

HERKENHOFF, Paulo. « Rosângela Rennó, a filosofia da instituição fotográfica » no prelo

## Rosângela Rennó, a filosofia da instituição fotográfica / Paulo Herkenhoff

O lugar de Rosângela Rennó na história da arte se assegura pela construção do estatuto poético da fotografia e da espessura epistemológica do signo fotográfico. Compreender o significante “fotografia” a partir de Rennó é uma chave metalingüística para o entendimento da própria arte contemporânea em seu processo de incorporação do meio fotográfico.

O *corpus* fotográfico de Rennó perpassa a zona antropológica da produção do olhar, dos padrões do gosto ou de status e do imaginário na sociedade industrial e de consumo. Esses sistemas de representação são compostos por instantâneos, imagens de pose, álbuns de fotografia, fotos em jornais de pessoas exibindo fotografias, foto-jornalismo, obtuários, notícias baseadas em fotografia, fundos de negativos de estúdios e profissionais de fotos para documentos de identidade, de registros de efemérides familiares (como o casamento) e de lembranças turísticas. Ou são fotografias consignadas em instituições penais e arquivos mortos. A partir de processos cotidianos ou domésticos de transmissão da imagem, Rennó monta seus códigos icônicos de recepção e de emissão da fotografia. Rennó eleva esse campo antropológico de Susan Sontag à condição poética e agrega significados de que *On photography* não podia cogitar. Rosângela Rennó não é fotógrafa. Seus subtextos visuais retratam a crise da fotografia.

É possível afirmar que Rennó ressignifica os usos sociais da fotografia, superando os limites discutidos por Pierre Bourdieu (*Un art moyen*, 1965); expande o compasso antropológico de Susan Sontag (*On photography*, 1977); enfrenta os limites e a potência da fotografia diante da experiência divisados por Roland Barthes (*La chambre claire*, 1980) e dissente do entendimento da economia sócio-semiológica de Villem Flusser (*Towards a Philosophy of Photography*, 1984)<sup>1</sup>, quatro grandes textos sobre a fotografia das últimas décadas. É difícil imaginar a produção de Rennó sem justapô-la a alguns pensadores – afinal sua obra é uma instância de reflexão

---

1 *Un Art moyen*. Essai sur les usages sociaux de la photographie (com Luc Boltanski, Robert Castel e Jean-Claude Chamboredon. Paris, Minuit, 1965); *Essays* Nova York, Farrar, Strauss and Giroux, 1977); *La chambre claire: Note sur la photographie* (Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, Paris, 1980); *Towards a Philosophy of Photography* (Göttingen, European Photography, 1984), respectivamente.

da fotografia. Sua verificação atua nos campos da ontologia, tecnologia, instituição, linguagem e *poiesis*. Se tais autores contribuem para a agenda de Rennó, no entanto, sua arte institui questões impensáveis por eles à época.

Na *episteme* de Rennó, a fotografia é mais *studium* que *punctum*. Se uma fotografia não poderia ser transformada filosoficamente, como disse Barthes em *La chambre claire*, Rennó isola imagens e objetos encontrados para construir um *cogito* da fotografia. O *studium* de Rennó não é gosto, como definido por Barthes, mas conceito. Sua obra, não sendo *sobre* nem se constituindo *sob* a filosofia, seria uma filosofia em si mesma estabelecida na *empiria* do processo de reconfiguração do discurso do meio “fotografia”. Seus imprevisíveis resultados fotográficos decorrem da consistência dos conceitos. Rennó não busca se sustentar através do potencial técnico em imagem (como as alterações digitais pós-produção) nem do sublime e do estranhamento. Sua arte reitera reflexões críticas sobre o dispositivo social, psíquico e cultural da fotografia.

