



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La Resignificación de la Fotografía en la Obra de Rosángela Rennó

Tesis que presenta **ANA LILIA DÁVILA JIMÉNEZ**
para obtener el grado de
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

Directora:
DRA. DEBORAH DOROTINSKY



Febrero de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Agradezco a los miembros del
Comité tutorial su apoyo y
sus observaciones.*

Dra. Deborah Dorotinsky

Dra. María Angélica Melendi

Dra. Rebeca Monroy Nasr

Mtra. Eugenia Macias

Dr. David Wood

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
LOS RECURSOS DE ROSÂNGELA.....	9
LAS SERIES.....	23
<i>IMEMORIAL.....</i>	24
<i>VULGO Y CICATRIZ.....</i>	31
CONCLUSIONES.....	43
APÉNDICES	
IMÁGENES.....	46
GLOSARIO DE TÉRMINOS FOTOGRÁFICOS.....	57
ENTREVISTA A ROSÂNGELA RENNÓ.....	58
BIBLIOGRAFÍA.....	61

INTRODUCCIÓN

Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*, habla de un efecto anestésico que se genera en el observador como respuesta a la repetida exposición de imágenes de sufrimiento. Una situación análoga se puede observar en la actualidad como producto de la saturación e imposición de espacios que promueven artículos de consumo, provocando en muchos casos, apatía o resistencia a mirar dichas imágenes.¹ Ante este panorama, es deseable que las propuestas de los artistas visuales transiten por caminos diferentes, ofreciendo una obra que estimule el interés del espectador. Tal es el caso de la obra de Rosângela Rennó, artista contemporánea brasileña que evoca, mediante una serie de recursos visuales, la memoria afectiva, social o cultural del público que se pone en contacto con su obra. Algunos de los temas que aborda en su trabajo están relacionados con situaciones emotivas compartidas por muchas personas, por ejemplo, la exposición de imágenes de personas que buscan a

¹ Es ilustrativa en este sentido la consideración de Peter Krieger sobre la falta de instrumentos para entender el mundo visual que saturado de imágenes impide la distancia crítica y la reflexión. Peter Krieger, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg" en *XXII Coloquio internacional de Historia del Arte. (In)Disciplinas: Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, UNAM/IIE, 1999.

sus familiares desaparecidos (Fig. 1), los emigrantes que salen de sus países de origen en busca de mejores condiciones de vida (Fig. 2), los recuerdos de gente común guardados en álbumes fotográficos (Fig. 3), las parejas que se van y no regresan (Fig. 4), entre muchos otros.

De su amplia producción, que inició en los años ochenta, sólo revisaré para este estudio, tres instalaciones correspondientes a la década de los noventa: *Imemorial* (1994), *Cicatriz* (1996) y *Vulgo* (1998). La decisión de seleccionar estas obras se debe a que las imágenes que las integran se obtuvieron de archivos “muertos” de instituciones públicas. Al rescatar este material, Rennó muestra que los desechos fotográficos de una sociedad contienen información que puede conformar la interpretación histórica ya sea a nivel personal o social. Revela, además, sus preocupaciones sociales y su interés por preservar la memoria afectiva, la cual es el eje central de su trabajo.

La década de los noventa fue un periodo muy importante en la carrera artística de Rennó. Si bien en los años anteriores ya se vislumbraba una marcada atracción por coleccionar imágenes, es hasta los años noventa, al iniciar su *Archivo universal*, cuando se definió el rumbo de su trabajo, al centrar su atención en historias de la población

común, del individuo simple que transita por las calles. Su interés por las imágenes la llevó a reunir una gran cantidad de fotografías de origen muy diverso, algunas de ellas fueron donaciones de familiares y amigos, otras, las adquirió en mercados de segunda mano en diferentes países o bien son el resultado de sus investigaciones en archivos históricos.²

Su trabajo consiste en rescatar y resignificar las imágenes, esto lo logra al re-fotografiarlas y manipularlas; algunas veces oscurece o elimina los tonos claros hasta el límite de visibilidad. Otras, fragmenta y enfatiza un lugar (que se podría considerar el *punctum*)³ de la imagen. El empleo de estos recursos tiende a que el referente se desvanezca proporcionando “mayor poder de generalización”.⁴ Es decir, entre mayor es la indefinición de la imagen mayor es su susceptibilidad a ser reinterpretada por el espectador.

El *Archivo universal*, obra clave en su producción de estos años, es una colección de textos que fueron rescritos

² La conformación del acervo de imágenes de Rennó obtenidas de diversos contextos sin considerar la calidad, el oficio, el virtuosismo o la autoría de la imagen, recuerda en gran medida el último proyecto de Aby Warbur *Mnemosyne*, enfocado a construir la memoria social a través de productos visuales.

³ Este término, es utilizado por Barthes para señalar el detalle que nos afecta (“...es lo que añadido a la foto y que sin embargo esta en ella”), estableciendo una relación directa con el objeto o la persona representada. Roland Barthes, *Cámara lúcida*, Barcelona, G. Gili, 1982, p. 105

⁴ Arlindo Machado en “La fotografía como expresión del concepto”, www.cervantesvirtual.com, 29/04/2008

a partir de artículos de periódicos o revistas en los que se habla de fotografías. En ellos, Rennó omite los nombres de lugares y personas, para evitar la identificación de los retratados. Al ampliar los márgenes temporales y espaciales originales del material documental, las imágenes pueden adecuarse a situaciones nuevas sin importar el lugar ni la fecha en que fueron capturadas.

La hibridación, es decir, la combinación de las fotografías con elementos textuales extraídos de su *Archivo universal* suma a las obras nuevos signos, llevando al extremo la consideración que hacía Allan Sekula en uno de sus artículos "... El significado de la fotografía es siempre una construcción híbrida, resultado de la interacción de convenciones icónicas, gráficas y narrativas."⁵ Valiéndose de esta particularidad de las imágenes, y dotándolas de nuevos elementos (como el formato o el lugar en el que son colocadas las imágenes), Rennó posibilita otras lecturas. Sus obras, como gran parte del arte contemporáneo, son obras abiertas a múltiples interpretaciones y requieren la participación del público para completarse.⁶ En este caso, la intervención consiste en integrar y articular los elementos contenidos en la obra, que por su presentación "anónima" crean un vínculo

⁵ Allan, Sekula, "The Traffic in Photographs" en Coco Fusco y Brian Wallis (eds.), *Only Skin Deep, Changing Visions of the American Self*, New York, International Center of Photography, 2003, pp. 83, 84.

⁶ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.

afectivo con los espectadores que adecuan y hacen suyos los posibles significados de acuerdo a su experiencia.

La dificultad que representa la comprensión del arte contemporáneo alienta la descalificación *a priori* de las obras. El cambio de valores estéticos "modernos", es decir, aquellos que prevalecieron en la primera mitad del siglo XX, ha alejado al público de los museos que exhiben producción actual. El estudio detallado de las obras, bordeando los signos que contienen, facilita el acceso no sólo a esa obra sino a un lenguaje que requiere cierta traducción, utilizando el término en el sentido de la "translatio" latina, es decir, un desplazamiento del texto, del objeto, del sentido y aún del espectador.

LOS RECURSOS DE ROSÂNGELA

Rosângela Rennó nació en Belo Horizonte en 1962, actualmente reside y trabaja en Río de Janeiro, Brasil. Su formación como productora visual es muy sólida; inicialmente, cursó estudios de arquitectura (1986) y de artes plásticas (1987) en Belo Horizonte, y posteriormente, obtuvo un doctorado en Comunicaciones y Artes en la Universidad de São Paulo (1997).

Como fotógrafa tiene una trayectoria muy extensa. Su trabajo constante y la participación en diversos concursos nacionales e internacionales la han hecho merecedora de múltiples becas y Premios de Adquisición. Su obra forma parte de importantes colecciones.⁷

La exposición presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles, California en 1996, titulada *Cicatriz*, fue determinante en su carrera artística.⁸ A partir de entonces, empezó a recibir invitaciones para participar en exposiciones fuera de Brasil.

⁷ Su CV completo puede consultarse en www.comartevirtual.com.br

⁸ "En 1996, se le reconoce fama internacional gracias a la muestra llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles. A partir de ese momento intenta llevar hasta sus extremos la voluntad de representación de los mecanismos de la memoria y el olvido."
www.masdearte.com/item_artistas_st.cfm?letra=¬iciaid=6280

Actualmente, su trabajo es considerado, por numerosos críticos e historiadores del arte (Eder Chiodetto, Arlindo Machado, Edward Sullivan, entre otros), como referencia obligatoria de la producción artística brasileña.⁹ Su obra, vinculada totalmente con el arte contemporáneo, transita entre la fotografía, la literatura y la instalación, eliminando cualquier indicio de límite en el arte. Su trabajo consiste, principalmente, en el rescate y la resignificación de imágenes preexistentes, juzgadas la mayoría de las veces como objetos inservibles. Al respecto ella señala:

Siempre me preocupé por el uso social de la imagen. Me interesa la producción vernácula, desprovista de ropaje estético, que es una especie de 'margen' de la fotografía. Me gusta lidiar con ese material, porque me habla de la vida cotidiana, del individuo y del ser humano. Creo que ese tipo de imagen cuenta más sobre la humanidad que la llamada fotografía de autor.¹⁰

Sin embargo, es interesante la confrontación de las palabras de Rennó con las conclusiones de Pierre Bourdieu expuestas en la primera parte del libro que compiló *Un arte medio*, en las que señala que no hay nada más rígido y

⁹ Eder Chiodetto, "Rosângela Rennó ordena amnesia social", www1.folha.uol.com.br, 23/11/2007

¹⁰ www.comartevirtual.com.br, 22/11/2007.

ajustado a reglas estéticas que la fotografía vernácula. Señala Bourdieu, que existen normas poco articuladas que de manera inconsciente o semiconsciente adoptan los modelos en el momento en que se captura la imagen.

