para mim, seria mais pertinente recorrer a um ponto de seu texto onde afirma que a fotografia não inventa nada, e, apesar disso, você comenta que ela somente é laboriosa quando trapaceia. Atribui esse último ponto ao uso de determinados recursos que, de maneira alguma, corroboram para um atestado de verdade, entretanto facilmente nos convence disso, talvez pela presença impertinente de um referente. É como se essa fosse a contradição intrínseca à fotografia: ao mesmo tempo em que nos apresenta algo bastante concreto, se atentarmos para o registro, ela pode nos enredar em um propósito, espécie de predestino da imagem.

É muito interessante a forma como você utiliza o mito de Cassandra, essa profetiza que é condenada ao descrédito; ela está destinada a ser

totalmente desaprovada em seus anúncios, uma vez que ninguém confia em suas previsões, ainda que estas ocorram. Parece-me que a fotografia tem um funcionamento contrário: como sempre carrega consigo o referente para onde vá, parece ter testemunhado algo, entretanto, pode estar falseando. Por conseguinte, teremos Cassandra sendo considerada mentirosa, como que por encantamento, ainda que esteja falando a verdade, enquanto que a fotografia parece estar sempre falando a verdade, inclusive quando mente deliberadamente. A tal fato dedico meu interesse pela fotografia encenada. Nesse caso, admite-se inserir a palavra encenada ao termo fotografia, não porque este último não seja suficiente, mas o adjunto destina-se a determinar certa especificidade, para fins de compreensão de seus distintos usos.

Em um determinado momento, você afirma que a fotografia tinha como objetivo fotografar o que era notável e, desse ponto de vista, posso pensar que não calculava falsear o referente. Mas, seu caminho percorreu a direção de uma virada, em que aquilo que ela fotografa torna-se notável, e nesse ponto, já se sente liberta para construir realidades possíveis, mas nem sempre existentes de fato. **17**

Parece-me flagrante pensar em como a fotografia se descobre como meio e de que maneira ela se inventa e se reinventa como poética. Vinda de uma clara descendência pictórica, seja ela referida a uma busca pela representação fiel da realidade, seja pelo quadro e pela perspectiva, fotografia e pintura se aproximam. Diria que se apropriam, mas uma da outra, já que o recorte fotográfico figura muitas pinturas, tendo em vista

o uso da *câmara obscura*, e, a fotografia, carrega certas estruturas da pintura, sobretudo em sua primeira idade.

Acredito que, hoje, o jogo não seja mais este, todavia pensar a figura que você usa para falar a esse respeito é bastante pertinente: a pintura como fantasma. Interessante ponto de conexão, mais propriamente para os pictorialistas, por exemplo, os quais buscavam - através de recursos da pintura - a tão almejada fotografia como arte, puro exagero retórico. Essa busca pode ter sido uma assombração aterrorizante, impertinente, espécie de fantasma fanático. Penso na pintura como um outro tipo de entidade, espectro mais delicado e mutante na fotografia atual. De forma generalizada, poder-se-ia pensar que esse fantasma de hoje não tem o intuito de assustar, ele aparece mais como uma referência para a elaboração do referente, como componente sutil de uma intenção de atualização, de conexão. **18**

Neste ponto, caro amigo, despeço-me por sentir que me prologuei em demasia. Deixo esta última consideração sobre a pintura como uma centelha para alimentar nossas comunicações vindouras.

Cordialmente,
Fernanda Gassen

12 de janeiro de 2014

Caro Sr. Barthes,

volto a lhe escrever pois gostaria de comentar outros elementos de seu livro que ainda me inquietam. Como já havia dito, as fotografias que realizo são da ordem de uma encenação, partem de uma construção anterior. Isso posto, elas contêm como espécie de estrutura norteadora a elaboração de poses. Poses essas ligadas à uma ideia extraída de pinturas de piquenique.

