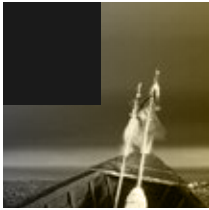


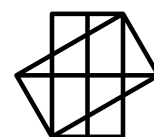


Universidad del
Rosario



Fotografía en Latinoamérica: historia, imágenes y espacios

El régimen fotográfico de Rosângela Rennó



**Facultad
de Creación**

El régimen fotográfico de Rosângela Rennó



Rosângela Rennó. (2002). Bibliotheca. 37 vitrinas que contienen fotos antiguas y álbumes de fotos en color plastificados bajo acrílico, mapa y archivo de acero. Vista exposición CCBB, 2003
Nota. fotografía de Fabio Ghivelder

La exploración de objetos y la incorporación de fotografías vernáculas en su poética visual, cuyos lugares de origen lo constituyen la prensa, las ferias de antigüedades, los depósitos históricos, los archivos familiares, institucionales y anónimos, etc., componen la estructura de una metodología que, al evitar contribuir a la excesiva producción de fotografías, medita sobre los materiales que fueron hechos con anterioridad y que, en muchos casos, se encuentran abandonados y desterrados del patrimonio cultural. Es esta una arqueología visual que, a través del análisis e intervención de las superficies de esas imágenes, precipita que otros sentidos experimenten lo potencialmente albergado en ellas. A continuación, transcribimos un breve pasaje de la académica María Angélica Melendi, que nos sirve para adentrarnos en las estrategias e intenciones que la artista busca en sus proyectos:

Desde cierto punto de vista, podríamos decir que Rosângela Rennó opera como una coleccionista. La artista trabaja con las sobras de la cultura —fotogramas descartados, archivos de fotógrafos populares, archivos penitenciarios, álbumes de familia olvidados, recuerdos de viajes extraviados, noticias irrelevantes de la crónica social o policial. La oscura pulsión de archivista que la obliga a reunir y a organizar múltiples colecciones —de álbumes, de fotos, de textos— parece obedecer a la necesidad de detener el correr de la propia vida y de las imágenes propias, en una serie de momentos arrebatados a la dispersión del olvido común o de la disolución de la amnesia social. (2003, p. 26).





Rosângela Rennó.
(2002). Bibliotheca.
37 vitrinas que
contienen fotos
antiguas y álbumes
de fotos en color
plastificados bajo
acrílico, mapa y
archivo de acero.
Vista exposición
CCBB, 2003
Nota. fotografía de
Fabio Ghivelder

Rennó, interesada en pensar la relación establecida entre la veladura de las imágenes, el anonimato como desidentificación de subjetividades particulares y el trabajo con esos contenedores de la memoria que son los álbumes de fotografía, realiza, en 2002, la instalación Bibliotheca, compuesta por 37 vitrinas de aluminio y acrílico que contienen álbumes, negativos, cajas y fotografías coleccionadas por la artista durante diez años. La información de estos objetos provenientes de distintas épocas —desde finales del siglo XIX hasta la década de 1980— se refleja en un mapamundi que reseña el origen de cada álbum, por medio de un código de lectura que, a través de colores, indica la procedencia de las vitrinas. El amarillo corresponde a Europa, el azul claro a América del Sur, el naranja a África, el verde a Oceanía, el marrón a Asia y el azul oscuro a América de Norte y América Central. También, forma parte de esta instalación un pequeño archivo rectangular de fichas, en las que se almacenan las anécdotas de adquisición y las descripciones de las imágenes, clasificadas bajo los títulos de «Asunto», «Inscripciones» y «Textos».



