

Rosângela rennó: el archivo olvidado

RESUMEN

El presente trabajo examina la obra temprana de la artista brasileña Rosângela Rennó y analiza su trabajo con fotografías provenientes de diversos archivos estatales y privados. En el marco de lo que aquí se denomina un *dispositivo archivístico*, que organiza nuestro presente, se propone que la obra de Rennó problematiza y deconstruye tal dispositivo volviendo evidente las políticas de olvido sobre las clases populares y sobre los marginales.

PALABRAS CLAVE: archivos – dispositivo archivístico – olvido

Rosângela rennó: the forgotten file

ABSTRAC

This work examines the early work of the Brazilian artist Rosângela Rennó and analyzes her work with photographs from various state and private archives. Within the framework of what is here called an archival device, which organizes our present, it is proposed that Rennó's work problematizes and deconstructs such a device, making evident the policies of forgetting about the popular classes and the marginal classes.

KEYWORDS: archives - archival device – oblivion

Una fotografía: arqueólogo sonriente
sosteniendo el asa de una olla que ya no existe

Fragmento de “Nezahualcóyotl dixit”, Luis Felipe Fabre

A partir de los años noventa la artista brasileña Rosângela Rennó comenzó a trabajar con archivos fotográficos provenientes del ámbito de lo público. Desde entonces, los legajos policiales, carcelarios, laborales, remanentes de imágenes producidas por populares estudios de fotografía, y fotografías publicadas por la prensa sensacionalista, se convirtieron en su materia prima. En ese mismo período, más precisamente a partir de 1992, Rennó inició un proyecto paralelo al que denominó “Archivo Universal”, que irá mostrando en forma parcial y en diálogo con su trabajo con las imágenes fotográficas. Este archivo fue armándose, y continúa haciéndolo, con noticias de periódicos populares, generalmente historias de amores violentos, de crímenes, o de accidentes trágicos, que contengan la descripción de una imagen en el interior del texto. En este proyecto paralelo hay una sutil operación a tener en cuenta, que devela en parte el proyecto general de Rennó. La decisión de llamar a la compilación de esos materiales de prensa “archivo universal”, nos informa que frente a la fuerza centrífuga de la prensa, frente a una lógica, incluso más general, ávida de imágenes que aplastan a las anteriores, Rennó extrae fragmentos de esas vidas retratadas, los rescata en su propio archivo, y les confiere una suerte sobrevida espectral.

A primera vista, entonces, hay dos movimientos puestos en juego en su proyecto. El primero destinado a trabajar con archivos reales, concretos, las fotografías de los obreros de Brasilia, o la de los presos en Carandirú por citar dos ejemplos que aparecerán más adelante; el segundo es el de constituir, ella misma, un archivo. Estos movimientos se articulan en base a un diagnóstico en torno a la circulación de las imágenes en nuestro presente, que observa el funcionamiento incesante de un *dispositivo archivístico*¹, que captura, clasifica y descarta, y sobre el que Rennó apunta a trabajar, en el sentido de suspender, problematizar, de dar a ver. En este sentido, el reenmarque y la transposición serán dos procedimientos fundamentales. Extraer los archivos de sus emplazamientos originales, reconfigurarlos en otros formatos, que al mismo tiempo citen una historia

posible de los dispositivos y las técnicas para la producción y proyección de imágenes. Su trabajo es siempre, entonces, dos trabajos al mismo tiempo. No hay reenmarque ni desplazamiento posible sin una reflexión sobre la técnica. Pero la técnica aquí no es mero fetichismo, sino una meditación sobre los modos en que los sujetos han sido capturados o fascinados por la imagen.

Linterna mágica

En 1991, en lo que constituyó una de sus primeras exhibiciones con archivos públicos, Rennó presentó en el Paço das Artes, en San Pablo, *Duas Lições de Realismo Fantástico*. Allí utilizó un total de 33 retratos recogidos en estudios fotográficos del centro de Río de Janeiro. De ese total, 27 fueron expuestos sobre una pared, uno junto a otro, en tamaño ampliado, mientras que dos caleidoscopios en movimiento proyectaban sobre otra pared los negativos de las seis fotografías restantes. En esa instalación, como en otras posteriores, Rennó no buscó recuperar la identidad de las personas retratadas. No se conocen sus nombres ni sus historias de vida, pero podemos intuir su condición social por la calidad media de corbatas, sacos y camisas, en el caso de los hombres, camisas y bijouterie de fantasía en el caso de las mujeres. Aquello que conforma el *studium* de la imagen confirma el origen popular de los retratados. En todos los casos se trata de fotografías de identificación. Es posible imaginar que se las han hecho tomar para completar los requisitos de alguna documentación: una libreta de trabajo o un documento de identidad. En cualquier caso no se trata de fotos voluntarias destinadas a un álbum familiar. No hay allí libre pose, sino estandarización. Recuerdo que para referirse a una obra del chileno Eugenio Dittborn, *Cuadros de honor*, Ronald Kay afirmó:

En la foto carnet el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de identidad, puesto que en el lapso de su toma la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so-pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho, hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica la estandariza, cortándola a la medida del orden y la masifica, multiplicando el orden en ella para éste reproducirse mediante ella irrestricta y definitivamente.²

Lo mismo, me digo, puede pensarse de las fotografías escogidas por Rosângela Rennó. En nuestro carácter de espectadores nos topamos con esos rostros anónimos que alguna vez han sido capturados. Rescatados desde el fondo del olvido, su ampliación produce, conjuntamente con su captura, lo que Roland Barthes llamó “la esencia misma de una *detención*”.³ Su fijeza impone un tiempo coagulado que incita a preguntarse por esas vidas, y por lo que habrá sido de ellas una vez liberadas del ojo de la máquina fotográfica.

La alusión a lo “fantástico” que figura en el título de la exhibición indica, en este caso, no tanto un género del realismo, sino un primer modo de relación que el hombre estableció con la imagen proyectada, su condición de milagro o hechizo y la fascinación, muchas veces horrorizada, frente a su contemplación. La presencia de los dos caleidoscopios, un dispositivo visual lúdico inventado a comienzos del siglo XIX, es cita de una posible historia de la imagen proyectada.⁴ La proyección de fantasmagorías parece, en principio, oponerse a la inusitada nitidez de los otros retratos. Sin embargo, deberíamos pensarlos, unos y otros, en continuidad. La proyección de los negativos convierte el signo lúdico del caleidoscopio en un proyector de espectros, y por lo tanto en una cita, esta vez en el sentido de encuentro, con la muerte.⁵ Su presencia fantasmal apunta sobre los retratos revelados y los desrealiza. Mientras que, por el contrario, estas últimas permiten imaginar lo que alguna vez tuvo lugar en esos negativos. Rennó recupera de este modo el doble filo que las acecha, y que en verdad ronda a toda imagen. Nos hace observar la imagen como reaseguro de la memoria, y también en su relación con el olvido y la muerte.

En este sentido, el trabajo con retratos de seres anónimos producidos en estudios populares de fotografía exhibe una elección ética por una zona más marginal de la historia de la fotografía. Lo que a Rennó le interesa, en esta instalación son las relaciones de captura y de posterior olvido que el ojo fotográfico estableció con las clases populares. Y será sobre esa elección que construye una serie de interrogantes a los que incesantemente intentará responder. ¿Qué sucede con quienes han sido descartados luego de haber tomado un contacto furtivo con el ojo de la máquina?, ¿cuál es la velocidad con que olvidamos una imagen? ¿qué efecto tiene sobre nosotros tomar contacto con esas imágenes arrumbadas en polvorientos sótanos?



Duas lições de Realismo Fantástico, 1991
250 x 100 cm (fotografia)
Foto: Paulo Bastos



Duas lições de Realismo Fantástico, 1991
2 caleidoscopios con negativos fotográficos y fotografía blanco y negro en papel resinado
220 x 20 x 20 cm (caleidoscopios)
Foto: Paulo Bastos

Retratos, obreros

El retrato posee una historia que atraviesa la escultura, la pintura y decanta en la fotografía. Como afirma Didi-Huberman, “en el contexto de la República romana por ejemplo, sólo los aristócratas, en aptitud de convertirse en ‘ancestros’ más allá de su muerte, tenían acceso a esa función jurídica muy precisa llamada *imago*. Ya sea colosal o se presente bajo la forma de busto o moneda acuñada, el retrato romano jamás carece de una función de representación política en la que poder y genealogía van obligatoriamente de la mano”.⁶ En la Edad Media serán los santos y los sacerdotes quienes ostenten el derecho al retrato, disputado solo por los monarcas europeos. El renacimiento trae consigo el surgimiento de la burguesía, que comienza a pugnar por su derecho a verse retratada. La invención de la fotografía democratizará aún más la posibilidad de ser retratado. Y en efecto, a partir de mediados del siglo XIX, las innovaciones de Disderi permitirán bajar los costos de la fotografía y volverla accesible para un gran público.⁷ Parafraseando a Walter Benjamin, todo hombre comenzaba a sentirse con derecho a ser retratado.

Sin embargo, habría que suplementar este tránsito. No siempre el retrato cumplió la misma función. En un extenso ensayo publicado originalmente en la revista *October*, Allan Sekula, proponía que la asunción del género retrato por la fotografía no solo se hace cargo de su dimensión honorífica, sino que además inaugura una tradición a la que denomina “represiva”. La fotografía, gracias a la exactitud en la reproducción de la imagen observada, se convierte en un dispositivo de control poblacional. En las primeras reflexiones acerca de la naturaleza de las imágenes fotográficas, se sostenía que éstas eran capaces de revelar la verdad acerca de los sujetos y desarmar cualquier mentira construida por el discurso. La imagen parecía más poderosa que la palabra, evidente en sí misma como el veredicto de Dios. Y en cierta medida esto era verosímil, pasible de creer, porque a diferencia del retrato pictórico, el ojo fotográfico revelaba aspectos del rostro que hasta ese momento no habían sido percibidos por el ojo humano. Sobre la placa fotográfica se grababa un instante determinado, capturando una gestualidad, una mirada, un rasgo, que parecía escapar a cualquier voluntad del fotógrafo y del fotografiado.⁸ Los desarrollos científicos de la criminalística, la fisionomía, la eugenesia, y las ciencias positivistas en general, encontraron en el dispositivo fotográfico el aliado

