





CRÓNICAS DE LA AUSENCIA

Óscar Muñoz y Rosángela Rennó

SCARDIGALLERY

VERMELHO

ITURRALDE GALLERY

Cristina Guerra
Contemporary Art



FUNDACION
OLGA Y
KUFINO
TAMAYO

MUSEO
TAMAYO

arte contemporáneo



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA

CRÓNICAS DE LA AUSENCIA

Óscar Muñoz y Rosángela Rennó

COORDINACIÓN EDITORIAL

Arelly Ramírez

TEXTOS

Daniela Pérez
Ana Paula Cohen

DISEÑO

Taller de comunicación gráfica

TRADUCCIÓN AL INGLÉS

Richard Moskwa

FOTOGRAFÍA EN SALAS

Ramiro Chaves

PORTADA

OSCAR MUÑOZ
Proyecto para un memorial - 2005
ROSÁNGELA RENNÓ
Biblioteca - 2002

Primera edición, 2008
© Fundación Olga y Rufino Tamayo
Pasaje de la Reforma y Gandhi s/n
Bosque de Chapultepec
México, D.F., 11580

Tel. (5255) 5286 6519
(5255) 5286 6529
Fax (5255) 5286 6539

www.museoltamayo.org
info@museoltamayo.org

ISBN-13: 978-968-5979-27-5

Impreso en México / Printed in México

Agradecemos el apoyo de:



FUNDACIÓN COLECCIÓN
JUMEX

Deutsche Bank



Crónicas de la ausencia / Oscar Muñoz, Rosángela Rennó; textos: Daniela Pérez,
Ana Paula Cohen; tr. Richard Moskwa; fot. Ramiro Chaves. - México: Fundación
Olga y Rufino Tamayo, 2008.

63 p.: il., col.; 21 x 21 cm.

Catálogo de la exposición homónima presentado en el Museo Tamayo
Arte Contemporáneo (Ciudad de México) del 26 de febrero al 21 de junio de 2008.

ISBN-13: 978-968-5979-27-5

1. Rennó Rosángela, 1952. - Exposiciones.
2. Muñoz, Oscar, 1951. - Exposiciones.
3. Artistas colombianos - Siglo XX.
4. Artistas brasileños - Siglo XX.
5. Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo.

705.8
SCD021

COTENIDO | CONTENTS

7 PRESENTACIÓN

Teresa Vicencio

Ramiro Martínez

11 EN TIEMPOS RESERVADOS PARA EL OLVIDO...

Daniela Pérez

17 FE EN LA IMAGEN

Ana Paula Cohen

19 OBRAS | WORKS

51 IN TIMES OF FORGETTING...

56 FAITH IN THE IMAGE

58 LISTA DE OBRA | LIST OF WORKS

59 BIOGRAFÍAS | BIOGRAPHIES

61 BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

Fiel a la vocación con que nació, a finales de la década de los ochenta, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo ha consagrado lo mejor de sus esfuerzos a la exploración y la difusión de aquellas muestras relevantes de la producción artística contemporánea.

En esta ocasión, los creadores latinoamericanos Rosângela Renó —de Belo Horizonte, Brasil— y Óscar Muñoz —de Popayán, Colombia— someten sus obras a un cotejo en el que, desde sus respectivos acercamientos y en medio de un vivo diálogo plístico, proponen una revisión de aquellos mecanismos con que la memoria dibuja o desdibuja historias, construye, inventa y disuelve referentes.

Crónicas de la ausencia, curada por Daniela Pérez, está compuesta por una selección de obras realizadas en diversos momentos de las trayectorias de ambos artistas y con lenguajes y soportes tan variados como el fotográfico, el video, la instalación o el dibujo. La propuesta de la exhibición, cuyo registro ponemos ahora en manos de los lectores, invita a la reflexión crítica sobre cómo el desgaste de sentidos y significados deteriora la memoria visual, y abre un camino a historias ficcionales en las que los individuos, los hechos concretos y relevantes, se diluyen entre el irremediable anonimato y la amnesia.

Sirvan las páginas de este catálogo, acompañadas con una revisión crítica realizada por la curadora y enriquecidas con una entrevista sostenida entre los creadores y Ana Paula Cohen, para ahondar en los procesos artísticos, en las divergencias y yuxtaposiciones temáticas y plásticas que hacen de *Crónicas de la ausencia* una atrayente indagación estética sobre los mecanismos individuales y sociales con que se construye el olvido.

Teresa Vicencio
Directora General del INBA

En su interés por promover tanto un intercambio cultural entre América Latina, como una reflexión sobre el desarrollo de prácticas artísticas relevantes a nivel internacional, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo presenta la exposición *Crónicas de la ausencia*, Óscar Muñoz y Rosângela Renô.

A lo largo de los últimos años, la programación de esta institución ha puesto especial énfasis en realizar una extensiva revisión del arte producido en Latinoamérica. En esta ocasión, nos es grato responder a dicha necesidad con una exhibición que propone un diálogo entre el trabajo de dos renombrados artistas como lo son Rosângela Renô y Óscar Muñoz, a partir de una selección particular de obras. El establecimiento de puntos de encuentro claves, que aquí se manifiesta entre el trabajo de ambos, se hace a partir de la temática de la amnesia social, la cual es recurrente hoy en día en el ámbito global.

