

Do domínio da informação a memórias materiais:

estratégias do arquivo na obra *Bibliotheca*
de Rosângela Rennó

Fernanda Albertoni | University of the Arts London – UFRGS

Fernanda Albertoni é doutoranda em história e teoria da arte, com pesquisa intitulada *Reordenando imagens e construindo memória: três práticas artísticas do arquivo no Brasil*, vinculada ao TrAIN (Research Centre for Transnational Art / University of the Arts London), e Universidade Federal do Rio Grande do Sul – com o apoio da CAPES. Fernanda foi uma das organizadoras do grupo de pesquisa *Studying Latin American Art Group* (TrAIN, 2011-2013) e publicou artigos sobre arte contemporânea no Brasil e no Reino Unido.

Resumo. Este artigo examina como a instalação *Bibliotheca* (2002), de Rosângela Rennó, que lida com objetos que, tendo perdido sua função e significado original, ainda circulam pelo mundo em um estado “espectral”, usa metodologias do arquivo para problematizar as possibilidades de como conhecer as coisas. Assim, partindo de uma análise sobre a *virada do arquivo* na arte contemporânea, e em conexão e contrapartida à noção Benjaminiana sobre informação e a hipóteses sobre um conhecimento instaurado na materialidade das coisas, examina-se como tal obra estabelece uma relação crítica com procedimentos epistemológicos reinantes no presente e abre perceptivas para formas de conhecimento e narrações que não se baseiam na transmissão da informação objetiva.

Palavras-chave. Rosângela Rennó, *Bibliotheca*, arte contemporânea, arquivo, materialidade.

From the domain of information to material memories: archival strategies in Rosângela Rennó's *Bibliotheca*

Abstract. This article examines how the installation *Bibliotheca* (2002), from Rosângela Rennó, deals with objects that, having lost their original function and meaning, still circulate around the world on a ‘spectral’ state, uses archival methodologies to critically examine different forms of *how to get to know things*. As such, departing from theories from the *archival turn* in contemporary art, in connection and opposition to the Benjaminian notion about information and the hypothesis that there is a knowledge inscribed in the materiality of things, this article analyses how Rennó’s artwork establishes a critical relation with epistemological procedures that dominate in the present and opens up for alternatives ways of dealing with knowledge and narration that are not based on the transmission of objective information.

Keywords. Rosângela Rennó, *Bibliotheca*, contemporary art, archive, materiality.



Em 2002 a artista Rosângela Rennó apresentou pela primeira vez a instalação *Bibliotheca*, trabalho criado a partir de sua coleção privada de álbuns de fotografias que datam do fim do século XIX até os anos 1980. A artista vinha acumulando esse material por anos, comprando-os em mercados de pulga em diversas cidades do mundo por onde passou, ou recebendo-os de amigos e conhecidos que sabiam de sua coleção. Após reunir uma grande quantidade de álbuns, Rennó escolheu cem deles e, num gesto radical, trancou-os dentro de vitrines expositoras (Fig. 1). Paradoxalmente, desde o momento que tirou essa coleção do âmbito privado e a fez pública ao incluí-la em um trabalho de arte, Rennó tornou o conteúdo desses álbuns inacessíveis. Assim, as imagens fotográficas em si não podem ser vistas através das vitrines, já que os álbuns não são manipuláveis, mas estão lacrados no interior das mesmas. Não bastando o bloqueio ao interior dos álbuns, o visitante da instalação mal consegue ver a aparência externa de suas capas, já que os topos das vitrines expositoras nas quais estão encerrados não são feitos de vidro transparente – as superfícies foram cobertas por fotografias em escala real das capas dos álbuns tais como estão acomodados dentro das vitrines. Com isso, é possível espiar somente uma fração dos objetos originais através da lateral de vidro que cerca o tampo expositor das vitrines (Fig. 2).



Fig. 1. Rosângela Rennó: *Bibliotheca*, 2002, vista geral da instalação.

Fonte: imagem cedida pela artista.





Fig. 2. Rosângela Rennó: *Bibliotheca*, 2002, detalhe de uma das vitrines. Fonte: foto da autora.

Apesar de não dar a ver o interior dos álbuns, Rennó cria um rigoroso esquema de indicação da origem e do destino dos mesmos. Mapas pendurados nas paredes da sala de exposição são interligados a um esquema de cores na estrutura metálica das vitrines e na superfície de fundo do seus tampos para marcar onde no mundo cada álbum foi encontrado e o lugar onde as fotografias abrigadas neles foram tiradas – os álbuns foram muitas vezes adquiridos em um país ou continente distinto de sua origem. Informações sobre o conteúdo dos álbuns são textualmente narradas em fichas catalográficas abrigadas em um pequeno arquivo-fichário que fica em um canto da instalação¹ (Fig. 3 e 4). Nessas fichas, que trazem uma descrição geral de cada álbum, a artista por vezes seleciona e descreve fotografias específicas que julga serem representativas do álbum a que pertencem. Ao lado do pequeno arquivo, um livro, também intitulado *Bibliotheca* (Rennó, 2003b), traz uma seleção de fotografias supostamente tiradas dos álbuns que compõem a instalação homônima (Fig. 3 e 4). Como um desdobramento do trabalho, nesse livro de artista, que pode ser visto na instalação ou independente dela, as fotografias aparecem reunidas e embaralhadas, sem conter informações sobre seus contextos ou identificar os álbuns de onde se originam.