perfecto que *demostraba* que el maleante, el asesino, el ladrón, *poseían* su carácter criminal marcado en el rostro. De este modo, y como apunta Sekula, el poder clasificaba y “every portrait implicitly took its place within a social and moral hierarchy”.⁹ Esta afirmación puede ser extendida en el tiempo porque persiste la creencia en la captación de una cierta esencia por parte del retrato fotográfico.¹⁰ Las fotografías, las honoríficas y las represivas, han ido constituyendo un inmenso archivo, especialmente a partir de la existencia de internet, que las disponibiliza de modo creciente. Este archivo se encuentra hegemonizado por los grandes medios, por las elites económicas, y por quienes detentan el poder, distribuyendo un orden visible que separa una y otra vez entre “heros, leaders, moral exemplars, celebrities, and those of the poor, the diseased, the insane, the criminal, the nonwhite, the female, and all other embodiments of the unworthy”.¹¹

Pese a ello, sería un error pensar que ese enorme y disperso acervo resulta inviolable y posee una forma definitiva. El trabajo del arte, su política, consiste en alterar el orden de lo visible que se presenta como dado. Rosângela Rennó indaga y subvierte los archivos para sustraer de allí a quienes el ojo de la cámara capturó con finalidad identificatoria y/o represiva. Un primer procedimiento puesto en juego, como he afirmado, es el desplazamiento de las imágenes y con ello su resignificación. En *Imemorial*, una instalación realizada en la galería Athos Bulcão en 1994, en el marco de la exhibición *Revendo Brasília – Brasília neu Gesehen*¹², y probablemente una de las más comentadas por la crítica, Rennó recuperó del Archivo Público de Brasilia decenas de fotografías de identificación laboral de obreros que participaron en la construcción de la capital del país, símbolo de un futuro venturoso que nunca terminó de concretarse.

De entre las más de quince mil, Rennó escogió un total de cincuenta, cuarenta correspondientes a obreros reportados como muertos o desaparecidos, y otras diez correspondientes a niños trabajadores. En la galería las distribuyó en un eje horizontal y vertical. Las fotografías distribuidas en el piso son las de los obreros reportados como muertos o desaparecidos, las diez restantes son las de los niños, que fueron colgadas en la pared y parecen observar a quienes yacen en el piso, como adivinando un futuro probable. Su disposición y el título, *Imemorial*, incrustado en la pared frontal en grandes y metálicas letras blancas, aluden tanto a un sitio de memoria como a un cementerio. Las imágenes constituyen una imagen poco frecuente de Brasilia: la de quienes la construyeron. En efecto, las imágenes que nos han ido entregando de Brasilia, desde

Mario Fontanelle a Marcel Gautherot, es decir desde las primeras, cuando la ciudad no era más que un cruce de caminos, como las subsiguientes que fueron documentando su construcción, casi siempre fueron composiciones vacías de gente.

Rennó refotografió las cincuenta fotografías a partir de un complejo procedimiento. Generó en primer lugar un material positivo para producir imágenes en negativo en película gráfica transparente, del género Kodalith, ya en el formato 40x 60cm. El negativo de gran tamaño fue pintado por detrás con tinta acrílica o guache de forma tal de producir una imagen positiva plateada sobre negro, al modo de los antiguos ambrotipos.¹³ La intención era generar imágenes donde la superficie fuera brillante, con aspecto acuoso y sin blanco. El procedimiento no tuvo por objetivo retirar el deterioro que el tiempo transcurrido había producido sobre las imágenes, que mantienen la marca y el herrumbre de las grampas que las aseguraban a las libretas de trabajo. La referencia al ambrotipo es, de un modo semejante a los negativos proyectados en *Duas lições de realismo fantástico*, una cita a la historia de la fotografía y también el modo que la artista encuentra para referirse a la temporalidad que encierran esas imágenes. Además de las citas históricas, que comentan los modos en que los sujetos fueron apareciendo en las fotografías, Rennó se refiere a la temporalidad histórica concreta que surge del instante en que estos obreros se enfrentaron al ojo fotográfico durante la construcción de Brasilia, al tiempo acumulado en el archivo al que posteriormente fueron arrojadas, denotado en la herrumbre y en el deterioro natural de la imagen, y al tiempo presente, marcado en los signos de su recuperación.



Imemorial, 1994

40 retratos en película ortocromática pintada y 10 retratos en fotografía en color en papel resinado sobre bandejas de hierro y tornillos.

