

Lo que resta del tiempo – el Archivo Universal de Rosângela Rennó

Danusa Depes Portas¹

Resumen:

Archivo Universal es un proyecto de la artista visual Rosângela Rennó. Ella se atiene al vasto inventario de imágenes fotográficas ya existentes investigando, de modos los más diversos, sus posibles e inestables significados en la organización de la vida en común; sea en los procesos diarios de transmisión de imagen o en la recuperación de fotos asignadas en las instituciones penales y archivos muertos. Hay presupuesto en este procedimiento no sólo el hecho de que las fotografías son archivadas, pero la intención es revelar la ética que dirige la producción y el uso de esas tantas imágenes. Su trabajo opera la elaboración de una *arqueología* y la *genealogía* de la fotografía, situándola en el marco de un sistema de conocimientos y valores que ancora las formas de poder en la sociedad. La principal estrategia utilizada para esto es mostrar las fotos que ella recoge en distintos lugares de un modo que causa extrañeza a los que buscan, aunque sean conocidas o banales: es cuando se vuelven opacas por este desplazamiento que estas imágenes por fin pueden tener sus sentidos renovados. Es decir, rasgar el tiempo, armar los ojos, pensar el mundo contemporáneo en busca de la potencia del *devenir-imagen*.

¹ Es directora y guionista de cine. Realiza su tesis doctoral en el programa Literatura, Cultura y Contemporaneidad, Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, con el proyecto *Rosângela Rennó, Cindy Sherman, Sophie Calle, Harun Farocki: modulações em fuga...*, con una beca del CNPq.

Lo que resta del tiempo – el Archivo Universal de Rosângela Rennó

Las breves y estridentes palabras que van y vienen entre el poder y esas existencias insustanciales constituyen para éstas el único momento que les fue concedido; es ese instante lo que les ha proporcionado el pequeño brillo que les permitió atravesar el tiempo y situarse ante nosotros como un breve relámpago.

Michel Foucault

La propuesta de este ensayo invita a la reflexión sobre las relaciones que entablamos con el tiempo y en el tiempo que llamamos de nuestro. En función de eso, el valor de contemporaneidad en él referido presupone no simplemente la pertenencia a un contexto cronológicamente delimitado, pero si una operación de lectura que problematice esa pertenencia, ese contexto y sus límites y referencias temporales. Es preciso comenzar por el más extremo: el problema no es que las personas recuerden por imágenes, sino que sólo se acuerden de las imágenes. *What do picture want?* La indagación de W.J.T Mitchell nos inquieta y trabajos como los de Rosângela Rennó nos ocupan porque no sabemos qué hacer con ellos, ni lo que hacer de ellos. La cuestión se aplica al proyecto de la artista visual brasileña, que demuestra, con una precisión obstinada, las retóricas de las imágenes preexistentes, poniendo su propio discurso en evidencia.

La imagen hoy es una herramienta de desatención. Cuantas más imágenes conseguimos devorar, más imágenes acabamos olvidando. El resto va a la fosa común del olvido. Rosângela Rennó viene a revirar ese cementerio y sus muertos. Su gesto artístico rescata la posibilidad de una recuperación de restos fotográficos y busca un tenso reequilibrio de la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, alineándose a una historia de los oprimidos en la tradición de Walter Benjamin. Rennó mantiene fija la mirada en su tiempo, para en él percibir no las luces, sino los oscuros – algo que le concierne y no cesa de interpelarla, algo que, más que toda luz, se dirige directa y singularmente a ella. Eso equivale a decir que es también dividiendo e interpolando el tiempo, que ella está a la altura de transformarlo y de colocarlo en relación con otros tiempos, de, en él, leer de modo inédito la historia, de *citarlo* según su necesidad que no proviene de ninguna manera de su arbitrio, sino de una exigencia de respuesta.

El lugar de Rosângela Rennó en el arte se asegura por la contradicción de la construcción del estatuto poético de la fotografía y del espesor epistemológico del signo fotográfico. Comprender el dispositivo *fotografía* a partir de Rennó es una clave para el entendimiento del

propio arte contemporáneo en su proceso de incorporación del medio fotográfico en la elaboración de un pensamiento en imágenes con vistas a una politización de la mirada. El *corpus* fotográfico de la artista ultrapasa la zona antropológica de la producción de la mirada, de los estándares del gusto o del estatus y del imaginario en la sociedad industrial y de consumo. Esos sistemas de representación son formados por instantáneas, imágenes de poses, álbumes de fotografía, fotos en diarios de personas exhibiendo fotografías, fotoperiodismo, obituarios, noticias basadas en fotografía, fondos de negativos de estudios y profesionales de fotos para documentos de identidad, de registros de efemérides familiares (como el casamiento) y de recuerdos turísticos. O son fotografías registradas en instituciones penales y archivos muertos. A partir de procesos cotidianos o domésticos de transmisión de imagen, Rennó monta sus códigos icónicos de recepción y de emisión de la fotografía dentro del régimen de visibilidad. Ese es su punto de partida y medida económica frente a un mundo marcado por el exceso de imágenes.