O posicionamento de Rennó evita o “mal d’archive” de Jacques Derrida<sup>2</sup>, processo de poder exercido na consignação de documentos no arquivo. Fotografar seria antecipar o olvido e a crise da memória. A lógica de Rennó agencia a crise da fotografia como produção social de esquecimento<sup>3</sup>. O trabalho é um domicílio anti-amnésico. O fervor arquivista de Rennó é irredutível às pulsões de morte da memória consignada na fotografia descartada (state of death, time absent, depression, or mourning<sup>4</sup>), mas se configura como pulsão de vida investida na possibilidade de conferir sentido novo e transcendente à própria imagem fotográfica e removê-la de seu congelamento do real.

### ***Espelho diário***

Em *A Prosa do Mundo*, Maurice Merleau-Ponty cogita que os indivíduos sejam capturados por seu nome pessoal.<sup>5</sup> Rosângela Rennó tinha dificuldade em aceitar seu nome. A vídeo-instalação *Espelho diário* reúne as histórias de 133 “Rosângelas” que a artista recolheu em jornais e narra em fluxo delirante<sup>6</sup>. Em comentário àqueles argumentos de Merleau-Ponty, Claude Lefort agrega que, antes da fase do espelho lacaniana, na qual a criança descobre sua unidade corporal, existe o encontro com o nome que determina o início de uma nova relação de alteridade<sup>7</sup>. Rosângela

2 Archive fever. Trad. Eric Prenowitz. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

3 Paulo Herkenhoff. “Rennó ou a Beleza e o Doçor do Presente” in Rosângela Rennó. S. Paulo: Edusp, 1998..

4 Thierry de Duve. “Time exposure and snapshot: the photograph as paradox. In: James Elkins (ed.). Photography Theory. Nova York, Routledge, 2007, p. 115.

5 Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 26.

6 Alícia Duarte Penna rescreveu as notícias em forma de histórias.

7 Flesh and Otherness, in: Ontology and Alterity in Merleau-Ponty. Galen Johnson e Michael Smith (orgs). Evanston: Northwestern University Press, 1990, p. 12.

Rennó constrói uma identificação pelo nome. Interpretando Rennó via Lacan, Pedro Lapa observa que “existe uma impossibilidade de que o todo se diga, existe um real que sobra. [...] É aí que se joga a possibilidade de um discurso não submetido a condição de pertença de um arquivo da ideologia do cotidiano”<sup>8</sup>. O *Espelho diário* é o campo dessa relação de conhecimento. Se o sujeito é feito por seu nome, Rennó argumenta que o sujeito moderno seja constituído pela informação por imagens e pelo sistema de comunicação, por isso o título *Espelho diário* remeter ao jornal britânico *Daily Mirror*, criado para o público feminino.

Se o pintor empresta seu corpo à pintura, como observou Merleau-Ponty, marcado por Valéry<sup>9</sup>, Rennó empresta sua imagem ao vídeo para designar uma reversibilidade fenomenológica entre ela e suas homônimas. A fotografia captura o sujeito. Do *Espelho diário* ao nome, a mesma Rosângela é todas. “Elas era umas”, escreveu Alicia Duarte Penna. O jogo visual de Rennó se identifica com Rimbaud que escreve “Je est un autre”<sup>10</sup>. As identidades não resistem ao caudal dos relatos e se dissolvem: uma é a outra da outra, numa rede de alteridades como *O Divisor* (1968) de Lygia Pape, um enorme lençol branco com aberturas em que as pessoas metiam suas cabeças e interagem. Eu sou você - esta é a especularidade buscada, que aparentemente não estaria na fisionomia, mas no nome. Rennó acede à ordem simbólica pela linguagem visual, ultrapassando a relação especular eu/outro da instância do imaginário lacaniano- o outro fotográfico. Em posição instável no discurso, Rosângela ora é significante ora significado. Na fisionomia da narradora, o *Espelho diário* instaura a carne da fotografia<sup>11</sup>.

