

## IN OBLIVIONEM E O ESTADO DE DESAPARIÇÃO DA IMAGEM: PARADIGMAS DE VISUALIDADE E ESCRITURA

Talita Mendes<sup>1</sup>

Nesta proposta de comunicação analisa-se a obra *In Oblivionem* (1994-1995), da artista brasileira Rosângela Rennó, então composta por três núcleos de séries de fotografias — expostas em películas fotográficas e sob a forma de negativos de vidro —, material imagético obtido em mercados de segunda mão ou doados por seus círculos de amizade e manipulados para a configuração das propostas artísticas.

Seus núcleos são identificados por: *Álbum de família* (1994) [Fig. 1], instalação na qual as imagens são dispostas em ornamentais molduras brancas; *Mulheres* (1994) [Fig. 2], em que a moldura cede lugar aos elementos da arquitetura do espaço expositivo como as janelas do Museu Reina Sofia; e *No landScape* (1995) [Figs. 3 e 4], série na qual as imagens são montadas de forma fragmentada em falsas portas. Estas três séries foram apresentadas uma única vez em cada espaço institucional que as abrigou na década de 90.

Ao explicar a origem do título da exposição ocorrida no Reina Sofia, o curador da mostra e crítico de arte Dan Cameron sinalizou alguns detalhes do projeto. O título é uma alusão ao livro do antropólogo Levi Strauss denominado *O cru e o cozido*, em que Strauss documenta grupos indígenas do Brasil e acaba por estabelecer o “emparelhamento dialético” de duas forças opostas: de um lado, as sociedades que se consideram avançadas determinando-se como tal a partir de um grupo ao qual não é permitida a negociação dos termos comparados e, de outro, as negociações entre ambos os grupos, pesquisadores e pesquisados, o que implica uma troca de percepções e o reconhecimento de suas representações e experiências culturais.

A exposição estaria associada a esta segunda concepção, cujo tema primário estaria fundamentado, portanto, no “intercâmbio entre múltiplas posições culturais”<sup>2</sup>, de modo que ao inverter os termos do título de origem, dispondo a palavra *cru* diante do termo *cozido*, buscou-se dar relevância à desestruturação de posições pré-concebidas. A inversão indica que o artista atuaria como um mediador do público tendo por base etapas de concepção de sua obra como catalisadoras de experiências intercaladas com referenciais diversos, transitando do *cozido*, entendido como aquilo que se encontra naturalizado, para o *cru*, um campo expandido de possibilidades. O espectador é assim estimulado a estabelecer uma relação dialógica com a

<sup>1</sup> Mestra em Artes Visuais – IA/UNICAMP. Este artigo resulta de um capítulo da dissertação de mestrado intitulada *Rosângela Rennó: fotografia, deslocamentos e desaparecimento na arte contemporânea brasileira*, que foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (No. do Processo: 2011/14793-7).

<sup>2</sup> CAMERON, Dan. *Cocido y Crudo*. In: **COCIDO Y CRUDO**: exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995: catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p.46.

obra por *intermédio* do artista, percorrendo seus próprios caminhos interpretativos. Além disso, Cameron assim comenta uma das principais funções do título *Cozido e Cru* atribuído à exposição:

[...] é que ele nos permite mudar o foco, o fato de que o país de origem, o sexo, a raça, os laços étnicos, ou as preferências sexuais de um artista sejam centrais no significado de sua obra, à ideia de que a arte interessante sempre consegue ser local e universal a uma só vez. Talvez seja um clichê assinalar que todos nós vemos de algum ponto de vista ou situação cujo significado se intensifica ao ser compartilhado com a comunidade na qual nos encontramos, no entanto este é precisamente um dos particulares universais que a arte contemporânea parece estar mais empenhada em abordar.<sup>3</sup> (Tradução livre da autora)

Ao nos determos na questão do gênero, é possível notar que *In Oblivionem (Mulheres)* está relacionada com esta função principal do título *Cozido e Cru* que reverbera na exposição. Os fragmentos textuais e as imagens selecionadas para compor a série denotam que, entre interpretações possíveis, à perda da correspondência entre o feminino e o sagrado sucede o voyeurismo e o desejo, que até mesmo se precipita em sublimação violenta sob a forma da violação do corpo da mulher. Nos textos transparece a predominância de ótica e ações masculinas a subjugar a presença feminina, enquanto que as fotografias se valem de um aporte mais suave, não aludindo ao sexismo.