Assim, o acesso às imagens que compõe os álbuns se dá, paradoxalmente, por duas vias distintas: pela mediação da descrição que a artista faz sobre elas nas fichas catalográficas – sempre relacionadas ao contexto e narrativa geral criada pelo álbum –, ou pelo acesso direto às imagens no livro *Bibliotheca* – que exclui qualquer contextualização e associação à informação objetiva. Lado a lado, cada uma em seu “meio”, *informação textual* e *imagens* aparecem dissociadas, evocando o velho *paragone* das artes. Além dessas duas fontes distintas de informação, a obra ainda parece apontar para um outro elemento nessa querela entre formas de



acessar, conhecer e representar as coisas: os *objetos em si* e sua *materialidade*.



Fig. 3. Rosângela Rennó: *Bibliotheca*, 2002, detalhe do arquivo e livro de artista *Bibliotheca* (2003).
Fonte: foto da autora.



Fig. 4. Rosângela Rennó: *Bibliotheca*, 2002, detalhe do arquivo e livro de artista *Bibliotheca* (2003).
Fonte: foto da autora.

Em relação à dimensão da instalação, que se compõe de extensos e coloridos mapas e vitrines que contém uma ampla gama de álbuns de retrato e outras formas de armazenamento da imagem fotográfica – de suntuosos álbuns com capas de veludo do século XIX a álbuns de plástico descartáveis –, pode-se dizer que os pequenos arquivo catalográfico e livro de imagens, que se encontram nos fundos do espaço expositivo, assumem uma posição tímida e retraída. Ao entrar no espaço da instalação, em uma primeira instância o visitante pode, e parece ser convidado a, navegar esse espaço através da informação visual e cartográfica



formada pela conexão entre os álbuns expostos nas vitrines e os mapas que as cercam. Esse convite a uma jornada visual e a experimentação da distribuição física da instalação – e que, possivelmente, desdobra-se no desvendamento dos códigos que interligam mesas e mapas e na experiência de fruição dos objetos que ali estão expostos – é contraposto pela concessão à coesão e objetividade do arquivo-fichário e à economia de imagens contida no livro de artista – esses, a propiciar experiências auto-contidas que mobilizam o espectador em gestos introspectivos de leitura (visual ou textual). Especialmente no caso do arquivo, o caráter analítico e informativo do que ele contém parece ir de encontro, ainda mais, da expectativa por dados que contextualizem e expliquem o que se viu no percurso ao longo da instalação. Um “cérebro-arquivo” da obra, pode-se pensar. O corpo do visitante para e a mente foca na informação ali sintetizada. Pode ele(a), agora, com essas informações, melhor compreender os objetos?

Partindo não só do uso literal de um pequeno arquivo-fichário, mas também de princípios arquivísticos que permeiam o funcionamento da obra como um todo, coordenando a forma como diferentes elementos são organizados e conectados, *Bibliotheca* traz questões sobre *como conhecer as coisas* de acordo com procedimentos epistemológicos reinantes no presente – a dizer, a expectativa de se obter informações objetivas sobre elas – e em contraposição a outras formas de se familiarizar com as coisas – por exemplo, através de um possível conhecimento que parte dos próprios objetos e suas materialidades.

Tal separação entre formas de navegar e se aproximar das coisas através de *informações* ou do *embate com elas mesmas*, pode ser compreendida em relação ao afastamento dos objetos causado pelo paradigma da revolução digital que domina o presente. Através da acessibilidade a arquivos digitais provida por aparelhos portáteis, informações circulam e podem ser acessadas constantemente, tirando, assim, o foco do processo de conhecimento das coisas através do contato com elas, em prol de caminhos mais rápidos e objetivos dados pelo acesso à informação virtual. Essa hipótese foi levantada pelo filósofo Vilém Flusser (1986, p. 329, tradução da autora) já nos anos 1980, antes da revolução digital, quando ele afirmou que “em um futuro não muito distante” estaríamos imersos em um mundo de imagens eletromagnéticas – o que acabou por se convencionar como digital – que iriam “ilustrar um futuro de uma cultura de informação imaterial e pura”. A diferença dessa nova cultura de “informação imaterial e pura” prevista por Flusser seria que objetos não mais ocupariam “o centro da atenção”²². Com tal predicamento caminhando rumo à realidade, pode-se analisar que o risco é que conhecimento e realidade comecem a ser vistos como coincidentes à informação



virtual sobre as coisas. Em vista disso podemos perguntar: o que um objeto nos informaria de diferente de dados ou informações sobre ele que se configuram em forma digital, linguística ou analítica? E como a presença física de um objeto nos afetaria de forma diversa da sua reprodução digital ou mecânica (problema que *Bibliotheca* parece indicar na sobreposição dos álbuns e sua reprodução fotográfica)? A raiz desse problema, que já ocupava Benjamin no início do século XX, ainda ressoa na nossa complicada relação com memórias materiais³ e se torna ainda mais relevante frente à extrema mediação virtual promovida pelo grande arquivo da *internet* que domina nosso presente.

Com campos da psicologia e sociologia investigando os impactos dessa nova forma de circular pelo mundo através do constante acesso à informação nas relações humanas, não cabe aqui projetar o viés sociológico de tal questão no trabalho de Rennó. Mas, significativamente, no início dos anos 2000, quando essa revolução digital começava a se consolidar, em *Bibliotheca* a artista indica a preocupação em relação ao domínio da informação sobre a fruição de objetos – objetos esses que provêm de um tempo pré-digital, quando a lógica fordista ainda imprimia fisicamente neles as informações que os definiam (Flusser, 1986). Assim, faz-se pertinente a análise de como *Bibliotheca*, que remete a uma lógica digital de navegação e *hyperlink* que pode ser diagnosticada como transferida para o espaço e organização física da instalação⁴, ainda relaciona-se à história de objetos que, como a artista sugere, foram amados, cultivados e, depois, abandonados⁵. Sobrevivendo a passagem de tempo, mas perdendo suas funções e valores simbólicos iniciais, o que esses objetos têm a dizer no nosso presente? E como, nós, nesse presente, nos relacionamos e acessamos tais objetos?