Esta exposición es el resultado del esfuerzo de varias personas e instituciones entre las que se encuentran los artistas y sus respectivas galerías: Galeria Vermelho (São Paulo), Galeria Alcuadrado (Bogotá) y Sicardi Gallery (Houston); así como el Museu de Arte Moderna en São Paulo y el Museo Nacional de Colombia en Bogotá, quienes generosamente prestaron piezas de sus colecciones para la selección aquí reunida. Para la publicación de este catálogo, contamos con el apreciable apoyo de Sicardi Gallery, Galeria Vermelho, Iturzaide Gallery, Cristina Guerra y Galeria Alcuadrado. Deseamos manifestar nuestro agradecimiento también a la Fundación Olga y Rufino Tamayo, a la Fundación/Colección Jumex y a Deutsche Bank, ya que sin su generosidad esta exposición no hubiera sido posible.

Ramiro Martínez Estrada
Director
Museo Tamayo Arte Contemporáneo

EN TIEMPOS RESERVADOS PARA EL OLVIDO...

Daniela Pérez

1.

En tiempos reservados para el olvido como bien describe Cien años de soledad, o en tiempos de absoluta dependencia del lenguaje visual —en un mundo marcado por el exceso de imágenes que pretendemos ingenuamente nos ayuden a entender, creer y recordar— la más inmediata consecuencia resulta ser: olvidar sin esfuerzo alguno.

No en vano nos hemos dedicado a actualizar, de manera veloz y desmesurada, sistemas externos de memoria tecnológica, acrecentando día a día las “capacidades” que éstos brindan.¹ Dichos mecanismos, ya incluso portátiles, fungen como puentes de acceso a nuestro pasado, presente y, de alguna forma, nuestro futuro. La incapacidad de retención de una cantidad incommensurable de imágenes de distinto origen —las cuales confrontamos a diario— aunada a las “comodidades” que fomentamos mediante el uso regular de distintos sistemas de apoyo, dejan claro lo siguiente: en gran medida condicionamos nuestros recuerdos a las imágenes fotográficas que supuestamente “retienen” las experiencias. Así, la gruesa niebla circundante a nosotros, o que elegimos rodear por opción propia, está compuesta de aspectos tanto públicos y personales; entre ellos destacan casos históricos, políticos, íntimos y familiares, que dejan entrever la dosis de amnesia que padecemos como sociedad.

Crónicas de la ausencia. Óscar Muñoz y Rosângela Rennó reúne una selección de trabajos de ambos artistas, quienes recurren a la “crisis de la memoria” para cuestionar entre otras cosas la constante producción social del olvido. Las fotografías, uno de los principales productos a los que hacen referencia, en algún momento representaron una relevante guía para la mirada, pero hoy no propician más, o por lo menos no de la misma manera, “el ver”. Su significación actual a partir de los usos sociales que les adjudicamos revela una complejidad que desde hace varios años Óscar Muñoz (Popayán,

Colombia, 1951) y Rosângela Rennó (Belo Horizonte, Brasil, 1962) han investigado enfáticamente mediante procesos artísticos individuales los cuales evidencian modos de reflexión del todo singulares. Esta exposición propicia el diálogo entre el trabajo de ambos, al generar un discurso más amplio sobre un tema puesto al frente para la reflexión: la amnesia social.

La memoria no existe sin el olvido y el olvido no existe sin la memoria. La interdependencia de estos conceptos —entendida desde una sociedad en la cual la instantaneidad es en absoluto demandante, al grado de dificultar la retención de historias tanto colectivas como personales— torna la amnesia social en un tema de suma relevancia para su discusión hoy en día. En este contexto, la amnesia no se refiere a la lesión cerebral causada por la pérdida de la memoria; más bien, alude al pasado ausente que se manifiesta mediante una condición del presente. Para Muñoz y Rennó, la amnesia social se alimenta en buena medida del uso que damos a la imagen en cuanto catalizador de la memoria, pues constantemente (de forma consciente e inconsciente) apagamos y encendemos ciertos recuerdos de sujetos y situaciones. La incesante producción de imágenes en distintos contextos evidencia el desgaste de la significación de las mismas. Infelizmente, hemos aprendido a vivir con crónicas que en automático elegimos ignorar o rechazar gracias a la indiferencia, la incapacidad de retención y los mecanismos de autodefensa que desarrollamos ante algunas narrativas; estas crónicas suelen ser justo las que estos dos artistas traen a relucir en cada una de sus investigaciones. A través de la manipulación del referente original y manteniendo evidente el proceso selectivo detrás de las prácticas sociales, Muñoz y Rennó retratan de forma sensible el rostro de la invisibilidad, el cual no siempre es perceptible.

Fotografías, instalaciones y videos producidos desde inicios de los años noventa hasta trabajos recientes son distribuidos a lo largo de las salas de la exposición con el fin de propiciar, mediante su yuxtaposición, un diálogo con el público sobre la producción de dos diferentes artistas en torno a la amnesia social.