Participa desta instalação de Rennó a fotografia de uma mulher [Fig. 5] sentada sobre um banco, sua aparência é irreconhecível, sua identidade é irrecuperável, pois no lugar de suas feições faciais (e em toda a região superior da foto) apenas há sombras, justamente a cabeça, *locus* da memória, está para sempre perdida. Em uma das páginas do catálogo esta imagem vem acompanhada do seguinte fragmento textual<sup>4</sup>:

Naquela noite, como em qualquer outra, mais de cem pessoas estavam em frente à casa rezando o terço. Ao entrar, Z. encontrou a vidente, que imediatamente disse que a virgem estava lhe falando e, nervosa, foi procurar um livro. Quando o encontrou, abriu na página 136, onde estava a fotografia da virgem. Dos seus olhos começaram a cair lágrimas de sangue que se derramaram pelas folhas do livro. Várias pessoas correram até a casa, que exalava um “intenso aroma de rosas”, e levaram o livro até a porta para que todos pudessem ver como “as escuras lágrimas continuavam a fluir”.<sup>5</sup>

Já nos registros da instalação, alocados acima da referida imagem, encontram-se os textos<sup>6</sup> a seguir, dispostos lado a lado:

<sup>3</sup> CAMERON, Dan, op. cit., p.47.

<sup>4</sup> Quando encontrei este excerto no catálogo da exposição *Cozido e Cru*, perguntei, em Questionário enviado à artista, se este seria o fragmento faltante que não aparece nos registros fotográficos da instalação, ao que a artista respondeu negativamente (no dia 02/10/2012), explicando que ele foi retirado de um jornal espanhol e “veio depois da instalação pronta”. A relação entre a imagem da mulher “sem cabeça” e o texto é aqui considerada, por passar a pertencer à memória discursiva da obra após sua veiculação no catálogo.

<sup>5</sup> Tradução enviada por uma das assistentes da artista.

<sup>6</sup> Estas são as versões em português enviadas por uma das assistentes de Rennó. Na exposição *Cozido e Cru* eles foram traduzidos para o espanhol.

Na época do Xá, ela trabalhava para a família real, desfrutando de privilégios, belas roupas, carros, convites para jantares e festas diplomáticas. Deposto o Xá, a revolução quis saber muitas coisas. Esta não era uma foto dela, nua e agindo como prostituta, numa daquelas festas? Um policial apontava o dedo para a velha fotografia, em que ela sorria, entre dois convidados. "Mas eu não estou nua, estou usando um vestido de noite", ela protestou. "Você chama isso de vestido?", perguntou o policial.

O nome da duquesa de Y. foi retirado de uma variedade de rosa que integra o último catálogo dos floricultores britânicos. A rosa, em tons de amarelo e de vermelho, teve sua denominação mudada para *Sunseeker* (ou *Buscadora do sol*). A troca, segundo divulgou um jornal londrino, teve cunho comercial. Desde que foram divulgadas fotos da Duquesa, de *topless*, em companhia de seu assessor financeiro, as vendas daquelas flores despencaram.

Associados com a imagem de uma mulher sem face e com o corpo coberto por um longo e alvo vestido, estes dois fragmentos podem fazer alusão ao que ainda, na década de 90 e hoje, seria considerado imoral para mulheres, indiferentemente às posições sociais e região geográfica que ocupem, por isso são colocadas nos mesmos patamares de “imoralidade” uma duquesa e uma funcionária que trabalhava para uma família real.

No primeiro caso, a notícia apresenta um ar tendencioso, pois sugere, de antemão, que o fato da funcionária possuir bens e diplomacia considerados privilégios, além de frequentar eventos importantes, não seria fruto de seu reconhecimento pelos serviços (não sexuais) prestados à realeza. A figura masculina representa um discurso de autoridade, que tende a rotular e sobrepor seus pontos de vista sobre a mulher, a respeito dos quais esta se posiciona. Ao explicar que se trata de um vestido de noite, a ex-funcionária da realeza transgredir um consenso pré-fabricado sobre a sua imagem, e que, por extensão, pode ser direcionado ao gênero feminino. Os espaços discursivos da fotografia tornam-se evidentes pelo uso que a artista faz da notícia de jornal, pois há, pelo menos, duas impressões distintas e internas ao texto sobre a mesma foto (que está diretamente ausente na obra de Rennó) observada e comentada pelos “personagens”.