Rosângela Rennó. (1994). Inmemorial.
60 x 40 x 2 cm (cada marco de acero)
40 retratos en película ortocromática pintada y 10 retratos en fotografía color sobre papel de resina sobre bandejas de hierro y tornillos. Título Inmemorial en la pared en letras de metal pintado.
Vista exposición MAMAM, 2006
Nota. Fotografía de Flávio Lamemha



La instalación viene acompañada por un libro de artista con el mismo nombre, *Bibliotheca*, compuesto de 350 fotografías procedentes de los álbumes coleccionados. Las imágenes son deslocalizadas de su contexto y soporte originales, lo que las extrae de su narrativa habitual, produciendo una desidentificación de los sujetos, los espacios y las acciones representadas en las imágenes. Se borra, entonces, toda referencia, todo índice de afectividad y así desfamiliarizarnos con la función rememorativa de esas imágenes que relatan/retratan ritos sociales, momentos familiares, recuerdos personales, etc. De algún modo, se altera la idea tanto del *punctum* barthesiano, como recepción emotiva del hecho fotográfico, como de la territorialidad inherente a la memoria histórica. Al migrar de contenedor, la pertenencia de los álbumes es dislocada, ya que, en su traslado al taller de la artista en Río de Janeiro, su valor cultural desaparece para introducir una desobjetivación que los vuelve materiales de la cultura universal. Las imágenes se rearticulan en la secuencia en que los reúne el ojo de Rennó, estableciéndose entre ellas formas inéditas de correspondencia a través del montaje editorial. El libro, por otra parte, remite, en su horizontalidad, a los antiguos álbumes de fotografía.



Rosângela Rennó. (1994). Inmemorial.
60 x 40 x 2 cm (cada marco de acero)
40 retratos en película ortocromática pintada y 10 retratos en fotografía color sobre papel de resina sobre bandejas de hierro y tornillos. Título Inmemorial en la pared en letras de metal pintado.
Vista exposición MAMAM, 2006
Nota. Fotografía de Flávio Lamenha

En escalas y formatos disímiles, debajo de la superficie del vidrio, se sitúan reproducciones de fotografías de álbumes, en cuya portada principal se muestran paisajes marítimos, patrones geométricos, palabras que remiten a antiguas estéticas tipográficas, motivos florales, diapositivas preservadas dentro de una estructura física y fotografías de ritos familiares que se superponen unas sobre otras, en montículos situados sobre fondos cromáticos uniformes. Son estas algunas de las visualidades que el espectador observa al interior de las vitrinas organizadas por grupos de tres y de cuatro en el espacio museográfico. Paralelamente a los álbumes, como mencionamos anteriormente, se organizan también negativos y cajas de productos de la marca Kodak.



Aunque no sea posible acceder al contenido de los álbumes, el espectador logra intuir su grosor desde la perspectiva lateral de los mismos. Esto significa que, cuando Rennó cierra los álbumes, vuelve motores de la imaginación a estos objetos destinados a la preservación de la memoria. La reiterativa marejada de las imágenes se detiene sobre la quietud de estos objetos inmóviles, en cuyas portadas se exhibe su propia impotencia. Su funcionalidad original —el recorrido progresivo de sus páginas— queda interrumpida.

En la instalación, la idea de *ausencia* se escenifica como la imposibilidad de mostrar esas fotografías. La potencialidad de su visión se detiene en la disposición de los fragmentos de los álbumes que, imaginamos, pertenecieron primero al cúmulo de objetos exhibidos sobre la mesa de una feria de pulgas, como ruinosos y anónima alegoría personal, y ahora ingresan al sistema archivístico de la artista, para conformar una colección heterogénea, donde son reorganizados e interpretados desde otros criterios de recepción.



Rosângela Rennó. (1997-1999). Da série Vulgo [Alias].
Impresión fotográfica en laminado Cibachrome, a partir de un original del Museu Penitenciário Paulista.
Vista exposición Museo Rufino Tamayo, 2009
Nota. Fotografía de Ramiro Chaves