Desde finales de los años ochenta Rennó comenzó a coleccionar imágenes. Las fotografías “de deshecho” de su padre que estaban movidas o fuera de foco y la donación de fotografías de los álbumes familiares de sus amigos fueron su material inicial. Posteriormente, cuando se mudó a Río de Janeiro, se dio a la tarea de comprar en mercados de segunda mano y en estudios fotográficos de la ciudad, negativos de fotos de identificación de 3X4 cm. Con este material organizó sus primeras instalaciones y se dio cuenta que su trabajo se había definido hacia el campo de la fotografía.¹¹

La reflexión sobre la identidad la lleva al proceso tan singular de “rehacer” el retrato, el cual manipula jugando con la identidad de los retratados. Sobre ello escribió en 1993 Annateresa Fabris¹², a propósito de la participación de Rosângela Rennó en la XLV Bienal de Venecia:

¹¹ Sus trabajos anteriores combinaban diferentes medios de las artes visuales. Rosângela Rennó, *Depoimento*, Belo Horizonte, Circuito atelier, 2003, p. 8

¹² Rosângela Rennó reconoce que en esta etapa de su carrera fueron determinantes las reflexiones sobre el papel de la fotografía de la crítica de arte Annateresa Fabris. *Rosângela Renno*, *Ibidem*, p. 81.

El sutil juego de deconstrucción y reconstrucción, al cual Rosângela Rennó somete sus imágenes encontradas, le permite penetrar en la ideología fundamental de la fotografía: la objetividad y el reflejo se revelan como productos inherentes a una práctica social y superan en mucho la idea de la homología intrínseca al aparato.¹³

El dominio de los principios de la fotografía y el estudio y conocimiento de los elementos que constituyen la imagen, le permiten construir fotografías con características propias. El resultado es una imagen compleja, la mayoría de las veces metafórica, constituida por múltiples elementos que se aleja de la práctica común que implica solamente oprimir un obturador.

La recuperación que hace Rennó de las imágenes destinadas a la basura, está ligada a su interés por rescatar una parte de la memoria individual y colectiva, pero también es la resistencia a tomar fotografías como una respuesta ante la abundancia de imágenes.¹⁴ Al apropiarse de las imágenes Rennó renuncia al papel protagónico que se le asignaba en la modernidad al artista "creador", de esta manera, el lenguaje ocupa un lugar destacado y la posición del público se hace imprescindible.¹⁵

Sin embargo, esta práctica de reciclaje a la que han recurrido cineastas, literatos y artistas visuales, no deja de tener su contraparte irónica y subversiva: reintegrar objetos que habían sido juzgados como inservibles, recuperando no sólo su "valor" sino adquiriendo atributos

¹³ Annateresa, Fabris, "L'indizio negato", www.itaucultural.com.br, 23/11/2007

¹⁴ Rosângela Renno, *Depoimento*, op. cit., p. 13

¹⁵ En "La muerte del autor", Barthes señala que a partir del debilitamiento de la posición del "autor-dios", el lenguaje se convierte en parte central de la obra, y se fortalece la función del lector. Roland Barthes, "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 67-71.

estéticos.¹⁶ Por otro lado, la renuncia a la autoría o disminución de la presencia del autor que se ha señalado como una de las características del arte contemporáneo es parcial, en este caso, el artista no es autor de la fotografía pero si lo es de la obra final.

I

La apropiación, empleada en forma recurrente desde principios del siglo XX por Marcel Duchamp en sus *readymades*¹⁷ fue retomada a finales de los años cincuenta por diferentes artistas como Robert Rauschenberg en *Erased De Kooning drawing* (1953) y Jasper Johns en *La bandera* (1955), entre muchos otros. En los años setenta nuevamente se utiliza la apropiación, aunque con un sentido diferente, pues mientras Duchamp llevaba objetos encontrados en la calle a un contexto artístico con su consiguiente cambio de función, cuestionando los valores y los espacios destinados al arte, los artistas de estos años recurrieron a la reproducción e intervención de obras muy conocidas, en un ejercicio reflexivo sobre la práctica estética en los museos (instituciones de la modernidad).¹⁸ Los discursos de artistas como Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sherry Levine y Martha Rosler, utilizaron los

¹⁶ Cf., Robert Stam, "Hibridity and the Aesthetics of Garbage: The Case of Brazilian Cinema", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. www.tau.ac.il/eial/IX_1/stam.html

¹⁷ Rueda de bicicleta fue el primer *readymade* mostrado en su estudio en 1913.

¹⁸ Cabe señalar que en 1919 Duchamp hizo lo propio al utilizar una imagen ampliamente reproducida de Leonardo da Vinci para producir L.H.O.O.Q. Benjamín H.D. Buchloh en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p.

lenguajes de la televisión y la publicidad, para mostrar la devaluación del objeto y su transformación en mercancía.

Una de las características más destacables de la producción artística de esta década es su vinculación con la política. La imposición de gobiernos dictatoriales (en varios países de Latinoamérica) y la violación constante a los derechos civiles fueron algunas de las causas que motivaron esta relación. Martha Rosler por ejemplo, realizó una serie de fotomontajes que combinaban imágenes apacibles de hogares estadounidenses con fotografías de heridos, muertos y mutilados durante la guerra en Vietnam. Con este trabajo, Rosler se revelaba contra la complicidad de la televisión y de la mayoría de los medios impresos que trataban de ocultar los horrores de la guerra.¹⁹

Por su parte en Brasil Cildo Meireles “combatió la dictadura con botellas de Coca Cola”.²⁰ Este proyecto consistió en escribir en las botellas de Coca Cola (símbolo del imperialismo norteamericano) la frase “yankees go home”, para luego reintegrarlas a la circulación. “En este caso el *readymade* no es un objeto industrial trasladado al dominio

¹⁹ Peter Osborne, *Arte Conceptual*, London, Phaidon, 2006. p.153

²⁰http://www.elpais.com/articulo/cultura/artista/combatio/dictadura/brasil_eña/botellas/coca-cola/elpepicul/20080611elpepicul_3/Tes

del arte, sino un sistema social de distribución al que se dota de una nueva función artística y política.”²¹

La vinculación del arte con la política, marcó en su momento la diferencia entre el arte conceptual latinoamericano y el que se realizaba en otros países de Europa y Estados Unidos. Una de las manifestaciones más elocuentes de esta relación se hizo presente en el movimiento *Mail art*, en el cual, los envíos postales se convirtieron en un instrumento de lucha y denuncia. Los artistas implicados en el movimiento, muchos de ellos encarcelados, perseguidos o desterrados, utilizaron el correo postal para crear una red de comunicación que les permitió expresar lo que no podían hacer libremente en sus respectivos países.

Estos años de efervescencia política fueron los nutrientes del periodo formativo de Rosângela Rennó, por eso no es extraño que una vez que ella tiene dominio sobre el medio fotográfico, se manifieste su preocupación por abordar en su obra, tal vez de manera inconsciente, problemas sociales y políticos (dictadura, desaparición de personas, migración, represión, marginación, abuso, etc.). Su producción de los años noventa es una manifestación clara contra el olvido.

²¹ Peter Osborne, *op. cit.*, p. 150

Ferreira Gullar, crítico de arte y poeta brasileño, en 1973 escribió dos ensayos bajo el título *Vanguardia e subdesenvolvimento*²². En uno de ellos, señala, que las vanguardias deben surgir de las características sociales y culturales propias del país que las produce, y no de la importación de modelos ajenos a sus realidades.²³ Este punto de vista, el cual, considera el arte como producto y expresión de la vida nacional podría llevarse más allá de la restricción temporal y geográfica a la que alude Gullar y ser la explicación al resurgimiento de temas políticos en el arte contemporáneo latinoamericano, como una manera de preservar la memoria.

“El alegorista no inventa imágenes, las confisca. Él reivindica el significado culturalmente, coloca a la alegoría como su intérprete. Y en sus manos la imagen se torna otra cosa.”²⁴ Esta definición del alegorista que hace Craig Owens parece definir a Rennó y a su obra. La sutileza de su lenguaje metafórico aligera la carga política de los temas que aborda.

²² Ferreira Gullar, *Vanguardia e subdesenvolvimento*, Río de Janeiro, Civilizacao brasileira, 1973, p. 168.

²³ El autor está haciendo alusión a la adopción de vanguardias europeas que son totalmente ajenas a la situación que se vive en los países subdesarrollados, en este caso Brasil.

²⁴ Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Los Ángeles, California Press Berkeley, 1992, p. 4

II

Un recurso recurrente en la obra de Rennó es la intertextualidad, es decir, la combinación de diferentes tipos de lenguajes conviviendo en una misma obra. La interacción de imagen y texto la podemos observar en algunas de las instalaciones que realizó en la década de los noventa como *Viagens especiais* (Fig. 5) e *In Oblivionem* (Fig. 6). En el primer caso se trata de una serie de narraciones que tienen como fondo imágenes en tonalidades sepia que remiten al viaje;²⁵ en el segundo, se presentan antiguas imágenes desvanecidas de personas posiblemente muertas, acompañadas de un texto. En ambos casos no hay relación entre los elementos, sin embargo, al formar parte de una misma obra hay una tendencia por parte del espectador a integrarlos.

El conocimiento que tiene Rennó sobre las limitaciones de las fotografías para suscitar en el espectador nuevas imágenes,²⁶ la lleva a la exploración en el campo de las letras, de ahí surge la idea de comenzar un archivo de imágenes narradas porque "cuando se lee una referencia textual sobre la fotografía no se requiere tenerla al lado,

²⁵ En el montaje de la instalación no se utilizaron las imágenes. Los textos se pintaron dentro de un contenedor estableciendo un diálogo entre el lugar y el texto.

