

EM HIPOCAMPO: ALEGORIA E A CRÍTICA DA FOTOGRAFIA NO ESPAÇO EXPOSITIVO

Talita Mendes¹

TEXTO, IMAGEM E ALEGORIA EM HIPOCAMPO

Na instalação *Hipocampo*, realizada por Rosângela Rennó em (1995) [Figs. 1 e 2], percebe-se a alternância de dois espaços configurados pela artista: o retorno cíclico e programado do espaço expositivo e o da câmara escura. A aparição desta última é acionada pelo jogo parafrástico do acender e apagar a luz, provocando uma associação metafórica que pode ser sintetizada na expressão “a câmara escura é o cubo branco”².

O efeito metafórico visado pela artista revela a obra como alegoria da câmara escura pautando-se no seu modo de apresentação, o que coincide com a abordagem do teórico da arte Stéphane Huchet (2006: 24-25) acerca da função teatral da instalação: esta, enquanto dispositivo espacial construído a partir de elementos selecionados e combinados criteriosamente pelo artista, é potencialmente capaz de encenar imagens-sentidos. Em *Hipocampo* o que se apreende inicialmente é a encenação do aparelho fotográfico, no interior do qual a polissemia — ou seja, “a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico” (Orlandi, 2007: 38) — dos fragmentos textuais que o compõem evocam imagens mentais, sugerindo fotografias imateriais, ou melhor, um fluxo delas.

Com isto, torna-se pertinente tratar da questão da alegoria na produção de arte contemporânea, exemplificada na figura de Rosângela Rennó, pela ótica do historiador da arte Craig Owens, devido aos indícios da obra em questão que nos compelem à práxis da artista, afinal, Owens (2004: 114) define o alegorista como um confiscador de imagens preexistentes na cultura que, ao nelas reinvestir, as transforma em outra coisa. O autor (Owens, 2004: loc. cit.) ainda esclarece que realiza a transposição da noção de alegoria do campo da literatura para aquele das artes visuais, explica que ela “ocorre sempre que um texto é dublado [*doubled*] por outro” e que lhe interessa pensar “no

1 Mestranda do PPGAV – IA/Unicamp. Desenvolve a pesquisa “Rosângela Rennó: fotografia, deslocamentos e desaparecimento na arte contemporânea brasileira”, financiada pela FAPESP (Processo: 2011/14793-7).

2 A expressão “cubo branco” se refere à área vazia e interna das instituições de arte. Consultar: O’DOHERTY, 2002.

que ocorre quando essa relação acontece no *interior* dos trabalhos de arte, quando ela descreve sua estrutura.”

Pelo o que transparece na tradução em português, o termo *double* é usado na sentido de interpretar. No ato de interpretar um dado texto os sentidos que dele derivam estão para além dele mesmo, o que implica dizer que não há sentido fixo que defina sua literalidade. Assim, o comentário que resulta do gesto de interpretação é alegórico, atesta a incompletude do texto que lhe antecede servindo-lhe de suplemento. A alegoria, expressa por Owens, não procura reestabelecer o sentido primordial de um texto, aliás, ela nasce da impossibilidade do original. Portanto, há dois impulsos que a determinam: a recuperação/conservação de um sentido que, incompleto, demanda outro. Assim, um primeiro sentido é reproduzido, ao mesmo tempo que outro lhe é anexado. Este processo depende do movimento simultâneo de regularidade e desestabilização de sentidos, de modo que o potencial alegórico também está associado à possibilidade de atualização/transformação de um acontecimento distante através de algum fragmento que lhe é referente.

É por aí que a alegoria pode ser pensada nas artes visuais, no que concerne à arte moderna e contemporânea, ainda mais quando assume a forma da instalação. Partindo da contribuição teórica de Huchet, compreende-se que a instalação possui natureza alegórica já que concebida enquanto corpo que irrompe no real como tentativa de resposta à alguma demanda do vazio aparente do espaço expositivo, de modo que tal natureza está situada entre a materialidade do dispositivo exposto propriamente dito e a miríade de imagens mentais suscitada no espectador durante a leitura/processo de significação da obra, que é dependente de seu repertório cultural. Huchet (2006: 25) fala de “um conjunto que provoca uma cesura” e que “pretende ser um mundo”. A pretensão de materializar um mundo nasce como um empreendimento fadado a tangenciar o absoluto, o que, segundo o autor, constitui o aspecto melancólico da prática da instalação.