### **Apagamento**

Os *Apagamentos* agrupam fotografias de investigação criminal, provenientes da Austrália. Quatro crimes foram trabalhados individualmente em seqüências de imagens em tom sutil próprio. O método inclui sanduíches de slides, cortes, justaposição e superposição das imagens para levar o olhar ao corpo do assassinado. Fotos embaralham o quebra-cabeças mental da investigação. O corte e a cisão da prova jurídica nas fotocollagens dos *Apagamentos* se assemelham à colagem de Magritte, analisada por Didier Ottinger, que evoca “desencadeamento sadiano” (Bataille) e o caráter antropofágico<sup>12</sup>. Rennó faz uma inversão parodística da fotocollagem e da fotomontagem

8 “Rosângela, Comunidade sem nome. In Rosângela Rennó: Espelho diário. Lisboa, Museu do Chiado, 2002.

9 Maurice Merleau-Ponty. *L’Oeil et l’esprit* (1961). Paris: Gallimard, 1965, p. 16.

10 Carta a Paul Demeny (15 de maio de 1871).

11 Em *Le visible et l’invisible*, Merleau-Ponty discute a carne da linguagem, a carne do mundo e a carne das coisas. Paris, Gallimard, 2004, pp. 170-201.

12 Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte. In: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo, FBSP, 1998, pp. 264-269.

na manipulação das massas nos regimes liberais e totalitários.

Ao produzir *Apagamentos*, Rennó comete delitos: subtrai imagens de um arquivo público e deturpa provas fotográficas de crimes, conforme o viés criminológico na arte definido pelos procedimentos e não pelo tema<sup>13</sup>. Em *Ornamento e Crime* (1908), Adolf Loos defendeu a arquitetura despojada, fazendo analogias entre ornamentos e tatuagens dos prisioneiros. Ao incluir heroína numa pintura, Rudolf Schwarzkogler anuncia: *Malerei als Verbrechen* (pintura como crime)<sup>14</sup>. As *Cosmococas* (1973) de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida são provas da infração: as fotografias indicavam o uso de cocaína<sup>15</sup>. Rennó indaga sobre a extensão da ação do artista (para além da ordem jurídica) e o procedimento epistemológico de produção da verdade.

Rennó opõe conceitos às técnicas de falseamento da fotografia, portanto da notícia e da verdade jurídica. Os *Apagamentos* remetem menos ao *mal d'archive* de Derrida que ao Michel Foucault de *A verdade e as formas jurídicas*: “entrar no domínio do direito significa matar o assassino, mas matá-lo segundo certas regras”<sup>16</sup>. Os *Apagamentos* situam o espectador na cena do crime em busca da verdade. Eles expõem a genealogia do poder na constituição da verdade. Com isso, Rennó inscreve o olhar na questão de Foucault: a própria relação de poder é constitutiva do conhecimento.

### ***Corpo da alma***

*Corpo da alma* reúne retratos de jornal de gente que exibia fotografias de pessoas desaparecidas. A fotografia é o campo de batalha contra o esquecimento afetivo e da revolta. Se a imagem trata da carnalidade do nome (*Espelho diário*), *Corpo da alma* politiza conceitualmente a materialidade da fotografia. Diante da strangeness e da foreignness de *Corpo da alma* e da *Bibliotheca*, cabe citar Julia Kristeva: “Uncanny, the foreignness is within us: we are our own foreigners, we are divided”<sup>17</sup>.

*Corpo da alma*, Rennó recorre à Gestalt da percepção da forma: os círculos, recortes das fotografias de jornal, perfazem imagens. Para Rennó, a retícula (os círculos) é índice da fotografia impressa. Os círculos são apresentados em plotagem de vinyl ou são gravados em aço inox. Essa versões solicitam raciocínios gestálticos para o princípio da emergência da figura. Com zonas opacas e espelhadas, a superfície brilha e “desbrilha”, a imagem fotográfica emerge e some.

Essa é, etimologicamente, a origem da escrita da luz (fotografia). Qualquer meneio do olhar, como

13 A propósito ver do autor, palestra Arte e crime na Casa do Saber, Rio de Janeiro, 2006.

14 Sobre a questão, ver Régis Michel. *La peinture comme crime*. Paris, Louvre, 2001.

15 Paulo Herkenhoff. “Arte e crime / quase-cinema / quase-texto/Cosmococas”. In:Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. *Cosmococa* programa in progress. Rio de Janeiro, Projeto Oiticica, Fundación Eduardo Constantini, 2005, pp. 241-260.