El método de Rosângela Rennó implica, por lo tanto, un redireccionamiento del trabajo crítico de la retórica visual. La fotografía es un *lugar de trabajo* y, en cuanto tal, sólo podrá producir sentido y ser tomado como un lugar de conocimiento. Es difícil imaginar la producción de Rennó sin yuxtaponerla a algunos pensadores, su posicionamiento resiste al *mal d'archive*, proceso de poder ejercido en el registro de documentos en el archivo. La lógica de Rennó trata la crisis de la fotografía como producción social de olvido. El trabajo es un domicilio antiamnésico. Su fervor archivista es irreducible a las pulsiones de muerte de la memoria consignada en la fotografía descartada (estado de muerte, el tiempo ausente, luto), pero se configura como pulsión de vida invertida en la posibilidad de conferir sentido nuevo y trascendente a la propia imagen fotográfica y removerla de su congelamiento de lo real. Dicho de otra manera: es imperativo para ella arrancar siempre de los dispositivos – de todos los dispositivos – la posibilidad de uso que los mismos capturan. Aún más, siguiendo lo dicho por Giorgio Agamben: “La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene.” (2007: 79)

Rosângela Rennó viene reuniendo un archivo de archivos, como si fuese él mismo el Archivo de Memorias o el propio Archivo Universal. Rennó ha trabajado con archivos recuperados, como una resucitación de archivos que socialmente estaban sepultados bajo el denso olvido. Los archivos laborales de la construcción de Brasília, utilizados en *Imemorial* (1994), o los archivos criminológicos de la Penitenciaría del Estado, localizada en el Complejo de Carandiru, en São Paulo, exigieron enorme esfuerzo de la artista para garantizar el acceso a la información pública y la exhumación de la Historia de los despojos de los archivos muertos oficiales. Esos acervos eran el definitivo archivo de estigmas oficiales y grupales, hasta que Rosângela Rennó buscara la afectividad, la poesía, la resistencia y la revuelta de los signos que pudiesen rescatar el *ser en escritura*. Cuanto más duermen, más esas fotos son activas en cuanto agentes de la amnesia. Archivar es, paradójicamente, una forma de volver irrecuperable, volver invisible. Al proponer un nuevo orden, la obra de Rennó se presenta como un enfrentamiento y una subversión de esa lógica perversa. La artista utiliza nuevas taxonomías y formas archivísticas para volver visible otra información, legible como retórica de la obliteración de la memoria. Ese tejido de archivos, armado con hilos de los más diferentes matices afectivos, psicológicos, políticos, económicos, culturales y sociales, deja entrever otra maniobra de obliteración que sería admitirse como memoria del Otro, siempre que se constituya en memoria del Otro reificado.

Imemorial



La obra de Rennó opera en el territorio del embate entre recordar y olvidar. El archivo, la ficha, el formato 3 x 4, la convención, son agentes de ese olvido en el campo social. Una fotografía está entregada al olvido no inocente – no por recalque individual, sino por su instrumentalización por un proyecto de *amnesia*. Frecuentemente su trabajo actúa como un trabajo de luto como en *Imemorial* (1994). El proyecto crea una transparencia a través de la cual se puede observar cómo opera la fábrica de opacidad y cómo los dominados se vuelven opacos a la mirada.

Nada escapa a la mirada de la artista, ni utopías ni ideologías. Si no hay ninguna historia heroica, tampoco ocurren historias autorizadas y apologéticas, en las cuales los argumentos de autoridad (o la misma autoridad) se sobrepongan al hecho. Aquí, Rennó está revisitando la función primacial de la fotografía: la producción de evidencias. El proyecto de Brasilia, con sus edificios monumentales del poder, se confronta con el masacre de obreros en la construcción de la ciudad: “el carácter de lo innumerable y de lo imponderable: Los muertos no fueron contados. Las personas morían muy jóvenes. Una cosa que me impresionó era que había muchos niños empleados”; declara la artista.