No caso da duquesa, a posição de prestígio torna a exposição de seu corpo, na companhia de seu assessor, uma verdadeira agressão aos bons costumes britânicos, ainda que nada de grave tenha sido ali exposto para a reação comercial negativa na vendagem das flores que levavam seu nome. Fosse ela uma mulher de *status* social popular em situação parecida, na companhia de um homem, dificilmente teria se tornado notícia.

Em ambos os casos há visões e consequências negativas com relação à liberdade das mulheres em expor partes do corpo (de acordo com a vestimenta ou a falta desta), ter certos comportamentos e condições de prestígio que destoam das convencionais. As informações estão carregadas de discriminações sociais, culturais e de gênero, e embora recepcionemos tantas outras com teor discriminatório em nosso cotidiano

geralmente estamos muito distraídos para notá-las, de modo que o espaço da instituição de arte é ainda muito prolífico para o acontecimento da obra, a possibilidade de nos despertar para associações absurdas de imagens e textos veiculados pelas grandes mídias, principalmente as tradicionais.

Em contraposição à primeira situação que foi aqui citada, ou seja, a relação entre a imagem de uma mulher com o rosto irrecuperável [Fig.5] e a notícia espanhola da foto da Virgem a verter lágrimas de sangue, pode ser referenciada a fotografia de uma menina [Fig. 6]<sup>7</sup> — que não é possível precisar se é de origem indígena, embora a foto possa evocar reminiscências de registros etnográficos —, abaixo da qual está situado o seguinte fragmento:

A Funai vai exigir na Justiça que a empresa E. indenize a índia Y., de 15 anos, violentada e engravidada em agosto passado por técnicos que faziam prospecção na reserva indígena. Os funcionários da Funai ficaram revoltados com o descaso da Empresa, que enviou apenas uma relação de nomes, sem fotografias, dos técnicos que trabalhavam na área, naquela época, para que a adolescente identificasse os autores do crime. Y. é surda-muda e deficiente mental.

A moça indígena que foi violada nos remete aos discursos históricos de contato entre os colonizadores e os povos nativos latino-americanos, no que se refere à profanação do sagrado (do sujeito e seu corpo) e das culturas locais e à intransigência na negociação de valores culturais. Estes profundos desrespeito e violência apresentam-se enraizados, como denomina a analista de discurso Eni Orlandi<sup>8</sup>, na “consciência nacional”, ou seja, “na própria constituição da nacionalidade” que existe no “cidadão em geral”.

Se a FUNAI, um órgão nacional destinado à proteção indígena e suas reservas, é que dirige a acusação de descaso à empresa onde os técnicos que a violentaram trabalhavam, é porque as vozes dos grupos indígenas, sem uma representação como esta, não chegariam sequer a ser noticiadas, o que pressupõe um estado de apagamento do índio enquanto tal. Segundo Orlandi:

[...] Quando afirmamos que o apagamento do índio existe como pressuposto na “consciência nacional”, estamos dizendo que qualquer discurso que se refira à identidade da cultura nacional já tem inscrita a exclusão do índio, necessariamente, como um princípio.

Assim é porque o apagamento é do domínio da ideologia. Não está marcado em lugar nenhum como tal. Funciona através dos silêncios, de práticas que o atestam, mas que não se expõem como tal. Daí sua eficácia. É claro que esse silêncio, uma vez estabelecido, volta sobre o mundo com toda a sua violência. Dessa forma, do apagamento ideológico se passa

<sup>7</sup> Na Fig. 6 a fotografia da menina é a que está isolada, à esquerda.

<sup>8</sup> ORLANDI, Eni de Lourdes Pucinelli. **Terra a vista – Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p.69.

para o extermínio, que tem, por sua vez, formas mais ou menos diretas de violência: desde o assassinato puro e simples até a exclusão do índio da discussão de problemas que o afetam diretamente.<sup>9</sup>

A supressão das fotografias de identificação dos criminosos torna aquele um exemplar documento de barbárie, pois reproduz os silêncios da violência histórica que se repete até hoje contra estes grupos étnicos. Tem-se outra instância do *mal de arquivo* discutida pelo filósofo Jacques Derrida<sup>10</sup>, neste caso não se trata de obsessão por uma falta originária, mas sim de um silêncio de ordem política. A indeterminação dos agentes da violação, por uma instituição de poder, os retira da responsabilidade jurídica (e também a empresa) sobre o ato cometido contra a moça (e também sua família e comunidade). Daí compreendermos que através dos arquivos (de qualquer espécie) engendramos regimes de verdade, podendo inclusive instaurar injustiças como possibilidades de construções narrativas.