Em resposta à negligência na atenção e análise do que a materialidade das coisas que ainda circulam pelo mundo nos informa, historiografias que traçam origens para a ausência de tal foco nas disciplinas dos saberes humanos têm surgido, relacionando-se a emergência de novos campos de investigação das propriedades físicas de objetos⁶. No que concerne às artes, tal problemática pode ser identificada na observação dos historiadores da arte Claire Farago e Robert Zwijnenberg (2003, p. viii) que analisam que “uma parte intrínseca de todo trabalho de arte é que eles podem ser vistos e tocados”. Por essa razão, tendo sua materialidade, paradoxalmente, ao mesmo tempo alterada e não afetada pelo tempo, Farago e Zwijnenberg argumentam que pode-se compreender trabalhos de arte como objetos cuja significância diz respeito mas também transcende as circunstâncias históricas nos quais foram feitos. Dando continuidade à discussão,



Georges Didi-Huberman (2015) analisa que historiadores da arte parecem perpetuar uma divisão paradigmática quanto à materialidade de obras de arte. Se por um lado o material pertence a uma “ordem concreta” e de “evidência direta” da qualidade física de obras de arte, por outro, essa “evidência direta” é contradita pela primazia que historiadores da arte alinhados a uma linha Platônica dão à “autoridade da *Ideia*” da obra, mesmo quando essa tem um corpo físico (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 42, tradução da autora). Se Didi-Huberman identifica uma tradição de história da arte voltada à arte clássica que já dava primazia à ideia ao invés do corpo da obra (como, por exemplo, em Erwin Panofsky), outros autores que também analisam a questão demarcam que tal concepção foi ainda mais reforçada nas práticas conceituais dos anos 1960 e na teoria relacionada a tais práticas. O filósofo e historiador da arte Peter Osborne (2002, p. 28), por exemplo, sugere que essa negação à materialidade relaciona-se a um movimento de contracultura e radicalização política dos anos 1960, que traduziu-se na arte como uma tendência anti-intelectualista que encarava a atenção às propriedades físicas da obra como um conservadorismo herdado da tradição “estética” do século XIX – tendência essa que reflete-se na virada linguística da arte conceitual⁷.

Contrário a essa convenção anti-materialista que, como argumentado por Osborne (2013), é frequentemente propagada em práticas contemporâneas que se relacionam a premissas estabelecidas pela arte conceitual⁸, pode-se analisar que em *Bibliotheca* é o retorno mesmo à fisicalidade do material que conduz ao novo valor simbólico e narrativas que os objetos adquirem em sua recontextualização dentro da obra. Entendendo que esses objetos não só atravessaram o tempo, mas o acumularam em seus corpos, Rennó parece estar atenta para como potenciais conhecimentos e narrativas se instauram neles através de mudanças sofridas nessa trajetória – mudanças não só em relação às funções e valores simbólicos atribuídos a eles, mas também nas alterações de sua matéria. Assim, sem serem inteiramente compreendidos e reabsorvidos, esses objetos e o potencial conhecimento que pode partir deles permanecem em estado “espectral”, a serem reativados em seu reconhecimento e resignificação no presente. Investigando possíveis caminhos para que essa operação se realize, Rennó criou uma complexa instalação onde diversas formas de conhecer esses objetos – que, pode-se especular, relacionam-se às mudanças epistemológicas dos tempos que atravessaram – se sobrepõe e, ao mesmo tempo, distanciam. Coordenando os processos pelos quais pode-se aproximar dos objetos expostos, estão princípios que podem ser traçados como próximos de uma das formas de organização do conhecimento que, ao mesmo tempo que vem mantendo-se central nas ordenações de diferentes sociedades,



vem também mudando e adaptando sua forma nessa passagem de tempo, isso é, do *arquivo*.

O retorno ao arquivo e o domínio da informação

Criando uma instalação baseada em um princípio arquivístico que organiza seu material conforme um critério de proveniência, esse trabalho de Rosângela Rennó incorpora uma metodologia que remete à base positivista ainda familiar no que compreendemos como arquivo no presente, isto é, um lugar de armazenamento de documentos que registra e dá acesso ao passado. Como demonstrado pela análise etimológica de Jacques Derrida (2001, p. 12), o arquivo não é uma invenção moderna, mas tal noção pode ser traçada desde o *arkheion* da Grécia Antiga, um lugar de armazenamento de documentos oficiais ligados ao poder político e representação da lei, ou, mais especificamente, “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam”. Desde então, a definição, o funcionamento, o significado e a autoridade atribuídos ao arquivo têm mudado de acordo com as diferentes sociedades e suas tecnologias. O arquivo, que em sua origem, conforme apontado por Derrida, está ligado à domiciliação e organização de documentos gerados por procedimentos legais, teve, na era moderna, sua função ampliada como um *locus* para controle e sincronização do poder sobre diversos aspectos da sociedade⁹. Mais além, com o armazenamento de documentos, acreditava-se que o arquivo poderia inscrever e abrigar a memória do passado, e consequentemente, essa estrutura começa a ser vista como um lugar privilegiado não só para registros burocrático e legais, mas como fonte para pesquisa histórica.

