

**Rosângela Rennó e
as fotografias “sem image m” de *Arquivo Universal*¹**

por Fernando do Nascimento Gonçalves²,
Tainá Del Negri³ e Carlos Romário Tavares⁴

Resumo: O presente trabalho propõe discutir a construção das “fotografias sem imagens” que constituem o Projeto *Arquivo Universal*, da artista visual Rosângela Rennó. O uso pouco convencional que Rennó faz da fotografia em suas obras chama a atenção pelas possibilidades de expansão das potencialidades expressivas da imagem fotográfica e pela renovação das condições de produção e recepção da fotografia a que dá lugar por meio de suas inusitadas apropriações e colagens visuais. Ao mesmo tempo, seus trabalhos permitem interessantes questionamentos, a partir da imagem fotográfica, acerca das práticas culturais e subjetivas de tempo, espaço, identidade e memória social.

Palavras-chave: comunicação; fotografia; arte; intertextualidade.

Rio de Janeiro, maio de 2006.

¹ Trabalho proposto ao Núcleo de Pesquisa de Fotografia: comunicação e cultura, da Intercom.

² UERJ – azert46@yahoo.com – Doutor em Comunicação pela ECO/UFRJ, professor da graduação e do mestrado em Comunicação da UERJ, pesquisador de comunicação, arte e tecnologia.

³ UERJ – tainadelnegri@hotmail.com – Bolsista UERJ de iniciação científica

⁴ UERJ – carlosr2rp@yahoo.com.br – Bolsista FAPERJ de iniciação científica

Rosângela Rennó e as fotografias “sem imagem” de *Arquivo Universal*

Neste trabalho discutiremos alguns aspectos da obra “Arquivo Universal”, de Rosângela Rennó, um dos nomes que mais tem se destacado no circuito artístico brasileiro contemporâneo. Trata-se de um grande *work-in-progress* que a artista vem realizando desde 1992, cuja característica principal é a apropriação de matérias jornalísticas contendo relatos de histórias pessoais referentes a imagens fotográficas ali ausentes e que formam, na obra, uma espécie de coletânea de imagens mentais ou, como diz a própria artista, um “arquivo virtual de imagens latentes”.

Como procuraremos demonstrar, mais do que usar a fotografia em seus trabalhos artísticos, Rennó propõe, na realidade, uma discussão sobre o fotográfico, através de apropriações e do reprocessamento de imagens de diferentes tipos e origens. Apesar de suas produções não se resumirem à interação com a imagem fotográfica (a artista também trabalha com vídeo, instalações e *assemblages*), é muito curioso observar os usos feitos por ela dessa tecnologia. Esses usos caracterizam-se basicamente por um caráter de “expansão” das possibilidades expressivas da fotografia e também pela reconfiguração das estruturas que presidem a produção e recepção dos signos visuais.

Em “Arquivo universal”, Rennó segue a mesma linha de investigações de trabalhos anteriores em torno da imagem fotográfica, que têm como temas identidade, o ciclo de vida da imagem, memória e esquecimento e poder. Nesse projeto, é possível reconhecer o mesmo desejo da artista de nos levar a suspeitar do que se vê ou, como veremos, do que não se vê. Através de um jogo entre a opacidade e a exaustão da imagem, Rosângela propõe-nos uma espécie de “reencantamento do olhar”, através da incitação à criação de imagens por associações mentais através de “resíduos” de fotografias.

Abordaremos a questão apoiados nas análises de Arlindo Machado sobre a produção de imagens técnicas e dos processos criativos com tecnologia, que concebem a técnica e os meios de comunicação como “máquinas semióticas” (Machado, 2001, p. 41). Para Machado, os meios técnicos de comunicação e de reprodução não apenas geram registros do real e possibilitam a troca de mensagens, mas seriam eles próprios “produtores de sentido e de bens simbólicos que interferem em nossos sistemas de vida e de pensamento”, em nossa capacidade imaginativa e em nossas formas de percepção do mundo.

Portanto, ao discutir as produções de artistas plásticos ou visuais que usam a fotografia para realizar seus trabalhos, como o Rennó, pretende-se evidenciar a pertinência da interseção entre comunicação e arte como forma de favorecer uma expansão dos usos tradicionais feitos da fotografia, que aqui será pensada não somente como tecnologia de arquivo e de representação, mas como recurso para criação e para novas experimentações estéticas.