Owens encontra ligações entre alegoria e arte contemporânea no recurso de apropriação de imagens preexistentes, assim como no *site-specificity* — em que o trabalho tem uma relação intrínseca com a singularidade/identidade de um lugar físico e/ou com sua história, não podendo ser realizado em outros pois perderia sua especificidade — e nas estratégias de acumulação.

Rennó seleciona notícias de jornal de seu *working progress*, o *Arquivo Universal*³, para

3 Notícias de jornal (sem imagens ilustrativas) que aludem à fotografia e ao fotográfico, colecionadas pela artista desde 1992 e frequentemente revisitadas para compor suas obras.

compor *Hipocampo*, os textos [Fig. 3] são decodificados em imagens fotográficas imateriais, cuja existência se limita ao ilimitado: a imaginação do espectador. As passagens textuais sobre paredes e colunas são acionadas por lâmpadas halógenas conectadas a um temporizador (Herkenhoff, 1998: 176) e somente tornam-se visíveis quando o espaço mergulha em escuridão. A percepção das situações limites representadas pelo branco e pelo preto parece ter sido programada para se assemelhar a um curto-circuito (intermitência luminosa) e à simulação repetitiva do “click”, ou gesto de apertar o botão da câmera fotográfica para ativar o mecanismo de captura da imagem em tempo determinado.

Quando o espaço expositivo é clareado os textos tornam-se invisíveis no substrato, já quando presenciamos as pequenas mortes do cubo branco ocorre a reescritura dos fragmentos textuais sobre as mesmas localizações das paredes e colunas. Portanto, tem-se o recurso do palimpsesto condicionado ao jogo parafrástico da presença/ausência de luz, que requer o retorno repetitivo às informações textuais do contexto imediato (intradiscurso) da instalação. Segundo Owens (2004: 114) o referido recurso permeia a estrutura alegórica, pois nela “[...] um texto é lido *através* de outro, embora fragmentária, intermitente ou caótica possa ser sua relação: [de modo que] o paradigma para o trabalho alegórico é, então, o palimpsesto [...]” e acrescenta ainda que “concebida desta maneira a alegoria torna-se modelo de todo comentário, de toda crítica, na medida em que estão envolvidos em reescrever um texto primário em termos de sua significação figural.” Todos estes fatores perpassam a obra e colocam certas regiões do interdiscurso em evidência: a história da irrupção da fotografia no museu de arte, sua recepção e o poder de legitimação delegado a este tipo de instituição são algumas delas.

O interdiscurso sustenta o pré-construído e outros dizeres possíveis, afetando o modo como o sujeito significa em uma dada situação discursiva, sendo esta a própria obra. A ligação entre instituição de arte, especificamente entre as paredes que delimitam seu interior, e o interior do aparelho fotográfico faz com que a instalação *Hipocampo* adquira os contornos de um *site-specific*. A obra significa para o sujeito pelas determinações do campo amplo, mas também pelo campo imediato de sua inscrição, caso fosse realizada externamente ao cubo branco e aparentasse diferente modo de exibição, outras regiões do interdiscurso que não as aqui citadas seriam acionadas no processo de significação da obra. A tensão estabelecida por Rennó entre paráfrase e polissemia é o que torna possível a apreensão, pelo espectador, da câmara escura enquanto alegoria.

A FOTOGRAFIA E O OLHAR CONTEMPORÂNEO

O olhar fotográfico, mais do que em qualquer outro período, é requisitado com urgência na contemporaneidade, de modo que a fotografia se torna condição de existência do mundo para o sujeito. Aqui, percebe-se uma inversão funcional, já apontada pelo filósofo Vilém Flusser. O aparelho fotográfico deveria desempenhar papel intermediário entre os objetos reais e a representação destes pelo sujeito, na pretensão de presentificar a representação imaginária que se faz do objeto. A imagem assim obtida permanece incompleta ao demandar processos de significação subjetivos, processos que reclamam ao sujeito a crítica da imagem para que esta lhe sirva de experiência no mundo. Flusser, no entanto, aponta para outro comportamento, pertinente à idolatria, como se o sujeito fosse acometido por uma cegueira que lhe demanda a produção de milhares de imagens e que o impede de decifrá-las em sua espessura.