Título "Imemorial" en la pared en letras de metal pintado.

60 x 40 x 2 cm

Foto: Flávio Lamenha

Tatuajes, remolinos

En 1996 y 1998 Rennó montó dos nuevas instalaciones que constituirán, junto con *Imemorial*, la serie de los olvidados. Con imágenes de presidiarios provenientes de la cárcel de Carandirú, en 1996 produjo *Cicatriz* y dos años más tarde *Vulgo*. En ambas utilizó negativos en vidrio encontrados en el Museo Penitenciario Paulista, realizados por el Departamento de Medicina y Criminología entre 1920 y 1939, a cargo del Dr. José de Moraes Mello. Los negativos en vidrio de tales imágenes habían sido distribuidos en diferentes espacios de Carandirú y finalmente reunidos, sin ningún tipo de criterio, en una sala del museo.¹⁴ *Cicatriz* fue presentada originalmente entre agosto y octubre de 1996 en el Museum of Contemporary Art (MOCA) en Los Angeles. Se trató de instalación compuesta por 18 fotografías que mostraban diversos tatuajes que los presos habían

realizado sobre sus cuerpos y 12 textos provenientes de su Archivo Universal, *tatuados* en las paredes de la sala que contenía las imágenes. Un año después, aquella instalación se convirtió en libro, en el cual la alegoría de la piel pasó de las paredes del museo a hojas de papel apergaminado. El libro contuvo 34 fotografías y 32 textos. En *Vulgo*, Rennó seleccionó fotografías que capturaban la imagen de lo que se denomina “remolino”, de la cabellera de los detenidos, es decir se concentró en el reverso de la fotografía de identificación. Estas imágenes fueron ampliadas a gran formato (165x115cm) y también fueron resinadas. A semejanza de *Imemorial*, las marcas del paso del tiempo no fueron borradas ni en serie *Cicatriz* ni en la serie *Vulgo*. Se mantuvo, cuando era visible, letras y números clasificatorios y el moho acumulado que había manchado algunas imágenes. *Vulgo* contó con once textos provenientes del Archivo Universal. En la instalación, además, se proyectaba una animación digital en la que se sucedían diferentes alias, atribuibles a las imágenes de los sujetos exhibidas. Ninja mascarado, Dente de lata, Escadinha, Tisão, Mineiro, son algunos de los que se pueden leer. Las letras que conforman los alias caen, una después de otra, y son inmediatamente suplantadas, a partir de una imagen que apela a la forma en que en los paneles de las grandes estaciones de transporte, por ejemplo de trenes, actualizan la información de llegadas y partidas. Hay algo urgente en la visualidad de la proyección. El sonido del movimiento de las letras reproduce aquella sonoridad y también la de una máquina de escribir, que podría estar remitiendo a la confección de un informe policial. Archivo, velocidad y olvido.

María Angélica Melendi, describiendo la totalidad de las fotografías que encontró Rennó el Museo apunta,

A maior parte das imagens eram fotos identificatórias - rosto de frente e perfil - e *signaléticas* - nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas -, havia também umas 3.000 fotos de tatuagens, marcas e cicatrizes, algumas fotos de doenças e anomalias e 30 fotos de cabeças de costas.¹⁵

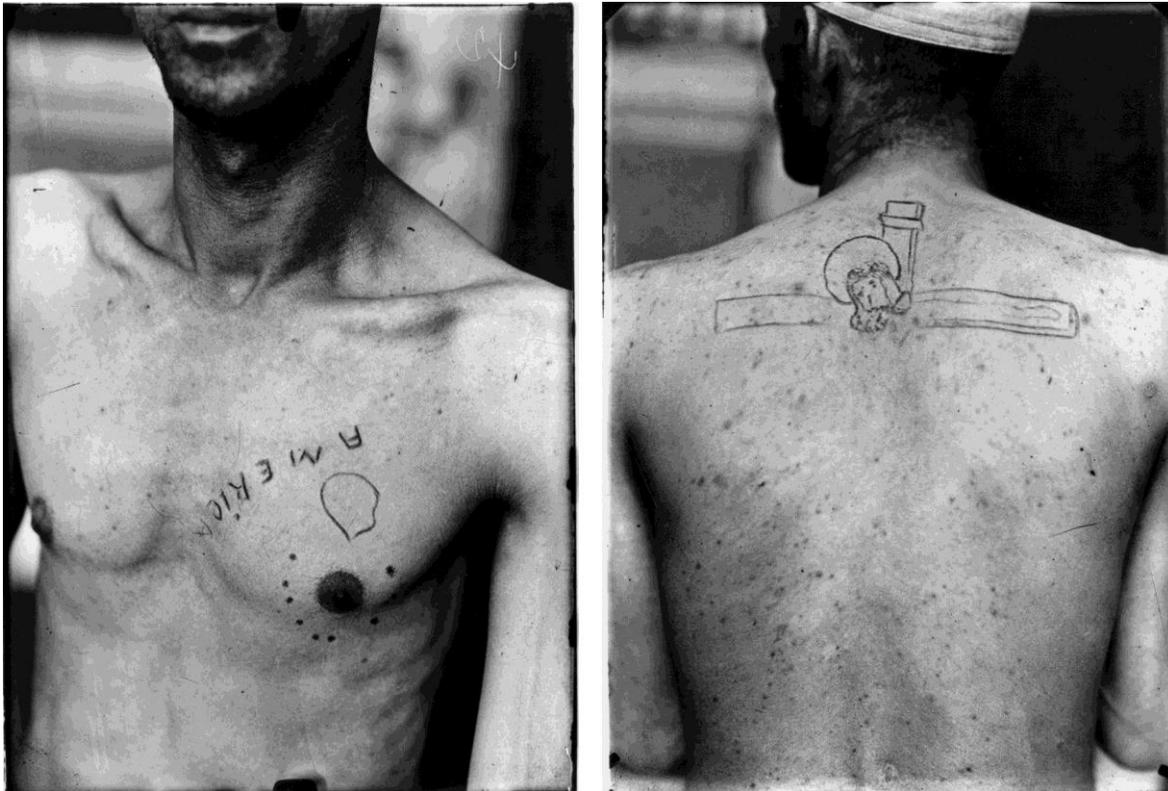
Así como en *Imemorial* se trataba de fotografía laboral, aquí tenemos imágenes que respondieron a estudios de tipo fisionómico o frenológico. Aun teniendo a su disposición fotografías de frente o de perfil, Rennó decidió escoger las fotografías de los