La disposición de las obras, en las cuales hay vestigios de individuos anónimos y desaparecidos, permite entrever que así como se encuentran en *Crónicas de la ausencia* espacios saturados de información que nos hacen cómplices de los relatos, también transitamos espacios vacíos, en blanco,

¹ “Siempre hemos buscado mejorar nuestra capacidad de recordar, pero los últimos veinticinco años están marcados por una particular y rápida expansión de la memoria externa que la tecnología ofrece. Hoy no sólo guardamos y recolectamos información por medio de libros, grabaciones de audio, fotografías, televisión y cine, sino también a través de discos duros, tarjetas de memoria, dispositivos portátiles y el Internet”. Sandra Eden et al. *The Living of Forgetting: Internal and External Memory in Art* (North Carolina: Weatherspoon Art Museum/UNCE, 2008), 19.

los cuales materializan los recuerdos ausentes de nuestra propia mirada. Las imágenes de la exposición fueron rescatadas de entre los residuos, y han sido manipuladas y presentadas en un ambiente de reflexión público y artístico, como son las salas de un museo o las páginas de un catálogo; aquí, se resaltan valores agregados que aluden a los mecanismos de producción de cada imagen, así como a los procesos de presentación y de consumo, los cuales tienen que ver con los experimentos formales y conceptuales desarrollados por cada artista. Lejos de ignorar su realidad, dan cuenta absoluta del orden del tiempo que inevitable y nostálgicamente pasa por cada una de las fotografías.

II.

Muñoz y Rennó, habitantes de ciudades innegablemente complejas con historiales, antecedentes y características por su puesto exclusivas de cada contexto —Cali y Río de Janeiro—, centran su atención en crónicas de episodios relevantes en la vida de las personas.

Oscar Muñoz se ha beneficiado de una formación académica en dibujo que recibió en la década de los setenta en Colombia cuando aún no existían estudios enfocados en la fotografía o medios audiovisuales. El dibujo le ha proporcionado a lo largo de los años una facilidad de expresión mediante la síntesis del trazo, además de amplias posibilidades de significación. Al basarse en forma recurrente en imágenes preexistentes y lejos de utilizar soportes tradicionales, Muñoz cuenta con una larga trayectoria de experimentos exhaustivos con distintos materiales, a los que dio inicio en la década de los ochenta cuando comenzó por investigar algunos de los elementos básicos de la fotografía. Al intervenir el referente fotográfico —desde noticias publicadas en diarios y obituarios colombianos— o al poner a prueba su propia capacidad para recordar rostros a partir de ejercicios de memoria inmediata, el artista exalta la naturaleza incontenible de la memoria. Muñoz, además, utiliza con frecuencia su autorretrato y desconfigura incluso su propia imagen; como dice Borges: “no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño”. Otro elemento clave en la obra del artista es la repetición, con la

cual busca —con resultados frustrantes— reconstruir la memoria y, así, dar entrada a la incesante transformación física y mental de la representación. En uno de sus trabajos más recientes, *Paisotempo* (2007), Muñoz quema y perfora pliegos de papel periódico que a distancia simulan la degradación de la tinta en las páginas de un diario, plasmando un ejemplo de las persistentes crónicas violentas en los medios impresos de comunicación. El carácter “violento” proviene lógicamente de las noticias desgarradoras propagadas por los medios, pero además, de la reacción —nula o adormecida— que como sociedad asumimos ante tales sucesos. Este híbrido de diario en tonos sepia que el artista crea, producto de los periódicos colombianos *El País* y *El Tiempo*, podría ser casi idéntico a un medio de comunicación real en tanto reproduce crueles ilustraciones de pérdidas humanas. Presentado sobre largas mesas, el trabajo demuestra también que la información rápidamente se desvanece conforme pasamos las páginas.

Rosângela Rennó, formada en arquitectura y artes plásticas, comenzó a enfocarse desde los años ochenta en la apropiación y resignificación de imágenes. Trabajar de forma directa e indirecta con la fotografía, así como con medios alternativos, representó un gran reto durante aquella época en Brasil cuando el resurgimiento de la pintura predominaba de modo indiscutible. Sin embargo, el vasto repertorio de imágenes de distinto origen que Rennó ha incorporado desde entonces en su obra, mediante la recuperación de materiales preexistentes, ha dado lugar a proyectos que generan una fuerte reflexión sobre el valor y significado de los archivos y las colecciones. Álbumes familiares, así como fotografías de archivos personales, oficiales, institucionales e históricos son tenazmente recopilados por la artista de entre los “desechos” sociales. A manera de interrupción del olvido y de la evaporación a la cual todas estas imágenes han sido destinadas, Rennó las presenta de modo que destaquen los significados de las historias poco visibles en ellas mismas. Visto de esta forma, el acto fotográfico funge como indicio del olvido: libera de la supuesta “obligación” de recordar un evento o una situación. En *Sem título* (Sin título), de 1996, de la serie *Vermeilha* (Roja), Rennó propicia una especie de velación del retrato fotográfico de un bebé. A distancia pareciera una impresión monocromática, pero conforme nos aproximamos, vislumbramos vagamente una imagen sucumbida por el rojo intenso que se le sobrepone. Como parte de una