A incompletude que permanece nesta centelha do passado caracteriza o potencial alegórica da fotografia, o que permite que o evento pretérito possa ser revisitado e atualizado por meio de fragmentos preservados de sua existência. Como o evento em si não retorna, a entrega a estas centelhas nos leva a um olhar melancólico para o passado, porque a escavação arqueológica deste exige movimento dialético: aproximação que já é distanciamento. A alegoria — a exemplo da fotografia — nasce como suplemento do vazio, da ausência.

Na qualidade de fragmento ou cena, a fotografia está fadada a ser registro do que desapareceu, nasce como ruína. Se uma fotografia exige do sujeito o gesto compulsivo de gerar outras tantas na busca pela totalidade do(s) evento(s), tem-se o ato fotográfico em seu sentido acrítico, apenas despertado pelo incessante desejo de registrar tudo o que está *prestes* a desaparecer. O fenômeno original/autêntico é aquilo que falha nesta busca e emerge como sintoma que a condiciona.

A questão é que o mundo, desde sempre, está em constante desaparecimento, e em nossa percepção atual este fenômeno está cada vez mais acelerado. Uma das condições do contemporâneo é ser atravessado pela velocidade com que dois elementos, o espaço e o tempo, são cada vez mais comprimidos em nossa percepção. Os arquivos fotográficos oriundos da compulsão de a tudo registrar surgem como sintomas do real inatingível, é na apreensão da impermanência do real que reside esta vertiginosa produção imagética. Uma obsessão como esta impõe ao sujeito os contornos de

um *estado* de mal de arquivo — entenda-se aqui apenas um dos sentidos da noção derridiana deste mal, direcionada à memória individual e permeada por aspectos psíquicos:

[...] Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar *com mal de arquivo* pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação, ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem [...] (Derrida, 2001: 118)

Pelo que fora exposto anteriormente, percebe-se que a finalidade ou intenção da fotografia não se encontrava unicamente na presentificação da representação imaginária, mas a ênfase atribuída ao seu caráter indicial e icônico velou a necessidade de decifração simbólica, como se fosse possível dispensá-la. Com isto, o sujeito iniciou sua concepção de mundo em função de imagens fotográficas, à maneira de superfícies transparentes e não opacas. Nas palavras de Flusser (1985: 7-8) “[...] O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas.”

A denominação usada pelo autor para descrever este homem é a de operador ou funcionário, pois ele segue as leis do aparelho sem a elas oferecer resistência. E a resistência aqui vem sob a forma do jogo com e contra o programa/*software*, sendo este ato de resistência a própria crítica da fotografia, realizada de forma endógena ao aparelho. Flusser defende que o caráter simbólico da fotografia deve ser assim resgatado. Mesmo que todo fato já seja interpretação, esta deve se dar de forma mais consciente, para além do efeito de verdade com que geralmente tomamos — ou somos levados a tomar — os objetos simbólicos.

Rosângela Rennó, por intermédio de *Hipocampo*, realiza tal crítica valendo-se do interior de um recinto, a galeria, que deve sua existência ao espaço modelo que problematizou a fotografia enquanto arte: refiro-me ao museu de arte. Dificilmente não nos reportaríamos ao MoMA, o primeiro museu de arte a criar um departamento de fotografia e, conseqüentemente, a atribuir estatuto artístico a este meio. Por conseguinte, a crítica da artista vale-se desta região do interdiscurso sem referir-se a instituições em particular, direciona-se àquilo que museus e galerias apresentam de peculiar e genérico: o poder de instituir a objetos culturais valores estéticos universais que de-

terminam sua recepção pelo público através da reprodução destes valores. No espaço expositivo convencional a proposta de Rennó está em deslocar o papel da crítica ao espectador, o que vai de encontro com a alternativa aventada pelo teórico de arte Thierry De Duve. A artista parece aí fundamentar o seu procedimento parafrástico de alternância entre dois aparelhos.

Não por acaso as informações alocadas na superfície do cubo branco são as mesmas tornadas visíveis na câmara escura. Outro mecanismo colocado em evidência na instalação é a transmissão que se dá na imbricação *ad infinitum* de aparelhos sem que seja possível delimitar suas fronteiras. O paralelo entre a instalação *Hipocampo* e a *Filosofia da caixa preta* de Flusser é possível pois o filósofo não se restringe unicamente à análise e crítica do funcionamento do aparelho fotográfico em si, esclarece em alguns trechos do seu ensaio que tal análise pode se estender a outros tipos de aparelhos e que seu tema, a fotografia, é apenas um pretexto para isto. De modo que é possível nos reportarmos a aparelhos administrativos — culturais, estéticos, entre outros — à maneira do tratamento poético do par cubo branco/câmara escura articulado pela artista. A instituição de arte é também um destes aparelhos, de funcionamento ideológico: no caso, administra julgamentos estéticos, objetos de arte e a narrativa à qual lhe é associada, qual seja, a história da arte.

