A última foto

Elizabeth Matheson[1]
trad. Diana Dobranszky

Uma invenção de virada de século, a fotografia tem sido competente no seu reinventar. Contudo, nunca antes ela esteve num estágio mais imprevisível de desenvolvimento, transformação e catarse. A proliferação recente de câmeras digitais em telefones e computadores alterou profundamente a forma como concebemos e identificamos o mundo ao nosso redor. Ironicamente, esses novos e atrativos agentes de produção de imagens são intrinsecamente distantes, produzindo inúmeros *snapshots* que deslocam a condição popular de objeto da fotografia impressa. E, por sua vez, não só a imagem digital é armazenada e vivenciada na privacidade, mas também o significado da obra reside em diversos locais, frequentemente vestindo um anonimato que nega qualquer noção de autoria. A fotografia contemporânea e a chegada das tecnologias digitais na América Latina são complicadas, já que a história do meio tem tido, em alguns momentos, uma forte relação com os aspectos literais e associativos de uma realidade distópica (com o cruel absurdo de fotografias serem, algumas vezes, as únicas provas de desaparecimentos em massa sob vários regimes autoritários), em paralelo com o experimentalismo inusitado nos anos de 1990 com a (re)construção do campo imagético tecnocultural latino-americano. Ambos estão presentes na obra internacionalmente reconhecida da artista brasileira Rosângela Rennó.

Como herdeira desse legado geminado, Rennó tem frequentemente levantado questões sobre a amnésia coletiva e a autoria da produção de

[1] Ensaio escrito em 2007para a exposição *The Last Photograph*, Prefix Institute for Contemporary Art, Toronto, Canadá, maio-junho de 2008.

imagens na América Latina como meio principal através do qual a autoridade impõe seu poder sobre a sociedade. No passado, ela tem apresentado o tema do desaparecimento, do anonimato (que possuem um significado político particular na América Latina) e do gênero fotográfico recorrente que mostra meninos e homens vestindo uniformes militares – ou de aparência militar – assinalando os valores culturais, sociais e espirituais do acentuado militarismo na América Latina do século XX[2]. Enquanto Rennó descobre modos poderosos, embora inovadores, de apresentar tal produção de imagens encontradas, seus "arquivos universais" são também profundamente altruístas. Principalmente porque tentam persistentemente entender e transmitir experiências marginalizadas e negar equívocos e exclusões nas criações de mitos e histórias oficiais do Brasil.

Para seu trabalho mais recente, Rennó contou com 42 fotógrafos para colaborar na criação da exposição *A última foto*. Cada fotógrafo escolheu uma câmera da vasta e diversa coleção pessoal da artista para produzir imagens da estátua icônica do Cristo Redentor que paira sobre a cidade do Rio de Janeiro. O ímpeto por trás da escolha desse monumento é consequência da controvérsia acerca da venda de *souvenires* associados à estátua e da luta entre a família do escultor franco-polonês Paul Landowski e a Arquidiocese do Rio de Janeiro pelo controle autoral dessa imagem. Questionando controle e autoria, Rennó cobriu de tinta as lentes das câmeras devolvidas e, frequentemente em parceria com o respectivo fotógrafo, selecionou de cada uma das 43 câmeras uma imagem da estátua, incluindo uma tirada por ela mesma. A exposição resultante na Galeria

[2] Entre 1955 e 1985, dez grandes países da América do Sul estiveram sob regime militar, incluindo o Brasil, onde os regimes autoritários não apenas aboliram as liberdades democráticas, mas também institucionalizaram a tortura e orquestraram o desaparecimento de milhares de pessoas. Artistas vivenciaram o autoritarismo, em suas formas materiais e psicológicas, como exilados internos ou externos. Não é de surpreender que a fotografia, usada a serviço das ditaduras militares, resistiu ser vista de acordo com noções tradicionais de autoria. As autoridades enfatizaram a natureza objetiva do meio, seu escoramento nas evidências e sua dependência dos modos analógicos de representação como prova de suas qualidades não autorais.

Vermelho em São Paulo apresentou as “últimas” imagens e as máquinas seladas. Os dípticos de câmera e fotografia deixaram claro que a percepção da mesma estátua icônica diferia de fotógrafo para fotógrafo porque câmeras raramente clicam na mesma fração de segundo e, ainda mais revelador, os fotógrafos (ou qualquer observador nesse populoso ponto turístico) podem ver a estátua colossal em momentos e ângulos diferentes, exigindo uma espécie de olhar cinemático.