serie de obras rojas (vermelhas) posteriores, las cuales retratan en su mayoría a hombres vestidos de militares, hacen alusión a la sociedad de exclusión. La imagen de un niño o un adulto se presenta al “límite de la visibilidad” no sólo para forzarnos como espectadores a buscar esa imagen (y re-aprendamos a ver para no caer en la opacidad) sino que también se nos enfatiza, como Paulo Herkenhoff señaló, que esta serie se refiere, metafóricamente, a la ausencia del retrato pictórico en la tradición colonial brasileña, cuando se desalentaba la construcción de imágenes personales que representaran un símbolo de poder desvinculado de la corona; de este modo, se fomentaba el olvido visual del rostro.⁵ Los referentes —imágenes provenientes de álbumes de familia donados o comprados en mercados de segunda mano en distintos países incluyendo Brasil, Estados Unidos, Alemania, Francia, Rusia y Argentina, entre otros— al estar “cubiertos” por una capa ineludiblemente roja que los baña, implican una alerta singular y sin duda enfática sobre la violencia casual que también los rodea.

III.

Crónicas de la ausencia presenta dos posturas informadas y críticas, resultado de investigaciones realizadas por Muñoz y Rennó. Como nuevos cronistas, los artistas alteran las narrativas originales sin descuidar los datos recaudados, para reconstruir significados previamente establecidos. El carácter de “crónica” detrás de estos relatos proviene del acercamiento entre lo periodístico y lo narrativo, lo cual obliga al artista a emplear sus propios ejercicios de memoria para lograr recomponer las historias, haciendo referencia también a la rapidez con la que un “episodio” cambia de configuración o incluso se desvanece; en especial, aquellos que no tuvieron originalmente la intención de ser presentados en un ámbito artístico.

Rennó indagó un vasto repertorio de imágenes preexistentes que implican el olvido, el deajo y el consumo de la sociedad. En 1996, cuando la artista realizaba una investigación en la Penitenciaría del Estado de São Paulo en el complejo de Carandiru, descubrió un extenso archivo “muerto” de placas y negativos con información desde los años

venta, conformado por fotografías de distintas marcas en los cuerpos de los prisioneros.⁶ El levantamiento fotográfico había sido elaborado por los departamentos de psiquiatría y criminología de la penitenciaría, los cuales pretendían identificar a los prisioneros por dichas características físicas en lugar de sus nombres. Cuando Rennó pidió permiso para obtener acceso al archivo de negativos, con el propósito de organizar, restaurar y posiblemente utilizarlo más tarde para su propio trabajo, la solicitud fue rechazada bajo el argumento de que la identidad de los detenidos y la de sus familias debe protegerse durante un periodo mínimo de 100 años. Un año más tarde, la artista consiguió autorización para trabajar con este archivo luego de comprobar que algunas de las imágenes habían sido, en algún momento, publicadas en un tratado sobre criminología. La artista se dedicó a limpiar, restaurar y catalogar los negativos. Un gran número de ellos correspondían a fotos de rostros de frente, de perfil, de cabezas, tatuajes y cicatrices, así como de enfermedades y anomalías físicas.

Uno de los trabajos derivados de la investigación es la serie *Vulgo* (Alas, 1998-2003), presente en esta exposición.⁷ Marcados por el tiempo, los negativos de donde surgen estas imágenes habían permanecido relegados durante varias décadas. Mostrando las nuca de presos y catalogándolas por sus remolinos o la dirección en la que crece el cabello, una vez ampliadas las fotografías, y exhibidas públicamente, es evidente la dislocación simbólica que dichas imágenes sufren al formar parte de un ambiente que ahora las “hace presentes”. Rennó ha comentado al respecto: “Me interesan las paradojas entre tomar imágenes de inicio del siglo (pasado) y reimprimirlas con tecnología contemporánea. Tomo la imagen química y veo el cambio de significado con los nuevos medios...”⁸ Y además, como apunta Herkenhoff, estas imágenes en particular dejan entrever la incidencia de la visión fotográfica del

⁵ Jorge Luis Borges, “El inmortal”, www.bibliotecapaula.com.br/pdf/ivroite/5.pdf, consultado en febrero de 2008.

⁶ Paulo Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulcor do presente”, en Rosângela Rennó (São Paulo: EDUSP, 1996), www.rosangelarennó.com.br, consultado en octubre de 2008.

⁷ Otros trabajos derivados de dicha investigación han sido *Cicatriz* (1998), *Cicatriz/Museu Penitenciário* (1997-1999), y *Vulgo/Alas* (1998).

⁸ Paulo Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulcor do presente”, en Rosângela Rennó (São Paulo: EDUSP, 1996), www.rosangelarennó.com.br, consultado en octubre de 2008.

Estado al recaer sobre lo más íntimo del cuerpo de un individuo. Durante años, cabe recalcar, las fotografías han acompañado a los documentos de identidad aceptados y solicitados oficialmente para comprobar quiénes somos. En este caso, sin embargo, la función se revierte y las imágenes propician referentes visuales, pero de individuos que permanecen anónimos. *Number* (1998) —una de las fotografías de la serie— muestra, a diferencia de otras, parte del semblante de un hombre quien es identificado a partir del número pegado en su frente; otras características sobre su persona —incluyendo el tipo de crimen que cometió— quedan excluidas de la información que la imagen nos proporciona a simple vista.