Ella usa historias que cuentan la masacre en las carpas de la obra y de decenas de trabajadores que murieron en el proceso de construcción de Brasilia y fueron enterrados en sus fundaciones. En los archivos, esos trabajadores fueron clasificados como “dispensados por motivo de muerte”. Como ejemplo del aviso de Walter Benjamin de que ni los muertos están a salvo cuando solamente los victoriosos cuentan la historia, el trabajo de Rennó auspicia la lucha sobre la propiedad de la memoria. La experiencia de ver está, por si propia, sujeta a la fuerza del olvido, y la tarea de leer rastros es equivalente a apaciguarse con el pasado. Rastros de identidad fueron capturados en el momento anterior al desaparecimiento de esas personas, el reconocimiento de la diferencia extraída de las sombras de una historia suprimida. La instalación *Imemorial* representa un gesto redentor, la resurrección de los cuerpos caídos, de aquellos que se sacrificaron en la construcción del futuro.

Anotando el número de orden de los obreros comprobadamente fallecidos, desde 163 hasta más de 5.000, investigados en el Archivo Público del Distrito Federal, en el fichero de empleados de la empresa Novacap (constructora del gobierno), Rennó presenta la secuencia de los muertos por orden de entrada, como si retirase el rol de empleados a los muertos, casi volviendo al formato del archivo. “Transformo la persona en número sacado de la carpeta; rescato la idea de archivo, conservo el anonimato de las personas”, informa ella. Siendo así, la instalación *Imemorial* es un monumento fúnebre que celebra críticamente. Su carácter arquitectónico está indicado en la formulación de un espacio, al ocupar pared y piso. La formulación del espacio se da en el uso de la pared y piso, casi como en una situación especular con la distribución de las fotografías y de los textos.



La ironía melancólica de Rennó, frente al levantamiento de monumentos apologéticos, es el título *Imemorial*, como el monumento a la capacidad de la mirada de resistir a la amnesia. Como si la muerte de los obreros, como estrellas colapsadas, concentrase una energía que emergiese en esas imágenes densas, oscuras, casi negras. Aquí, Rosângela Rennó devasta la amnesia. En la producción de Rosângela, obras como *Imemorial* atestan la disolución de los grandes relatos y de un punto de vista unitario de la Historia. *Imemorial*, con sus retratos oscuros de obreros muertos, es una constelación de agujeros negros.

La historicidad del lenguaje en esos cuerpos *fotográficos* se hace entre silencio, muerte, transparencias y espejo. La contingencia vulgar del congelamiento del tiempo, reiterada en las operaciones físicas sobre el cuerpo, apunta a una lógica también fuera de la imagen. Esa nueva muerte habitaría en una planicie, en un punto entre la circulación del símbolo y el consumo del signo. En el lugar donde la fotografía sería la gestión de la muerte (conforme Roland Barthes), fragmentos fotográficos, fragmentos temporales, migajas del deseo reintegran una presencia, y pueden, finalmente, apuntar a la construcción de singularidad. La obra de Rosângela Rennó parece resolver la dimensión escatológica de esas fotografías: *images malgré tout*. Entre el destino de las últimas imágenes y la epifanía surge lo que resta del tiempo.

El encuentro con el poder, en el mismo momento en que las deja marcadas de infamia, arranca de la noche del silencio existencias humanas que, de lo contrario, no tendrían dejado ninguna señal de si mismo. Brillan apenas por un instante en el haz de luz que proyecta sobre ellas el poder; entretanto, en aquella instantánea fulguración, algo ultrapasa la subjetivación que los condena al oprobio, y queda señalizado en los enunciados y visibilidades lacónicos del archivo como la señal luminosa de otra vida y de otra historia. Ciertamente las vidas infames aparecen apenas por haber sido citadas por el discurso del poder, así como sucede en las fotografías en que nos mira el rostro remoto y bien próximo de una desconocida, algo en aquella infamia exige el propio nombre, testigo de si mismo, más allá de cualquier expresión y de cualquier memoria. ¿De qué manera esas vidas están presentes en las anotaciones miopes que las legaron para siempre al archivo impiedoso de la infamia? ¿Por acaso se dirá por eso que ahí ellas

encontraron expresión, que, aún de forma drásticamente abreviada, de algún modo nos fueron comunicadas, dadas a conocer? Al contrario, el gesto con el cual fueron fijadas parece sustraerlas para siempre de toda posible presentación, como si ellas apareciesen en el lenguaje apenas bajo la condición de continuar absolutamente inexpresadas. Ya era obvio que no pudiese tratarse de retratos ni de biografías; lo que une las vidas infames con las que registran no es una relación de representación o de simbolización, sino algo diferente y más esencial: ellas fueron “puestas en juego”, en ellas su libertad y su desventura fueron tachadas y decididas. Ellas están en el umbral de los registros en que fueron puestas en juego, o, en su ausencia, al darnos la espalda para siempre se ponen en los bordes de archivo de la infamia. Ella es sacada, nunca poseída, nunca representada, nunca dicha – por eso ella es el lugar posible, pero vacío, de una ética, de una *forma de vida*. Nuevas formas de vida que escapan a las condiciones y secuestros.