Para a exposição na Prefix Contemporary Institute of Art, *A última foto* foi reconstituída através da seleção de 19 dípticos marcando a primeira vez que esse projeto está sendo mostrado fora das fronteiras do Brasil. Recontextualizada de um local para outro, *A última foto* demonstra as ricas conexões entre alinhamentos nacionais e internacionais e deslocamentos que ocorrem inadvertidamente quando a fotografia é testemunhada em um lugar e depois em outro. De maneira pungente, *A última foto* sugere que mesmo as poucas imagens icônicas (tais como monumentos como o Cristo Redentor) que, uma vez, haviam sido praticamente as únicas imagens turísticas que atravessavam fronteiras e continentes provavelmente têm significados e ressonâncias diferentes porque podem ser apresentadas de formas tão diferentes. Numa definição artística mais expandida de autoria, *A última foto* examina referências históricas, narrativas pessoais e experiências vividas através do discurso de ações colaborativas, autoria múltipla e, assim como suturas onde renovações de identidade são trabalhadas examinando pontos de conexão, pontos de identificação temporária e estratégias de localização que surgem em lugares como o Rio de Janeiro. A exposição inclui trabalhos de Nino Andrés, Thiago Barros, Cris Bierrenbach, Eduardo Brandão, Denise Cathilina, Rochelle Costi, Edouard Fraipont, Iuri Frigoletto, Luiz Garrido, Milton Guran, Ruth Lifschits, Walter Mesquita, Odires Mlászho, Wilton Montenegro, Pedro Motta, Marcelo Tabach, Claudia Tavares, Paula Trope e Rosângela Rennó.

Envolvidos com o passado e o presente, muitos desses artistas atravessam as divisões entre privado/público, estranho/familiar nos espaços sociais que questionam a atual situação do Brasil com a crescente privatização de áreas públicas, áreas segregadas da cidade onde as populações desfavorecidas das favelas se encontram – em áreas aparentemente públicas mas com interesses privados – que frequentemente as excluem. Mistura e heterogeneidade, tanto física como social, são sintomáticas da psique brasileira, e a documentação dos proverbiais "muitos Brasis" por Rochelle Costi é um de seus enunciados mais emblemáticos[3]. O projeto Mercury II, de Rochelle Costi, com sua insistência nas proporções harmônicas e na fria distância objetiva, não agencia nenhuma emoção óbvia ou simbolismo aberto, frequentemente encontrados na arquetípica paisagem vernacular brasileira tal como perdura no século XXI. A fotografia, como a maioria das imagens feitas por Costi dos ambientes domésticos brasileiros e suas construções urbanas, é desprovida de detalhes como habitantes ou características distinguíveis do território tropical. Isolado de uma paisagem mais ampla, o observador é incumbido de construir um contexto e significado de lugar ao pensar em associações e experiências que transcendem a paisagem e sua geografia local.

Outra visão da natureza movediça da identidade brasileira é demonstrada no trabalho de Milton Guran. Suas fotografias são de espaços democráticos e áreas historicamente públicas – como a rua – nas quais as procissões, paradas e cerimônias são eventos em que pessoas reúnem-se a serviço do pensamento e da ação urbana. No interior desse espaço e tempo, artistas como Guran podem indagar sobre a identidade e memória cívicas do Rio de Janeiro que dizem respeito à desconjunção da cidade com relação a

[3] O termo "muitos Brasis" ou "dois Brasis" é um refrão comum. Ele é usado aqui para designar tipos específicos de espaço social, habitados pelos poucos privilegiados e pelos muitos em desvantagem, constituídos por uma miscelânea de rupturas, conexões, desejo de retorno, negação do passado, novas oportunidades, renegociação da identidade e reconhecimento.