Quando pensamos a interface comunicação-arte, estamos precisamente propondo pensar a arte como um dos elementos singularizadores das experiências comunicativas, através da instauração de uma multiplicidade no interior das distintas instâncias expressivas. Essa multiplicidade estaria fundada precisamente na possibilidade permanente de mutação dessas instâncias e seus agenciamentos, que se tornariam, assim, capazes de engendrar novas referências para a produção de sentido.

Assim, as obras da artista em questão vão nos interessar pelas interferências que são capazes de produzir na imagem fotográfica - e a partir dela - e pelos eventuais efeitos dessas interferências. No caso dessa arquiteta mineira de formação e artista plástica radicada no Rio de Janeiro no final dos anos 80, essas interferências consistem na produção de “alegorias visuais” que permitem estranhar e questionar discursos e práticas sociais socialmente legitimadas, ao revisitar a produção de arquivos de memória pessoais e institucionais, evidenciando suas lógicas enunciativas.

A artista se interessa particularmente pelo sistema de atribuição de valor dado à imagem fotográfica (valor estético, documental, afetivo, simbólico etc) e pelos usos sociais que são feitos dela. Rennó iniciou sua trajetória como artista em meados dos anos 80 com incursões pelo universo familiar e feminino, usando materiais autobiográficos, álbuns de família, lembranças de infância e que correspondeu ao início do processo de apropriação de imagens fotográficas. Nesse momento ela discute as relações entre imagem e familiaridade, imaginário infantil e feminino, afeto e memória, construção do sujeito por fragmentos de memória.

No início dos anos 90, deixa um pouco de lado esse universo familiar e passa a investigar a relação entre a fotografia os processos identitários e de produção social de memória, através da apropriação de fotos 3x4 de anônimos, já sem utilidade ou valor, encontradas em *ateliers* fotográficos, jornais, obituários, álbuns de retratos vendidos em feiras populares e arquivos de identificação criminal. Nesta fase, a artista busca, mais do que desconstruir, descontextualizar as imagens e deslocá-las para o campo de circulação social da imagem. Colecionando esses

“resíduos” de imagens aos milhares, a artista se propõe a investigar o ciclo de vida da imagem fotográfica e sua exaustão. Retrabalhando os negativos, a artista os resgata de um processo de esquecimento e os transforma em obra de arte e, ao mesmo tempo, num interessante campo de investigação sobre a fotografia, ao questionar os processos de produção de imagens, seu acúmulo e seu posterior descartamento.

Da segunda metade dos anos 90 até hoje, Rennó passou a incluir em sua agenda, além dos temas memória e esquecimento, as questões da disciplina, do poder e da diversidade cultural – em obras que utilizam e conectam outras formas expressivas - fotografia digital, escultura, instalação e vídeo. Foi nesse período que a artista começou a produzir sua grande obra em processo, “Arquivo Universal”, que pode ser considerada uma nova etapa de sua trajetória.

Fotografias mentais

O uso artístico de elementos do cotidiano tem promovido uma intensa resignificação de suas finalidades e vem tornando possível instaurar com eles uma relação diferenciada com os meios de comunicação e de produção da imagem, embora certamente de forma minoritária. Esse trabalho de resignificação de elementos do cotidiano consiste exatamente na apropriação de objetos, imagens, discursos, textos, do próprio corpo e das chamadas novas tecnologias para torná-los mais que canais de expressão: recursos para se promover experimentações estéticas.

Um dos recursos mais utilizados hoje na arte contemporânea para esse trabalho de experimentação é a fotografia. Não por acaso, Stéphane Huchet afirma que “a fotografia é um veículo cujo impacto ainda é forte porque abarca consigo um estatuto ambíguo de objeto e de mediação ao mesmo tempo técnica e cultural” (in: Santos, 2004, p. 14). Seria por meio dessa ambigüidade que a fotografia permitiria aos artistas construir circunstâncias singulares de percepção e recepção, ao produzirem um estranhamento da imagem e pela imagem, gerando nela uma “opacidade” que nos desenvolvesse um sentido mais acurado de atenção com relação à imagem.

Embora isso não seja um privilégio da fotografia, com ela podemos observar largo uso de estratégias criativas de mediação e recostura dentro de seus processos de produção e recepção. Duas dessas estratégias de mediação seriam a *apropriação* - confisco e resignificação da representação – e a *intertextualidade* - produção de um diálogo entre elementos com referências a

distintas informações textuais e imagéticas que gera uma rede sígnica acionável por associações mentais, textuais, objetuais e imagéticas.