Ao trazer à superfície, propriamente dita, este fragmento de jornal, a artista expõe o apagamento ideológico como marca (entalhe escritural) concretizada no espaço real, obtida pelo efeito de “branco sobre branco” que é proporcionado pelo entalhe no suporte de isopor em conjunto com as determinações da iluminação ambiente. A luz modula as letras com o auxílio das sombras que se formam pela interferência dos relevos. A imagem da fotografia, em estado de desaparecimento, associada à notícia materializa o apagamento da pluralidade, do outro.

A partir da imagem da mulher destituída de face e crânio [Fig. 5] e que participa da série *Mulheres* de Rennó outra associação significativa pode ser sugerida. Se um retrato reserva aquele potencial de nos devolver a mirada, a imagem da tal mulher não nos garante de imediato este lugar de reconhecimento ético, porém, o buraco negro que se instala na região da cabeça nos impele a procurar, no silêncio fundador que atravessa a imagem, sentidos para a ausência do registro da face. Uma das relações que é aqui possível citar é a do rosto com a paisagem, explicada a seguir.

Em “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, diz Walter Benjamin<sup>11</sup>: “[...] nas antigas fotos, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável.” Ele tece tal comentário ao salientar que o rosto é o último limite do valor de culto, reminiscência do sagrado na fotografia, antes deste ceder ao valor de exposição. Nos primórdios da fotografia o retratado se perdia em sua contemplação (assim como o fotógrafo) de modo que a partir do seu rosto era possível apreender certa atmosfera (da época e do ambiente).

Com o fotógrafo Atget a registrar (ou colecionar imagens de) Paris sem a presença humana, Benjamin enfatiza que estava a fotografar o local de um crime, pois os agentes da história haviam

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 16.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.189.

desaparecido em seus registros, o mundo aí parecia desabitado e os elementos arquitetônicos apenas conformavam indícios da passagem humana. Deslocadas de seu motivo comum, porém, as fotos de Atget provocaram estranhamento, pois aqueles que as recepcionavam não as compreendiam com facilidade. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas passaram, pela primeira vez, a inserir legendas explicativas às fotografias a fim de guiar os sentidos da imagem para os leitores. Junto com a fotografia de paisagem, e o registro da ausência humana, é acionado, portanto, o aparecimento da relação da imagem fotográfica com o texto. E aqui podemos ser conduzidos até a outra série de Rennó, *In Oblivionem (No landScape)* [Figs. 3, 4 e 7].

*No landScape* é constituída por negativos de vidro, com retratos enegrecidos com tinta preta e deteriorados pela ação do tempo. Sua materialidade, por um viés, nos remete à argumentação de Benjamin acima. Os negativos foram dispostos sobre duas falsas portas de madeira e ferro pintadas de branco e alocadas nas paredes de uma sala expositiva do instituto de arte contemporânea De Appel Foundation, em Amsterdã (Holanda). A princípio, assim negras e dispostas, as imagens negam um aspecto da perspectiva, muito difundido no campo das artes visuais a partir dos artistas renascentistas, que é a relação imaginária prefigurada pela ilusão provocada pela representação da profundidade espacial, espaço este que o espectador procura percorrer com a visão, explorando sua virtualidade. A representação de janelas e portas no interior de pinturas e outras formas de expressão artística eram modos de acentuar este tipo de percepção, o próprio objeto fotográfico é considerado como abertura no ambiente real, potencializando a existência de espaços virtuais.

Os negativos de *No landScape* positivam a negação à abertura imaginária do espectador para outros espaços, paisagens de outras épocas, às quais remetem as portas encerradas, de modo que as imagens se fecham sobre si mesmas e valorizam seu *extracampo*. Penso este conceito a partir de demandas cognitivas que escapam dos limites dimensionais do objeto fotográfico e nos impulsionam aos seus arredores, somos reconduzidos às paredes da instituição que servem de suporte e invólucro parcial às fotografias.

Este recurso artístico ao extracampo também é perceptível na série *Mulheres*, já que neste caso as películas fotográficas vedam as janelas do Reina Sofia, bem como em *In Oblivionem (Álbum de Família)* [Fig.1], instalação exposta no pavilhão da 22ª Bienal Internacional de São Paulo, sob a curadoria do historiador e crítico de arte Nelson Aguilar, e realizada no período de 12 de outubro a 11 de dezembro de 1994.