Nesse contexto, com a relevância dada ao arquivo como um instrumento objetivo de controle dentro da episteme iluminista, foi no século XIX que o “Princípio de Proveniência”, que comumente rege a organização de arquivos até hoje – e que é evocado na metodologia criada por Rennó em *Bibliotheca* –, foi criado. Iniciado em 1881 no Arquivo de Berlim, tal princípio determina que todo material a ser arquivado deve ser estritamente ordenado de acordo com seu lugar de origem. A meta dessa orientação topológica seria evitar subjetividades de “ordenações temáticas ou semânticas” (SPIEKER, 2008, p. 17). Conectado a esse funcionamento e paralelo à emergência do arquivo positivista, está o advento e propagação da fotografia como outro instrumento ligado ao desejo de objetividade no século XIX. Como Spieker (2008, p. 25) aponta, dentro dessa lógica a fotografia surge como outro eixo central do modelo de historiografia que também se conecta ao arquivo naquele século, já que a ela foi atribuída a



capacidade de arquivar os mínimos detalhes e registrar eventos reais.

Relacionando-se ao princípio do arquivo, e tendo uma longa trajetória de expor e escrutinar as codificações da fotografia em relação a sua suposta conexão com o “real”, em *Bibliotheca*, ao mesmo tempo em que continua a remeter a essa história de interação entre ambos sistemas, Rennó inesperadamente retira da fotografia o principal foco de atenção na obra e, lacrando os álbuns, bloqueia o acesso direto às imagens fotográficas em seu contexto original. Levando em conta a tradição de se atribuir objetividade à imagem fotográfica, pode-se analisar que em *Bibliotheca* a fotografia representa a proximidade a um caráter de informação que veio crescentemente dominando as narrativas no decorrer do século XX, isto é, a informação concisa, objetiva e verificável que emerge como um valor de troca e elemento de conduta da comunicação própria ao nosso tempo.

A tendência rumo à informação como um valor objetivo central para episteme contemporânea é já indicada por Walter Benjamin em 1936, no ensaio *O Narrador*. Nele, Benjamin (1987b, p. 201) notadamente já lamentava como uma nova forma de comunicação focada na informação começara a refletir numa tendência rumo à extinção da tradição de narrar oralmente “o lado épico da verdade” e, concomitantemente, na diminuição da troca de experiências. Informação, segundo Benjamin (1987b, p. 203), teria duas características principais: poderia ser instantaneamente verificável e seria auto-explicativa. O autor via na ascensão burguesa do romance e da imprensa os sinais mais claros dessa nova tendência que tira o narrador da experiência vivida e integrada na sociedade para o isolamento da narrativa escrita – ou, estendendo essa análise para o caso da fotografia, que desvia o fotógrafo da vivência da experiência para focar na representação dela. Não é coincidência que o objeto de atenção de Rennó em *Bibliotheca*, isto é, álbuns de fotografia, emergem nesse mesmo momento de ascensão da burguesia e do domínio da informação no fim do século XIX. Nos álbuns, como Benjamin (1987a) apontou nos anos 1930, e Susan Sontag (2004) observou nos anos 1970, famílias começavam a projetar seus valores burgueses de consumo e tentar construir suas imagens baseadas na aspiração a um certo estilo de vida¹⁰. É como se as sequências fotográficas dos álbuns pudessem criar auto-narrativas para cada família: a rica cerimônia de casamento, os filhos que tiveram, os lugares para onde viajaram em férias, as cidades onde moraram, os frequentes ritos familiares – aniversários, páscoa, natal, etc. Pode-se analisar que é o contato direto com essas “informações” inscritas na fotografia – que remetem a eventos que definiriam as famílias como pertencentes a uma certa classe e tempo



(BENJAMIN, 1987a), mas que não necessariamente comunicam as experiências delas – que Rennó bloqueia em *Bibliotheca*.

Atualizando a problemática apontada por Benjamin quanto ao domínio da informação, tem-se que analisar que no decorrer do século XX, inevitavelmente, o foco na objetividade e distribuição da informação intensifica-se com os desenvolvimentos tecnológicos que vêm moldando relações e comunicação. A informação, pode-se dizer, é hoje a principal chave de comunicação nas sociedades contemporâneas marcadas por uma interatividade digital de ordem quase global, em que o volume e velocidade de troca é um dado crescente. Se para Benjamin jornais e romances representavam esse novo foco na informação autocontida e imediatamente verificável, a lógica de arquivo e enciclopédia digitais que se estendem da internet a relações presenciais informadas por ela amplificam ainda mais esse caráter de objetividade, fragmentação e isolamento – mesmo que no potencial de interatividade – de narrativas calcadas na informação.

Em conexão com essa ênfase na informação como formativa das ordens em nossa sociedade, desde o fim do século XX práticas de arte vêm testando os limites e funcionamento do arquivo em relação à construção da memória, inscrição da história e manifestação da autoridade em narrativas oficiais. Entre outros autores que diagnosticaram essa virada do arquivo nas artes, Hal Foster (2004) emblematicamente identificou um *impulso de arquivo* desde os anos 1990, em que artistas começaram a coletar e reorganizar informação e elementos da cultura para testar o que do passado ainda era relevante para o presente. Se no contexto da arte contemporânea o arquivo se torna foco de práticas que escrutinam o conceito, mecanismos e metodologia de uma forma de ordenação que, conforme analisado por Foucault (2008) e Derrida (2001), não só preserva, mas dá forma a informações e conhecimento, a fotografia também aparece em conexão com o arquivo não apenas como elemento abrigado nele, mas como uma analogia do próprio arquivo em sua natureza de representação e preservação, e em especial no que se refere à ideia de fotografia como guardiã da memória¹¹. No entanto, é justamente essa conexão entre fotografia, memória e informação – que permeia muitas das obras de arte ligadas ao arquivo que transitam próximas de práticas de pesquisa social e contramemória – que Rennó parece bloquear no que é exposto no primeiro plano de *Bibliotheca*. Assim, nessa instalação os álbuns podem ser interpretados como o *material*, enquanto as fotografias representariam a *informação* que não se dá imediatamente a ver na subversão da objetividade da estrutura do *arquivo*.