tatuajes en *Cicatriz* y de los remolinos en la cabellera en *Vulgo*. La propia Rennó ofrece una justificación de su elección:

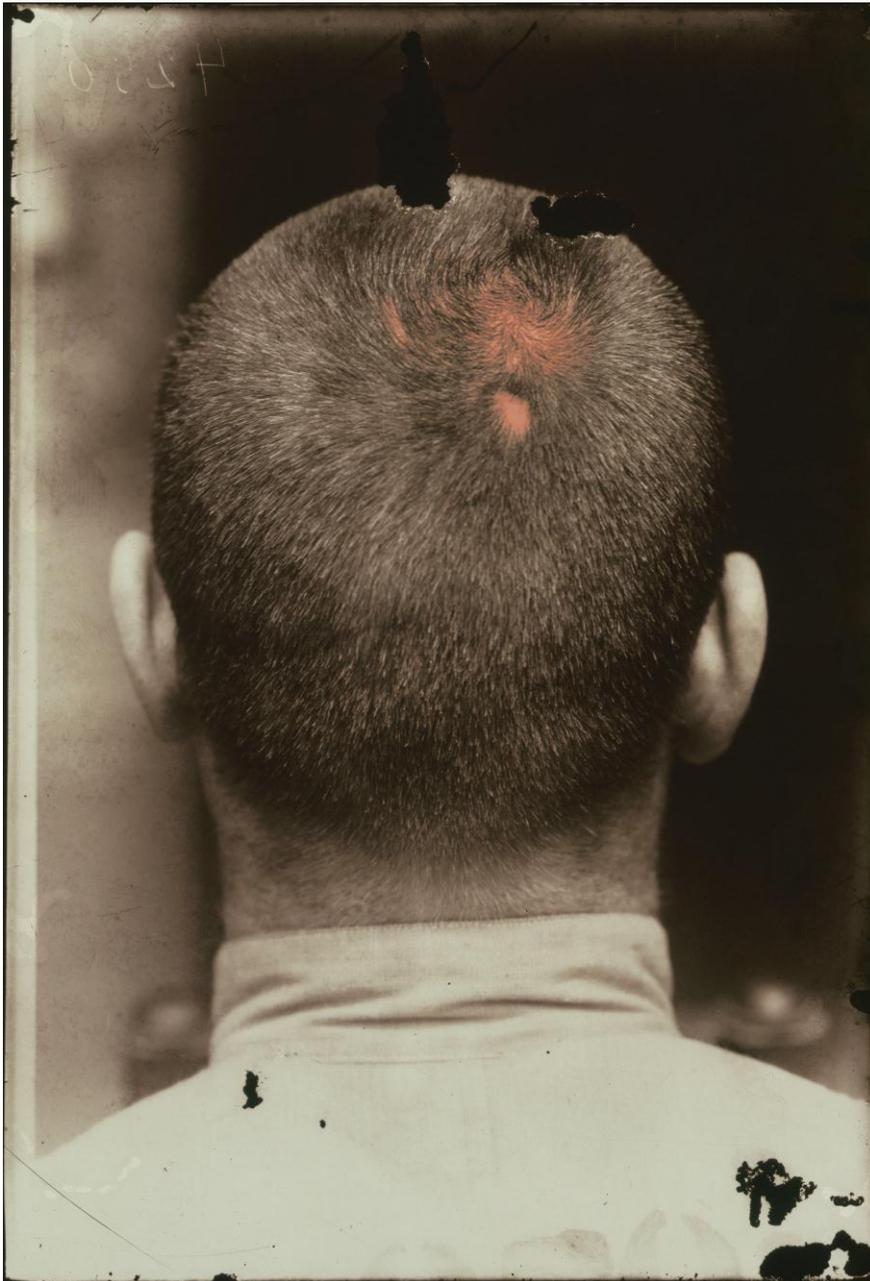
o fato de fotografar os redemoinhos seria talvez o ápice da idéia de panóptico. Invisível, o poder submete os dominados a uma visibilidade total. Não basta o 3x4, não basta o perfil nem as digitais. O indivíduo é fragmentado através do registro de suas mínimas particularidades, que são exibidas e vasculhadas como se a partir delas fosse possível detectar as pulsões mais íntimas e secretas.¹⁶