Vulgo y anonimato

1995, Rosângela Rennó supo de la existencia de una gran cantidad de negativos fotográficos de vidrio en la Academia Penitenciaria del Estado de São Paulo. La artista pidió permiso para tener acceso a ese archivo con el objetivo de restaurar, organizar y, más tarde, utilizar las imágenes de esos negativos en su trabajo. En un primer momento, la solicitud fue negada con base en una regla que protege la identidad de los detenidos y sus familias durante un período de cien años. Entretanto, consiguió la autorización en febrero de 1996, después de descubrir que algunas de esas imágenes habían sido publicadas en un tratado sobre criminología.

Sin ningún criterio de organización o preservación, casi 15.000 negativos de vidrio estaban amontonados en cajas de cartón, en los sótanos de la ACADEPEN. Damnificados por el tiempo y por la humedad, los restos del archivo permanecían inaccesibles, olvidados por más de medio siglo. Con la colaboración de la FUNARTE, la USP (Universidad de São Paulo) y la Asociación de Archivistas Brasileños, Rennó instaló un estudio en la ACADEPEN, donde limpió, restauró y catalogó los negativos.

La mayor parte de las imágenes eran fotos de identificación (rostro de frente y perfil) y fotos signaléticas (desnudos de cuerpo entero, frente, perfil y espaldas), también había unas 3.000 fotos de tatuajes, marcas y cicatrices, algunas fotos de enfermedades y anomalías y 30 fotos de cabezas, con las personas de espalda. Las fotografías en blanco y negro eran usadas para ilustrar las fichas personales de los internos del sector de Psiquiatría y Criminología de la Penitenciaría del Estado de São Paulo. El levantamiento fotográfico se extendió de 1920 a 1940 y pretendía identificar los prisioneros por número, características físicas (rasgos, color de piel, altura, peso y deformidades corporales) y marcas (tatuajes y cicatrices premeditadas o accidentales). El médico responsable de la operación no dejó ninguna documentación sobre el uso posterior del archivo. No existe cualquier registro del nombre del fotógrafo.

*

Desde 1992, Rosângela Rennó selecciona y organiza el *Archivo Universal*, que está formado por textos de diarios que narran historias simples sobre gente y fotografía. De la columna social a la página policial, el *Archivo Universal* está constituido por textos en los cuales la imagen fotográfica se vuelve prueba, fetiche, objeto de deseo, recuerdo, testimonio. En el acervo

textual del *Archivo Universal*, las imágenes fotográficas tienen nombre o descripción. Todas las imágenes fotográficas son sustituidas por noticias sobre fotografía, el drama fotográfico. De esta forma, es un archivo de imágenes sin imágenes. Dice la artista: “La manera como trato el texto es exactamente como saco una foto. Siento que el texto determina una potencia imagética muy grande como información descriptiva que la foto no da”. Lo que resulta del uso de la palabra no es la desmaterialización del trabajo, sino que, tal vez, una transubstanciación. Ocurre un tránsito. Hay pasajes: referentes visuales se vuelven imágenes verbales. La bidimensionalidad de la copia fotográfica gana cuerpo en la letra esculpida del texto. Las obras de Rennó con textos relativos a la fotografía ausente bordean el grado cero de la imagen. De la banalidad adviene el grado cero de la expresividad, adensado con el grado cero de autoría. Del proceso de banalización, de la desinversión simbólica y de la política de opacidad recurre un grado cero de significación. La artista unifica la cosa y el referente visual, que es la fotografía, después de reducida a la palabra noticiosa como su referente textual. La fotografía se revela como una especie de topología amnésica. La negación de la fotografía y la crisis de la imagen enfrentan, en esa obra de Rosângela Rennó, su momento más radical de inaccesibilidad. Para la fotografía se exagera el carácter de real ausente. Los textos relativos a fotografías ausentes son, en sí mismos, como apariciones, y aquella epifanía del *ser en su imagen* en abandono. Algunos de esos trabajos con texto son relatos del fetiche visual en crisis, la fotografía. El *Archivo Universal* es un archivo virtual en el cual los textos son incluidos después de lapidados por la eliminación de nombres, lugares y fechas. Un archivo de imágenes escritas, en el cual la identidad de los sujetos es mutilada por la mayúscula seguida del punto. La indeterminación del sujeto refuerza y acentúa una falsa objetividad. El anonimato de la situación también es el sello de su extensión. En el *Archivo Universal* todos somos asesinos, todos somos cómplices, pero también, todos somos víctimas. Los relatos del *Archivo Universal* son irrelevantes, fallidos, fragmentarios: historias simples sobre gente y fotografía. Como nuestra memoria, el *Archivo* prolifera a partir de esas irrelevancias, de esas fallas, de esos fragmentos.²