Por intermédio desta obra compreendemos que as fotos encerradas em quadros ornamentais já não participam assiduamente da construção das memórias familiares, bem como apresentam singela participação naquele ritual cotidiano, que se encontra em decadência, em que eram expostas em ambientes privados, residenciais. Isto porque a variedade de aparelhos portáteis que carregamos conosco comportam uma grande quantidade de imagens digitais que não são impressas em papel, mas apresentadas aos olhos dos outros

diretamente na tela do dispositivo, e também porque as redes sociais vêm substituindo os volumosos álbuns de família por álbuns digitais alocados no ciberespaço, numa verdadeira desindividualização de memórias pessoais em nível mundial, em que o aspecto público sobrepõe-se intensamente ao privado.

Podemos considerar, como exemplo do desaparecimento destes rituais na contemporaneidade, que o valor de culto destinado aos rostos presentes nas fotografias destes antigos volumes foi substituído pela banalidade da circulação das *selfies* e um turbilhão de imagens de turismo, em que os elementos registrados (principalmente monumentais e arquitetônicos) são dessacralizados pela velocidade da produção, que gera um acúmulo de ruínas na memória do próprio dispositivo: imagens obsessivamente arquivadas e descartadas imediatamente após sua “visualização” pelo operador do aparelho ou descarregadas nas redes sem qualquer seleção prévia.

Luz e sombras coexistem nestas instalações da artista, encontrar um equilíbrio entre ambas para que o invisível se torne criticamente visível é o que Rosângela Rennó propõe, ao inverter o paradigma de visualidade dos textos e imagens contemporâneas: ou seja, priorizando a materialidade, a encarnação do *estado de desaparecimento* imagética e informacional preconizado pelo seu excesso de circulação.



**Figura 01** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (Álbum de família)*, 1994. Treze fotografias em película ortocromática, molduras em madeira pintada e dezessete textos do *Arquivo Universal* esculpidos em isopor extrudado. Dimensões variáveis. Detalhe da instalação na 22ª Bienal Internacional de São Paulo. Foto: cortesia da artista.



**Figura 02** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (Mulheres)*, 1994. Quatro fotografias em película ortocromática e quatro textos do *Arquivo Universal* esculpidos em isopor extrudado. Dimensões variáveis. Instalação na exposição *Cocido y Crudo* (1994-1995), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Foto: cortesia da artista.





**Figura 03** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*, 1995. Estruturas de ferro e madeira com negativos fotográficos de vidro e sete textos esculpidos em isopor extrudado, dimensões variáveis. Instalação na De Appel Foundation, Amsterdam. Foto: cortesia da artista; *Rosângela Rennó* (livro).



**Figura 04** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*, 1995. Estruturas de ferro e madeira com negativos fotográficos de vidro e sete textos esculpidos em isopor extrudado, dimensões variáveis. Instalação na De Appel Foundation, Amsterdam. Foto: cortesia da artista; *Rosângela Rennó* (livro).