É nessa linha de pensamento que apoiaremos nossas análises sobre os trabalhos de Rennó com a fotografia, no projeto do *Arquivo Universal*. Com essa discussão pretende-se mostrar que para os artistas contemporâneos, a imagem fotográfica é elemento maleável, escultural, sobre cujo plano eles inscreveriam seus trabalhos. Ela não seria mais o trabalho em si ou seu fim último, mas a base para a criação de um corpo de obra. É que, como afirma Virgínia Araújo, a nova produção artística com a imagem “deixa de ter relações com a realidade imediata, não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos” (in: Santos, 2004, p. 80).

No contexto da arte contemporânea, a imagem fotográfica já não seria mais vista (apenas) como um objeto indicial que fala do mundo ou que o representa. Antes, seria, como afirma Régis Durand, um elemento que “anula a duplicação” do composto referente-imagem (apud Gattinoni e Vigouroux, 2002, p. 49), que os isola para então recombina-los de outra forma, dando-lhes outro sentido.

Quando Rosângela Rennó usa trechos de histórias publicadas em jornais populares que fazem menção ou que envolvem fotografias e que ao serem confiscados perdem nomes, locais e referências temporais, gera-se uma sensação de indeterminação que reconfigura o processo de produção, percepção e recepção das imagens. Rennó descontextualiza imagens, problematizando a interface imagem-observador. A artista desloca imagem e espectador do confortável patamar da observação distante para um universo de jogo. Ela desloca a imagem para dentro da mente do observador e com isso o provoca, convidando-o a entrar numa espécie de jogo.

A confusão pode eventualmente ser aumentada quando a artista associa e “cola” aos textos imagens pertencentes a outros contextos (série *Viagens Especiais*) (fotos 5 e 6), já que nessas matérias as fotos em torno das quais giram as histórias não estão presentes. Transportadas para o universo da arte, os fragmentos de tais histórias deixam de ser meros elementos informativos, tornando-se eles próprios imagem que instigarão a produção mental de outras imagens. Nesse sentido, são “fotografias” constituídas porém já num outro registro que não o do mecânico, mas no da “imaginação”, como o entende Flusser, ou seja, “produção de imagem”.

Arquivo Universal é repleto dessas fotografias mentais, obras que simplesmente “não possuem imagens”, só texto ou legenda. É um jogo que transforma palavra em imagem e que faz

com que o espectador produza suas próprias imagens a partir das histórias apresentadas. Esse procedimento se aproxima daquilo que Barthes chamou de *punctum*, uma qualidade presente na imagem que a extrapolaria, uma espécie de extracampo sutil, matéria mental que leva o espectador “para fora do enquadramento” (Barthes, 1984, p.46). É que em toda fotografia, como afirma Rosalind Krauss, está presente é uma espécie de “destilação da ausência”, que em seu jogo de mediação é capaz de dar lugar a uma “fuga para o exterior e além que é sempre a outra face da ‘imediatez’ fotográfica” (Krauss, 2002, p.168)

Em Rennó, o jogo que instiga o espectador tem como propósito justamente fazer com este crie suas próprias imagens, a partir de seu repertório imagético e do exercício de associações mentais, incitando-o a esta “outra face” da imagem. O objetivo da artista seria “provocar uma dificuldade de decodificação, um ruído, um curto-circuito”, que forçaria o espectador a afastar-se daquilo que a imagem teria de “puro estímulo visual” (Rennó, 2003, p. 11) e torná-la um material maleável, informe. Seria através desse trabalho com a interface imagem–texto que ela produz uma “opacidade da imagem”, com a qual nos convidaria a um reencantamento de nossos modos de ver.

Considerada uma espécie de “fotógrafa que não fotografa”, Rennó problematiza as bases da fotografia e vem dizer-nos que, mesmo numa sociedade saturada por imagens, é possível sua reinvenção e a reordenação dos códigos imagéticos. Transformar imagens em textos e textos em imagens foi uma forma que a artista usou para brincar com o princípio da própria fotografia, demonstrando com isso que o que ela teria de criador seria essa capacidade de nos colocar sempre para “fora de enquadramento”, de nos deslocar para fora da imagem pelo transporte a que esse processo de imaginação poderia dar lugar.

