

Uma invenção de virada de século, a fotografia tem sido competente no seu reinventar. Contudo, nunca antes ela esteve num estágio mais imprevisível de desenvolvimento, transformação e catarse. A proliferação recente de câmeras digitais em telefones e computadores alterou profundamente a forma como concebemos e identificamos o mundo ao nosso redor. Ironicamente, esses novos e atrativos agentes de produção de imagens são intrinsecamente distantes, produzindo inúmeros *snapshots* que deslocam a condição popular de objeto da fotografia impressa. E, por sua vez, não só a imagem digital é armazenada e vivenciada na privacidade, mas também o significado da obra reside em diversos locais, frequentemente vestindo um anonimato que nega qualquer noção de autoria. A fotografia contemporânea e a chegada das tecnologias digitais na América Latina são complicadas, já que a história do meio tem tido, em alguns momentos, uma forte relação com os aspectos literais e associativos de uma realidade distópica (com o cruel absurdo de fotografias serem, algumas vezes, as únicas provas de desaparecimentos em massa sob vários regimes autoritários), em paralelo com o experimentalismo inusitado nos anos de 1990 com a (re)construção do campo imagético tecnocultural latino-americano. Ambos estão presentes na obra internacionalmente reconhecida da artista brasileira Rosângela Rennó.

Como herdeira desse legado geminado, Rennó tem frequentemente levantado questões sobre a amnésia coletiva e a autoria da produção de imagens na América Latina como meio principal através do qual a autoridade impõe seu poder sobre a sociedade. No passado, ela tem apresentado o tema do desaparecimento, do anonimato (que possuem um significado político particular na América Latina) e do gênero fotográfico recorrente que mostra meninos e homens vestindo uniformes militares – ou de aparência militar – assinalando os valores culturais, sociais e espirituais do acentuado militarismo na América Latina do século XX [1]. Enquanto Rennó descobre modos poderosos, embora inovadores, de apresentar tal produção de imagens encontradas, seus “arquivos universais” são também profundamente altruístas. Principalmente porque tentam persistentemente entender e transmitir experiências marginalizadas e negar equívocos e exclusões nas criações de mitos e histórias oficiais do Brasil.

Para seu trabalho mais recente, Rennó contou com 42 fotógrafos para colaborar na criação da exposição *A última foto*. Cada fotógrafo escolheu uma câmera da vasta e diversa coleção pessoal da artista para produzir imagens da estátua icônica do Cristo Redentor que paira sobre a cidade do Rio de Janeiro. O ímpeto por trás da escolha desse monumento é consequência da controvérsia acerca da venda de *souvenirs* associados à estátua e da luta entre a família do escultor franco-polonês Paul Landowski e a Arquidiocese do Rio de Janeiro pelo controle autoral dessa imagem. Questionando controle e autoria, Rennó cobriu de tinta as lentes das câmeras devolvidas e, frequentemente em parceria com o respectivo fotógrafo, selecionou de cada uma das 43 câmeras uma imagem da estátua, incluindo uma tirada por ela mesma. A exposição resultante na Galeria Vermelho em São Paulo apresentou as “últimas” imagens e as máquinas seladas. Os dípticos de câmera e fotografia deixaram claro que a percepção da mesma estátua icônica diferia de fotógrafo para fotógrafo porque câmeras raramente clicam na mesma fração de segundo e, ainda mais revelador, os fotógrafos (ou qualquer observador nesse populoso ponto turístico) podem ver a estátua colossal em momentos e ângulos diferentes, exigindo uma espécie de olhar cinematográfico.

Para a exposição na Prefix Contemporary Institute of Art, *A última foto* foi reconstituída através da seleção de 19 dípticos marcando a primeira vez que esse projeto está sendo mostrado fora das fronteiras do Brasil. Recontextualizada de um local para outro, *A última foto* demonstra as ricas conexões entre alinhamentos nacionais e internacionais e deslocamentos que ocorrem inadvertidamente quando a fotografia é testemunhada em um lugar e depois em outro. De maneira pungente, *A última foto* sugere que mesmo as poucas imagens icônicas (tais como monumentos como o Cristo Redentor) que, uma vez, haviam sido praticamente as únicas imagens turísticas que atravessavam fronteiras e continentes provavelmente têm significados e ressonâncias diferentes porque podem ser apresentadas de formas tão diferentes. Numa definição artística mais expandida de autoria, *A última foto* examina referências históricas, narrativas pessoais e experiências vividas através do discurso de ações colaborativas, autoria múltipla e, assim como suturas onde renovações de identidade são trabalhadas examinando pontos de conexão, pontos de identificação temporária e estratégias de localização que surgem em lugares como o Rio de Janeiro. A exposição inclui trabalhos de Nino Andrés, Thiago Barros,

Cris Bierrenbach, Eduardo Brandão, Denise Cathilina, Rochelle Costi, Edouard Fraipont, Iuri Frigoletto, Luiz Garrido, Milton Guran, Ruth Lifschits, Walter Mesquita, Odires Mlászho, Wilton Montenegro, Pedro Motta, Marcelo Tabach, Claudia Tavares, Paula Trope e Rosângela Rennó.

Elizabeth Matheson / 2008

* Ensaio escrito em 2007 para a exposição *The Last Photograph*, Prefix Institute for Contemporary Art, Toronto, Canadá, maio-junho de 2008.

[1] Entre 1955 e 1985, dez grandes países da América do Sul estiveram sob regime militar, incluindo o Brasil, onde os regimes autoritários não apenas aboliram as liberdades democráticas, mas também institucionalizaram a tortura e orquestraram o desaparecimento de milhares de pessoas. Artistas vivenciaram o autoritarismo, em suas formas materiais e psicológicas, como exilados internos ou externos. Não é de surpreender que a fotografia, usada a serviço das ditaduras militares, resistiu ser vista de acordo com noções tradicionais de autoria. As autoridades enfatizaram a natureza objetiva do meio, seu escoramento nas evidências e sua dependência dos modos analógicos de representação como prova de suas qualidades não autorais.

Sobre a curadora:

Elizabeth Matheson é curadora independente e escreve sobre arte contemporânea e cultura canadense e internacional. Desde 2000, leciona na Universidade de Saskatchewan. Organizou muitas exposições coletivas em galerias, centros de arte, prédios históricos e espaços externos. Dentre seus projetos recentes estão a curadoria de *Back Talk: protest and humour* (2006) e de *Familiar but Foreign* (2007), uma pesquisa sobre a migração transnacional e a publicação de um ensaio sobre Betsabeé Romero (México). Foi a principal organizadora de *Missing and Taken: A Symposium*, evento internacional com a indicada ao Oscar Lourdes Portillo, que iniciou um diálogo entre diversas comunidades, incluindo artistas, escritores, cineastas, ativistas e famílias, para a troca de informações sobre a tragédia sistêmica de desaparecimento de mulheres no Canadá e no México. Ela vive e trabalha em Saskatoon e Regina, Canadá.