En contraste con las imágenes carentes de rostros y nombres, *Narcisos* (en proceso), de 1995, mediante la representación reconocible del autorretrato de Muñoz "hace visible" la evanescencia de la forma. Al igual que *Vulgo* de Rennó, esta pieza contiene el significado intrínseco que resulta de los procesos de erosión, los cuales forman parte integral de las investigaciones de los dos artistas vinculadas a la no-permanencia de la imagen. *Narcisos*, al alterar las técnicas tradicionales de la serigrafía, provee un retrato y síntesis de los individuos en la sociedad que, desde de una mirada egocéntrica, observamos sólo poco más que la imagen de nosotros mismos. Al imprimir su propia cara sobre el agua, utilizando polvo de carbón, el retrato líquido de Muñoz flota sobre la superficie y se distorsiona progresivamente, transmutando incluso en el aire, hasta que el agua se evapora por completo y la imagen se asienta en el fondo del contenedor. El proceso de evaporación posterga el momento de la impresión y después la imagen se convierte en documento; dice el artista: "Es el instante de la impresión que Derrida llama en su texto el *Mal del archivo*, el momento propio del archivo". Al hacer visible la fragilidad e inestabilidad de la forma, el archivo se vuelve, entre otras cosas, vulnerable y nos recuerda nuestra breve y pasajera presencia en el mundo. Este proceso efímero define al trabajo y lógicamente los resultados siempre serán distintos y dependerán no sólo del momento en el que el polvo de carbón toque la superficie del acrílico, sino también de cada una de las leves alteraciones y accidentes que sufra el trazo como consecuencia de la presencia de aquellos

quienes rodeamos y observamos la obra "contaminando su aire". Los recuerdos y los vestigios de lo que fuimos constituyen, como bien lo sugiere esta pieza, un mito que reconstruimos de modo inevitable cada vez que lo volvemos a contar.

El sentimiento de frustración e imposibilidad de retención, presente en la obra de Muñoz a través de la repetición, se manifiesta de distinta forma en el trabajo de Rennó. La artista se da a la tarea de involucrarse en procesos que recurrentemente llevan largos periodos o incluso años, en los cuales se dedica a recopilar de manera inagotable información, objetos e imágenes, asumiéndose como coleccionista. Tal es el caso de *Bibliotheca* (2002), conformada por grupos de vitrinas en las que se presentan álbumes de familia que perdieron su auténtico valor —es decir, ya no pertenecen a sus dueños originales— y ahora se encuentran encapsulados, cerrados para siempre junto a cajas de diapositivas, lo cual los hace inaccesibles al espectador. La disponibilidad de estas imágenes en locales comerciales y mercados de segunda mano asume la inesperada reincorporación de la materia fotográfica al circuito comercial luego de haber sido domésticamente consumida. En exhibición pública, esta biblioteca (re)fotografía las portadas y la cara superior de los objetos contenidos en la vitrina (álbumes, cajas de diapositivas, fotografías antiguas, sobres de estudios de revelado, entre otros); esta nueva imagen se coloca de tal modo que ocupa todo el vidrio superior de cada vitrina, a modo de ilustración; al observador lo único que le resta es recordar la inherente potencialidad del álbum familiar cotidiano, como agente ya no sólo del recuerdo sino también del olvido. "En la cartografía líquida de la *Bibliotheca*, los álbumes señalan mensajes de naufragos de la memoria".

Y si la construcción de nuestra historia personal y colectiva recurre a la imagen fotográfica de tal manera, en efecto podríamos autodenominarnos "naufragos de la memoria" al referirnos a momentos históricos en los que la fijación de la luz en la película aún no rondaba por el mundo. Vera Cruz (2000-2009) es un video al que Rennó dota con características de documento, aunque sea evidentemente ficticio. Trata sobre la llegada del primer barco portugués en el año 1500 a la costa de Brasil. La imagen del encuentro de los portugueses con los

indígenas no existe en la proyección; esta "substracción de la imagen" paradójicamente vuelve más enfática la imagen referida, puesto que el espectador la elabora y recrea en su mente. El video con el auxilio de subtítulos, un sonido ambiental y una película velada relata la historia de este acontecimiento, desde la visión de los "vencedores". "Existe el diálogo del portugués, pero no hay réplica, porque la réplica no fue entendida".¹⁰ Basada en la carta de Pero Vaz de Caminha, explorador portugués que acompañó a Pedro Álvares Cabral en el descubrimiento europeo de Brasil, la narrativa nos recuerda que la memoria es un intento creativo el cual puede involucrar el mismo grado de veracidad y de ficción. Además, Rennó parece indicar que donde la imagen no se encuentra, su presencia en forma de ausencia se acentúa inclusive con más fuerza como lo real que es invisible. Vera Cruz concilia lo imposible de recordar para el espectador contemporáneo al no haberlo visto ni vivido, optando por inventar y recrear la memoria, así como la historia suele ser reescrita.¹¹