Do ponto de vista das estratégias de produção de imagens, percebemos que em suas obras a fotografia parece ser assumida em sua materialidade precária e inserida num projeto visual que busca não mais representar, mas criar novas imagens, novas narrativas que permitam produzir significados dinâmicos com os objetos e o cotidiano.

Ao retirar a imagem de seu contexto habitual e cruzá-las com outras referências, a artista destrói seus clichês e rompe com associações estereotipadas, dotando-lhes de uma faceta insólita e de uma densidade perceptiva que nos obriga a “reaprender” a lê-las. É assim que para problematizar a suposta transparência da imagem fotográfica, Rennó irá ocultá-la, incutindo-lhe uma veladura, uma opacidade, que permite deslocá-la do universo da representação para o

campo da recriação e da re-apresentação do mundo por meio de novas imagens, já, contudo, sem pretensão indicial. Esse o grande jogo que constitui o *Arquivo Universal*.

O *Arquivo* é um grande projeto composto por distintas séries que resultam em esculturas, instalações e vídeos, que tem sempre como ponto de partida uma fotografia e um texto que a ela se refere. Nesse conjunto, não só a narrativa é explorada, mas também o próprio corpo do texto é usado como imagem. O trabalho com o texto é feito de forma a poder adaptar as obras a vários formatos e meios (escultura, vídeo, instalação) para serem expostas. Eles podem estar sozinhos ou associados a outros materiais, principalmente negativos e/ou fotografias manipuladas química ou digitalmente. A configuração de cada série - e às vezes de cada trabalho - depende do questionamento que se deseja propor, relacionados à fragmentariedade da memória, aos mecanismos de percepção, à identidade e ao exercício do poder. Todas têm em comum o fato de serem uma espécie de jogo que põe em xeque o olhar e a experiência do fotográfico.

Um dos primeiros trabalhos do projeto do *Arquivo* foi a série *In Oblivionem* (1994-95) (fotos 1 e 2). Os textos estão esculpidos em baixo relevo em isopor extrudado e instalados na parede do local de exposição e com a mesma cor da parede. O relevo instiga a percepção tátil, convidando o espectador a entrar em contato físico com a narrativa, tocá-la, senti-la. Mas, a projeção da luz forma sombras, levando o leitor a uma esfera de penumbra para ler o texto, pois é preciso “caçar” as sombras para se obter legibilidade.

Nessa série, em obras como *No Landscape* e *Mulheres*, são colocadas juntamente com os textos, negativos fotográficos de vidro ou fotografias pintadas de negro em buracos afunilados na parede. No caso, dentro do princípio usado por Rennó no *Arquivo*, a imagem não confirma o texto, ou seja, este não funciona como uma legenda da foto. É apenas parte de um jogo intertextual que adquire as feições de uma “colagem” visual, que favorece sempre a releitura do que é mostrado e a produção de novas imagens, seja a partir do texto e da foto separadamente ou do “falso” cruzamento entre ambos.

Pelo fato das imagens estarem bastante escurecidas (negativos adulterados ou fotos pintadas de negro), tem-se a impressão de estarem em abismo, onde a luz não alcança. É como se seus elementos fossem incapturáveis e o olhar se perdesse sem conseguir alcançá-las. Isto causa uma espécie de angústia no espectador, que é confrontado com o limite da visibilidade e a necessidade da luz.

Ao mesmo tempo, a eliminação dos nomes e de outros elementos de identificação no texto provoca a incognoscibilidade dos personagens, cuja identidade, rosto ou história fica por conta do espectador, que tem de recorrer a seus próprios referenciais para montar (ou não) uma imagem mental a partir do texto. É uma maneira de transferir o olhar superficial para dentro da imagem seja a que aparece obscurecida ou a que o texto induz a formar mentalmente. É como se o evento narrado fosse um jogo de quebra-cabeças, em que cada jogador leva suas próprias peças para substituir as que faltam ou então em que o jogador tivesse que brincar com peças virtuais, latentes, que deve acionar para tornar reais.

Assim, as histórias se tornam fragmentos com os quais se brinca e se inventam outras histórias e imagens. Considerando o aspecto propriamente enunciativo do texto e da fotografia no contexto jornalístico, poderíamos dizer ainda que é também justamente pela ausência da ligação entre texto e imagem e das coordenadas de factualidade (nomes, lugares e tempo) que se tornaria inclusive possível um outro olhar sobre aqueles fatos e sobre o processo mesmo da produção de notícia.