²⁶ "La esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí" Roland Barthes, *Cámara lúcida*, Barcelona, G. Gili, 1982, p. 24

basta un comentario para recrear la imagen mentalmente.”²⁷
Michel Foucault en uno de sus ensayos señaló la preeminencia que tiene el texto sobre la imagen cuando confluyen en una misma obra:

Desde el momento que se pone a leer [el espectador], en efecto, la forma se disipa; en torno a la palabra reconocida, a la frase comprendida, los otros grafismos se desvanecen, llevándose consigo la plenitud visible de la forma dejando tan sólo el desarrollo lineal, sucesivo del sentido...²⁸

En la cita anterior, extraída del análisis de la obra conceptual de R. Magritte “*Ceci n’est pas un pipe*”, Foucault destaca el predominio del poder significante de la frase. En el caso de Rennó, los textos son un elemento más de la obra que contribuye a potencializar las interpretaciones.

El origen de los escritos que acompañan las imágenes de Rennó son parte de una de sus obras más importantes: *O arquivo universal*. Este trabajo que inició en 1992 y que continúa en crecimiento hasta la fecha, es un archivo de textos extraídos de revistas o periódicos, reescritos por Rennó. La característica que comparten los textos, es que tienen como referente una fotografía. En *O Arquivo universal*,

²⁷ Rosângela Rennó. *Depoimento, op. cit.*, p. 9

²⁸ Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 37

no hay datos que permitan la identificación de lugares o personas, para ello Rennó sustituye en cada texto los nombres propios por una letra mayúscula seguida de un punto y omite fechas y lugares. *O arquivo universal*, son imágenes virtuales, "imágenes sin imágenes".²⁹

Las "narraciones" reunidas en *O arquivo universal* fueron determinantes en la conformación de las obras de la década de los noventa. Con este material, y con las fotografías adquiridas en el extranjero o donadas por familiares y amigos, articuló las series que presentó en numerosas exposiciones dentro y fuera de su país. El registro de esta intensa actividad quedó impreso en el libro de artista *O Arquivo universal e outros arquivos*.

El libro reúne 18 series y una selección de fotografías de las instalaciones en el lugar original en el que fueron montadas. Los recursos técnicos que emplea Rennó para transformar las imágenes son variados, en algunos casos es la opacidad o la saturación de algún color, en otros es la focalización en algún detalle o la fragmentación de la imagen llevados hasta el extremo. La transformación agrega nuevos elementos a la imagen, aumentando su contenido simbólico, las nuevas imágenes "no guardan más rostros definidos... Esas

²⁹ María Angélica Melendi, "Archives du Mal/ Mal d'archive", Rosângela Rennó, *Vulgo*, Catálogo de exposición, Sydney, 2000, s/p.

fotografías al hacer el recorrido del olvido a la reintegración del mirar social, nos traen la reflexión sobre la pérdida de nuestra memoria afectiva, social, cultural”.³⁰ En este sentido, el trabajo de Rennó refuerza el vínculo entre la fotografía y la memoria.

Los temas agrupados en series de fotografías y/o textos que reúne Rennó en su libro de artista, constituyen en sí mismos otro libro, un metalibro³¹ que hay que transitar (instalación) para develar los signos que lo integran. La organización del material es una parte fundamental de su trabajo, al parecer, en este proceso en el que clasifica y selecciona el extenso material reunido durante años, se definen los temas y la manera de abordarlos.

III

Las obras de Rennó son “obras abiertas”. En 1962, Umberto Eco utilizó este término para referirse a la multiplicidad de lecturas que pueden hacerse en una obra literaria, el número de interpretaciones depende de la cantidad de lectores que tengan acceso a ella.

³⁰ Luciana Marinho, “Memorias íntimas: nuestro mundo con Rosângela Rennó”, www.maquinalirica.blogspot.com, 18/12/2007

³¹ El libro de artista de Rennó contiene 18 series; cada serie es otro libro de artista, en este caso constituyeron en su momento libros transitables.

Si bien, el ensayo de Eco estaba destinado a las obras literarias, tuvo gran repercusión en el arte en general. En el caso de Rennó, sus obras tienen cierto grado de ambigüedad intencionalmente logrado para estimular la intervención del receptor, que interpreta y unifica los elementos de la obra para conformar su lectura. El goce estético de la obra, se encuentra precisamente, en el proceso creativo que requiere del lector-espectador.

En 1990, Eco escribió un nuevo ensayo titulado *Los límites de la interpretación*, en él, trata de acotar la libertad interpretativa que había señalado en *Obra abierta*, pues considera que en las obras hay reglas que están relacionadas con las intenciones del autor que determinan en cierta medida el número de interpretaciones que pueden hacerse de la obra. Llama la atención el contraste en la recepción y repercusión de ambos ensayos: el primero, fue totalmente aceptado y retomado por teóricos y artistas visuales, mientras que el segundo, en el que Eco corrige su posición, no tuvo trascendencia.³² La Reflexión sobre las implicaciones del ensayo de Eco *Obra abierta* en la producción artística sería motivo de otra investigación.

³² R. Barthes en *La muerte del autor*, M. Foucault en *¿Qué es un autor?* y Omar Calabrese en *La era neobarroca* retoman el planteamiento de Eco y lo llevan hacia otras problemáticas. Por su parte, es notoria la producción artística de los años sesenta y setenta que considera la participación del público. Lygia Clark y Helio de Oiticica por ejemplo, fueron los primeros en Brasil en considerar la participación del público como parte del proceso creativo.

LAS SERIES

Las tres series fotográficas que seleccioné para este trabajo, *Imemorial*, *Vulgo y Cicatriz*, tienen características comunes; su contenido, vinculado con la historia de Brasil, devuelve a los brasileños un fragmento del pasado.

En las últimas décadas, los archivos históricos se han convertido en una fuente muy importante que provee de material a los artistas visuales, son un depósito ordenado de información a partir del cual se puede reinterpretar la historia. Algunos artistas latinoamericanos como Rosângela Rennó (Brasil), Milagros de la Torre (Perú) y Eugenio Dittborn (Chile) utilizan archivos fotográficos para recuperar fragmentos del pasado que estaban destinados al olvido. En la obra de estos artistas subyace la violencia de políticas de estado aplicadas a grupos discordantes; su trabajo cuestiona el uso de la fotografía como tecnología para preservar la memoria.³³

El trabajo en series, frecuente entre los artistas contemporáneos es una proyección espacio-temporal de la

³³ Charles Merewether, "Archives of the Fallen" en Charles Merewether (ed.), *The Archive*, London, Massachusetts, MIT, 2006.

estructura como secuencia, que induce una posible lectura.³⁴
En la obra de Rennó las series ofrecen opciones de afinidad con el público.

Imemorial

Imemorial, es el título de la obra con la que Rosângela Rennó participó en 1994, en la exposición fotográfica *Reverendo Brasilia*. La muestra, patrocinada por el Instituto Goethe y la Fundación Athos Bulcão, estuvo conformada por las imágenes de seis artistas, tres brasileños y tres alemanes. Los trabajos fotográficos participantes resultaron altamente contrastantes; por un lado, están las imágenes de los artistas alemanes que centraron su atención en resaltar lo grandioso de la arquitectura de la ciudad, mientras que los artistas locales, registraron las zonas marginales, habitadas por los trabajadores y sus familias y por los migrantes del noreste del país que llegaron a Brasilia en busca de empleo.

La proliferación de asentamientos irregulares representó un serio problema para los proyectistas de Brasilia, pues la ciudad estaba planeada para ser habitada por altos funcionarios públicos; no contaban con la resistencia de los trabajadores para desalojar la ciudad al concluir el trabajo,

³⁴ Craig Owens, *Beyond Recognition... op cit.*, p. 7

y mucho menos imaginaron que la ciudad se convertiría en una fuente de atracción para la población migrante.

Brasilia, "la ciudad del futuro", fue un proyecto muy ambicioso construido en una región semidesértica, aislada del resto del país, que por sus características geográficas se consideraba inhabitable. La construcción de la capital brasileña representó un gran esfuerzo económico para la población, pues no se contaba con carreteras para acceder al lugar; la transportación de los materiales de construcción tuvo que hacerse por vía aérea, lo cual triplicó los costos de la obra, además, tuvo que emplearse a un número mayor de trabajadores para inaugurar la nueva ciudad antes de que concluyera el período presidencial de Juscelino Kubitschek. Brasilia fue inaugurada el 21 de abril de 1960, después de 41 meses de arduo trabajo.

Inicialmente, la ciudad se planeó para albergar a medio millón de personas, sin embargo, con la construcción de carreteras, se hizo posible el acceso al lugar y personas de muchos estados comenzaron a llegar en busca de trabajo. Actualmente la población de las zonas marginales triplica el número de personas que habitan las edificaciones centrales. La construcción de viviendas improvisadas en los alrededores de Brasilia representó para los planificadores de la ciudad (Lucio Costa -urbanista-, Oscar Niemeyer -arquitecto- y

Roberto Burle Marx -diseñador del paisaje), la alteración de las características estilísticas de su proyecto.

La construcción de ciudades capitales como Brasilia (1960) e Islamabad (1961)³⁵, simbolizaba para sus respectivos países la incorporación a la “modernidad” constructiva alcanzada por las ciudades europeas y norteamericanas, sin embargo, la convivencia de arquitectura y antiarquitectura dejó al descubierto el contraste entre el bienestar de un número reducido de personas y la penuria de la gran mayoría; se hizo evidente la desvinculación de la ciudad “modelo” con la realidad del país.