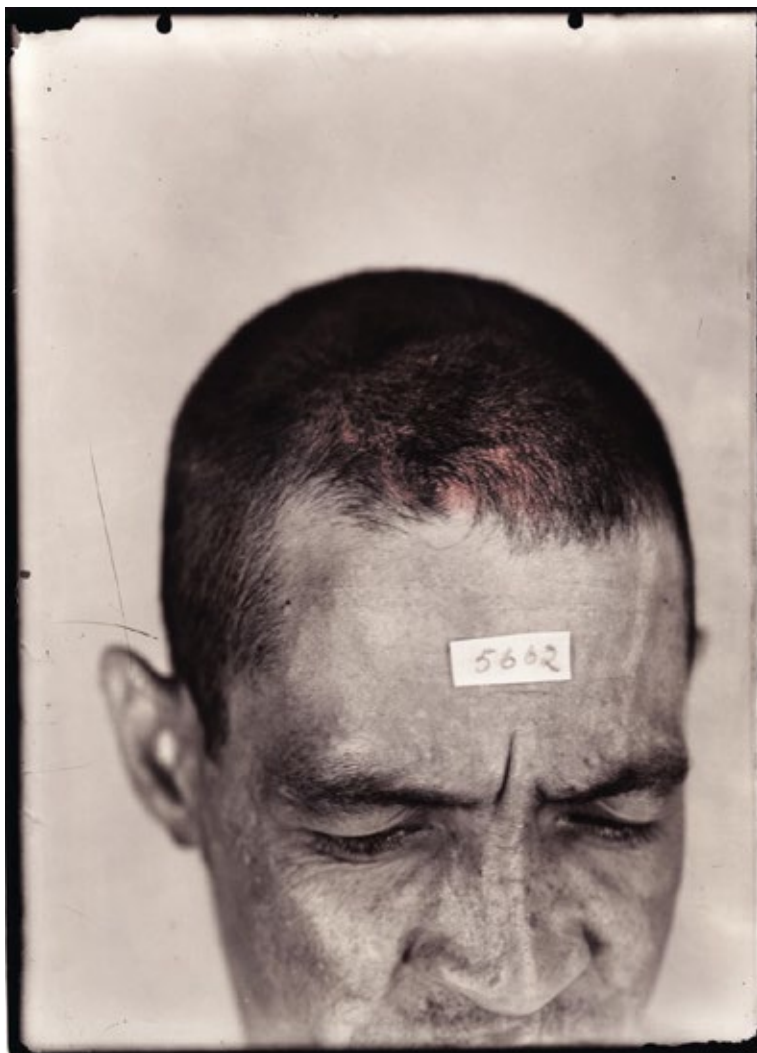
En *Bibliotheca*, estamos frente a colecciones de las cuales solo vemos parcialmente su contenido. Podemos notar en las apariencias superficiales rasgos distintivos, pero no su interior ni contenido. Aquí, surge el problema de la visibilidad, porque existe una dimensión del ocultamiento: no se pueden abrir los álbumes. Entonces, la pregunta que surge es cómo se articula y desarrolla, en la poética del archivo, el vínculo entre lo velado y lo abierto, la apariencia y su contenido, la superficie y la estructura interior, la apertura y la clausura, presentes en las vitrinas, álbumes e imágenes de esta instalación. Rennó explica el universo de relaciones y referentes que sostiene esta obra así:

Todo en este trabajo es visual, creo que solo la lectura de las fichas sobrepasa lo visual, ya que depende de la lectura y la comprensión de un contenido en una determinada lengua. La activación de la memoria viene de las relaciones con el sistema que cruza los tres modos de guardar la información visual y textual: el museo, el archivo y la biblioteca. (R. Rennó, comunicación personal, 2015)





La artista propone, en síntesis, un sistema que interrelaciona tres modos de trabajar lo visual y lo textual a través de las figuras del museo —por el *display* donde son mostrados los objetos—, el archivo como complemento de la instalación donde se clasifica la información textual y la biblioteca como metáfora organizativa de las materialidades y visualidades que son conservadas. Son estos los principios que funcionan como una estructura plural en la que dialogan distintas tecnologías de la memoria, cuyas operaciones se confunden entre sí y donde el archivo vendría a constituir el umbral intermedio entre el museo, en cuanto exposición de objetos, bajo un problema curatorial, y la biblioteca, como ordenamiento del saber dispuesto para ser consultado.