Como en *Imemorial*, en *Cicatriz* y *Vulgo* no sólo no se nos ofrece ninguna información sobre la historia personal de esos presos, sino que, como resulta notorio, las dos series carecen de la singularidad que puede llegar a ofrecer un rostro. En lugar de ese territorio que nos sería potencialmente familiar o fuente de identificación, pues el rostro como ha señalado Benjamin resiste como una última trinchera el proceso de desaturización que supone la fotografía, lo que tenemos son fragmentos de cuerpos singularizados por una marca impersonal pero intransferible, la curva de una cabellera, y el trazo manual de un tatuaje. A ello deberíamos sumar los alias proyectados, pues qué leer en un sobrenombre sino el deseo de refundar una subjetividad estandarizada.

En relación a los fragmentos de su *Archivo Universal*, grabados en las paredes de las salas, nos invitan a construir un diálogo entre imágenes y palabras. La primera impresión es que se trata de una relación no coincidente. Las truculentas historias del *Archivo* parecen no tener que ver con los remolinos y los tatuajes de los presidiarios. Acostumbrados a explicar una imagen por algún tipo de texto al pie, al menos eso es lo que hacemos en la prensa, la presencia del *Archivo* nos invita a esa operación pero al mismo tiempo nos la frustra. El circuito resulta abortado. Tal disonancia es uno de los objetivos de Rennó. Efectivamente, lo que sucede allí, lo que se va construyendo frente a nuestros ojos, es una materialidad opaca que desarma la ilusión de correspondencia apromblemática entre texto e imagen. Y es a partir de dicha opacidad desde donde podemos comenzar a encontrar una coincidencia más estructural. Lo que vemos allí es una relación sustractiva en la que cada parte comenta a la otra a partir de la falta. Un conjunto de vidas precarias que en su contacto, de palabra e imagen, insisten en no revelarse, pero ofrecen a cambio, de uno y otro lado, su pura presencia.



untitled (América/Cristo), 1998 (díptico)
de la serie *Museu Penitenciário / Cicatriz*, 1997 – 1998
a partir de original del Museo Penitenciario Paulista
fotografía blanco y negro digital (processo Iris) sobre papel Somerset
111 x 160 cm



Three holes, 1998
De la serie *Vulgo [Alias]*, 1998-2003
Fotografía digital o cibachrome, laminada
A partir de original del Museo Penitenciario Paulista
165 x 118 cm

Archivos marginales y obreros

Las instalaciones de Rennó, su merodeo por diversos archivos, me incitan al despliegue de una mirada crítica que procure alumbrar un poco más allá. Me quiero detener brevemente sobre la cárcel de Carandirú. Además de que *Cicatriz* y *Vulgo* remitan de manera directa a lo que se conoce como la “masacre de Carandirú”, que significó la muerte de 111 detenidos en 1992¹⁷, sus imágenes me llevan hacia el pasado y descubro que lo que se conoce oficialmente como la Penitenciaría del Estado de San Pablo constituyó un marco importante en la historia de las técnicas de encarcelamiento en Brasil. Llamada “Instituto de regeneración”, formaría parte de un amplio proyecto de “progreso material y moral” diseñado por las elites paulistas. Cuando se inauguró, en abril de 1920, sólo una parte había sido completada. Faltaba construir el pabellón escolar, el pabellón para portadores de enfermedades infecciosas, la enfermería y el área de servicios médicos. Además de Carandirú había otras instituciones represivas en San Pablo en esos años: el Hospicio de Juqueri, el Instituto Disciplinar, la Colonia Correccional. Los años veinte fueron, por lo tanto, no sólo el momento del modernismo paulista, de la celebración de la Semana de Arte Moderno, y de la aceleración modernizadora, sino un período en el que se multiplicaron los dispositivos disciplinarios de control poblacional en el marco de una creciente agitación y organización social producto, precisamente, de esa furia de progreso.