*

La instalación *Vulgo & Anonimato* es definida por la artista como un diálogo visual entre fotografías del Museo Penitenciario Paulista y textos del *Archivo Universal*. Los 11 textos seleccionados apuntan a la perversidad de un poder ejercido a partir del ejercicio del mirar. Las grandes fotos, laminadas como espejos negros, focalizan las cabezas de los detenidos: 9 de espaldas y 3 de frente. En estas últimas, los ojos de los detenidos están cerrados o miran hacia el piso. En una de ellas, el número de identificación del preso está fijado en su frente. Los cráneos rapados exhiben el claro diseño del remolino, colorido por la artista en tonos rojizos. Una especie de maquillaje erótica extiende una máscara sobre la piel sugiriendo que, atrás de la superficie plana de la fotografía, hay un rostro. El reverso de un 3x4, las cabezas, de espaldas, parecen evitar el reconocimiento. Se trata de ciencias clasificatorias y de identificación: las fotos de la ACADEPEN sugieren una tentativa de estudio fisonómico o frenológico.

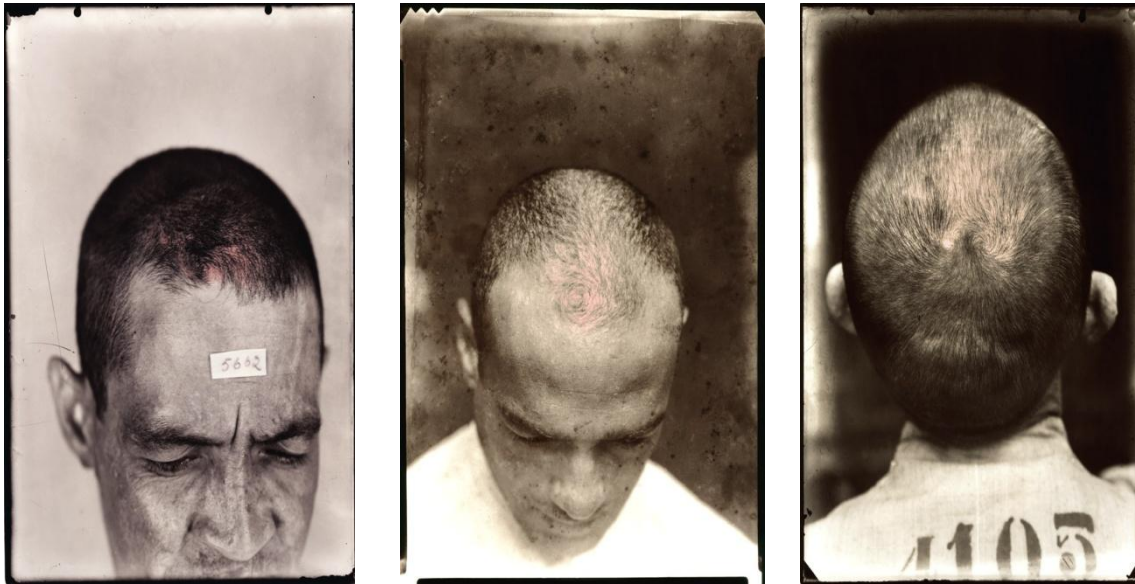
²“La historia ya no centrada en el acontecimiento y en el individuo suscita una nueva jerarquía de los documentos. [...] Los creadores de la memoria – las comunidades, los medios sociales y políticos – constituyen sus archivos de acuerdo con el uso que hacen de la memoria y de acuerdo con los medios materiales que disponen. Es preciso romper con las investigaciones que se orientan a partir de la “teoría del espejo”, o sea, aquellas que encaran la fotografía como reflejo de la realidad.”; dice Maria Lúcia Cerutti Miguel, jefe del sector de Documentos Iconográficos del Archivo Nacional. (Arquivo Nacional, 1993:122-124)

El mirar carcelario intenta crear categorías y atribuirles sentido. Los condenados de la sociedad, la ralea, humillados por el doble peso del crimen y de la culpa, ofrecen, a la mirada del otro, la nuca vulnerable, casi a la espera del hacha del verdugo. La cabeza está separada del cuerpo, extrañamente anónima. No fue una guillotina que los decapitó, sino una cámara fotográfica. A través del objetivo de la máquina, el poder multiplica su mirada identificadora y lo lanza, como una red, sobre los individuos. Todo es indicio. Invisible, el poder somete a los dominados a una visibilidad total. No basta el 3x4, no basta el perfil, ni las digitales. El individuo es fragmentado a través del registro de sus mínimas particularidades. Entretanto, las fotos de las cabezas de los presos del archivo del Carandiru son anónimas. Lo que pretendía ser un índice de identificación es un síntoma del extravío de la pulsión identificativa. El lugar en el cual el pensamiento positivista quería encontrar similitudes se presenta como una suma infinita de diferencias. Lo que está en juego es la lisura del concepto de identidad. El trabajo de la artista deja en evidencia el fracaso de cualquier intentona de identificación. En la búsqueda de datos que definan el Otro, lo que se encuentra es una falla amnésica que impide el nombramiento. Entre el registro obsesivo de las particularidades operado a través del ojo de la cámara y el registro de las narrativas menores del *Archivo Universal*, siempre hay algo que se pierde, siempre hay algo que se escapa *entre* los intersticios que proliferan interminablemente.