Esse procedimento de lidar com fragmentos ou “pedaços de realidade”, como chama Krauss, é visto por Craig Owens como muito próximo do produto da técnica de “apropriação”, que é uma das características daquilo ele chamou de “alegoria”. A alegoria seria um elemento estético que permite que um texto seja “lido através de um outro texto”, operando uma “rescritura de um texto primário em termos e seu significado figural” (Owens, 1992: 205). Owens explica que a apropriação pode também ser de uma imagem. Nesse caso, consistiria não em “inventar imagens” e sim, em “confiscá-las”, através do que, estas “se tornariam outra coisa” (alegoria)

Trata-se não de restaurar um significado original que havia sido perdido ou obscurecido. Antes, o procedimento alegórico adicionaria um outro significado à imagem. Mas essa adição, complementa Owens, só ocorre para uma substituição, que suplanta o significado anterior, como numa espécie de palimpsesto. A alegoria tem na “apropriação” sua principal ligação com a arte contemporânea e constitui um procedimento-chave de trabalhos de diversos artistas. Através da alegoria, muitos criadores geram imagens através da reprodução de outras imagens – elas próprias uma forma de reprodução -, como é o caso do uso da fotografia em Rennó.

Ora, a experiência de criar intertextualidades brincando de costurar trechos de histórias e de imagens que não se referenciam, remete precisamente à alegoria, elemento muito importante no trabalho de Rosângela. É com as alegorias resultantes de suas operações de “colagem” que a

artista adultera a suposta transparência das imagens das quais se apropria, desfaz e refaz referências implicadas nessas imagens e por meio delas, problematizando nossos modos de perceber a realidade e de produzir memória.

Porém, se a alegoria se torna possível, como afirmou Owens, pelo princípio da apropriação, sua força e efeito expressivos se constituem através do princípio da colagem como linguagem, que se caracteriza pela justaposição de textos e/ou imagens que necessariamente não fazem parte de um mesmo sistema de referência ou de um mesmo tipo de fonte e que aparentemente não têm nenhuma conexão interna⁵.

Para Renato Cohen, a colagem reuniria, em sua proposta de releitura, imagens que na realidade cotidiana jamais estariam juntas. Como exemplo, temos as pinturas e gravuras que retratam mundos impossíveis, no realismo fantástico de Escher ou de Magritte, em cujas obras vemos uma tentativa de “liberar os objetos de suas funções ordinárias, alterar as propriedades originais dos objetos, mudar a escala e a posição dos objetos, organizar encontros fortuitos, desdobrar imagens, criar paradoxos visuais, associar duas experiências visuais que não podem ocorrer juntas” (Cohen, 1987, p. 42). É essa justaposição de caráter sintético que permite uma releitura do mundo, sendo que tal síntese nunca é totalizadora. Antes, conforme entende Cohen, incitaria a desmembramentos infinitos, que criariam as possibilidades de reler o mundo (op.,cit., p.45).

Esta questão da colagem na imagem também está presente nas análises de Rosalind Krauss sobre os nus fotográficos de Irving Penn (1949-50) - em que pêlos pubianos, curvas acentuadas de corpos femininos e dobras de tecidos se juntam e desdobram formando texturas visuais inusitadas. Nessas obras, o que se tem são partes, fragmentos de corpos e objetos que se juntam como peças isoladas e formam corpo de imagem precisamente a partir dessa configuração de fragmentos. Krauss afirma que o efeito obtido nessas fotografias advém não da totalidade do acúmulo das partes mostradas, mas pela condição de fragmento assumida por cada uma dessas partes de objetos e corpos que se justapõem em colagem, formando um todo que se desdobra em muitos. Para Krauss (2002, p.167), é exatamente por ser um “pedaço de realidade” que os elementos da colagem podem agir contra as pretensões de toda representação à integralidade:

⁵ Ao analisar a colagem, Chénieux-Gendron, demonstra sua filiação com toda uma discussão dos surrealistas acerca da linguagem e da poesia na década de 30, especialmente na França. Para André Breton, a imagem - no sentido da figuração alegórica do texto - e seus jogos com as formas codificadas da linguagem criariam sentido e, portanto, faria um trabalho “puramente sintático”, que lhe conferiria uma função poética (Chénieux-Gendron, 1992, p.76). No campo das artes visuais, será a colagem o campo em que essas reflexões sobre a imagem e a linguagem teriam lugar.