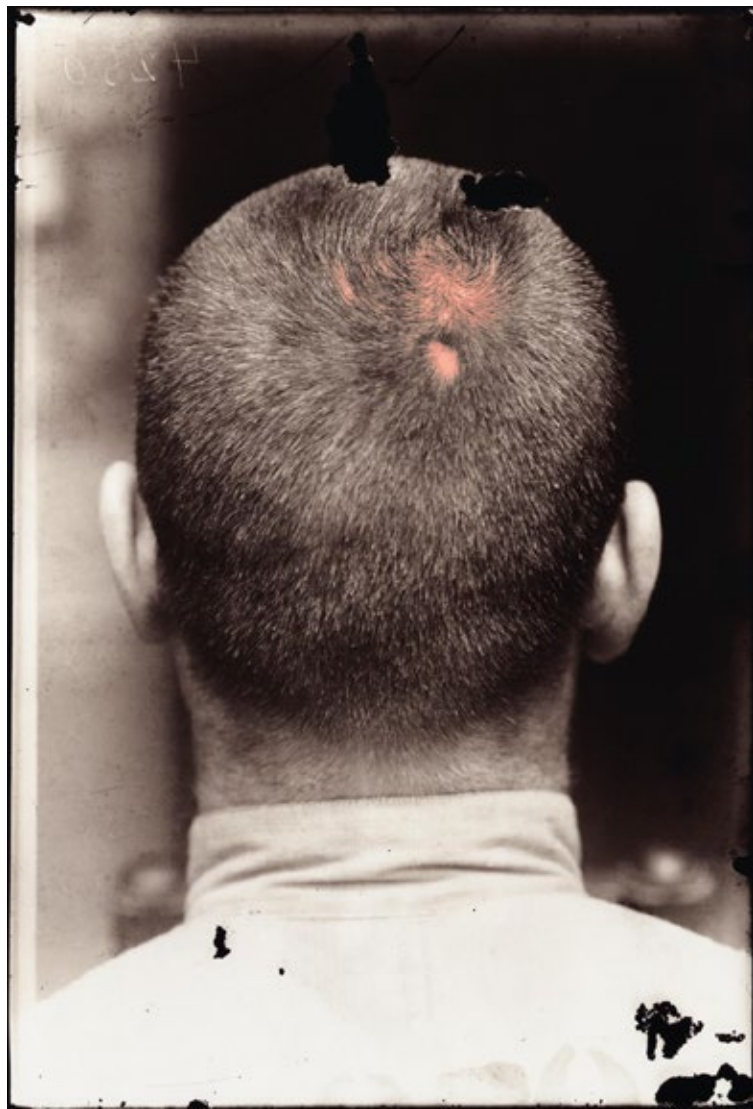
Rosângela Rennó. (1998). Da série Vulgo. Number. 170 x 114 cm
Impresión fotográfica en laminado Cibachrome, a partir de un original del Museu Penitenciário Paulista.
Vista exposición Museo Rufino Tamayo, 2009
Nota. Fotografía de Ramiro Chaves

Para la académica brasileña Mariana Bertelli, Flusser

está convencido de que las imágenes son creadas para documentar la realidad y para orientarnos en el mundo. Sin embargo, lo que sucede es que, tras la introducción de la imagen técnica, los seres humanos han olvidado que crean imágenes para orientarse a sí mismos en el mundo y, por lo tanto, ya no saben cómo decodificarlas. (2011, p. 7).



Partiendo de esta premisa, la profesora desarrolla las correspondencias existentes entre la filosofía fotográfica de Flusser y las operaciones artístico/archivísticas presentes en algunas obras de Rennó, dando cuenta de cómo la artista subvierte la forma de aproximarnos a las imágenes. Dice Bertelli que «en la época de los aparatos, según el punto de vista de Flusser, el mundo se convirtió en una colección de imágenes en vez de verdaderas experiencias» (2011, p. 7), idea apropiada por Rennó, quien trabaja con imágenes descartadas por el discurso estético, a las cuales se las ha despojado su estrato histórico para reiterar la pertinencia de volver a aprender a mirarlas, interviniendo su soporte o alterando algún aspecto de su materialidad, para hacerlas visibles desde otro lugar de apreciación.