16 *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro, Nau Editora, 1999, p. 57.

17 *Strangers to ourselves*. Trad. Leon Roudiez. New York, Columbia University Press, 1991, p 181.

as superfícies recobertas por areia com sílica nas pinturas neoconcretas de Hercules Barsotti, busca a fulgência da forma. A imagem é fugidia no aço, como se repelida. O espelho distorce, a camuflagem confunde. A tarefa aqui é problematizar distorções e confusões estabelecidas pela fotografia para tratá-las como questões fenomenológicas. Em Cardiff, a versão em vinyl exposta é cinza sobre cinza traz imediata referência à fotografia em preto e branco como ponderável índice da cor. Pela camuflagem, elabora-se a hipótese de inferência de cores da fotografia em preto e branco, apontada por Ludwig Wittgenstein (*Remarks on color*, III, 271-277). São esses os códigos do visível de *Corpo e alma*: o compromisso material e seus modos de percepção.

Vítimas de desaparecimento ou morte (por atos de guerra, terrorismo ou violência urbana), as pessoas, cujos retratos são exibidos por parentes, aludem a um estado de impotência. Em diagrama, Rennó expõe o olhar do espectador ao abandono entre o reflexo fugidio e os efeitos dispersivos da camuflagem. *Corpo da alma* pressupõe, pois, um olho vigilante. Fotografias, argumenta Flusser, são superfícies imóveis e mudas<sup>18</sup>. Onde a tradição fotográfica mobiliza pelo congelamento do acontecimento e desmobiliza pelos processos de institucionalização, a trajetória de Rennó inclui “desmobilizar” sentidos da fotografia sob sono arquivístico e tornar visíveis fatos extra-imagéticos. Seriam o acontecimento da pose e sua intencionalidade simbólica uma forma de constrangimento do corpo sobre a alma? O corpo já não é a prisão da alma, mas o oposto – no perfil das indagações de Michel Foucault em *Vigiar e Punir*. Como a alma para Foucault, a fotografia no trabalho Rennó é efeito e instrumento de uma anatomia política<sup>19</sup>.

### ***Bibliotheca.***

Durante anos, Rennó reuniu álbuns de fotografias e pequenos grupos de slides adquiridos pelo mundo. Refotografou certas imagens. Selou os álbuns para sempre. A *Bibliotheca* incorporou cem álbuns, reunidos 37 vitrines, distribuídas em 10 grupos. Passando entre as vitrines, não se reconhecem itinerários das imagens, pois não há etiquetas e os álbuns estão fechados. No arquivo está a descrição dos conteúdos e a restauração da teia afetiva e do percurso geográfico dos álbuns. O resultado propõe uma cartografia através de vitrines coloridas como mapas formados por álbuns. O conjunto é um mapa-múndi como ilhas e continentes. O código da *Bibliotheca* define uma cor para cada continente: a do fundo corresponde ao local onde a fotografia foi feita; a da estrutura, ao lugar onde a imagem foi adquirida. Da diferença entre lugares de produção e de aquisição das fotografias emergem os índices geográficos da dispersão da imagem. Os próprios álbuns desgarrados exprimirão a diáspora da fotografia e, logo, a diáspora na experiência

18 *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 45.

19 *Vigiar e Punir*. Tradução de Ligia Vassallo. Petrópolis, Editora Vozes, 1977, p. 32.

contemporânea de povos e indivíduos.