Enfim, há em todos os eventos que organizo o ensejo para a fotografia, em que os participantes são avisados do disparo, e, mesmo que eventualmente eu não determine algumas poses, neste instante, eles permanecem em uma pausa ligeira de seus gestos cotidianos para figurarem minhas imagens. Sob essa perspectiva, queria comentar a sua abordagem do ato de transformação que ocorre quando se sente visto pela objetiva, quando há uma fabricação da pose em antecipação à imagem.

Essa antecipação é um interessante ponto a ser decupado já que você roga tanto em seu texto por uma determinada surpresa, associando-a ao grande ato do fotógrafo, quando este toma de assalto o fotografado. Dentro de tal perspectiva, a pose seria o efeito não esperado, não desejado, para uma grande fotografia. Eu já havia comentado anteriormente certas

discordâncias com algumas posições que expostas em seu livro *A Câmara Clara* e volto aqui a anunciar minha posição, pois, no caso de minha prática artística, a cena dá a sustentação necessária à pose, quase sem surpresas.

Por algum tempo, a pose foi uma necessidade técnica e me parece que a mesma se determinou como uma espécie de conteúdo intrínseco à fotografia em consequência disso. Talvez, aqui, possa incluir também a relação enroscada que a fotografia tinha com a pintura. O retrato, como uma espécie de herança da pintura, exigiu por um dado período a disposição de tempo do retratado para que a imagem se realizasse, resguardadas as devidas proporções. Entretanto, hoje a pose figura como um recurso dessa fotografia posta em cena, esse tipo de fotografia que exige uma determinada elaboração do contexto, uma dita composição. Diferentemente da tomada instantânea, a fotografia encenada permite, temporal e discursivamente, um hiato para a pose. A formação desse tipo de fotografia, que tem como pressuposto uma orquestração da cena, dá lugar para que o sujeito se fixe em uma posição e que essa situação espacial possa ser determinada pelo fotógrafo ou, em certos casos, possa ser automática por parte daquele que será fotografado. A espécie de antecipação que você aponta torna-se parte fundadora dessa prática e, não somente isso, torna-se o seu modo de existência. **19**

Sob essa lógica, posso pensar como essa imagem é fixada, pensar nessas efígies que se tornam todas as figuras de uma fotografia como um destino da imagem, destino que revoga uma continuidade. Aquela pose, aquela pausa, que tornam a imagem fotográfica imperativo passado, mostram

sempre um tempo em que a personagem toma consciência de sua função, figurando placidamente ou energeticamente no interior da ideia concebida pelo fotógrafo.

Essa ideia de estar consciente de sua função na fotografia é essencial e vem ao encontro de outro trecho seu onde é relatada uma breve história acerca de uma foto que lhe foi entregue por um fotógrafo. Tal imagem era um *isso-foi* de você mesmo, mas sua memória não o ajudou a determinar quando foi e como foi, somente era possível crer que tal momento *havia sido* por conta de tal testemunho: a fotografia. A noção de pose é justamente o inverso disso; como se trata de uma antecipação à fotografia, o fotografado jamais será surpreendido como você o foi. Parece-me aqui que uma diferença se estabelece, ao menos por minha parte, entre dois tipos de pose. A primeira como elemento construído para a fotografia, quando ela é premeditada. A segunda refere-se à pose que vemos em uma fotografia não necessariamente planejada, esta estando aliada ao movimento contido pelo corte, uma espécie de pausa dada pelo aparelho, que está contida em quase todas as fotografias. Essa inevitável pausa que a fotografia provoca, em algum sentido, a determina como linguagem.

Retomando as considerações anteriores, em que falo dos participantes das fotografias como personagens, desejo deixar claro que essa noção não se manifesta como a melhor definição para os convivas de meus piqueniques. Em alguma medida, os participantes fragmentam-se pelo instante da foto, retraem suas ações naturais, seus gestos, para pertencer à fotografia, como que petrificados.