*

Una doble operación parece gestionar el trabajo de Rosângela Rennó. Por un lado, la artista elabora el *Archivo Universal*, donde sólo caben referentes; por otro, se apropia de fotografías que retrabaja hasta el límite de la visibilidad. Cada vieja fotografía refotografiada constituye una nueva fotografía, un nuevo archivo, un símbolo más a ser incluido en la serie infinita. A *posteriori*, la imagen refotografiada se evidencia plena de sentido, y apunta a un universo significativo del cual siempre estuvo apartada. Los textos son leídos en un *continuum* temporal. Las fotografías no ilustran la escritura. La escritura no es leyenda de la foto. Aparentemente, no existe una relación entre las dos categorías, pero, en el arte, las conexiones entre ambas se presentan infinitas. Al confrontar, en un mismo espacio, imágenes y textos, Rennó abre una serie de relaciones disyuntivas. Su objetivo sería capitalizar esa elipse. El referente es rescatado y restaurado por la doble exposición. Fotos y textos asociados interactúan, nunca plenos, nunca finitos, nunca totales, porque lo que se ve no se aloja más en lo que se dice.³

³Delante del pasado, contra la posición conservadora, el trabajo de Rennó no se restringe a catalogar y a listar datos. La libertad de la archivista rompe con el preconcepto de que tratar con la materia de la memoria es apagarse como intérprete. Al contrario, sólo hay libertad en la recreación. El resto es informe.



O aniversário da Revolta das Chibatas está sendo marcado por um irônico equívoco envolvendo a publicação do depoimento inédito, prestado secretamente pelo Almirante Negro, durante a ditadura militar. Por tratar-se do único herói negro no Brasil com rosto conhecido, o livro pretendia dar ênfase ao seu retrato e à sua assinatura, estampando-os na capa. No entanto, o rosto que foi reproduzido é o de outro marinheiro. Familiares, historiadores, companheiros de luta não perdoam o erro porque, segundo eles, não faltam fotos dos heróis. A editora, no entanto, se defende alegando que ainda há dúvidas sobre a verdadeira imagem do marinheiro, morto aos 89 anos. Em grande parte, diz, porque a repressão tentou apagar o rosto dele.

Las fotos de identificación abandonadas en el archivo penal y los relatos banales son rescatados como pruebas de la amnesia social. Rennó está interesada en lo que resta del tiempo, en aquello que fue capturado por el poder, obliterado a la hora de narrar la historia oficial. Amnesia, repite la artista, no olvido. Amnesia: pérdida de memoria, total o parcial. El término médico apunta a un borrar de las memorias. Se olvida que alguna cosa fue olvidada. Amnesia social, amnesia colectiva, como la relación de la Alemania de posguerra con su pasado nazista. En algún momento, alguna cosa fue irremediabilmente extraviada; las fotos y los textos que la artista archiva no rescatan la memoria, sino que testifican el olvido.⁴

⁴ El gesto con el cual fueron fijadas parece sustraerlas para siempre de toda posible presentación, como si ellas compareciesen en el lenguaje apenas bajo la condición de continuar absolutamente inexpresadas. ¿Cómo se debe entender el modo de esa presencia singular, en qué una vida nos aparece únicamente por medio de aquello que silencia y distorce con una careta? Ya era obvio que no pudiese tratarse de retratos ni de biografías; lo que cose las vidas infames con lo que las registran no es una relación de representación o de simbolización, pero diferente y más esencial: ellas fueron “puestas en juego”, en ellas, su libetar y su desventura fueron tachadas y decididas. Ellas están en el umbral de los registros en que fueron puestas en juego, o, en su ausencia, su darnos la espalda para siempre los ponen en los bordes del archivo de la infamia. Es sacada, nunca poseída, nunca representada, nunca dicha – por eso es el lugar posible, pero vacío, de una ética, de una forma de vida. Cf. Agamben, 2007.