Leo que en ese momento la ciudad contaba con 579.000 habitantes. Y también leo que la inmigración europea había configurado una extensa clase trabajadora, especialmente en el área textil, que se desarrollaba en los barrios de Bras y Bom Retiro. No se puede eludir, en la creación de Carandirú y en el desarrollo de una tecnología de vigilancia y de identificación, la serie de huelgas obreras que se venían desarrollando en San Pablo, especialmente la gran huelga de julio 1917, producida en parte por la muerte del militante anarquista José Martínez¹⁸, y que contó con la participación de más de setenta mil obreros, y luego, también, la huelga de 1919 iniciada en la fábrica Matarazzo, apellido ligado al Museo de Arte Moderno y a las Bienales de Arte. Las historias culturales a las que accedo escogen siempre enfocar aquel período desde la perspectiva del modernismo paulista, deslindando, de este modo, su contracara obrera y carcelaria. En *Orfeu extático na metrópole*, de Nicolau Sevcenko, no le dedica una sola línea a la

construcción de Carandirú. Me interesa, por lo tanto, dejar planteada esta secreta conexión: la construcción del Teatro Municipal, uno de los puntos salientes de la administración de Antonio Prado, fue encargada al piemontés Claudio Rossi, que lo diseñó e inició la construcción del predio en 1908, en asociación con el genovés Domiziano Rossi y Ramos de Azevedo. Allí se celebró la Semana de Arte Moderno en 1922. Ramos de Azevedo y también su estudio participarían también en la construcción de Carandirú.

Regresando a las series *Cicatriz* y *Vulgo*, resulta difícil, sino imposible, saber quiénes fueron los presos, de quienes nosotros sólo conocemos fragmentos. Su falta de identificación, a diferencia de los hombres infames que estudió Foucault, los devuelve a un estado de penumbra, o mejor los transforma en portavoces mudos del resto de los encarcelados. Son propiamente “vulgo”, palabra que en su definición más simple nos indica que se trata de la parte más numerosa de la ciudadanía, que no destaca por sobre los demás por ningún rasgo positivo ni negativo. Una parte, ahora invocando a Jacques Rancière, de los que no tienen parte. El trabajo de Rennó eligió concentrarse en sus cabelleras y en sus tatuajes, mostrando en cierto sentido “la negación del rostro”, la subrepresentación de esos colectivos de obreros y lumpenes, a diferencia de la hiperrepresentación de la elite cultural.¹⁹ Por ello, su recuperación constituye un señalamiento. Hacia su presente nos habla de la masacre de Carandirú, pero también lo hace hacia la historia de la institución carcelaria y a esa otra escena del San Pablo de la primera mitad del siglo XX. En ambas series reviven los murmullos de los marginales y de los obreros acallados por la euforia modernista.

Lejos de una sociedad volcada cada vez más a imágenes espectaculares y glamorosas, Rennó va recortando de ese magma, una y otra vez, un archivo fotográfico ínfimo e infame, insignificante y frecuentemente oculto en los pliegues de la historia y el presente. Podríamos concluir que su relación con la potencia archivadora de nuestro tiempo es doble. De solidaridad y rescate con los sujetos allí expuestos y de crítica, en ocasiones irónica, sobre los usos de esos retratos, vinculados al control, la marginación, el estereotipo y la clasificación. Posada en el lado B de la gran historia de la fotografía, Rennó no deja construir un contra-archivo universal.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (2017). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2011). *Breve historia de la fotografía*. España: Casimiro.
- CADAVA, Eduardo (2014). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Palinodia.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). *En Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- FREUND, Gisèle (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gedisa.
- FOUCAULT, Michel (1991). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- KAY, Ronald (1988). *N.N. Autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación.
- MELENDI, Maria Angelica. "Arquivos do mal – mal de arquivo". (2000). In *Suplemento Literário* nº 66. Belo Horizonte.
- MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos Da Elite Brasileira, 1920-40*. (1995). San Pablo: Companhia das Letras.
- SEKULA, Allan (1986). "The body and the Archive", in *October* nº 39. New York: MIT Press.

¹ Me inspira la categoría de "dispositivo" la definición que ofrece Michel Foucault: "Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. Resumiendo, entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes. En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie -digamos- de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante. Esta pudo ser, por ejemplo, la reabsorción de una masa de población flotante que a una sociedad con

una economía de tipo esencialmente mercantilista le resultaba embarazosa: hubo ahí un imperativo estratégico, jugando como matriz de un dispositivo, que se fue convirtiendo poco a poco en el mecanismo de control-sujeción de la locura, de la enfermedad mental, de la neurosis”, in *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1991, p. 129.

² In *N.N. Autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1979, p. 9.

³ In *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2017, p. 140.

⁴ El caleidoscopio moderno fue inventado en 1816 por el físico escocés David Brewster, quien lo patentó en 1817 pero nunca gozó de una remuneración. El ritmo de venta fue enorme, pero la facilidad de fabricación fomentó las imitaciones y réplicas, y en poco tiempo, otros empresarios comenzaron a recibir ganancias vendiendo cientos de miles de ejemplares.

⁵ La relación entre muerte y fotografía es uno de los ejes de la reflexión de Roland Barthes en *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Op. Cit. También se puede consultar *Breve historia de la fotografía* de Walter Benjamin, o *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, de Eduardo Cadava.