La decisión tomada por los artistas brasileños de registrar los alrededores de Brasilia y sus habitantes es entendible, si se consideran las opiniones y sentimientos contradictorios que generó la construcción de la capital. Si bien, la ciudad fue para algunos símbolo de modernidad y prestigio, fue para otros, motivo de feroces críticas por su carácter excluyente.³⁶

El trabajo de Rennó, *Imemorial*, se ocupó de un aspecto que no había sido considerado en la historia de la ciudad,

³⁵ Un antecedente de estas ciudades fue la construcción de Chandigarh (1951), capital de los estados de Punjab y Haryana en la India con planos de Le Corbusier y Albert Mayer.

³⁶ María Angélica Melendi, “La ciudad escondida: Recuerdos de Brasilia”, en *Seminario internacional de Historia del Arte. Los estudios de arte desde América Latina, temas y problemas: las ciudades en América Latina*, México, UNAM, 2002, p. 20

ofreció la “...posibilidad de resistir a la amnesia social a través del arte.”³⁷ Descubrió lo que quedó oculto bajo la ³⁸magnitud de la obra arquitectónica.

Su obra, se formó con una selección de 50 retratos de hombres y niños que participaron en la construcción de Brasilia. El trabajo de investigación de Rennó sacó a la luz datos que por mucho tiempo permanecieron ocultos en los archivos de la *Novacap (Compañía Urbanizadora da Nova Capital do Brasil)*. Rennó acudió al Archivo Público de la capital brasileña, tratando de averiguar el número de trabajadores que habían muerto durante la construcción de Brasilia; esto lo hizo después de enterarse de la masacre perpetrada por la Guardia Especial de Brasilia, de un número indeterminado de trabajadores, que tuvo como origen la disputa entre dos trabajadores. Al consultar los archivos de la empresa, se enteró que la constructora tenía entre sus trabajadores un gran número de niños.

Las imágenes de los trabajadores muertos durante el proceso de edificación de la ciudad, así como el registro fotográfico de los niños que trabajaban en las canteras, muestran la historia no oficial de Brasilia. La exposición tuvo lugar primero en el Teatro Nacional y posteriormente se trasladó a otros recintos culturales del país, lugares que

³⁷ *Ibidem*

son poco frecuentados por los trabajadores. El montaje de esta instalación, mostró una paradoja: "...los candangos³⁹ muertos durante la construcción de Brasilia solamente pudieron entrar al Teatro Nacional de la ciudad en las imágenes de *Inmemorial*..."⁴⁰

Brasilia, ciudad fundada sobre centenares de cadáveres, monumento millonario al egocentrismo del presidente Juscelino Kubitschek, negocio jugosísimo para Israel Pinheiro, jefe de la empresa constructora y amigo del presidente, fue para Rennó, motivo de un monumento a los ignorados por la sociedad y por la historia.

La instalación estuvo integrada con 50 fotografías de niños y adultos de 60X40X2 cm; cuarenta de ellas, que retrataban a los adultos, fueron colocadas sobre bandejas de hierro y puestas sobre el piso, y las diez restantes que reproducían las imágenes de los niños fueron colgadas de las paredes (Figuras 7 y 7'). Las imágenes de los trabajadores muertos se imprimieron con película ortocromática⁴¹ pintada negro sobre negro y las de los niños se imprimieron en tonalidades sepia, incluyendo los números que sustituían sus nombres (Figuras 8 y 8').

³⁹ Trabajadores de la construcción.

⁴⁰ María Angélica Melendi, "La ciudad escondida: Recuerdos de Brasilia"..., *op. cit.*, p. 22

⁴¹ Ver glosario de términos fotográficos.

En la serie *Imemorial* Rennó proporcionó un tratamiento diferente a las fotografías de niños y de adultos. En el caso de los niños, las imágenes fueron reproducidas en un formato mayor, respetando los tonos sepia impuestos por el tiempo, y las marcas de grapas oxidadas con las que se mantenían unidas las fotografías a las hojas de registro. En cambio, las imágenes de los adultos fueron llevadas hasta el extremo de visibilidad, eliminando los contrastes de claroscuro, en un proceso similar al que ocurre en el cerebro cuando no se recuerda con nitidez algún hecho.

En la serie *Imemorial* como en muchos otros de sus trabajos, por ejemplo *Série Vermelha* (fig. 9) y *Oblivionem* (fig. 6), Rennó manipula las imágenes hasta llevarlas al límite de visibilidad. En este caso son sólo las fotografías de los trabajadores muertos los que parecen perderse en la superficie de la impresión fotográfica, no así las de los niños. Todo parece indicar que los adultos entraron a un proceso de amnesia social. Las fotos de Rennó “no rescatan la memoria pero testimonian el olvido”⁴². En el caso de los niños fue el desconocimiento lo que sepultó sus retratos en los archivos, es por ello que Rennó los rescata mostrando sus fotografías en el estado en el que fueron encontradas.

⁴² María Angélica Melendi, “La ciudad escondida: Recuerdos de Brasilia”..., *op. cit.*, p. 19.

Las bandejas de hierro que utilizó Rennó para contener las imágenes de los adultos remiten a féretros, en este caso, de los olvidados por la historia.

En *Imemorial* como en *Viagens especiais* (fig. 10) y en *Estados Unidos* (Fig. 11), el lugar de montaje es un elemento más de la obra. En *Viagens especiais* por ejemplo, se reprodujeron fragmentos de su *Arquivo universal* en las paredes del interior de un contenedor (site-specific)⁴³ que se situó en Copenhague, Dinamarca. Mientras que en *Estados Unidos* las imágenes se colocaron en la fachada del Childrens's Museum en San Diego, California. En ambos casos, el lugar dialoga de forma irónica con las fotografías. En el primer caso, es el contraste entre las sensaciones que recrean las narraciones⁴⁴ y el encierro que experimenta el espectador dentro del contenedor (Fig. 10). En el segundo,

⁴³ *Site-specific*, es un término empleado cuando el lugar es parte constitutiva de la obra. Estos trabajos son instalados en lugares determinados con duración limitada; son representaciones de lo transitorio. Craig Owens, *op. cit.*, p.5

⁴⁴ *Ontem à tarde, os turistas T. e U. ainda tinham a esperança de ver em sua totalidade a enorme estátua, encoberta, do alto do Corcovado. "Somos muito católicos e não poderíamos ir embora do Brasil sem levar fotos do Cristo Redentor", diziam. Mas o tempo não deu a menor ajuda aos visitantes que, mesmo entre as nuvens e debaixo da chuva, fizeram-se fotografar diante do pedestal. Rosângela Rennó, O arquivo universal e outros arquivos, San Pablo, Cosac & Naify, 2003.*

Ayer en la tarde, los turistas T. y U. todavía tenían la esperanza de ver en su totalidad la enorme estatua oculta del Corcovado. "Somos muy católicos y no podríamos irnos de Brasil sin llevar fotos del Cristo Redentor" decían. Sin embargo, el tiempo no ayudó a los visitantes que, aún entre las nubes y debajo de la lluvia, se hicieron retratar delante del pedestal.

Rennó lleva las imágenes de los migrantes mexicanos justamente al lugar deseado, del otro lado de la frontera.

Vulgo y Cicatriz

El origen de las imágenes utilizadas en estas series se remonta a 1995, fecha en la que Rennó descubrió un gran archivo fotográfico de negativos en vidrio en el Museo de la Penitenciaria Paulista. El tema de la represión penitenciaria, era para esa fecha, un tema candente en la memoria de la población, pues unos años antes, en octubre de 1992, había tenido lugar en la Penitenciaría de São Paulo, la más grande del país, una revuelta que dejó un saldo "oficial" de 111 prisioneros muertos y un número mayor de heridos. La circulación de las imágenes periodísticas de los prisioneros muertos, identificados solamente con la impresión de un número sobre la piel, causó gran impacto.

Después de un año de gestiones, Rennó obtuvo la autorización para el manejo y uso del archivo, el cual estaba constituido por más de 15,000 imágenes, de las cuales 3,000 retrataban tatuajes, marcas y cicatrices, así como enfermedades y anomalías físicas. En su gran mayoría eran fotografías signaléticas (cuerpo entero desnudo, frente,

perfil y espalda) y de identificación de los prisioneros (retratos de busto de frente y de perfil).

El uso del retrato fotográfico como medio de identificación en las prisiones, se reglamentó desde 1855 en Europa, sin embargo, fue hasta finales del siglo XIX cuando empezó a reflexionarse sobre su uso coercitivo. La puesta en práctica de este mecanismo de control es variable; en México, por ejemplo, fue hasta 1895 cuando se creó en la cárcel de Belem el Gabinete antropométrico, el cual mantenía el control de los presos a través de fichas signaléticas.⁴⁵

A partir de 1880, las fotografías de frente y perfil fueron el formato aceptado para documentos oficiales. El retrato para estos años había dejado de ser sólo un símbolo de prestigio social para convertirse en un nuevo género a través del cual se tenía conocimiento del sujeto y el estado podía ejercer el poder sobre las personas. Las clases menesterosas, los criminales y los enfermos mentales eran un lastre social, "...la nueva clase de los vigilados".⁴⁶

Las imágenes que recuperó Rennó de la Penitenciaría de São Paulo, fueron tomadas del sector psiquiátrico y criminológico durante un periodo de aproximadamente 20 años

⁴⁵ Rosa, Casanova y Olivier Debrouse, "Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX" en *Nexos*, Núm. 119, noviembre 1987, p. 17

⁴⁶ John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 78.

que va de 1920 a 1940. Las fotografías son registros en blanco y negro y no consignan el nombre o nombres de los fotógrafos ni de las personas fotografiadas.⁴⁷

El rescate y la organización de los negativos dieron origen a las series *Vulgo* y *Cicatriz* con las cuales Rennó participó en diversas exposiciones individuales. En 1996, expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles la serie *Cicatriz*, y en 1998 y 1999, presentó primero en Nueva York, luego en São Paulo y posteriormente en Sidney, Australia, la serie *Vulgo*. La reflexión sobre la identidad y el diálogo entre imagen y texto son los aspectos medulares de las series.