um senso coletivo de história. Apesar do drama das paisagens urbanas brasileiras, Paula Trope também se recusa a ficcionar seus sujeitos, mas a distorção desfocada de muitos de seus trabalhos dificulta sua classificação como documental. Inspirada pelo conceitualismo brasileiro, a fotografia de Paula Trope é parte de uma série em curso que retrata meninos pobres, crianças e adolescentes que vivem nas favelas do Rio de Janeiro. Os impactos do conceitualismo brasileiro sobre as formas do Neo-Concretismo, da Tropicália e do Cinema Novo foram profundos e inegáveis na arte e na cultura do país – sem falar de esferas mais abrangentes como o sentido de espaço da nação. Ocorreram expressões de nacionalismo aberto, mas vários artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Miguel Rio Branco e o cineasta Glauber Rocha lançaram propostas mais discretas, frequentemente usando a ótica que reconhecia o poder da mídia e de outros meios tecnológicos – incluindo o ato fotográfico – na construção de ideologia e sistemas de autoridade. Recusando-se a entender o nacionalismo, o internacionalismo estético, o gênero, a raça e a sexualidade como variáveis autônomas de identidade, esses artistas revelaram esses conceitos como fenômenos sobrepostos e, ao fazê-lo, questionaram muitas interpretações convencionais de nacionalidade no Brasil. Seguindo esse exemplo instrutivo de uma prática cultural engajada social e politicamente, Trope frequentemente co-produz seus trabalhos com seus sujeitos (usando câmeras *pin-hole* feitas com latas), transformando a noção de autor de uma maneira que ultrapassa categorias artísticas. Enquanto esse processo enfatiza a possibilidade de expandir imagens na direção de um território mais relacional, o trabalho de Trope, tal como o de Guran, aponta para o significado do lugar e da vida pública como essenciais não apenas para o entendimento do desenvolvimento urbano brasileiro como também para o fomento de um relacionamento mais vital entre o local e o global, o eu e o outro.

As paisagens de Pedro Motta, Rosângela Rennó e Marcello Tabach podem todas ser consideradas meditações demoradas sobre a presença do passado dentro do presente, e sobre a re-representação da paisagem brasileira. Para muitos dos primeiros fotógrafos, a paisagem européia tornou-se reservatório de significados que euro-brasileiros utilizaram para contar histórias sobre si mesmos, assim definindo-se. Contudo, em meados do século XX, imagens de paisagens precárias de uma Europa destruída pela guerra contrastavam-se vivamente com os contextos iconográficos encontrados em representações populares brasileiras, abalando quaisquer pressuposições da terra como lar ancestral. Impedindo para muitos qualquer senso de pertencer no Brasil e nas Américas, vários artistas deixaram para trás esses tons imperialistas para refletir sobre o significado de lugar para brasileiros marginalizados ou omitidos de histórias oficiais[4]. Seguindo esse exemplo, artistas como Pedro Motta frequentemente tratam de políticas de paisagem impostas às regiões empobrecidas, radicalmente transformadas por projetos como represas que forçam a relocação das comunidades. Com sua perspectiva aérea, Rennó nos induz uma consciência ainda mais realçada da reconfiguração constante de terra no Rio de Janeiro. Já a justaposição de Tabach – a folhagem do Brasil tropical e o monte do Cristo Redentor – gera uma solenidade estranha, levemente arrebatadora para todo espectador menos insensível – ao ver que estruturas feitas pelo homem – mesmo as mais colossais – são sempre e apenas um *fac-símile* da natureza.

Muitos desses artistas interessam-se pela solidão que emana de espaços intermediários e não existentes – entre o público e o privado – onde somos todos transeuntes em vez de moradores. As ruas desertas que Thiago

[4] A antítese entre natureza e humanidade tornou-se um assunto de interesse no Brasil na última década. Alguns autores que exploram esse fenômeno cultural incluem, Marilena Chauí (Brasil: mito fundador e sociedade autoritária, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000), e Renato Janine Ribeiro (A sociedade contra o social – o alto custo da vida pública no Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 2000).

Barros fotografa enfatizam estados tanto temporais quanto transitórios das estruturas espaciais e urbanas – uma questão na cultura visual que tem sido familiar e importante por muitas décadas. À luz desse entendimento da experiência de lugar, Ruth Lifschits versa sobre a importância de construções e de espaços como centros de vida pública contemporânea e como lugares potenciais para se reavaliar o significado mutante da cidade. Wilton Montenegro subdividiu sua versão do Cristo Redentor em uma série de imagens, como no rolo de um filme ou num conjunto de memórias que pode ser eternamente configurado e reconfigurado. Como espectadores, nos é oferecida a tarefa prazerosa de nos relacionarmos com cada fotograma antes de ler sinais de estrada, mapas de turista, *souvenires* e, finalmente, a própria estátua colossal como uma narrativa de temporalidade em movimento, transplante e outras formas de intercâmbio cultural realizadas através de viagens e turismo que frequentemente sacrificam o local e o cultural em favor da falsa prosperidade e da mesmice. Se lermos essas imagens como uma subjetividade que mascara qualquer senso de familiaridade, poderíamos fazer o mesmo com a fotografia de Nino André dos *souvenires* do Cristo Redentor e com o *close-up* de Odires Mlászho do rosto da própria estátua, que brincam com a expectativa do que seria uma foto turística. Aqui nos confrontamos com uma face marcada mecanicamente.