Muñoz también cuestiona la historia desde los residuos o fragmentos de la imagen. En 1990-1991 realizó la obra titulada *Tiznados*, para la cual utilizó imágenes de la prensa sensacionalista, recopiladas durante los años ochenta en Colombia. Interesado en el factor de que los fotoperiodistas, con la ayuda del flash, fijan con un efecto de imagen plana los detalles más íntimos de las víctimas de homicidios, irreconocibles o incluso "pulverizadas", Muñoz realizó siete paneles de yeso en los cuales sustrae detalles de dichas imágenes y los deja plasmados en carbón, aludiendo también con el título a dichas muertes. Lejos de que los referentes originales capturen en verdad los restos de estas tragedias, lo que se imprime es la

violencia urbana, así como la violencia cotidiana de todos aquellos alrededor quienes mediante una agresividad pasiva, pero igualmente cotidiana, fomentamos una visión que poco se acerca a lo que queda de las víctimas. Al final de estas imágenes plasmadas en medios de naturaleza efímera sólo podemos esperar que la inmediatez de su consumo las convierta en abstractas y ausentes como en *Tiznados*.¹²

IV.

La memoria, en su lucha obsesiva contra el olvido, nos demuestra el significado de ambos conceptos. Así como hay abusos del olvido también los hay del recuerdo. Las imágenes de Muñoz y de Rennó aquí presentadas son frágiles y fuertes; se sostienen en su falta de adherencia a un mundo de imágenes desechables y su poder radica en la insistencia por anticiparse al olvido, contenido previamente. Esta conciencia les confiere un sentido nuevo el cual las ata y aleja de las crónicas de la ausencia de las que forman parte.

Para concluir, al dislocar una vez más la fotografía de su campo bidimensional a territorios y soportes alternos, *Proyecto para un memorial* (2006), de Muñoz, muestra en una video-instalación una acción repetitiva, casi infinita: una mano con pincel aparece dibujando con agua distintos retratos que se evaporan sobre el cemento caliente que sirve como soporte. Cuando Muñoz traza rápidamente la imagen de un rostro, ésta también desaparece en la nada. La mano del artista regresa de modo incesante al punto de partida para dibujar la cara de gente reproducida en los obituarios de periódicos. En este proyecto para un memorial se busca sin resultado la permanencia; su carácter como "proyecto" es tan sólo eso. Si aceptamos que los memoriales están destinados al fracaso, éste asume el olvido en su mismo proceso de construcción; no obstante, este mismo fracaso nos alerta —a través de la conciencia de la interrelación olvido-memoria— sobre la necesidad de una responsabilidad social reconstructiva. Y ya que la amnesia social es cambiante y depende de un tiempo presente, entonces esperemos que las crónicas del olvido y del recuerdo por venir, nos permitan continuar leyendo lo que a primera instancia no se ve.

¹⁰ Daniela Pérez, "Pos-gráfica y la disolución del presente: *Narcisos* de Oscar Muñoz", *El Abanico*, Septiembre 2008, 3.

¹¹ Paulo Harkerhoff, "Rosângela Rennó: a filosofia da instituição fotográfica", www.rosangelarennó.com.br, consultado en noviembre de 2008.

¹² Dice la artista que "La forma en la que lidio con el texto es exactamente como lo hago con una foto. Siento que el texto determina una potencia imágica muy fuerte como información descriptiva que la foto no da". Paulo Harkerhoff, "Rennó ou a beleza e o vulgo do presente", en *Rosângela Rennó* (São Paulo: EDUSP, 1998), www.rosangelarennó.com.br, consultado en octubre de 2008.

¹³ Paula Aizugaray, "Rosângela Rennó: o artista como narrador", São Paulo: Paço das Artes, 2004, www.rosangelarennó.com.br, consultado en noviembre de 2008.

¹⁴ "Hubiera pasado mi vida tratando de entender la función del recordar, que no es lo opuesto que olvidar, sino su 'frente'. Nosotros no recordamos: Reescribimos nuestra memoria así como la historia es reescrita". Sandra Edén et al. *The (Un) of Forgetting: Internal and External Memory in Art* (North Carolina: Weatheripoon Art Museum/JNCG, 2008), 30.

¹⁵ Como lo establece la investigadora María Ivino, hay una relación cercana de esta serie con las fotografías de reportaje gráfica tomadas por el colombiano Femei Franco, para los diarios *El País* y *Occidente*.

FE EN LA IMAGEN

CONVERSACIÓN CON ÓSCAR MUÑOZ Y ROSÁNGELA RENNÓ

por Ana Paula Cohen

Ana Paula Cohen: La primera pregunta que me gustaría hacer, para entender cómo se dio el proceso que se muestra como resultado en la exposición *Crónicas de la ausencia*, es ¿cómo fue hecha la selección de las obras de cada uno de ustedes? Queda claro que no se trata de una exposición colectiva, pero sí de una selección contundente tanto de la obra de Rosángela como de la de Óscar. Además, me gustaría preguntar si ustedes ven, en principio, una relación directa entre las dos producciones.