Estratégias de subversão das ordens do arquivo e da informação na obra de Rennó

Focando-se na possibilidade de narrativas que emergem dos objetos mesmos, em *Bibliotheca* Rennó quebra com a expectativa de que o que veremos no espaço expositivo virá imediatamente acompanhado de explicações e dados. Com o acesso aos objetos distribuídos e controlados pela estrutura física que organiza a instalação – isto é, as vitrines e os mapas –, o visitante pode “navegar” essa obra como tendo duas camadas de informação ou significação que são, simultaneamente, distintas e interconectadas. Uma camada parte da cartografia formada pelos lugares de origem e destino dos diferentes álbuns, isto é, um panorama sobre os deslocamentos e diásporas de pessoas e imagens fotográficas no século XX que se obtém através dos dados de proveniência do material. Outra, pode-se analisar, é a camada de memória que reside na *materialidade* desses objetos, os álbuns que, tendo sido descartados por seus primeiros proprietários, perderam a conexão com sua privada e afetiva narrativa de origem e, logo, retém uma frágil relação com seu sentido original. No entanto, mesmo sob a iminência dessa perda, os álbuns mantêm uma memória outra, para além da que reside em informações ou dados objetivos. Nas marcas, texturas, códigos de sua aparência, esses álbuns sugerem, mas não determinam, potenciais narrativas de suas histórias e trajetórias. As memórias das quais eles fazem parte não são eventos fixos a serem retracados, mas processos ainda em andamento a serem ativados na relação do espectador com a experiência de interação com esses objetos.

Por exemplo: codificados através de um fundo branco que indica que os álbuns daquela vitrine foram encontrados vazios, o espectador pode ver uma série de álbuns com inscrições de “Nossa Filha”, “Meus 15 Anos”, “Nossas Núpcias”, “Recordações de Minha Infância” (Fig. 5). Apesar de nunca terem sido usados, esses álbuns foram igualmente marcados pelos signos de uma época e pela passagem do tempo – ontológico e histórico. Tal qual Benjamin (1987b, p. 205) analisa em relação à impressão deixada pelo narrador na sua história – ele relaciona a narrativa ao tempo e meio do artesão, em que “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” –, esses objetos, não tendo cumprido seu destino de guardiões de narrativas privadas, acumularam, no entanto, traços de outras memórias e narrativas, tais quais os rastros físicos deixados em seus corpos por suas trajetórias por entre espaços e tempos, ou marcas históricas que conectam seus signos visuais a uma época. Assim, identificando esses signos e relacionando-se a essas marcas, o espectador pode imaginar as potenciais narrativas que permanecem como promessas nesses álbuns.





Fig. 5. Rosângela Rennó: *Bibliotheca*, 2002, detalhe de uma das vitrines. Fonte: foto da autora.

Em outras vitrines, no caso do bloqueio ao interior de álbuns que foram completados e descartados, sugere-se uma reflexão sobre como objetos que foram adquiridos, amados, alimentados em suas funções de guardiões da memória e, em seguida, abandonados, continuam a circular pelo mundo carregando um significado “latente” diverso da narrativa privada e afetiva de suas fotografias. Como diz a artista, “*Bibliotheca* não é sobre imagens. *Bibliotheca* é sobre álbuns. O colecionar e abandonar [...] São narrativas inteiras que perdem o valor simbólico. E aí elas vão constituir outra coisa, vão constituir a *Bibliotheca*” (RENNÓ, 2011). Pode-se analisar que essa abertura para uma “outra coisa”, que se potencializa quando esses objetos são incorporados em *Bibliotheca*, é ligada ao estado oscilante e transitório de objetos que já não têm uma função específica no mundo.

Desenvolvendo seu conceito de imagens dialéticas – imagens do passado que oscilam por momentos de recognoscibilidade no presente –, Benjamin observa que quando esvaziadas de sentido por terem perdido sua legibilidade na passagem do tempo, imagens abrem-se para uma nova tensão de sentido que não se fixa, mas pode ser provisoriamente paralisada entre o estranhamento e um possível novo sentido (2006, p. 505). Apesar de Benjamin concentrar sua análise em imagens e não em objetos, o filósofo Giorgio Agamben observa que em correspondência desse com Adorno o conceito é expandido: “Extinguindo-se nas coisas o valor de uso, as coisas, estranhadas, são esvaziadas e, como cifras simbólicas, atraem significados” (ADORNO em carta a BENJAMIN, *apud* AGAMBEN, 2012, p. 41). Recopiando em suas fichas essa passagem, Benjamin comenta: “A



propósito dessas reflexões, deve-se considerar que no século XIX o número de coisas ‘esvaziadas’ aumenta em uma medida e em ritmo antes desconhecidos, pois o progresso técnico coloca continuamente fora de circulação novos objetos de uso” (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 2012, p. 41). Tal qual Agamben (2012, p. 24) observa em relação a imagens, pode-se dizer aqui que objetos “carregam-se de tempo”. Possuindo um movimento duplo e oscilante por entre tempos, imagens e objetos carregariam uma tensão interna de sua memória, onde, Agamben aponta, lembrar pertence à mesma faculdade que imaginar, conforme a teoria aristotélica da memória.