En la instalación *Vulgo*, Rennó combinó doce fotografías intervenidas impresas en gran formato, que muestran las cabezas rasuradas de los prisioneros, con once textos extraídos de su *Archivo universal*. Rennó enfatiza, con un pigmento rosa los remolinos en el cuero cabelludo de los prisioneros (Fig. 16). Las fotografías separan las cabezas del resto del cuerpo en un proceso que de forma metafórica Angélica Melendi compara con el uso de la guillotina, estableciendo una analogía con el obturar de la cámara fotográfica.⁴⁸ Esta idea se vincula en gran medida con la

⁴⁷ María Angélica Melendi, "Archives du Mal/ Mal d'archive", *op. cit.*, s/p.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 9

comparación que hacía Susan Sontag del disparo de una arma de fuego con el realizado por la cámara fotográfica, y que en el fondo era una denuncia sobre el carácter inmoderado de la fotografía, "...hay algo predatorio en el acto de registrar una imagen. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a si mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse".⁴⁹

Las imágenes de la Penitenciaría exponen la docilidad de los cuerpos de los prisioneros al ser sometidos a la exhibición de su anatomía, que los convierte en objetos cognoscibles, objetivo de la invasión analítica de la dominación-observación de los métodos carcelarios.⁵⁰

La prisión como ejemplo de la tecnología de la disciplina, la vigilancia y el castigo empezó a operar primero en Holanda a mediados del siglo XVII. La propuesta holandesa consistió en recluir a los infractores imponiéndoles una carga de trabajo para solventar sus gastos de manutención. El modelo holandés de prisión fue reformado por los ingleses, que sumaron al trabajo impuesto, el aislamiento, como método de conversión y aprendizaje. En 1790 se abrió en Filadelfia un modelo de prisión (Walnut Street) en la que se agregaba al automantenimiento económico ideado

⁴⁹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 24.

⁵⁰ Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva visión, 2001, p.190

por los holandeses y el encierro instaurado por los ingleses, el castigo, aunque ejercido en forma secreta.

En el siglo XIX, se generalizó la aceptación de la prisión como forma principal de castigo, el objetivo era lograr un cambio en la conducta de los presos a través de técnicas de vigilancia y control.⁵¹ El uso de expedientes permitió llevar a cabo esta tarea: "Lo que hasta entonces había sido un aparato del culto de los héroes reconocidos - atención luminosa a sus vidas, registro escrito de las mismas- ahora resulta invertido. Los pensamientos y actividades más mundanos son registrados escrupulosamente."⁵² La vigilancia constante a través de personal médico, y del uso de archivos fotográficos, contribuyeron a la normalización de la conducta de los reclusos, se buscaba que el poder disciplinario fuera invisible. Las ciencias sociales como la psicología, demografía, estadística, criminología, etcétera, se convirtieron en auxiliares de la invasión analítica que transforma a los sujetos en objetos.⁵³

⁵¹ *Ibidem*, pp. 181,182. Hay que señalar que Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar* hace una crítica del uso de las ciencias sociales como instrumentos de vigilancia y control de los presos.

⁵² *Ibidem*, p. 189

⁵³ *Ibidem*, p. 188

Vulgo

Las imágenes de *Vulgo* son impresiones digitales en cibacromo laminadas y montadas sobre masonite. Al utilizar grandes formatos (165 X 115 cm), Rennó redimensiona el problema memoria-olvido. Las pequeñas imágenes de los presos sometidos a las innovaciones de los métodos carcelarios fueron ampliadas hasta salir del contexto en el que permanecieron por muchos años.

De las doce fotografías que conforman la serie, nueve registran la parte posterior de la cabeza y las restantes, son tomas frontales realizadas a partir de los negativos en vidrio del Museo Penitenciario Paulista. La intervención de Rennó en las fotografías de las series *Vulgo* y *Cicatriz* consiste en aislar (cubre, elimina, fragmenta, contrasta, descontextualiza), partes del cuerpo o de la cabeza.⁵⁴ En la serie *Vulgo*, tiñe los remolinos de las cabezas de los prisioneros, que resaltan de los tonos grises de la fotografía (fig. 16). Con este procedimiento acentúa la diferencia entre las imágenes. El tono rosado, similar al tono de las mucosas, nos recuerda que las fotografías

⁵⁴ Una de las condiciones para que Rennó pudiera hacer uso de las imágenes de la Penitenciaría implicó el compromiso de no descubrir abiertamente los rostros de los reclusos. María Angélica Melendi, "Territorio de Rosângela Rennó. Evaporação de sentido ou a mulher da tesoura" en *A imagem cega. Arte, texto e política na América Latina*, Tesis de doctorado defendida en la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais, 1999, s/p.

corresponden a personas a las que los métodos carcelarios han despojado de sus nombres para sustituirlos por números.

Las imágenes comparten el espacio de exposición con once textos extraídos de *O archivo universal*. Los textos y las imágenes no guardan relación entre sí, aunque todas las narraciones tienen como referente la fotografía. Un recurso que emplea Rennó en su libro de artista para presentar *Vulgo*, es la alternancia de textos "invisibles" con imágenes (Fig. 12); y ahí, donde parece que hay un error de edición que dejó hojas blancas o negras sin imprimir, surgen las letras brillantes de los textos que se separan del fondo mate de las hojas. Es en ese momento, es cuando el lector descubre, descifra, relaciona, se involucra con la obra.

La convivencia de dos lenguajes diferentes desvinculados entre sí, provoca que el público se esfuerce tratando de integrar los elementos presentes en la obra. Las conexiones entre imagen y texto son individuales e impredecibles, dependen de las experiencias y la interpretación del público.

Cicatriz

Para constituir la serie *Cicatriz*, Rennó seleccionó del archivo penitenciario, las imágenes que registraban tatuajes, marcas y cicatrices. De estos 3,000 negativos seleccionó

principalmente marcas en manos, brazos y tórax de los prisioneros. La instalación *Cicatriz* estuvo integrada por dieciocho fotografías laminadas, impresas en papel resinado y doce textos de *O archivo universal* esculpidos en gesso acartonado. Las dimensiones de las imágenes son variables.

En la serie *Cicatriz*, Rennó centró su atención en los tatuajes, las imágenes muestran solamente el sitio en el que se encuentran las marcas y el resto del cuerpo queda excluido (Figuras 15 y 15').

Las fotografías fueron rehechas en gran formato y se adhirieron a la pared sin marcos integrándose al muro como si se tratara de tatuajes. Los textos que acompañaron las imágenes, extraídos de *O archivo universal*, fueron grabados sobre la superficie de la pared en un proceso que evoca también al practicado sobre la piel de los prisioneros (fig. 13). Cabe señalar que en su libro de artista, Rennó imprimió los textos de la serie *Cicatriz* sobre fotografías de secciones de piel, tal vez haciendo alusión a las marcas (tatuajes) sobre las paredes del lugar donde se llevó a cabo la instalación (Fig. 14).

Se ha observado que en los sistemas penitenciarios un alto porcentaje de los reclusos llevan tatuajes, y aunque la decisión de tatuarse es libre e individual, muchas veces es inducida mediante prácticas semejantes en condiciones

particulares, como lo sería pertenecer o querer formar parte de un determinado grupo social. El tatuaje (signo-símbolo) confiere al poseedor dos tipos de memoria, una, la de las condiciones de producción y otra individual e íntima relacionada con necesidades específicas.⁵⁵

En 1876 Cesar Lombroso trató de explicar la criminalidad a través los rasgos morfológicos de las personas. El estudio de los tatuajes también se integró a la clasificación de conductas antisociales.

En la Penitenciaría paulista se llevaba un registro fotográfico de los tatuajes y cicatrices de los prisioneros, el objetivo era constituir una ficha de identificación con antecedentes, datos personales y señas particulares precisas de cada preso, además de los datos del tatuaje (lugar en donde se realizó y nombre del realizador) y las características de los mismos (ubicación, color y tema del tatuaje). Rennó encontró más de 6000 imágenes repartidas en 20 volúmenes con el título *Penitenciaria do Estado de São Paulo, Serviço de Biotipología Criminal, Arquivo e Tatuagens*. Y aunque no se especifica el uso que se daría a las imágenes, queda claro que este archivo tenía como fin establecer una tipología para clasificar a los tatuados. Alphonse

⁵⁵ Nelson E., Alvarez, María de la Luz, Sevilla, "Semiótica de una práctica cultural: el tatuaje" en *Revista Cuicuilco*, Tomo II, volumen 9, núm. 25, nueva época, México, ENAH/INAH, mayo-agosto, 2002, pp. 235-251.

Bertillon, inventor del primer sistema de identificación criminal que combinaba retrato fotográfico con descripción antropométrica señalaba: "...las cicatrices y otras deformaciones de la carne nos cuentan mucho, no sobre una innata propensión al crimen, sino sobre la historia física del cuerpo: sus vivencias, ocupaciones y desgracias."⁵⁶ Sin embargo, en el caso de las imágenes de *Cicatriz* según testimonia Rennó, al quedar la decisión del tatuaje (salvo algunos casos) en manos del tatuador, la información hablaría más de esta persona que del preso en cuestión.⁵⁷

La fotografía como método de identificación, fue adoptado en Brasil tardíamente, pues mientras que en Europa empezó a utilizarse el método de fichas signaléticas instaurado por Bertillon a finales del siglo XIX, en Brasil pasaron más de 30 años para su implementación en la Penitenciaría paulista.