Rosángela Rennó: La selección fue hecha entre la curadora y los artistas, por separado. Por esto creo que la relación entre las producciones va a quedar más clara en la exposición y, sobre todo, en la manera como la curaduría pensó las obras en el espacio, mezcladas; lo que resultará, yo pienso, en un buen entrecruzamiento de ideas, cuestiones y soluciones visuales.

Oscar Muñoz: Me atreví a deducir que el momento que posiblemente activó esta iniciativa y donde comenzó a evidenciarse esa relación y ese entrecruzamiento de ideas, sería el día que participamos, Rosángela y yo, en las charlas *Global Photography Now* (Tate Modern, Londres, 2006). Aunque las charlas contenían ángulos muy particulares, nuestras intervenciones se cruzaron en muchos puntos, de manera especialmente interesante. Creo que estos cruces se hacen evidentes en la muestra *Crónicas de la ausencia*, pero allí estaban apenas latentes.

APC: ¿Podrían hablar un poco de la selección de obras de cada uno de ustedes y de qué puntos de la producción creen que se harán más evidentes con el conjunto que se exhibe en el Museo Tamayo?

RR: Las obras escogidas forman parte de las series *Cerimonia do Adeus*, *Biblioteca*, *Vulgo* (y *Vulgo/Texto*), una imagen de la serie *Vermeilha* y el video *Vera Cruz*. Algunas series como *Vulgo* y *Cerimonia do Adeus* parten de archivos existentes y en otros casos, como la serie *Vermeilha* y la *Biblioteca*, hay una proposición específica: archivos inventados. Estas diferencias en el proceso traen implicaciones variadas, más allá de las soluciones visuales. En el caso del video *Vera Cruz*, queda claro que la cuestión de la amnesia histórica es la base de la "broma" con el documento imposible, pero hay un tratamiento audiovisual que produce un cambio de registro y transforma los datos de la historia oficial en una especie de historia privada. En *Vulgo* la idea

del individuo por detrás del número y los rostros sin nombre es más evidente por el tratamiento de color. Creo que este es uno de los puntos más importantes de la asociación entre el video y los demás trabajos fotográficos y que los baja todos al nivel de la crónica. Una especie de cambio de valores.

OM: En mi caso, la selección incluye tanto diferentes soportes y técnicas, como diferentes épocas de mi trabajo: desde los *Tornados*, un grupo de dibujos al carbón sobre madera (1990-1991), que se inspiran en las fotografías de las páginas rojas de la prensa, con el acercamiento y el uso inmisericorde de la luz del flash —imágenes que pretenden ser hiper-documentales— hasta *Paístempo*, una serie sobre papel que empecé el año pasado y que también está muy vinculada a dos periódicos colombianos, uno local, *El País*, y el otro nacional, *El Tiempo*.

Esta selección trata el documento evitando privilegiar la presencia de una técnica, como podría ser el video, un soporte que he utilizado con énfasis en los últimos años. También puede ser que acentúe una preocupación por la materialidad; la relación con el soporte... Creo que esto permitirá internarse en procesos y preocupaciones más complejas en el diálogo que estoy seguro se dará con la obra de Rosángela, con quien por primera vez exhibo de esta manera.

APC: Pensando en la obra de cada uno de ustedes y en la idea de "crónicas de la ausencia", me parece que mientras la obra de Rosángela trata de la presencia masiva de la fotografía en la sociedad contemporánea, y de cómo la construcción de un imaginario colectivo del siglo XX/XXI se da a partir de la imagen fotográfica —constituyendo patrones de comportamiento, así como gran parte de los registros componen lo que se puede llamar Historia—, el trabajo de Óscar parece establecer una relación de la imagen fotográfica con la inmaterialidad e imposibilidad de retención de la memoria individual de la fotografía y su frágil existencia en el tiempo, de la desaparición de una identidad a pesar de la existencia supuestamente más duradera de la fotografía, de la fragilidad y volatilidad de la imagen, así como de la vida y, de alguna forma, de la no permanencia del individuo en el mundo.

En ese sentido, ¿cómo ven —en el trabajo de cada uno de ustedes— la relación entre memoria individual/archivo personal/crónica como historia contada y memoria colectiva/Historia universal/crónica como registro de eventos pasados?

OM: Creo que mi trabajo establece relaciones propias de la fotografía desde la mirada del hombre como individuo, reafirmado por el mito del Narciso, como trasfondo en algunas obras. Sin embargo, quiero decir que aunque la fotografía aparece de una manera reiterada y fuerte en mi trabajo, esto no excluye otras grafías, otras técnicas primarias de impresión y archivo, de sistemas de construcción de imágenes y producción de registros y documentos, que en mi trabajo utilizo a menudo. Hago un énfasis especial en la tensión manifiesta entre el permanecer o desaparecer, imprimir o borrar, el retener o no un documento; es decir, en el momento de la constitución del documento, del registro. Ese momento de tensión es el instante, la circunstancia, en la cual mi trabajo ha buscado acercarse; un instante decisivo y crítico de salvación o destrucción de la imagen y donde se fija o no, para formar parte del pasado. Como lo dice Walter Benjamin en sus *Ensayos escogidos: La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado.*