Essa problemática de *coisas esvaziadas de valor de uso e sentido*, que sobrevivem no mundo em um estado vulnerável e transitório e, assim, abrem-se para possíveis novos significados, é cara à Rosângela Rennó, que claramente se interessa pelo significado de objetos e imagens que começaram a ser parte da máquina de obsolescência do século XIX. Como Rennó indica, objetos contam a história humana¹³ e podem ser chaves para um entendimento de como seres humanos se relacionam com a *episteme* de seu tempo. Em sintonia com uma compreensão Benjaminiana de como restos do passado podem ser uma chave de compreensão para o presente, Rennó parece acreditar que medindo-se por meio das imagens e das coisas que são reconhecidas no presente, os seres humanos podem conhecer mais de si mesmos através de suas relações com um passado que sobrevive nas coisas e neles mesmos.

No entanto, antes de potencialmente passar por um momento de “cognoscibilidade” ou “legibilidade”, como Benjamin observa acerca da imagem dialética (2006, p. 505), em seu estado de latência esses objetos estão à deriva em uma encruzilhada que pode resultar tanto em seu total abandono e desaparecimento, quanto em sua resignificação através de seu reconhecimento no presente. E essa resignificação não se dá somente na incorporação desses álbuns na obra de Rennó mas também no exercício de uma outra forma de conhecê-los que essa obra sugere – um exercício que passa por uma proposição crítica a respeito dos modos de ver e apreender conhecimento na contemporaneidade, a dizer, que se encontram demasiadamente focados em dados e informações objetivas.

Com a nossa crescente incapacidade em ver e *experienciar* as coisas por elas mesmas, nos aproximamos cada vez mais do lamento de Benjamin em relação à mudança epistemológica iniciada há um século atrás, no qual ele diagnostica que a habilidade de narrar e trocar experiências se tornara ameaçada pelo fato de que



seu valor foi trocado pelo o da informação (1987b). Assim, ao invés de centrar *Bibliotheca* no que de mais “informativo” (no sentido Benjaminiano de informação) poderia constar no material que abriga – isto é, as fotografias e as narrativas de sagas familiares que suas imagens formam –, ou de adicionar legendas e contextualizações sobre os objetos – os álbuns –, Rennó segue a premissa de que “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1987b, p. 203). Assim, nessa instalação, ao bloquear o acesso ao conteúdo interno dos álbuns – isto é, o elemento obviamente mais informativo desses objetos – e parcialmente o acesso às capas deles – o elemento material visível –, Rennó estrategicamente nos leva a exercitar uma forma de ver e conhecer diferente da que é condicionada por dados ou pela pura informação, deixando que a atenção aos objetos nos guie.

Como analisa Benjamin (1987b, p. 203 e 205), na narração que parte da experiência há uma “amplitude que não existe na informação” e, nela, não interessa transmitir o “puro em si”, e sim ampliar e distender o alcance do que concerne a narrativa. Em sintonia com essa lógica, em *Bibliotheca* Rennó meio-expõe os álbuns em si (meio, já que, ironicamente, a visão deles é parcialmente bloqueada pela *informação* de reproduções fotográficas que cobrem os tampos das mesas), e deixa que o resto da narrativa seja completada pelo espectador. É como se os topos velados das vitrines avisassem: *esses objetos estão a ponto de quase desaparecimento, para resgatá-los olhe-os por si mesmos, sem legendas para o contextualizá-los e sem as diretrizes de dados para conduzir olhar* – isto é, sem a mediação da informação específica que implica explicação e “um puro em si”. E, indo além, através de um exercício que depende do seu olhar, o espectador pode tentar construir sua própria narrativa em relação aos objetos (semi-) expostos.

Conclusões

Em *Bibliotheca*, as dialéticas entre conhecimento material e imaterial, informação (dados) e narrativas, visível e invisível, são conectadas na estrutura da instalação. Pode-se dizer que por meio dessa recontextualização de possíveis formas de acessar conhecimento promovida por sua obra, Rennó opera o que o filósofo Jacques Rancière (2005, p. 11) analisa como a “partilha do sensível” ou “atos estéticos como configurações da experiência”, que são promovidos pelas artes. Como Rancière (2005, p. 59) afirma, a política e as artes, assim como formas de conhecimento, “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. Pode-se concluir que no caso de *Bibliotheca*, o “rearranjo material” não é somente simbólico, mas uma literal redistribuição da visibilidade



da materialidade de objetos que formam a obra e que afetam o conceito de arquivo impresso nela. Construindo essas operações que interconectam o *formato* e o *conceito* de arquivo em sua obra, Rennó sutilmente remete à definição de Jacques Derrida (2001) sobre o arquivo como lugar de abrigo e comando da memória, em que formas são partes constitutivas do seu funcionamento. Na investigação e reflexão da relação intrínseca entre a forma e o comando do seu conceito, Rennó não está somente ecoando um quadro crítico-teórico do arquivo mas testando, através das potências de práticas criativas, diferentes formas em que ordens são instauradas em nossa sociedade. Indo além, o trabalho de Rennó expõe a urgência de uma reflexão crítica sobre o domínio da informação na forma como acessamos memória e conhecimento na nossa sociedade.