Thierry De Duve (2009: 70) argumenta que duas são as funções do museu de arte: colecionar e expor objetos que carregam este veredicto. A atribuição do *status* de arte a qualquer objeto que possa pertencer à coleção de uma instituição deste tipo depende de dois procedimentos: o julgamento estético validado por um especialista na área, um representante da instituição capacitado para comparar um determinado objeto com a arte existente; e a exposição pública deste objeto como resultado da citada comparação com modelos preexistentes. Tanto as funções quanto os procedimentos são também aplicáveis às galerias, pois aqui as categorias tendem a se diluir em favor da relevância do funcionamento de ambos os espaços artísticos por um contrato universal que legitima sua existência.

A legitimação da arte parte de uma visão patrimonial: a humanidade possui este bem coletivo denominado arte, então todos tem acesso a ele. Isto implica em prejulgamento estético, pois atribui-se, antecipadamente, valor universal ao objeto a ser recepcionado publicamente. De Duve direciona sua crítica ao papel contemplativo do espectador, pois defende que a arte somente é transformadora quando esta se volta para a capacidade de julgamento estético do espectador, aí reside

o potencial crítico e poético de tais objetos. Não se trata, portanto, de apenas compactuar com um contrato preestabelecido, mas de resistir a ele, jogar com e contra as suas regras. O autor assim propõe o deslocamento da lógica de legitimação: se todos tiverem acesso a este bem e liberdade para julgar o seu *status* de arte, então é justificável sua preservação e exposição pública em tais instituições. De que forma isto pode estar relacionado com a obra da artista em questão?

Em Rennó percebemos uma postura de resistência. É por este viés que, em *Hipocampo*, nos deparamos com a crítica da fotografia. Para que ela seja possível ocorrem deslocamentos de posição-sujeito como parte da proposta artística. Tem-se a posição-sujeito fotógrafo-artista⁴ (ou fotógrafo experimental), que é o caso de Rosângela Rennó, então deslocada para aquela do funcionário do metaprograma, tal qual define Flusser (1985: 16): “[...] os programadores de determinado programa são funcionários de um metaprograma, e não programam em função de uma decisão sua, mas em função do metaprograma.”

A ressalva é que a artista propositalmente se situa nesta segunda posição, logo, coloca algumas de suas decisões em jogo ao programar a aparição da câmara escura e a desapareção do cubo branco, com a intenção de evidenciar a “dialética circular” (De Duve, 2009: 70) através da qual a instituição de arte legitima o artista e é por ele legitimada. Em um mundo midiático, o poder é deslocado para aquele que detém a informação e que programa sua recepção, é para expor tal situação ao sujeito contemporâneo bombardeado por imagens que Rennó projeta-se como funcionária do metaprograma, visando o posicionamento crítico do espectador. Sua proposta não está diretamente relacionada a esta ou aquela imagem formada mentalmente, antes diz respeito ao modo como surge este fluxo e ao potencial de transferência dos espaços discursivos da fotografia.

É daí que ela expõe outra legitimação, permeada pela instituição de arte e por esta atribuída ao seu papel, também discutida por De Duve (2009: loc. cit.): a autoridade do artista em ser o porta-voz da humanidade. Conceber assim o artista é interessante para o funcionamento ideológico da instituição de arte, aqui representada pelo vazio aparente do espaço expositivo e alicerçada na reificação de sentidos estabilizados e especializados, que é o que Rennó critica com *Hipocampo*. Dizer que o artista é o porta-voz da humanidade é o mesmo que apagar o Outro, o espectador, para o qual se destina a obra, pois as diferenças por ele suscitadas na apreciação estética são silenciadas a favor de um outro sujeito que, supostamente, é autorizado a lhe representar.

4 Fora as discussões acerca desta terminologia, entenda-se aqui que o fotógrafo-artista é aquele que joga com e contra as intenções do aparelho (fotográfico), que explora as possibilidades dos elementos do *software* a favor de suas intenções, buscando esgotar o programa do aparelho.