Na *Bibliotheca*, a fotografia de turista, viajante ou emigrante cede espaço à idéia de circulação da fotografia da vida privada. A viagem e a sorte dos álbuns, sob a lógica da artista, expõem o caráter mutante das totalizações territoriais e da fronteiras na modernidade e dos deslocamentos de indivíduos e grupos. A *Bibliotheca* constitui um *locus* de reunião onde as diferenças se ajuntam. Homi Bhabha evoca que num momento de dispersão da gente “na nação dos outros”, ocorre “the gatheting of exiles and emigrés on the edge of the ‘foreign’; gathering at the frontiers; [...] gathering of the past in a ritual of revival; gathering of the present”<sup>20</sup>. O vertiginoso fluxo fotográfico global encontra na *Bibliotheca* a perfeita metáfora da modernidade líquida. A diáspora da fotografia interessa a Rennó como dispersão do simbólico em processo entrópico de assímbolia. A circulação desses álbuns e grupos de slides por sebos e mercado de pulgas é um sintoma da imersão da fotografia no fluxo do capitalismo contemporâneo. Se Zygmunt Bauman adverte que na “sociedade líquido-moderna, as realizações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes porque, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos, e as capacidades, em incapacidades”<sup>21</sup>. Na cartografia líquida da *Bibliotheca*, os álbuns seriam mensagens de naufragos da memória.

Rennó enfrenta a violência contra a fotografia, onde ela é referente do homem comum. Em que ponto, as fotografias do cotidiano se tornaram descartáveis num rito antropológico da memória, por qualquer que seja o motivo, da penúria ao desuso? Desgarrados de seu universo afetivo privado, esses álbuns adquirem a condição de valor de troca quando ultrapassam a fronteira do doméstico. Oferecidos no mercado, os álbuns – e seu conteúdo – se tornam estrangeiros a si mesmos: a natureza indéxica da fotografia toma um sentido relacional na economia política de Rennó.

### **Conclusões**

Todo projeto de Rennó implica numa abordagem de um aspecto singular da questão da fotografia. A artista ofereceu uma câmara analógica diferente a 43 fotógrafos para fazerem uma fotografia do monumento do Cristo Redentor no Rio de Janeiro. Foi a última foto de cada câmara, que em seguida foi selada. Cada câmara analógica e sua respectiva fotografia são exibidas em par em molduras separadas. *A última foto* de Rennó talvez seja o trabalho da arte que melhor dê conta do salto tecnológico da fotografia analógica para a digital. O luto pela analógica argumenta com o potencial poético do novo instrumento fotográfico.

20 *The location of culture*. Nova York, Routledge, 1997, p. 139.

21 *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2007, p. 7.

Rennó perversamente encaminha o espectador para a economia de acumulação (arquivos, bibliotecas, coleções e mapas), quando, de fato, está problematizando os modos de circulação e apropriação do objeto fotográfico como objeto do desejo. Ela expõe aquilo que Barthes considerava a tensão da fotografia: sua submissão ao código civilizado das ilusões perfeitas e o enfrentamento da inacessível realidade<sup>22</sup>. Antes que o veneno da fotografia encontre seu antídoto fatal na predação pelo mercado, Rennó promove a conversão escatológica da fotografia perdida do homem comum em discurso poético como o destino último do objeto cultural.

A metalingüística de Rennó resiste a se reduzir a linguagem auto-referenciada e ilustrativa de teorias. Textos de filósofos e cientistas sociais talvez sejam mais importantes para o projeto de Rennó do que a história da arte e a teoria da fotografia. A filosofia da fotografia parece ser mais relevante para a crítica de sua obra. Consistentemente, Rennó vem revolvendo o cânon fotográfico em todas dimensões ideológicas, simbólicas e imaginárias. Depois de conhecer seu trabalho, nunca mais poderemos olhar para uma fotografia ou pensar sua civilização da mesma forma que antes. A fotografia cotidiana nunca se propôs a realizar o desígnio de Flusser de que “o fotógrafo somente pode fotografar o infotografável”<sup>23</sup>. O esforço de Rennó há tem sido (falta uma palavra, não?) mais que extrair o infotografável. Ela traz à luz aquilo que não seria visualmente descrito pelo fotógrafo nem verbalizável pelo teórico: qual é o lugar da fotografia na vida? Para Rennó, só a fotografia explica a fotografia.

---

22 *La chambre claire: Note sur la photographie* (Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, Paris, 1980, p 184.

23 *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 31.