⁶ *En Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 55.

⁷ Gisèle Freund, en relación a las innovaciones de Disderi, cuenta lo siguiente: “Vio que la fotografía, dado su exceso de coste, sólo resultaba accesible a la pequeña clase ricos. Los altos precios se debían en parte al empleo de grandes formatos y en parte al hecho de que la placa metálica no se prestaba a la reproducción. Las particulares dificultades del tratamiento de las placas y el uso de los grandes formatos exigían demasiado tiempo y esfuerzos. El fotógrafo se veía obligado en consecuencia a elevar sus precios; como sus productos en gran cantidad. Disderi comprendió estas deficiencias y comprendió asimismo que el oficio sólo daría resultados a condición de ampliar la clientela y de aumentar los encargos de retratos. Pero para eso había que plegarse a las condiciones económicas de las masas. Tuvo una idea genial. Reduciendo el formato, creó el retrato *tarjeta de visita* que correspondía aproximadamente a nuestro actual formato de 6 a 9 cm. Reemplazó la placa metálica por el negativo de vidrio, ya inventado desde hacía tiempo, y de ese modo pudo, por la quinta parte del precio habitual, hacer un cliché y entregar una docena de copias”, en *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gedisa, 1993, p. 57.

⁸ Aquí se puede pensar en el concepto de “inconsciente óptico” que Walter Benjamin desarrolla en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*.

⁹ In Allan Sekula, “The body and the Archive”, in *October* n° 39. New York: MIT Press, p. 10.

¹⁰ En *La cámara lúcida* Barthes sostiene: “El parecido es una conformidad, pero ¿con qué?, con una identidad. Ahora bien, esta identidad es imprecisa, incluso imaginaria, hasta el punto de que puedo seguir hablando de “parecido” sin haber visto jamás el modelo. Así sucede con la mayor parte de los retratos de Nadar (o, actualmente, de Avedon): Guizot es “parecido” porque es conforme con su mito de hombre austero; Dumas, dilatado, henchido, porque conozco su suficiencia y fecundidad; Offenbach, porque sé que su música tiene algo de espiritual...”, p. 154.

¹¹ Allan Sekula, op. Cit., p.10.

¹² Revendo Brasília – Brasília neu Gesehen. Galeria Athos Bulcão, Teatro Nacional, Brasília. Participaron de la muestra: Mario Cravo Neto, Ulrich Görlich, Andreas Gursky, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Thomas Ruff. La exposición formó parte del *III Fórum Brasília de Artes Visuais* y fue resultado de un proyecto conjunto entre Brasil y Alemania, promovido por el Instituto Goethe de Brasília y la Fundación Athos Bulcão.

¹³ La ambrotipia fue un procedimiento fotográfico usado a mediados del siglo XIX, especialmente entre los años 1855 y 1865. La imagen se encuentra en una capa de colodión sobre soporte de vidrio. En realidad es un negativo de colodión húmedo, que parece un positivo. Se obtiene una imagen subpuesta deliberadamente que se ve en positivo al situarla sobre un fondo negro.

¹⁴ Según cuenta la artista, en un texto llamado *Cicatriz*, obtener la autorización para llevar adelante el reacondicionamiento y la restauración demoró más de nueve meses y tuvo que enfrentarse a

dos pareceres negativos del área de Legales del Museo. Todo comienza en abril de 1995, cuando se entera de la existencia de esas fotografías y ofrece colaborar en la restauración de los negativos. Ante su ofrecimiento, el Museo en primera instancia acepta y luego, el área jurídica se niega dos veces. Las idas y vueltas duran seis meses finalmente Rennó consigue la autorización.

¹⁵ Maria Angelica Melendi. "Arquivos do mal – mal de arquivo". (2000). In *Suplemento Literário* nº 66. Belo Horizonte, p. 2.

¹⁶ Apud Maria Angelica Melendi. Op. Cit., p. 5.

¹⁷ La masacre de Carandiru (nombre con el cual fue popularizada en los medios locales) ocurrió el 2 de octubre de 1992 en la Penitenciaría de Carandiru (*Casa de Detenção de São Paulo*) cuando tras una rebelión dentro del centro penitenciario mueren 111 reclusos por parte de la Policía Militar del Estado de São Paulo. Es considerada como la violación de derechos humanos más grande conocida en la historia de Brasil.

¹⁸ José Martínez fue un joven zapatero anarquista y sindicalista vinculado a la Federación Operaria de San Pablo (FOSP) y a la Confederación Operaria Brasileña (COB). El 9 de julio de 1917, a los 21 años, fue asesinado por la policía de San Pablo cuando participaba de una manifestación en la puerta de la fábrica Mariângela.

¹⁹ Sugiero la lectura de *Imagens Negociadas: Retratos Da Elite Brasileira, 1920-40*. (1995). San Pablo: Companhia das Letras, de Sergio Miceli, quien analiza la retratística de muchos de los integrantes del modernismo brasileño.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