Com as consequências da perda de narrativas e sua substituição por um constante fluxo de informações e imagens como dados disjuntos ainda a serem processadas em nossa sociedade contemporânea, a obra de Rosângela Rennó, ao conjugar estratégias de apropriação de imagens e poéticas do arquivo, aponta possíveis elos entre a lógica fragmentária da nossa era da informação e o conhecimento material e narrativo do mundo histórico. Pode-se analisar que o índice histórico contido na materialidade dos objetos que são parte de um universo fotográfico em desaparecimento se configuram, então, como um meio para processar tal operação. Se estamos, cada vez mais, a adentrar uma era digital dominada pela desmaterialização do conhecimento e predomínio da informação sobre narrativas, um trabalho como o de Rennó, que lida com os elos de conexão entre ambas formas de acessar as coisas, indica a necessidade de um exame crítico sobre *como* e *se* os traços materiais e históricos ainda se configuram como parte essencial para o entendimento do passado que formou o nosso presente. Como Benjamin (2006, p. 41) acreditava, *cada época sonha a seguinte* e, seguindo o apreço à materialidade de poéticas contemporâneas como a de Rennó, para entender essas conexões formativas devemos recorrer não somente ao conceito das coisas, mas também a sua matéria.

¹ Esta análise foi feita baseada na visita ao trabalho tal qual instalado na exposição solo da artista *Strange Fruits*, no Fotomuseum, Winterthur, Suíça, 2012.

² Essa questão tem sido atualizada e estado presente em práticas artísticas e curadorias recentes. Por exemplo, levando em consideração a existência do “impacto da Internet em como o conhecimento é



produzido e circulado em nosso mundo” e “como economia, política e a sociedade em geral foram, e continuam a ser, afetadas e transformadas pelo digital”, a Documenta 13 (2012) se propôs a investigar como ainda há uma forma de conhecimento e interação que se baseia na localidade e contato direto com as coisas (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2012, p. 34, tradução da autora). Em contrapartida à tendência digital, a Documenta 13 teve um foco em “materiais e suas transformações corporais” em que a matéria não é somente um indicio de mudanças históricas, mas um importante fator ou meio de conhecimento (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2012, p. 44).

³ Como Flusser (1986) analisou, com a separação, desde a antiguidade grega, entre teoria como fruto da mente e a concepção prática das coisas como o resultado de gestos físicos, na tradição filosófica ocidental objetos acabaram sendo largamente ignorados. Retomando essa problemática, o filósofo Graham Harman (2011, p. 171) observa que, com a reafirmação de tal separação na influente obra de Kant e Heidegger, grande parte da tradição filosófica continua seguindo preceitos sobre a superioridade da *ideia* em relação a objetos. Em contraposição a essa linha filosófica, novos ramos que investigam o conhecimento que parte de objetos têm surgido, entre eles, o Realismo Especulativo (Speculative Realism) que se divide na vertente intitulada *Object Oriented Ontology* (OOO) – a qual Harman pertence, e que pretende trazer uma discussão sobre as coisas fora de um ponto de vista antropocêntrico – e Speculative Materialism – que investiga a matéria em sua relação com seres humanos (HARMAN, 2011).

⁴ Pode-se analisar que mesmo que materializando-se em meios físicos e tangíveis, a organização e conexão entre os elementos de Bibliotheca é informada pela lógica de distribuição digital e *hyperlink* das redes de informação da *internet*. Tal conexão entre um meio analógico e uma lógica digital pode ser relacionada ao que a teórica e crítica da arte Claire Bishop (2012) chamou de “*Digital Divide*” (cisão digital, tradução da autora) na arte contemporânea. Bishop (2012, p. 436) afirma que a tendência arquivista prevalecente na arte desde os anos 1990 compartilha uma lógica operacional “intimamente conectada a revolução tecnológica que estamos passando”, e que segue padrões de “busca” da internet que têm afetado a nossa percepção contemporânea. No entanto, essas práticas do arquivo na arte, como a de Rennó, ainda carregam uma fascinação com o meio analógico como seus suportes. Isso criaria uma cisão em trabalhos de arte que são “análogos em aparência, e digitais em estrutura” (BISHOP, 2012, p. 436). Esse paradoxo digital-analógico presente em práticas artísticas do arquivo é uma questão a ser mais profundamente examinada. Mas em relação à Rennó, pode-se apontar que ao mesmo tempo em que ela parece reconhecer como a lógica digital e a era da informação estão mudando a organização do mundo (vide a forma como essa lógica e suas tecnologias afetam as soluções físicas que a artista dá às suas obras), seu apreço ao meio e aos objetos analógicos pode estar ligado à hipótese de Flusser (1986 e 2000) de que esses objetos ainda são o elemento de conexão com a anterior era industrial. Nesse sentido, indicando a crença de que esses objetos ainda têm algo a nos ensinar, Rennó observa: “A materialidade [do analógico] me interessa. [...] Me interessa esse leque de objetos, a história dos objetos fordistas, no tempo que se investia na construção das máquinas”. (RENNÓ, 2011).

⁵ Conforme Rennó observa sobre “coleccionar e abandonar: “Para que você se permite, para que você se dá ao trabalho de juntar aquilo tudo se o seu neto não vai guardar? Se vai para o lixo?” (RENNÓ, 2011).

⁶ Ver nota 3. Em relação às artes, essa tendência é captada, por exemplo, nas compilações de Farago e Zwijnenberg (2003), Lange-Berndt (2015) e Hudeck (2015).