Rosângela Rennó. (1998). Da série Vulgo. Three Holes.
167 x 113 cm
Impresión fotográfica en laminado Cibachrome, a partir de
un original del Museu Penitenciário Paulista.
Vista exposición Museo Rufino Tamayo, 2009
Nota. Fotografía de Ramiro Chaves

Inmemorial y *Vulgo* son solo algunos de los proyectos donde Rennó reinterpreta imágenes ya realizadas que están sujetas a contextos particulares. Mientras un monumento rememora acontecimientos del pasado como algo que debe perdurar en la memoria de las sociedades¹, *Inmemorial* (1994) se erige como una instalación que habla del enmudecimiento institucional respecto a los hechos acaecidos en Brasilia durante la modernización urbana entre los años 1957 y 1960. Brasilia, ciudad capital, fue construida por hombres, mujeres y niños que no estaban protegidos adecuadamente frente a los riesgos que su trabajo implicaba. Estas personas, en su mayoría provenientes del campo, eran consideradas mano de obra barata y ni siquiera se les brindaba un funeral apropiado en caso de fallecer durante la jornada laboral. Aproximadamente, 70 000 personas llegaron a Brasilia para trabajar en las construcciones durante cuatro años y, como señala Rennó, *Inmemorial* es una suerte de homenaje a estas personas que desaparecieron, murieron o fueron afectadas durante este proceso (Rennó, 2011).

¹A propósito del monumento, resulta pertinente recordar la clasificación que propone Alois Riegl en *El culto a los monumentos*:

Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en las conciencias de las generaciones venideras. Puede tratarse de un monumento artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende immortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla solo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción. (1987)

Por otro lado, según Riegl, los monumentos se dividen en tres: en primer lugar, están los *monumentos intencionados*, que se caracterizan por el valor rememorativo; en segundo lugar, están los *monumentos históricos*, que vendrían a representar una concepción moderna y se clasifican a su vez en *intencionados* y en *no intencionados*. Estos últimos, los *no intencionados*, que aparecen desde el siglo XV y se extienden hasta el siglo XIX, se refieren a aquellas ruinas o vestigios que aún se conservan en el presente. Finalmente, en tercer lugar, Riegl distingue los *monumentos antiguos*, que son aquellos que dan cuenta de su existencia pasada y aparecen hacia finales del siglo XIX hasta inicios del siglo XX. Esta referencia fue tomada de la explicación realizada por Elizabeth Collingwood-Selby en su texto *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable* (2012). Resalta la autora, además, la diferencia entre el valor histórico y el valor de antigüedad que contiene la idea del monumento, señalando la correspondencia que existe entre la condición rememorativa —y su valoración del documento/monumento— y el surgimiento de la noción historicista de la historia.





A través de retratos tipo carnet ampliados de cuarenta adultos y diez niños, Rennó muestra los desconocidos rostros que retornan de los depósitos institucionales para, en su presencia museal, aludir a esa zona de la historia nacional que suele ser objeto de la violencia simbólica que produce el olvido. Estas imágenes, propias de las identificaciones oficiales, muestran los signos del tiempo. Sobre sus soportes, advertimos las manchas causadas por el óxido provocado por una grapa, lo que seguramente indica que la fotografía estuvo sujeta a algún expediente o ficha de los trabajadores. Expresiones faciales un tanto hieráticas de mujeres con cabello corto, hombres con bigotes y niños con grave gestualidad son algunos rasgos en común que persisten en estas fotografías, cuya materialidad se encuentra velada por una opacidad, creada por la artista a través de un fondo negro, que dificulta la diáfana e inmediata recepción de las mismas.

Un efecto similar lo encontramos en *Vulgo* (1998). A partir de un acervo de fotografías tomadas a los presos de la antigua penitenciaría de São Paulo, probablemente, entre los años 1920 y 1940, la artista da cuenta de la tensión entre la presencia y la ausencia, entre la nitidez del rostro como lugar de identidad y la parte posterior de la cabeza que es la registrada en las imágenes. De espaldas, las personas fotografiadas constituyen cuerpos desconocidos donde se exagera la noción de anonimato. Existe la hipótesis de que esta colección de cuarenta fotografías fue realizada con el objetivo de estudiar las posibles correspondencias entre la anatomía corporal y los comportamientos criminales dentro del marco de un pensamiento positivista dominante en la época. La noción de *anonimato* se presenta también en el hecho de que no quedó registro alguno de los nombres y apellidos de los sujetos, sino solo el sobrenombre y el código que tenían dentro del recinto, el cual será retomado para titular la imagen.