Bertillon aseguraba que "...el individuo sólo existía como un individuo al ser identificado. La individualidad como tal no tenía significado. Visto 'objetivamente' el yo ocupaba una posición que era totalmente relativa."⁵⁸ El pronunciamiento de Bertillon en contra de la individualidad es claramente

⁵⁶ Allan Sekula, "El cuerpo y el archivo", en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 160.

⁵⁷ María Angélica Melendi, "Territorio de Rosângela Rennó. Evaporação de sentido ou a mulher da tesoura"... *op. cit.*, s/p.

⁵⁸ Allan Sekula, "El cuerpo y el archivo", *op. cit.*, p. 162

contrariado en la instalación de Rennó, pues mientras Bertillon clasificaba y agrupaba las fichas tratando de encontrar similitudes, Rennó aísla y enfatiza las diferencias.

La instalación de Rennó refuerza las múltiples fallas y la inoperancia de los métodos de clasificación practicados durante el siglo XIX (frenología, fisiognomía, craneometría, etcétera). Su trabajo enfatiza el carácter individual de cada preso porque independientemente de las semejanzas que puedan existir entre las personas, cada una tiene una historia particular que la individualiza y cada marca, cada cicatriz, cada tatuaje contribuyen a enfatizar la diferencia.

Un aspecto que llama la atención en estas obras es la pluralidad temática de los textos que acompañan las imágenes. Si bien, en todos los casos la referencia a la fotografía es constante y en la mayoría de los textos hay un vínculo con la reclusión,⁵⁹ hay otros, en los que los relatos no tienen

⁵⁹ *Aos 35 anos, depois de cumprir dois anos e dois meses de prisão por assalto a mão armada, Z. Foi posto em liberdade às 15h30m de ontem com as roupas do corpo: um par de sandálias de dedo gastas, uma calça jeans surrada e uma camisa pólo já um tanto puída no colarinho. Nos bolsos, apenas fotografias da família, um maço com cinco cigarros um tanto tortos, um isqueiro descartável e R\$4 reais oferecidos por um colega de cela, além do pedaço de papel que o identifica como ex-presidiário em liberdade condicional.* Rosa Angêla Rennó, O arquivo universal e outros arquivos, op. cit.

A los 35 años, después de cumplir dos años y dos meses de prisión por asalto a mano armada, Z. fue puesto en libertad ayer a las 15:30 horas con la ropa que vestía: un par de sandalias gastadas, unos jeans ajustados, y una playera luida del cuello. En los bolsillos llevaba algunas fotografías de la familia, un manojo de cinco cigarros un poco

ninguna relación con la prisión ni con los reclusos.⁶⁰ Sin embargo, el público los integra en una sola obra.

La conjugación de las imágenes sin cédulas informativas que las acompañen, y sin relación explícita con los textos, permite que el público asocie libremente ambos lenguajes, cuyas posibilidades de combinación se tornan infinitas.

Profundizar en la construcción de sentidos a partir de la hibridación de elementos inconexos utilizada en el arte contemporáneo es una tarea pendiente.

El rescate de los negativos de la Penitenciaría, su exhibición y recontextualización es una acción de resistencia contra la invisibilidad de los presos, contra la pérdida de la identidad, contra la normalización, contra el ejercicio del poder, contra el olvido.

torcidos, un encendedor desechable y cuatro reales que le dio un compañero de celda, además del trozo de papel que lo identifica como ex presidiario en libertad condicional.

⁶⁰ *O fotógrafo F. envolve suas modelos japonesas em bandagens e ataduras para depois fotografá-las como se fossem bonecas quebradas e femininas, em camas de hospital. Ibidem.*

El fotógrafo F. envuelve sus modelos japonesas en vendajes y ataduras para después fotografiarlas como si fueran muñecas rotas y femeninas en camas de hospital

CONCLUSIONES

El estudio de la obra de Rennó me ha proporcionado diferentes lecturas de su trabajo. En el primer acercamiento, consideré que su propuesta estaba centrada en el cuestionamiento de los temas tradicionales de la fotografía y de sus recursos, de esta manera explicaba su interés por las colecciones de imágenes y de textos (retratos de 3x4, fotografías de bodas, colección de álbumes, etcétera) que fueron conformando su amplio acervo. Sin embargo, con el estudio detallado de su obra y la revisión del trabajo de algunos artistas latinoamericanos que recuperan temas olvidados o desconocidos por las nuevas generaciones y que están relacionados con periodos dictatoriales o con situaciones de violencia e injusticia⁶¹ se hizo presente la carga política que está detrás de la sutileza de su lenguaje.

⁶¹ La peruana Milagros de la Torre y el chileno Eugenio Dittborn "reconstruyen" historias a partir de imágenes rescatadas de archivos públicos y privados. Ver "Archives of the Fallen" en Charles Merewether, *op. cit.*, pp. 160-162 y http://www.cefvigo.com/ingles/GALERIA_DELATORRE_09.HTM, 10/08/2008 <http://www.portaldearte.cl/autores/dittborn.htm>, 10/08/2008

La imprecisión de la imagen, lograda a partir de la supresión de tonalidades, la intertextualidad, que combina imagen y texto, la eliminación de nombres propios, fechas y datos particulares en sus narraciones del *Arquivo universal*, además de la ausencia de fichas que contextualicen la imagen, crean una ambigüedad susceptible a ser adaptada a las evocaciones del público que asiste a ver el trabajo. De esta manera, sus instalaciones son obras abiertas a múltiples interpretaciones y requieren de la participación del público para integrar los elementos que la conforman. Esta característica observada por Eco en algunas obras literarias hace más de cuarenta años, y desarrollada por Omar Calabrese para explicar la estética posmoderna (neobarroca), se ha convertido en un elemento común de las obras artísticas contemporáneas.

La recuperación de material de desecho, también común entre los artistas contemporáneos, su estetización y recontextualización implica una insubordinación que se acentúa con los temas de las obras. El cuestionamiento sobre esta práctica, su permanencia y trascendencia dentro del arte es inquietante, sin embargo, lo es más la metáfora que presenta Robert Stam al final de su artículo *Hybridity and the Aesthetics of Garbage: the Case of Brazilian Cinema*, en

la cual interpreta el interés del artista por restaurar el valor de un objeto desechado, como el rescate del valor del mismo artista devaluado ante la sociedad.

IMÁGENES

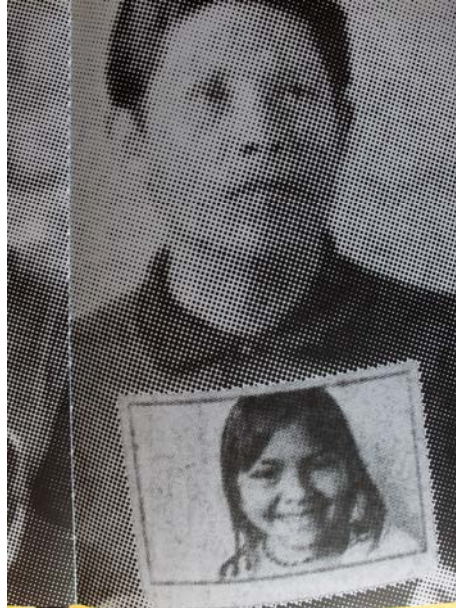


Fig. 1 De las serie *Corpos da Alma*⁶². Manifestación de personas en busca de sus familiares.

⁶² Todas las imágenes fueron tomadas del libro *O arquivo universal e outros arquivos* y de la página electrónica de la artista.



Fig. 2 De la serie *Estados Unidos*. Trabajadores migrantes.



Fig. 3 De la serie *Biblioteca*. Colección de álbumes.



Fig. 3' De la serie *Biblioteca*. Instalación.



Fig. 4 De la serie *Cerimônia do adeus*. Parejas recién casadas.

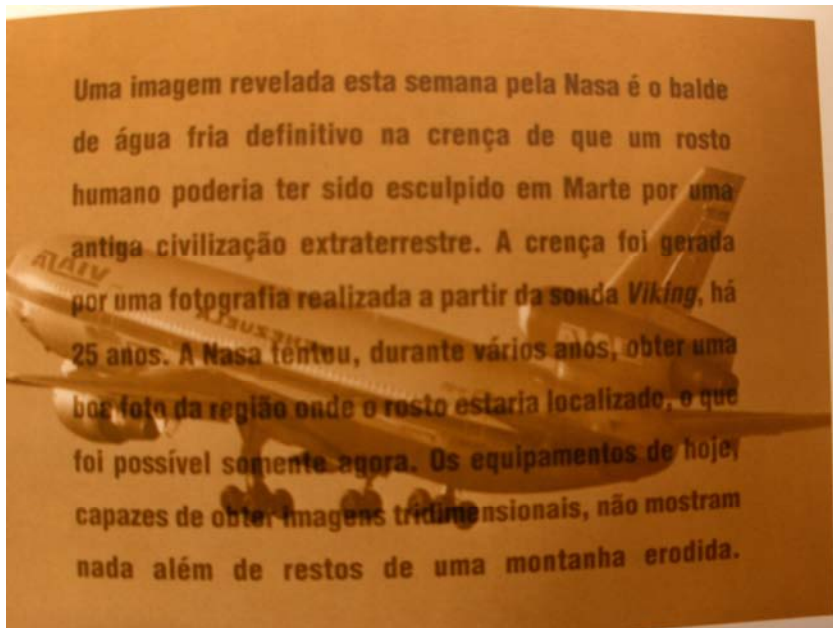


Fig. 5 De la serie *Viagens especiais*. Evocaciones de viajes.