“O elemento colado, por sua imperiosa condição de fragmento, chama a atenção para esta qualidade de ausência, torna a própria ausência presente, por assim dizer, e revela a verdadeira natureza da representação (...) com a colagem, o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento e fragmenta a realidade da representação.”

Isso é o que permitiria a Krauss reconhecer um certo parentesco entre fotografia e colagem, na medida em que a fotografia enquanto representação pode ser considerada um vestígio ou traço de uma situação ou objeto que existiu em dado lugar e tempo e que dá testemunho de sua ausência a partir de procedimentos facultativos de seleção e hierarquização.

Isso fica bem claro em um outro trabalho do *Arquivo Universal*, também produzido a partir de imagens manipuladas que constituem os “postais-narrativos” da Série *Viagens Especiais* (1996) (fotos 5 e 6). Neles, Rennó seleciona trechos de histórias e as aplica em fotos de seu acervo de imagens descartadas, sendo o objetivo mais uma vez criar uma opacidade na leitura do texto e da imagem precisamente pelo “falso” cruzamento entre ambas. Os únicos elementos de ligação que parecem existir entre texto e imagem aí são o fato de que o texto remete a uma fotografia (que não coincide com a imagem que serve de superfície para inscrição do texto) e leves traços de contexto sugeríveis entre ambas, que constituem fragmentos dentro dos fragmentos que os trechos do texto e da imagem representam.

Como na história sobre uma artista irlandesa que tentou ir para os Estados Unidos e teve seu visto negado, trecho que foi aplicado sobre a imagem de um avião parado na pista de um aeroporto (foto 5). De fato, pouco importa saber quem foi a artista ou quando foi barrada (supressão dos elementos factuais identificatórios). Na obra, esses fatos-fragmentos importam não por seu valor de informação, mas pelas conexões tornadas possíveis precisamente por sua fragmentariedade, pelos jogos com o sentido a que podem dar lugar na interação com os outros fragmentos (a imagem do avião e suas particularidades) que constroem, em conjunto, a obra. Nesse contexto, aliás, texto e imagem são elementos que não servem para *in-formar*, mas para *de-formar*.

Outros trabalhos do *Arquivo* discutem igualmente o caráter de ausência de uma imagem que fomenta outra, a partir do texto que lhe serve de referência. Em *Abdução* (1997) e *Vaidade e*

Violência (2000-2003)⁶, os textos são da mesma cor que o plano de fundo, mas com aplicação de uma resina que reflete a luz. Então é necessário precisar o foco de visão para ser o texto. Percebe-se aí menção à questão do ponto de vista, no âmbito da leitura, e que se transporta para o da imagem. Em ambos os casos, a visão de certa forma condiciona a leitura, mas nas obras em questão, o “ponto de vista” definirá a possibilidade de ler ou não o texto. Mas, deparando-se com a ausência de nomes, lugares e referências temporais, acaba tendo de criar seu próprio ponto de vista para identificar todos esses elementos⁷.

Já *Hipocampo* (1995) (fotos 3 e 4) é formado por textos em pigmentos fosforescentes de difícil percepção quando a luz do espaço de exibição está acesa, mas que brilham quando se apaga a luz da sala. É quando o texto revela-se em perspectiva, em meio à escuridão, como se estivesse flutuando. Mas, algum tempo depois, começa a apagar-se e esvai-se até desaparecer completamente. O nome da obra deriva da parte homônima do cérebro responsável pela formação da memória. É como se os espectadores estivessem dentro de um espaço virtual ou da mente de alguém que recebendo seguidamente inúmeros estímulos fragmentados e intermitentes, tem dificultada a fixação de informação na memória, que é acionada, de quando em quando, por flashes. É talvez uma brincadeira com o excesso de informações que convulsiona o mecanismo humano de preservação da lembrança.

Special Trips (1996) (foto 7) e uma instalação em um museu do Rio de Janeiro (1997) (foto 8) também usam textos, só que com a aplicação em vinil auto-adesivo em locais inusitados. No primeiro caso, os trechos das histórias são instalados num container⁸ e, no segundo, nas vidraças dianteiras do Museu do Arte Moderna do Rio. Em ambos, segue-se o mesmo princípio de geração de fotos mentais, sendo que os trechos são escolhidos especialmente de forma a criar um diálogo também com o espaço da instalação.