Desde la manipulación técnica, las fotografías son alteradas a través de la intervención que realiza la artista quien, al colorearlas y mancharlas, le imprime una suerte de singularidad aurática a cada pieza que conforma el conjunto. En esta arqueología visual, Rennó no resalta la función documental del registro de personas y acontecimientos específicos, antes bien, la artista trata las imágenes como si fueran fantasmagorías².

A propósito de la noción de autoría y la poética archivística presentes en la obra *Bibliotheca*, Rennó señala que, como creadora y obrera de estos objetos,

la noción de autoría es clara, ya que se trata de algo que se propone como arte y no como archivo. Archivo es solo la estrategia de creación autoral donde lo que importa es el manejo de signos vacíos, álbumes fantasmáticos desconectados del flujo temporal [...]. (R. Rennó, comunicación personal, 2015)

Sobre esta distinción entre el arte y el archivo, emana una idea de subjetivación como el distanciamiento provocado entre la necesidad de rescatar algo del olvido y la ceguera de las imágenes plastificadas y selladas. En este alejamiento que se traduce en el pasaje que va del estable/estático valor cultural del álbum en el que se afirma la experiencia y el hecho de trabajar con aquello que resta, los residuos son despojados de su contexto para proponer otra forma de administrar las imágenes, a partir de la invención de una subjetividad coleccionista. Vemos, entonces, cómo el gesto soberano de Rennó es el que le confiere a su práctica archivística la condición de obra de arte. Los procedimientos propios del archivo —coleccionar, acumular, clasificar, agrupar, omitir, seleccionar y jerarquizar— son los que permiten que la noción de autoría sea la que regule la configuración de piezas que conjuntamente vendrían a revelar problemas ligados a nuestra contemporaneidad. Aquí, queda implícito que la noción de «creación», lejos de referirse al genio artístico como sinónimo de autenticidad individual y de ímpetu que obedece a un instante de luminosa inspiración, invoca más bien los procesos de experimentación y los procedimientos técnicos del montaje visual. De la experiencia, como acontecimiento trascendental de la subjetividad, pasamos a la reunión de un conjunto de acciones y gestos donde la subjetividad se fragua en una serie de operaciones que involucran la intervención de objetos, imágenes y materiales.

²Este asunto fue comentado por Rosángela Rennó en el programa de televisión *Fotograma Tevé* durante una entrevista que le fue realizada en el marco de su muestra *Río-Montevideo*, organizada por el Centro de Fotografía de Montevideo (ver:<https://bit.ly/3qeMGdF>). La muestra indagó en el archivo de Aurelio González, fotógrafo uruguayo quien, tras el golpe militar en su país, se exilia en Brasil. Su acervo permaneció más de treinta años oculto y fue analizado por Rennó, quien seleccionó algunas de las imágenes para ser mostradas en antiguos proyectores que le conferían al espacio exhibitivo una atmósfera de mecánica sonoridad y una cualidad luminosa única producida por los aparatos.





Ante el hecho de considerar la fotografía a partir de su articulación con otras imágenes desconocidas que, en conjunto, hablan sobre la migración de la memoria, cabría preguntarse si sería pertinente señalar dónde acaba la biblioteca y dónde comienza el archivo, o viceversa. O, de otro modo, ¿cómo sus estructuras metodológicas y sus connotaciones significantes operan simultáneamente sin anularse la una a la otra en *Bibliotheca*? y ¿cómo, finalmente, la artista desarma la unicidad de la biblioteca para hacerla ingresar paradójica y fragmentariamente en el título de esta obra que trabaja con una colección de álbumes? Estos son algunos de los interrogantes con los que terminamos este recorrido por los cruces entre la filosofía de Flusser y las prácticas visuales en Rennó.

Referencias

Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Ediciones Paidós.

Bertelli, M. (2011). Look Again: The influence of Vilém Flusser on Brazilian photographer Rosângela Rennó. *Flusser Studies Multilingual Journal for Cultural and Media Theory*, 12, 2-20. Recuperado de: <https://bit.ly/3x2c9Lg>

Collingwood-Selby, E. (2012). *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.

Melendi, M. A. (2003). Biblioteca ou das possíveis estratégias da memória. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 23-49.

Rennó, R. (2003). *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify.

Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, España: Visor. Recuperado de: <https://bit.ly/3AWQEwj>