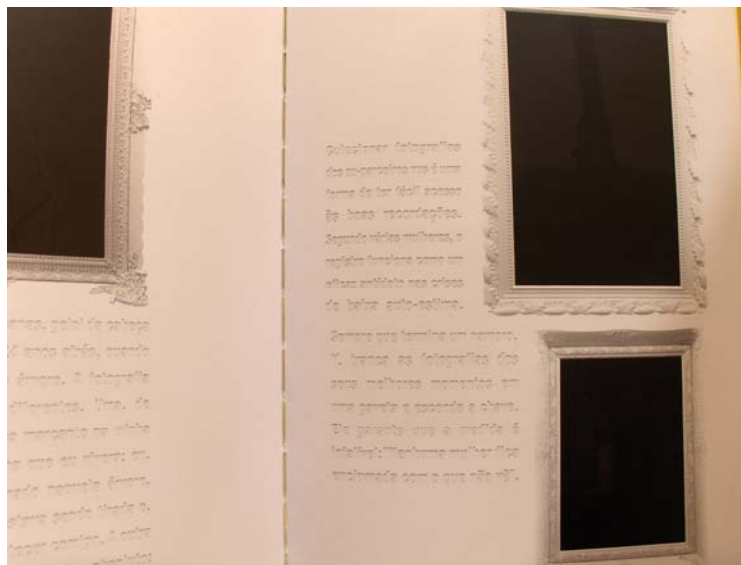


Fig. 6 de la serie *Oblivionem*. Sobre las personas muertas o desaparecidas.



Fig. 7 Instalación de *Imemorial*.



Fig. 7' Instalación de *Imemorial*.



Fig. 8 y 8' De la serie *Imemorial*. Niños y trabajadores que participaron en la construcción de Brasília.



Fig. 9 De la serie *Vérmelha*. Portadores de uniformes militares.



Fig. 10 Instalación en un container (*site-specific*) de *Viagens especiais*.



Fig. 11 Instalación de la serie *EU*.

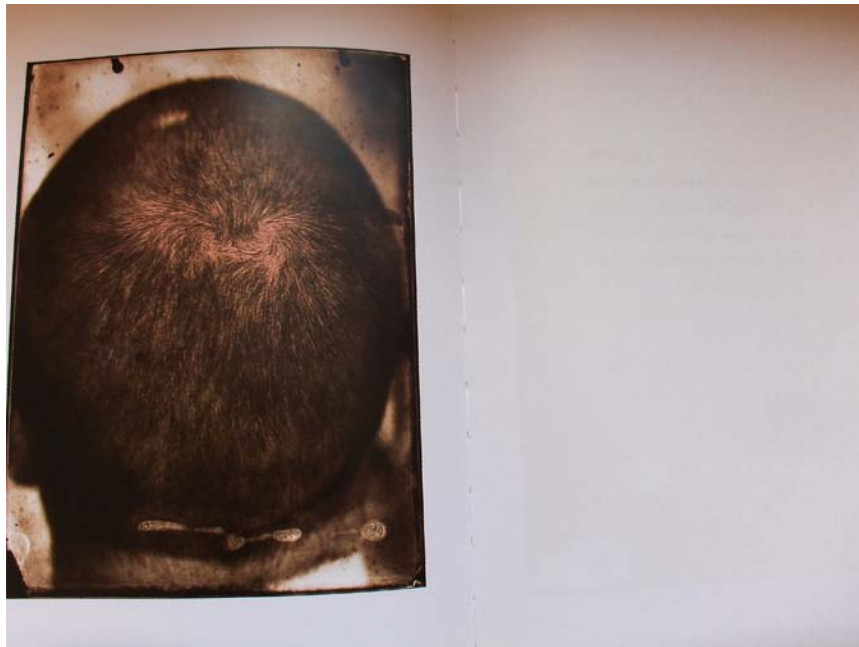


Fig. 12 De la serie *Vulgo*. Remolinos con textos de *O* *archivo universal*.

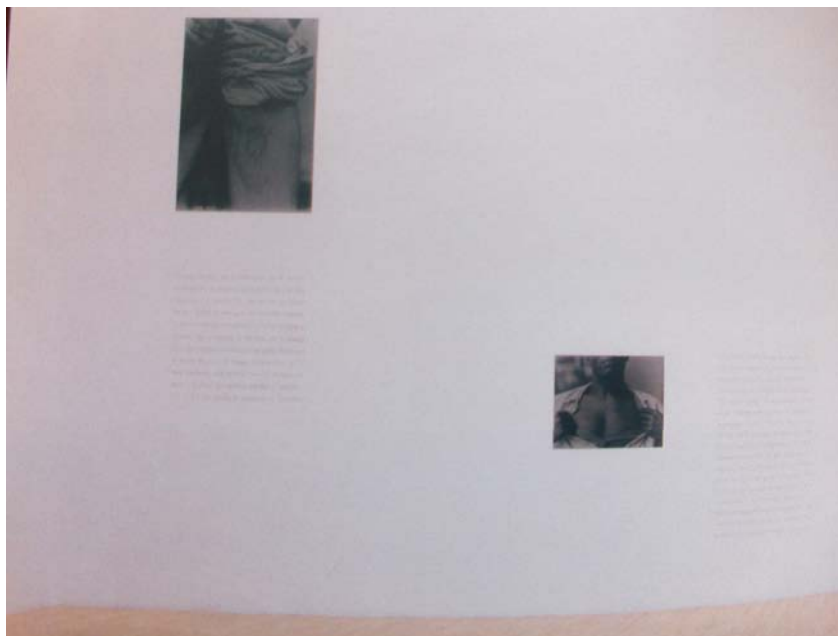


Fig. 13 Instalación de *Cicatriz*.

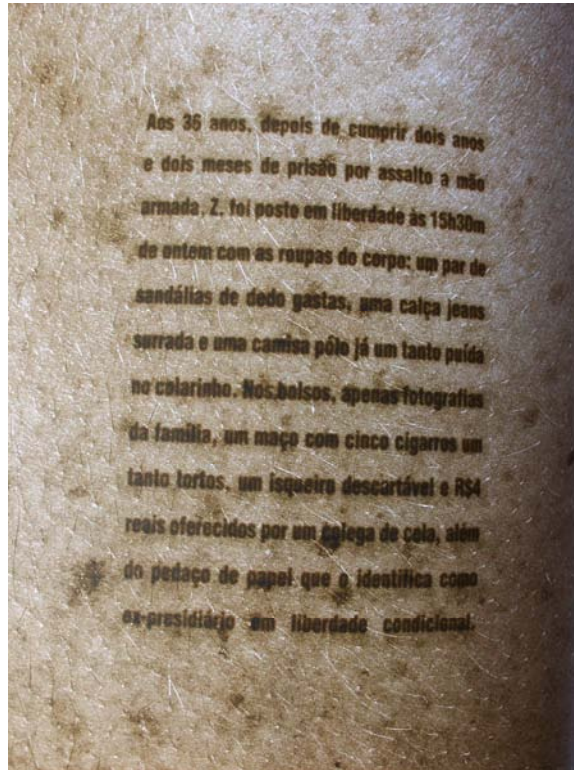


Fig. 14 De la serie *Cicatriz*. Textos sobre imágenes de piel.



Fig. 15 De la serie *Cicatriz*.



Fig. 15' De la serie *Cicatriz*.



Fig. 16 De la serie *Vulgo*. Remolinos pigmentados.



Fig. 17 Instalación de *Vulgo*.

GLOSARIO DE TÉRMINOS FOTOGRÁFICOS

Fotografía impresa en Cibachrome.

Impresión realizada a partir de diapositivas sobre una base de poliéster. El término se deriva del nombre de la empresa que lo comercializaba Ciba-Geigy. Actualmente la casa Ilford compró los derechos, con lo cual cambió el nombre a Ilfochrome, sin embargo, Cibachrome continúa utilizándose como término genérico. Dentro de las ventajas que ofrece el uso de este tipo de impresión, es la permanencia del registro fotográfico y la fidelidad de la reproducción.

Impresiones Iris

Originalmente, era una industria instalada en Massachussets, dedicada a la comercialización de tinta para las artes gráficas, Desde hace seis años, la empresa se ha especializado en la impresión de imágenes digitales. La calidad de las impresiones tanto en el manejo de los tonos como en la permanencia de los colores le han dado prestigio y actualmente es una marca registrada cuyo procedimiento se emplea en muchos lugares.

Película ortocromática

Emulsiones de haluros de plata sensibles al color azul e insensibles al color rojo.

En el siglo XIX solamente se conocían las emulsiones ortocromáticas, fue hasta 1904 que Benno Homolka descubrió la sensibilidad que tenía el pigmento pinacianol al color rojo, dando origen a las primeras placas pancromáticas.

C-print

Impresiones fotográficas a color, realizadas sobre papel que tiene por lo menos tres capas de emulsión sensible de sales de plata. La impresión se hace a partir de un negativo. Generalmente durante este procedimiento se amplían las imágenes.

ENTREVISTA A ROSÂNGELA RENNÓ

1. ¿Cómo surge la idea de coleccionar material fotográfico? Considero que los desechos fotográficos y la forma de organizar y seleccionar las imágenes hablan mucho sobre las humanidades, y de una forma pura, genuina con una mediación leve y fácil de ser decodificada.

2. ¿Cuándo tomaste la decisión de trabajar fotografía? Desde niña siempre me gustó fotografiar. Mi papá era un buen fotógrafo aficionado, el fotógrafo de la familia.

3. ¿Cómo surgieron los temas de las series? ¿Es algo fortuito?