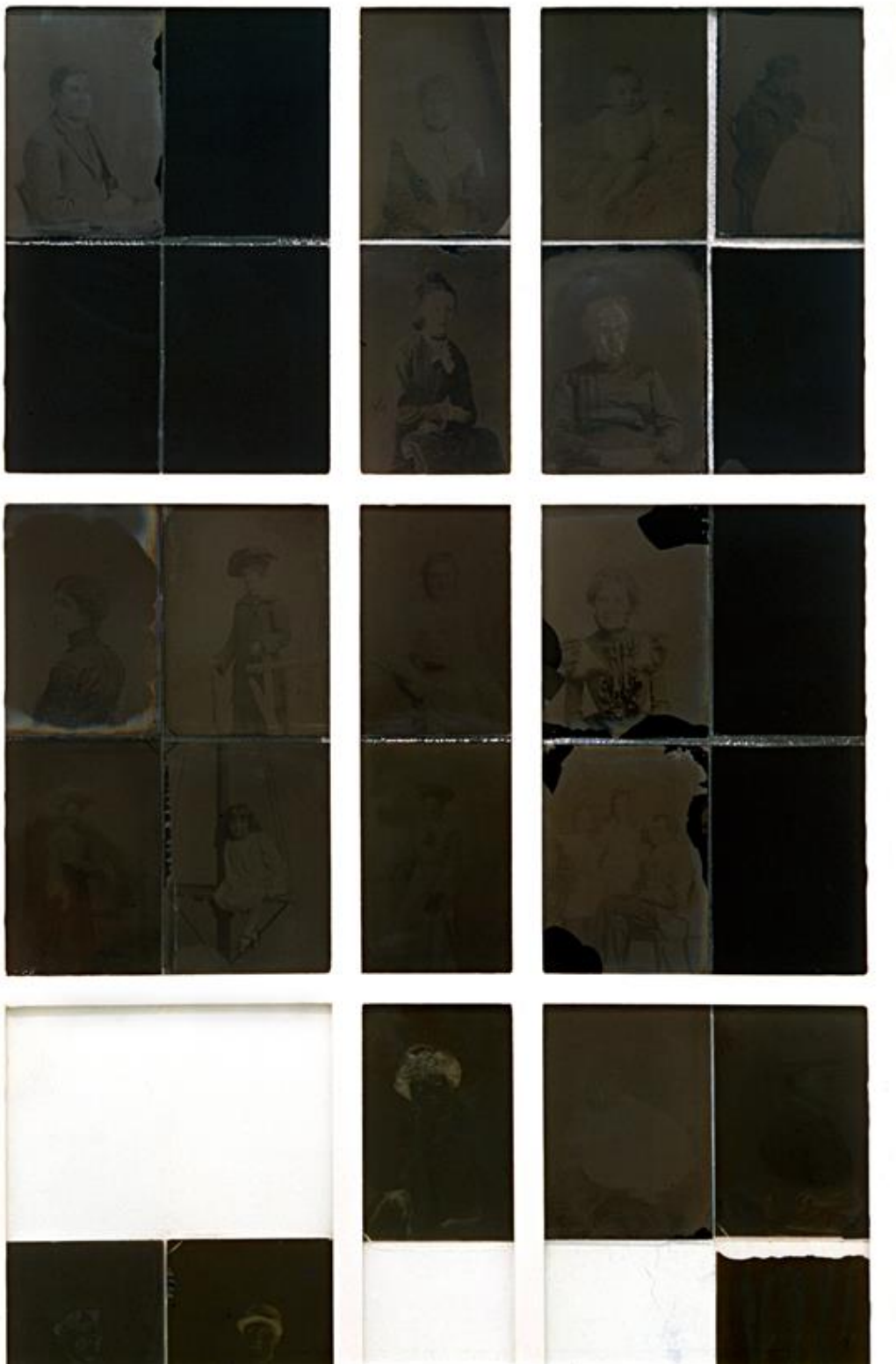
1987 «10 Fotografías» Grande  
Galeria do Palácio das Artes,  
Belo Horizonte  
1986 Sala Arlinda Correa  
Lima, Palácio das Artes, Belo  
Horizonte  
1985 «Desenhos & Outras  
Intoxicações», Galeria do IAB,  
Belo Horizonte

Aquella noche, como cualquier otra en la finca, se encontraban rezando el Rosario en el exterior de la casa, más de un centenar de personas. Al entrar en la casa, Z. vió a la vidente que "de pronto dice que la virgen le está hablando y se dirige, nerviosa, a buscar un libro. Cuando lo encuentra, se abre en la página 136 donde está la fotografía de la virgen, de cuyos ojos comienzan a salir lágrimas de sangre que se deslizan por las hojas del libro". Varias personas acuden a la casa, donde se esparcía un "intenso aroma de rosas" y sacan el libro al porche para que todos puedan ver cómo "las oscuras lágrimas seguían fluyendo".

**Figura 05** – Uma das fotografias que compõem a instalação *In Oblivionem (Mulheres)* na exposição *Cocido y Crudo* (1994), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Descrição: Imagem de página do catálogo da exposição.



**Figura 06** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (Mulheres)*, 1995. Detalhe da instalação na exposição *Cocido y Crudo* (1994-1995), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Foto (detalhe): cortesia da artista.



**Figura 07** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*, 1995. Detalhe da instalação na De Appel Foundation, Amsterdam. Foto: cortesia da artista; catálogo da exposição (ISBN: 9073501253).

**Referências Bibliográficas**

AGUILAR, Nelson Alfredo (org.). **22ª Bienal Internacional de São Paulo**: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAMERON, Dan. Cocido y Crudo. In: **COCIDO Y CRUDO**: exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995: catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ORLANDI, Eni de Lourdes Pucinelli. **Terra a vista – Discurso do confronto**: Velho e Novo Mundo. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p.69.

**ROSÂNGELA RENNÓ**: catálogo. Amsterdam: De Appel Foundation, 1995.