Entretanto, os participantes de meus piqueniques jamais devem despir-se de si mesmos para assumir personagens alheios a eles. Não estão ali para representar outras figuras; estão ali, pois sua presença é importante, imprescindível para a fotografia, eles são personagens deles próprios para as imagens que construo. Eles são convidados a fazerem parte de um evento de partilha e a dedicarem um instante de sua imagem fixa, em poses mais ou menos determinadas, no interior de uma composição. **20**

Posar é uma atitude, mas uma atitude sem objetivo concreto em sua intenção, em seu ímpeto. É uma posição imperativa que restringe o movimento e o desenrolar de uma ação. O ato pode ser contido em relação a uma certa placidez ou à uma expressividade dramática, mas, em ambos os casos, essa postura é colapsada pela pausa. Esse seria um ponto interessante para contrapor o cinema à fotografia. Entretanto, em certos discursos cinematográficos, a pose entra como um ruído, justamente como um contraponto à continuidade do filme, contrariando assim sua lógica primeira para dar espaço a um recurso mais propriamente fotográfico.

Lembro que na primeira ocasião em que assisti ao filme *O Ano Passado em Marienbad*, de Alain Resnais, foi-me muito impactante toda a sua estrutura fílmica, mas o que mais chamou a minha atenção foram os segundos em que algumas personagens fixavam seu movimento, em que posavam diante da câmera. Apesar da consciência de estar diante de um *écran*, a fotografia não se furtava de me perturbar e eu retornava a ela incessantemente.

Dessa lógica, parece-me importante retornar até o ponto do seu livro em que comenta sobre a fotografia como sendo algo desprovido de futuro, diferentemente do cinema. Ora, essa experiência de cinema que tive, em certo sentido, desestruturou minhas concepções das linguagens. Em primeiro lugar, eu estava diante de uma ideia de *continuum* que aparecia para mim toda fragmentada e, não somente pela pose, todo o filme impedia-me de ter uma compreensão de tempo regular, cronológica. A cada instante, a montagem do filme quebra o tempo ou torna-o fluxo inconstante. Mas a pausa no interior da *linha* fílmica foi o que me deixou mais intrigada. Por isso, levanto mais uma discordância em relação à sua fala: o filme não me parece em nada “normal como a vida”. Esse filme, especificamente, dispensa o futuro, ao menos em sua linha reta, e revoga para si o tom imóvel da fotografia, que me parece se comportar com um espaço/respiro do filme. Muitas vezes, as poses são dramáticas; por outras, plácidas, mas, em todos os casos, elas compõem uma tessitura irregular de tempo. *Marienbad* me parece falar de uma espécie de cápsula temporal; a pausa sendo seu tom mais vibrante.

Uma das diferenças entre a pose na fotografia e no cinema é que naquela, há a sua insistência, uma vez que a figura pausada estará sempre disponível, enquanto que nesse ela pode ser percebida para, em breve, ser devolvida ao fluxo: ela irá desaparecer para mim, tendo em vista certa lógica da linguagem cinematográfica. Mas, em todos os casos, a pose em si carrega a imobilidade em seu âmago. Essa interrupção, esse tempo obstruído que você atribui à fotografia é passível de ser dedicado ao cinema pela via da pose. **21**

A última imagem, tangenciando a pose que gostaria de abordar, está em sua fala sobre a fotografia como potência de aprisionamento das figuras. Bastante poética, se não fosse dramática, a imagem da borboleta alfinetada que você lança para pensar não só a imobilidade da fotografia, como para recobrar o fato de que o que está ali, habitando a imagem, jamais sairá dela, é muito potente para pensar a noção de corte, a possibilidade de pausa. A fotografia proporciona essa imobilidade às suas personagens, trata-se de um espaço sem saída; elas estão ali como que encarceradas em suas próprias poses, fadadas ao fato passado, ao mesmo tempo em que se encontram em um constante presente.

Por meio dessa imagem despeço-me e agradeço pela escuta.

Cordialmente

Fernanda Gassen