⁷ Sobre a trajetória de negligência e negação quanto à importância da materialidade em práticas de arte e em análises da crítica, história e teoria da arte que seguiram sob a influência do repúdio ao



formalismo Greenberguiano desde as práticas conceituais dos anos 1960, ver também Lange-Berndt's "Introduction: how to be complicit with materials" (2015, p. 12-21). No entanto, no que concerne um embate entre um a *qualidade física dos objetos e a premissa da arte conceitual como imaterial*, é preciso ressaltar que algumas práticas conectadas à vertente conceitual, tais como a de artistas conectados ao Fluxus, não excluem o material como elemento determinante da obra. Ainda quanto à linha conceitual estritamente linguística e analítica norte-americana, Osborne (2002, p. 29, tradução da autora) adverte que em obras canônicas de tal vertente, tais quais as de Joseph Kosuth, Douglas Huebler e Lawrence Weiner, "a rejeição da visualidade como uma qualidade definitiva da significância da obra não necessariamente envolve uma retirada da 'matéria', mas sim uma expansão dos meios pelos quais a obra pode ser entendida como significativa artisticamente".

⁸ A análise de Osborne (2013) sugere um *paradigma da informação* como uma genealogia que pode ser localizada como iniciada pela crescente sintetização da informação promovida pela arte conceitual no fim dos anos 1960, se estendendo a práticas contemporâneas do presente voltadas a contextos sociais e de interrelação com o "real". Assim, Osborne (2013, p. 11) argumenta que a arte conceitual estabelece mudanças paragmáticas em relação a categorias e premissas modernistas de *suporte/ linguagem, autonomia e unidade*, e que foram levadas adiante pela arte contemporânea em práticas que se relacionam a estratégias críticas, contextuais, de apropriação e distribuição.

⁹ Como o historiador da arte Sven Spieker (2008, p. 5) argumenta, com a crescente perda de controle político e econômico de certos setores da sociedade causadas pela Revolução Industrial, tecnologias que deram forma à organização do arquivo do século XX – tais quais fixas de catalogação, fotografia e a máquina de escrever – eram parte do que foi chamado de uma "revolução do controle" que tentou dominar o crescente volume de informações, documentos, e papéis gerados pelas novas dinâmicas econômicas e sociais (SPIEKER, 2008, p. 5). Assim, o arquivo moldado por essas ferramentas projetava um "sonho moderno de controle total e de uma abrangente disciplina administrativa, como um gabinete de catalogação que se localizasse no centro de uma realidade fundada numa ordenação racional" (SPIEKER, 2008, p. 1, tradução da autora).

¹⁰ Sontag (2004, p. 9) pertinentemente observa que "por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América [sic], a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical". Assim, pode-se analisar, a informação inscrita na fotografia tenta preservar simbolicamente uma unidade do que na vida real começava a se dissolver.

¹¹ As ligações entre fotografia e arquivo, e a conexão de ambas estruturas com a preservação da memória, são analisadas através de diferentes ângulos por autores que investigam a virada arquivística das artes. O historiador da arte Ernst van Alphen (2014), por exemplo, argumenta que ambas formas se conectam a modelos não-lineares de narrativas que estariam substituindo uma compreensão linear e progressiva do mundo no presente. Já o curador Okwui Enwezor (2008) reflete sobre a relação intrínseca entre arquivo, fotografia e memória, como parte do uso que práticas artísticas fazem de documentos – e a fotografia seria, sob esse ângulo, uma documentação do real – para reinscrição de contranarrativas históricas.

¹² Como observa Agamben, Aristóteles teria argumentado que memória não seria possível sem imaginação,



já que o tempo só pode ser percebido com a mesma faculdade do que a de imaginar (2012, p. 24).

¹³ A artista se declara: “Eu gosto dos objetos, eu me encanto por ele. E junto. [...] Eu tenho afinidade com esses objetos porque eu acho que eles me fazem pensar uma história da humanidade”. (RENNÓ, 2012).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas* [Coleção Bienal] São Paulo: Hedra, 2012.

ALPHEN, Ernst van. *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. London: Reaktion Books, 2014.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – obras escolhidas volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a. p. 91-107.

_____. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – obras escolhidas volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b. p. 197-221.

_____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

BISHOP, Clarie. Digital Divide. *Artforum* Vol. 51 No. 1: 50th Anniversary Special Issue - Art's New Media, September 2012.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *dOCUMENTA(13): The Book of Books Catalog 1/3*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. The order of material: Plasticities, malaises, survivals. In: LANGE-BERNDT, Petra ed. *Materiality: documents of contemporary art*. London: Whitechapel e MIT Press, 2015.

ENWEZOR, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: ICP/Steidl, 2008.

FARAGO, Claire, ZWIJNENBERG, Robert (eds.) *Compelling Visuality: the work of art in*



and out of history. London, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. *October* no.110, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, fall, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FLUSSER, Vilém. The Photograph as Post-Industrial Object. *Leonardo* Vol. 19, n. 4, 1986. p. 329-332.

_____. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000.

HARMAN, Graham. The Road to Objects. *Continent*.3.1, 2011. p. 171-179.

HUDECK, Anthony. *The Object: documents of contemporary art*. London: Whitechapel e MIT Press, 2015.

LANGE-BERNDT, Petra ed. *Materiality: documents of contemporary art*. London: Whitechapel e MIT Press, 2015.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002.

_____. *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*. London: Verso, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RENNÓ, Rosângela. *O Arquivo Universal e Outros Arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

_____. *Bibliotheca*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003b.

_____. Entrevista concedida à Fernanda Albertoni. Rio de Janeiro, 16 mar. 2011.

_____. Entrevista concedida à Fernanda Albertoni. Rio de Janeiro, 14 dez. 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIKER, Sven. *The Big Archive: art from bureaucracy*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.

Artigo recebido em fevereiro de 2015. Aprovado em novembro de 2015.