O trabalho de Luiz Garrido desloca o espectador do exterior para o interior mapeando o tecido elegante que cobre uma figura nua que segura uma estátua do Cristo Redentor. A obra de Garrido evoca as conexões íntimas entre a humanidade e a natureza e contém ressonâncias das tradições da história da arte em que o corpo era representado como espaço topográfico. Assim como outras representações de geografias rurais e urbanas, estudos da forma humana continuam representando nosso desejo inato de compreender o mundo a nossa volta; de olhar além do racional e do

visível, de revelar alguma verdade essencial sobre o mundo e nosso espaço nele. Da mesma forma, Denise Cathilina procura na interioridade uma maneira de entender o mundo. Olhando para esse quarto vazio, nos sentimos transportados, nos é oferecido um relance de algo íntimo e particular, isso tudo, improvavelmente, em um quarto contendo uma vista para o Cristo Redentor. Em contraste com a imagem de Cathilinia, os trabalhos de Cris Bierrenbach, Iuri Frigoletto e Claudia Tavares tomam momentos ou locais específicos e os dissolvem em formas abstratas. Essas encarnações múltiplas nos encorajam a considerar o leque de possibilidades formais e tecnológicas e os meios de representação fotográfica que vão além do simples desejo de registrar as particularidades de um espaço. Isso é levado ainda mais longe com a inclusão do trabalho fantasmagórico de Edouard Fraipont. Frequentemente referindo-se a locais geográficos indeterminados da cidade e do campo, as fotografias fantasmagóricas de Fraipont exploram as tensões entre a modernidade ocidental, a metafísica do ser e imagens profundamente enraizadas em lugares suspensos entre o surreal e o irreal. Permeando essas relações está a crença do artista de que os seres humanos são não apenas ligados ao supernaturalismo, mas um aspecto dele.

Finalmente, como um complemento/contraste com os artistas acima, representando uma estratégia histórica ao invés de uma sobre possibilidade ilusória e fictícia, está o trabalho do paulistano Eduardo Brandão. Aqui, nos confrontamos com a reconfiguração do fotógrafo individualizado, agora com uma câmera digital, mantendo seu aspecto tipicamente histórico como aparato de documentação e registro. A obra aparece como uma memória direta e literal das ambições tecno-políticas às quais o fotógrafo, como autor individual, se agarrava. Ao fazê-lo, Brandão anuncia o desaparecimento do fotógrafo com gênio criativo solitário com o advento do anonimato digital e da reconfiguração da fotografia como instrumento do amador. O derradeiro

território de *A última foto* não é o testemunho da documentação do Cristo Redentor, mas sim o recontar evocativo do desenvolvimento, transformação e catarse da fotografia; como tal, situa Rosângela Rennó e seus contemporâneos entre os fotógrafos mais radicais dos dias de hoje.

Rochelle Costi, Mercury II

Milton Guran, Canon AE-1
Mais imagens disponíveis em: http://www.studium.iar.unicamp.br/27/08.html

Sobre a artista:

Rosângela Rennó é artista visual e tem doutorado em Artes pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. Participou das 22a. e 24a. Bienais de São Paulo, das 45a. e 50a. Bienais de Veneza e da 2a. Bienal de Berlin. Teve individuais nos seguintes locais: The Appel Foundation - Amsterdã, The Museum of Contemporary Art - Los Angeles, Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro, Casa de América - Madrid, *The Passage du Désir - Festival d'Automne* - Paris e Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - Recife. Seus livros publicados incluem *Apagamentos* e *O Arquivo Nacional e outros arquivos*.

Sobre a curadora:

Elizabeth Matheson é curadora independente e escreve sobre arte contemporânea e cultura canadense e internacional. Desde 2000, leciona na Universidade de Saskatchewan. Organizou muitas exposições coletivas em galerias, centros de arte, prédios históricos e espaços externos. Dentre seus projetos recentes estão a curadoria de *Back Talk: protest and humour* (2006) e de *Familiar but Foreign* (2007), uma pesquisa sobre a migração transnacional e a publicação de um ensaio sobre Betsabeé Romero (México). Foi a principal organizadora de *Missing and Taken: A Symposium*, evento internacional com a indicada ao Oscar Lourdes Portillo, que iniciou um diálogo entre diversas comunidades, incluindo artistas, escritores, cineastas, ativistas e famílias, para a troca de informações sobre a tragédia sistêmica de desaparecimento de mulheres no Canadá e no México. Ela vive e trabalha em Saskatoon e Regina, Canadá.