Surgen naturalmente, del contacto con el material que colecciono. Como colecciono materiales de diversas fuentes, muchas veces el material tiene que esperar para ser comprendido y tener sentido dentro del flujo de la producción.

4. ¿La frecuencia de temas políticos en muchas de las series de la década de los noventa se debe a un hecho específico?

No conscientemente. Tal vez los teóricos lo relacionen con el crecimiento de la violencia en Brasil y en particular en Río de Janeiro.

5. ¿Hay algún(os) artistas que consideres cercanos a tu obra por sus preocupaciones estéticas? ¿quién(es)?

Tengo mis preferencias, lo que no necesariamente implica una semejanza plástica. Algunas veces es el razonamiento o la inteligencia plástica lo que me agradan, otras veces es una afinidad real, inclusive entre los medios de expresión. Hans Haacke, Boltanski, Sophie Calle, Lothar Baumgarten, Francis Allys, Bruce Nauman, Cildo Meirelles, Waltercio Caldas (hasta los años 90), Rivane Neuenschwander, Jorge Macchi, y otros más.

6. ¿En qué momento decides utilizar la apropiación como la herramienta central de tu trabajo?

Cuando percibí que podría ser mucho más incisiva y subversiva utilizando imágenes hechas que usando fotografías nuevas. La relectura de una imagen obliga al espectador a pensar sobre

su origen, función y recontextualización, lo cual se convierte en parte del proceso de entendimiento.

7. ¿Cuál es tu posición en relación a la tesis de R. Barthes sobre la muerte del autor?

No tengo ninguna posición. Todavía estoy viva y eso prueba que el autor está vivo. Tal vez deberías pensar en lo que significa ser autor.

8. ¿Cómo surgió la idea de utilizar archivos históricos?

¿Qué es un archivo histórico? Cajas de papel para el archivo muerto conteniendo fichas funcionales de trabajadores de la Novacap no clasificadas ni archivadas debidamente, cajas conteniendo negativos de vidrio amontonadas ¿pueden ser considerados "archivos históricos"? no si afirmaría eso, tal vez sean archivos olvidados o desechados.

9. ¿De qué manera se relaciona la memoria con tu trabajo?

Eso es objeto de tu trabajo... Yo me relaciono con la memoria haciendo lo que hago.

10. ¿Cómo surgió la idea de *Vulgo y Cicatriz*?

Por el contacto con el material perteneciente al Museo Penitenciario Paulista que descubrí a través de un artículo de periódico en 1995.

11. ¿Conocías la obra de Foucault *Vigilar y castigar*? ¿Tuvo alguna influencia sobre tu trabajo?

Leí el libro después de terminar el proyecto de instalación *Cicatriz*, antes de concluir el libro de artista del mismo nombre, objeto de mi tesis de doctorado en la ECA/USP.

12. ¿Hay alguna relación de estas series con la muerte de los presos en la Penitenciaría de Carandiru en 1992?

Ninguna. Trabajé apenas con la idea de abandono de las imágenes y la noción de individuo dentro de un sistema en el que no interesan las individualidades.

13. ¿Qué papel tiene la técnica en tu trabajo?

Es imprescindible. ¿Cómo podría alguien que trabaja con la fotografía y el video prescindir de la técnica? ¿Cómo alguien que trabaja con las artes plásticas puede prescindir de "técnica"?

14. ¿Cuál es el objetivo al transformar la fotografía vernácula en fotografía de autor?

Yo no transformo fotografía vernácula en fotografía de autor, tampoco hago fotografía de autor...

15. Según tu percepción ¿cuáles han sido los trabajos que han alcanzado mayor empatía con el público? ¿Por qué?

No sé la respuesta, pues nunca pensé en hacer una estadística. Sólo así podría tal vez saber sobre la mayor o menor empatía del público, y aún así no sé que utilidad podría tener eso para mí, pues mi trabajo no es publicitario y no me siento con la obligación de agradar a nadie, ni de responder a sus deseos. Mi trabajo tiene que comunicar, no agradar.

16. ¿Cuáles consideras que son las series que definen de mejor manera tu trabajo? ¿por qué?

No busco ni propongo una definición.

17. ¿Consideras que el arte contemporáneo tiene una buena aceptación en Brasil?

No tengo opinión formada sobre eso. Considero que hay una construcción en curso y no se evalúa el impacto que tiene actualmente en la sociedad.

18. ¿Consideras que hay semejanzas entre la producción artística contemporánea en los países latinoamericanos?

Veo que se van desarrollando semejanzas, ideas, procesos de elaboración, preocupaciones, intereses. Considero que hay un poco de todo.

Octubre de 2008

BIBLIOGRAFÍA

Alberró, Alexander, Sabeth Buchmann, (eds.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge, Viena, MIT/General Foundation, 2006.

Alvarez, Nelson E., María de la Luz, Sevilla, "Semiótica de una práctica cultural: el tatuaje" en *Revista Cuicuilco*, Tomo II, volumen 9, núm. 25, nueva época, México, ENAH/INAH, mayo-agosto, 2002.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, G.Gili, 1982.

_____, "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

Benjamín Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Boris, Fausto, *Historia do Brasil*, Sao Paulo, Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2002.

Bourdieu, Pierre (comp.), *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Buchloh, Benjamín, "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo" en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise, "Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX" en *Nexos*, Núm. 119, noviembre 1987.

Dreyfus, L. Hubert y Paul, Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona Ariel, 1990.

_____, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

Fausto, Boris, *Historia concisa de Brasil*, Buenos Aires, FCE, 2003.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Francia, Gallimard, 1975.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Gullar, Ferreira, *Vanguardia e subdesenvolvimento*, Río de Janeiro, Civilização brasileira, 1973.

Krieger, Peter, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg" en *XXII Coloquio internacional de Historia del Arte. (In)Disciplinas: Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, UNAM/IIE, 1999.

Melendi, María Angélica, "Archives du Mal/ Mal d'archive", *Rosângela Rennó, Vulgo*, Catálogo de exposición, Sydney, 2000.

_____, "La ciudad escondida: Recuerdos de Brasilia", en *Seminario internacional de Historia del Arte. Los estudios de arte desde América Latina, temas y problemas: las ciudades en América Latina*, México, UNAM, 2002.

_____, "Memórias da abjeção. Anotações e esboços" en *Coloquio internacional Kátharsis*, Belo Horizonte, Kátharsis, UFMG, 2001.

_____, "Recuerdos ajenos, o de las posibles estrategias de la memoria" en *Orientes y occidentes. El arte y la mirada del otro*, XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM/IIE, 2007.

_____, "Territorio de Rosângela Rennó. Evaporação de sentido ou a mulher da tesoura" en *A imagem cega. Arte, texto e política na América Latina*. Tesis de doctorado defendida en la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais, 1999.

Merewether, Charles(ed.), *The Archive*, London, Massachusetts, MIT, 2006.

Oliveira, Clenir Bellezi de, *Arte Literária Brasileira*, Sao Paulo, Editora Moderna, 2000.

Osborne, Peter (ed.), *Arte conceptual*, London, Phaidon, 2006.

Owens, Craig, *Beyond recognition. Representation, power and culture*, Los Ángeles, California Press Berkeley, 1992.

Rennó, Rosângela, *Bibliotheca*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003,
_____, *O arquivo universal e outros arquivos*, San Pablo, Cosac & Naify, 2003.

Rosângela Renno. *Depoimento*, Belo Horizonte, Circuito atelier, 2003.

Sánchez Vázquez, Adolfo, "De la estética de la recepción a la estética de la participación" en Simón Marchán Fiz (compilador), *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2005.

Sekula, Allan, "The traffic in photographs" en Coco Fusco y Brian Wallis (eds.), *Only Skin Deep, Changing Visions of the American Self*, New York, International Center of Photography, 2003.

_____, "El cuerpo y el archivo" en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

_____, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2003.

Sullivan, Edward J., *Latin American Art in the Twentieth Century*, London, Phaidon, 1996.

Tagg, John, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

SITIOS CONSULTADOS EN LA RED

Chiodetto, Eder, "Rosângela Rennó muestra imágenes vivas de un tiempo muerto", www1.folha.uol.com.br, 01/11/2007.

Chiodetto, Eder, "Rosângela Rennó ordena amnesia social", www1.folha.uol.com.br, 23/11/2007

Fabris, Annateresa, "L'indizio negato", www.itaucultural.com.br, 18/12/2007.

Lagnado, Lisete, "Contra la producción 'ingenua', Rosângela Rennó se compromete con la historia de la fotografía", www.pphp.uol.com.br/tropico/html, 16/12/2007.

Marinho, Luciana, "Memorias íntimas: nuestro mundo con Rosângela Rennó", www.maquinalirica.blogspot.com, 18/12/2007

Machado, Arlindo, "La fotografía como expresión del concepto", www.cervantesvirtual.com, 23/11/2007

Navarro, Mariano, "Frutos extraños de Rosângela Rennó", www.elcultural.es, 18/12/2007.

Stam, Robert, "Hibridity and the Aesthetics of Garbage: The Case of Brazilian Cinema", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. www.tau.ac.il/eial/IX_1/stam.html 5/08/2008

www.comartevirtual.com.br, 22/11/2007.

www.itaucultural.com.br, 23/11/2007.

www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=47, 15/03/2008

www.masdearte.com/item_artistas_st.cfm?letra=¬iciaid=6280, 23/11/2007

www.revistacinetica.com.br, 18/10/2007.

www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/bra, 06/11/2007.

http://www.cefvigo.com/ingles/GALERIA_DELATORRE_09.HTM, 10/08/2008

<http://www.portaldearte.cl/autores/dittborn.htm>, 10/08/2008