*

En *Mal d'Archive*, Jacques Derrida propone separar la noción de archivo de aquello a lo que fue reducida, a saber: apuntar al pasado remitiéndose a los índices de la memoria registrada. El horizonte de la cuestión implica algunas cuestiones técnicas y políticas, éticas y jurídicas, en el contexto de nuevas formas de escritura historiográfica, tales como: ¿A quién cabe, en última instancia, la autoridad sobre la institución del archivo? ¿Cómo hacer las correspondencias entre el índice, la prueba y el testimonio? ¿Cómo hablar de una “comunicación de los archivos” sin hablar en primera instancia del archivo de los “medios de comunicación”?

Cualquier archivo presupone un lugar de impresión, externo, marcas en la superficie o en el espesor de un soporte actual o virtual, así como la decodificación de las inscripciones y de las marcas y el almacenamiento y la preservación de las impresiones. El sentido archivable se deja, de antemano, codeterminar por la estructura archivante. El archivo tanto produce como registra el evento. Es también nuestra experiencia política de los medios llamados de información. Si no hay archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la reimpresión, entonces recordemos también que la propia repetición, la lógica de la repetición, e inclusive la compulsión a la repetición, es indisociable de la pulsión de destrucción, introduciendo *a priori* el olvido en el corazón del monumento. El archivo trabaja siempre *a priori* contra sí mismo. Es a esto que Derrida llama mal de archivo.⁵

De esta forma, el archivo de la ACADEPEN, archivo de marcas, de inscripciones, de impresiones, archivo de cuerpos escritos, descriptos y dibujados, devorado por la humedad y por el tiempo, se revela, en ese desfallecimiento, una acumulación de archivos estratificados. Rennó se dedica a buscar e instaurar el archivo allí, donde él se escapa, allí, donde algo en él se *anarchiva*. Su mirada, camada bajo camada, adentra la escena arqueológica y nos permite entrever la posibilidad de infinitas excavaciones.

Rennó evidencia, también, la seguridad de que el archivo está irremediablemente perdido. Extraviado en la sucesión de copias, el archivo es ilegible porque todas las claves para su lectura fueron borradas. Un archivo inútil, aún si lo leemos a través de la memoria de los archivos de Lombroso o de Lacassagne. Un archivo dominado por una espera infinita, siempre pendiente, una espera sin horizonte, la impaciencia absoluta de un deseo de memoria. Lo que Rennó pudo recuperar son apenas las fallas, los vacíos, los fragmentos de esa memoria. A partir de ese tiempo que resta, la artista monta otro archivo, latente en el primero, en uno de sus substratos. Las imágenes del nuevo archivo, ahora pertenecen al archivo del arte, potenciadas por la belleza de lo bello, no son sino memorias de la muerte.

⁵Contradiendo así el principio económico del archivo, pues tiende a arruinar el archivo como acumulación y capitalización de la memoria. Pulsiones de muerte precipitan el archivo en el borrado, en la aniquilación de la memoria, en la erradicación de la verdad. Porque el archivo no será jamás la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. El archivo tiene lugar en el lugar del desfallecimiento originario y estructural de esa memoria. El trabajo, por lo tanto, sólo puede consistir de una transformación de técnicas de archivo, de impresión, de inscripción, de reproducción, de formalización, de codificación y de traducción de marcas con vistas a la capitalización de una elipse. El motivo espectral evocado por Derrida pone bien en escena esta fisión diseminadora que afecta por principio: la estructura del archivo es *a priori* ni presente ni ausente, ni visible ni invisible.

Vidas breves encontradas en documentos del Carandiru son ejemplos que traen menos lecciones para meditar que breves efectos cuya fuerza se extingue casi instantáneamente, vidas ínfimas. No es una compilación de retratos que se lee, sino personajes oscuros que nada predispusiese a un destello cualquier. Lo que las arranca de la noche en que ellas habrían podido permanecer es el encuentro con el poder: sin ese choque, ninguna imagen, sin duda estaría más allá para recordar un huidizo trayecto. El poder fue quien suscitó las pocas imágenes que de eso nos restan. Su retorno ahora no real se hace en la propia forma según la cual los expulsaron del mundo.

Vulgo quiere decir pueblo, populacho, tropa, multitud, plebe, ralea. Pero también designa el sobrenombre, aquel otro nombre que la familia, la crónica popular, el grupo social o incluso la prensa acostumbra pegar sobre el nombre propio. El vulgo rasura la inscripción del registro civil y recoloca el renombrado en el elenco de la infamia. Contra la pared, fotos de seres anónimos, sin rostro, desidentificados; sobre la pared textos sobre seres anónimos, sin nombre, desidentificados. Por otro lado, vulgo, en latín, es un verbo cuyo significado es propagar, divulgar. Siendo el arte uno de los modos de reflexionar sobre la vida. En la galería, imágenes y textos dejan vislumbrar, a través de las hendiduras y de los intervalos, la promesa de una totalidad que resista a la irreversible fragmentación de la experiencia contemporánea. En la galería, *Vulgo* propaga y divulga la posibilidad de inscribirse, de escribirse y de imprimirse otra historia, la historia de los vencidos. Una historia que viene resistiendo, entre los archivos del mal y el mal del archivo, a la amnesia y a la invisibilidad.