No caso, procura-se explorar o que cada espaço pode oferecer à obra e investiga-se o que poderá tornar-se a obra nesses espaços. Nesse contágio entre texto, imagem, lugar e espectador, finalmente, cria-se um espaço privilegiado para a experimentação com a percepção, os afetos e o pensamento, onde a imagem parece ganhar um status diferenciado, ao impregnar-se ela mesma de

⁶ Trabalhos que, por sua característica de justaposição fonte-fundo, não pôde ser reproduzido aqui.

⁷ Princípio semelhante de produção de opacidade é usado pela artista por meio de veladura da imagem fotográfica na “Série Vermelha” (1996-2000), onde imagens de militares e crianças em uniformes militares do início do século XX são recobertas por uma espessa camada de vermelho que praticamente a oculta e nos exige certo esforço para percebê-la.

⁸ No evento *Container 96: Art across the oceans*, Copenhagen, 1996.

uma força de criação que opera pelo diálogo dos elementos que sobre ela atuam e lhe dão um lugar para além da fixidez e do testemunho de ausências.

É assim que a “arte como fotografia” – para usar uma expressão cunhada por Walter Benjamin (1993)⁹ – permite explorar novas possibilidades de constituição do olhar e devolver-nos um certo gosto de inventar imagens e brincar com elas, ao invés de apenas satisfazer-nos a necessidade de “dizer com elas”. Ao apresentar algumas das obras do *Arquivo Universal*, de Rosângela Rennó, tentamos discutir as possibilidades abertas pela arte na criação de novas referências para a experiência do fotográfico. Ligar a fotografia a outros universos de sentido, implica inserir as imagens fotográficas numa grande rede sógnica, onde o sentido das imagens é constantemente recriado e os modos de ver, enriquecidos. Naturalmente, essa operação - que nos incita a um jogo e a uma aventura estéticas -, nos leva a todo um conjunto de novas imagens e de novas estratégias de produção de imagens, que não desejam mais necessariamente re-presentar, mas re-apresentar. Mostrar de novo. E de outro jeito.

⁹ Em a “Pequena História da Fotografia”, Benjamin faz uma diferença entre a “arte como fotografia” e “fotografia como arte”. Primeira teria na fotografia uma das formas de expressão da arte. A segunda diz respeito ao uso comercial da fotografia, que lhe conferiria um aspecto “espetacular”, produzido para seduzir e encantar, o termo “arte” aí com conotação pejorativa e irônica.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Virgínia Gil. *Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade*. In: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

BARTHES, Roland. *A Câmara-clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2005.

GATTINONI, Christian et VIGOUROUX, Yannick. *La photographie contemporaine*. Paris: Éditions Scala, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, A. *O quarto iconoclasto e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: UCLA Press, 1992.

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

SILVA, Fernando Pedro e RIBEIRO, Maríla Andrés. *Rosângela Rennó: Depoimento*. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2003.

Anexos – Imagens

(Foto 1) *In Oblivionem*, 1995 - *No Landscape* - Sete textos esculpidos em isopor extrudado



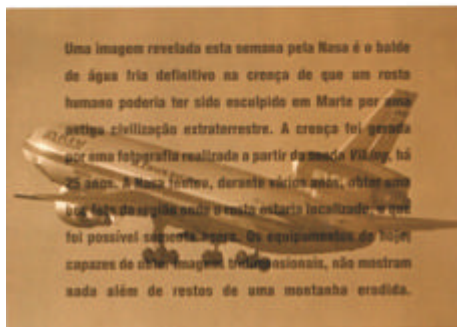
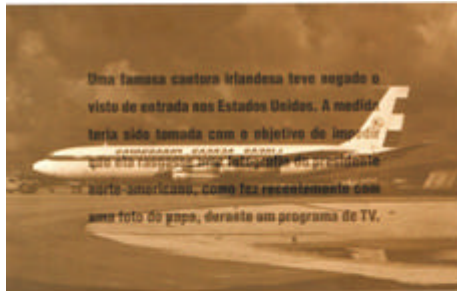
(Foto 2) Série *In Oblivionem*, 1995 – Mulheres – fotografias em película ortocromática pintada e quatro textos esculpidos em isopor extrudado



(Fotos 3 e 4) *Hipocampo*, 1995 – Texto aplicado sobre parede com tinta fosforescente



(Fotos 5 e 6) *Viagens Especiais*, 1996 – Textos de jornal aplicados em postais



(Foto 7) *Special Trips*, 1996 – 22 textos em vinil auto-adesivo aplicados sobre paredes de um container