Para ela, conceber criticamente a fotografia no interior do cubo branco implica deslocar imaginariamente sua posição de artista, aquela que lhe é comum neste tipo de instituição, caso contrário o espectador seria eclipsado na proposta da obra, pois o funcionamento dos aparelhos cubo branco/câmara escura não lhe seriam sequer visados, por isso Rennó convida os espectadores a ocuparem a posição de artistas-fotógrafos, para que despertem para o processo de funcionamento do seu programa. Embora toda obra de arte seja endereçada a um sujeito universal, indeterminado (De Duve, 2008: 141), cada sujeito em particular é por ela interpelado, entra em jogo as negociações entre os sentimentos individuais e os valores válidos universalmente.

Com isto podemos delinear um dos propósitos de *Hipocampo*: o derradeiro espaço visado por Rosângela Rennó, ou seja, o campo do imaginário — enquanto espaço de existência virtual da fotografia, enquanto demanda poética de sua pontencialidade crítica —, propõe dissipar a indiferença do sujeito para com o excesso de imagens do mundo contemporâneo. Em um mundo imerso em conflitos, no qual recebemos anestésicamente imagens de violência como se estivéssemos distantes e alheios ao sofrimento do Outro, juízos de valor não universais são mais do que necessários. Não por acaso, a artista seleciona notícias de jornal que aludem, em sua maior parte, à presença da fotografia e do fotográfico em situações de violência e intolerância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE DUVE, Thierry. “Do artists speak on behalf of all of us?”. In: COSTELLO, Diarmuid (ed.); WILLS-DON, Dominic (ed.). *The life and death of images*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2008.
- DE DUVE, Thierry. “A arte diante do mal radical”. *Revista Ars*, São Paulo, ano 7, n. 13, 2009, p 64-87. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars13.html>>. Acesso em: 5 de março de 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.
- HUCHET, Stéphane. “A Instalação em Situação”. In: NAZARIO, Luiz e FRANCA, Patrícia (orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo horizonte: Editora da UFMG, 2006.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2007.

OWENS, Craig. "O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo". *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 11, 2004, p. 112-125. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_11>. Acesso em: 9 de junho de 2012.

IMAGENS



Fig. 1 – (1995), Rosângela Rennó, *Hipocampo*. Dezesseis textos pintados com tinta fosforescente sobre paredes e colunas, lâmpadas halógenas e temporizador, dimensões variáveis. Instalação na Galeria Camargo Vilaça, SP (Detalhe – vista na luz). Coleções Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, José Antônio Marton – SP e da artista. Foto: cortesia da artista.



Fig. 2 – (1995), Rosângela Rennó, *Hipocampo*. Dezesseis textos pintados com tinta fosforescente sobre paredes e colunas, lâmpadas halógenas e temporizador, dimensões variáveis. Instalação na Galeria Camargo Vilaça, SP (Detalhe – vista no escuro). Coleções Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, José Antônio Marton – SP e da artista. Foto: cortesia da artista.

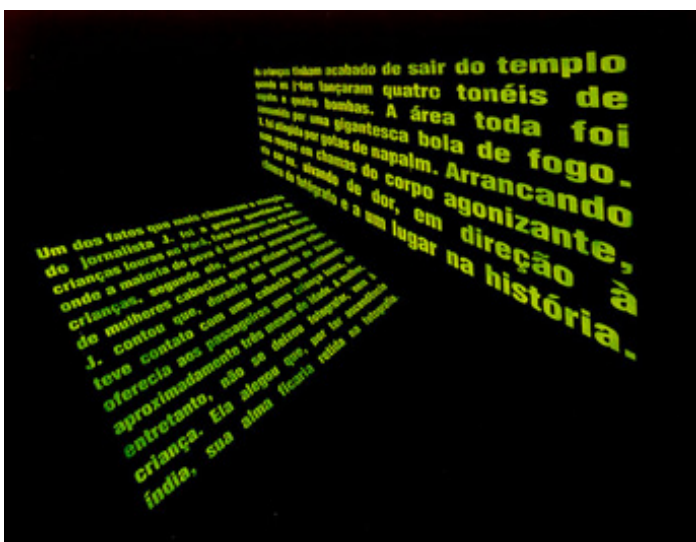


Fig. 3 – (1995), Rosângela Rennó, *Hipocampo*. Instalação na Galeria Camargo Vilaça, SP (Detalhe – vista no escuro). Fonte: <http://www.itau-cultural.org.br>