Cartografía afectiva

Al apropiarse de las imágenes del archivo de un Museo Penitenciario, al exhibir esas imágenes junto a los textos del *Archivo Universal*, Rennó está conectando lo enterrado, lo no sincrónico, lo menor a las prácticas artísticas de la contemporaneidad. El Museo y el Archivo, como repositorios de una cierta memoria, son desenmascarados, al ser confrontados con la banalidad trágica de los relatos del *Archivo Universal*. El **gesto artístico de Rennó** al apropiarse del material de archivo de cierta manera libera ese material del *mal de archivo* y de la tendencia contemporánea de acumular memoria, en la medida en que apaga su textualidad documental y convierte el material de archivo en documento de ese borrado. En el acto de rescatar un **evento del pasado la obra no devuelve su identidad histórica sino que evidencia y historializa su borrado.**

La tarea en la que Rosângela Rennó está empeñada no contempla en ningún momento la evocación de la masacre de 1992, entretanto, cada instalación con las fotos del archivo del Carandiru no para de recrear la matanza. Como si ella estuviese latente, como si cada disparo de la policía ya estuviese anunciado en los disparos de la cámara del fotógrafo desconocido que, cincuenta años antes, saca las fotos. El arte de Rennó no se opone al sistema – la historia enseña que es una tarea ignominiosa –, sino que, actuando efectivamente desde los sitios privilegiados del sistema, deja ver oblicuamente no la perversidad de ese sistema, sino uno de los mapas de su sombra.

El momento contemporáneo insiste en que los fragmentos de la memoria sean emancipados para que puedan dislocarse entre contextos diferenciados potenciando sentidos y visibilidades singulares. Siempre es importante arrancar de los dispositivos – de cualquier dispositivo – la posibilidad de uso que los mismos capturan. Es preciso desconfiar tanto de las imágenes cuanto de las palabras. Imágenes y palabras son tejidas en los discursos, formando redes de significación. El cineasta Harun Farocki afinado con Rosângela Rennó llama la atención: *Mavoie, c'est d'aller à la recherche d'un sensenseveli, de débayer les décombres qui obstruent les images*. Es el arte de tratar *les entre-deux*.

Si Rosângela Rennó recorre tantas veces a las secuencias no es porque las vea como una forma capaz de reconciliar la instantaneidad de la fotografía con la continuidad del tiempo para narrar una historia. Es para mostrar por la fotografía que, aunque el tiempo y la experiencia nunca dejen de jugar juntos, ellos no pertenecen al mismo mundo. El tiempo puede muy bien traer cambios, el envejecimiento, la muerte, pero el pensamiento-emoción es más fuerte; él, solamente él, puede mostrar sus arrugas invisibles.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio 2002 (1996) *Moyes sans fins – notes sur la politique* (Paris: Éditions Payot & Rivages)
- _____ 2009 (2008) *O que é contemporâneo? E outros ensaios* (São Paulo: Argos)
- _____ 2007 (2005) *Profanações* (São Paulo: Boitempo)
- Arquivo Nacional (1993) *Acervo - Revista do Arquivo Nacional* (Rio de Janeiro: Arquivo Nacional) Vol. 6, Nº1
- Benjamin, Walter (1994) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (São Paulo: Brasiliense) Vol. 1.
- Derrida, Jacques 2001 (1995) *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana* (Rio de Janeiro: Relume Dumará)
- Didi-Huberman, Georges (2002) *L'image survivante. Histoire de L'Art et Teps de Fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Les 'Editions de Minuit)
- Fabris, Annateresa. (2004) *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (Belo Horizonte: Ed. UFMG)
- Foucault, Michel 2006 (1994) *Ditos e Escritos* (São Paulo: Forense Universitária) Vol. 3, 4, 5
- _____ 2002 (1975) *Vigiar e punir: história da violência nas prisões* (Petrópolis: Vozes)
- Herkenhoff, Paulo (1997) "Rennó ou a beleza e o dulçor do presente" en *Rosângela Rennó* (São Paulo: Edusp)
- Mitchell, W.J.T. (2006) *What do picture want?* (Chicago & London: Chicago UP)
- Rennó, Rosângela (2003) *O Arquivo Universal e outros arquivos* (São Paulo: Cosac & Naify)
- Rouillé, André (2005) *La photographie :entre document et art contemporain* (Paris: Gallimard)
- Schollhammer, Karl Erik *A Cena do Crime – reflexões sobre um palco do contemporâneo*. [no prelo]