RR: Es curioso que todo lo que identificas con el trabajo de Óscar se aplica, desde mi punto de vista, a mi trabajo: inmaterialidad, imposibilidad de retención de la memoria individual, fragilidad, volatilidad y la desaparición de la identidad. Lo que hay de distinto son los modos de operación, de naturaleza más sintética o constructiva, en el caso de Óscar, y más analítica, dentro de mi producción. Entretanto, lo que veo en común en las dos producciones es una libre circulación entre la memoria individual y la colectiva. Yo no creo en memorias colectivas; ellas son construcciones creadas por instituciones, con objetivos políticos. Lo que siempre he querido manejar es la relación entre el individuo y su representación, como un medio de salvarlo de la muerte simbólica. Pensar en la humanidad a partir del individuo y sus historias personales, lo que éste necesita olvidar y/o archivar.

APC: Si por un lado la obra de ustedes trata de la imposibilidad de definir dónde termina el documento real y empieza lo ficcional, así como de la dificultad de retención de la imagen y de la memoria, por otro, tienen una "preocupación con la materialidad" muy presente en toda su constitución. Los registros de sus propias acciones y/o colecciones son materiales, y pueden llevar consigo muchas etapas del paso del tiempo encapsuladas en una obra. O sea, parten de una imagen o de

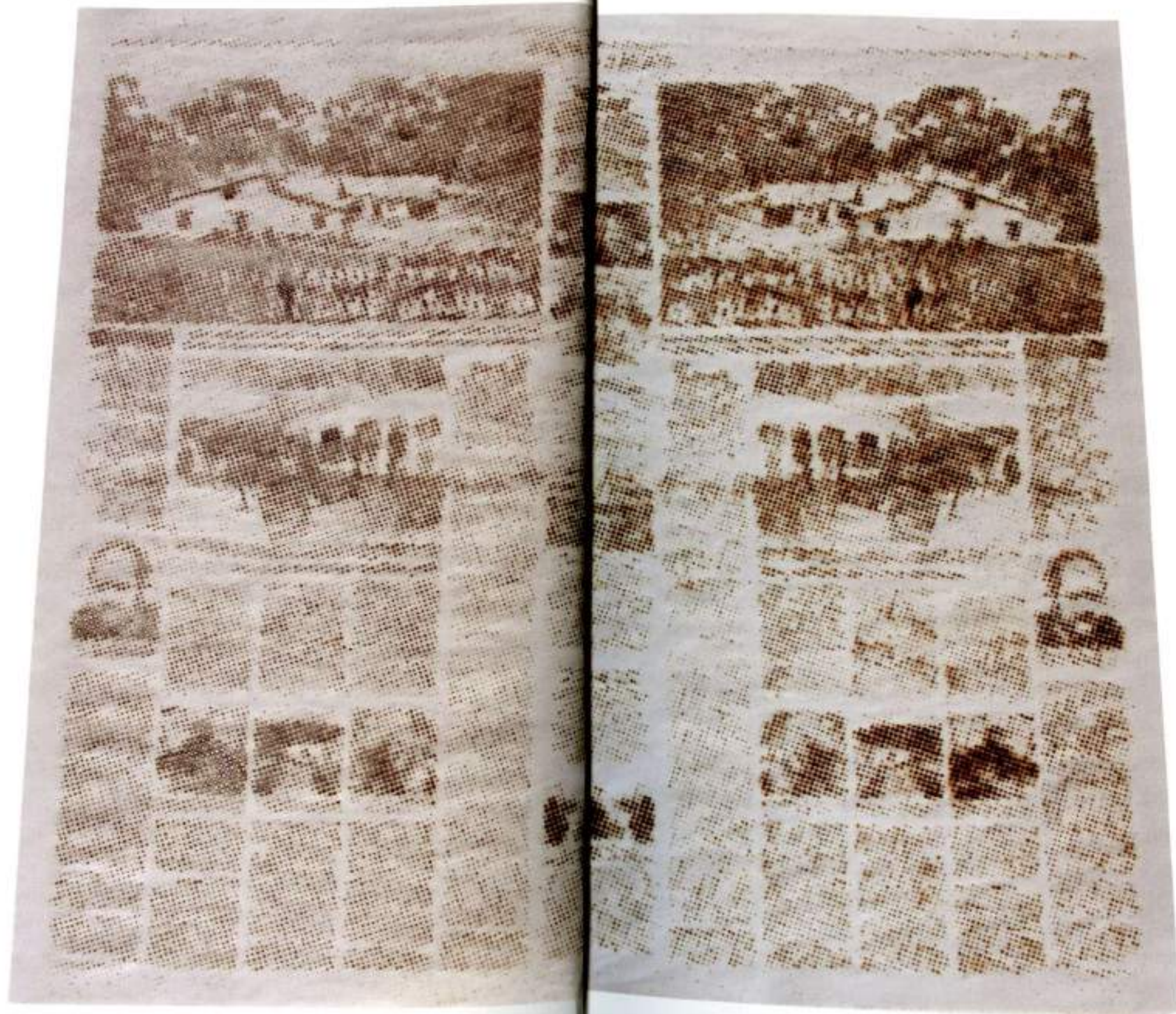
colecciones de imágenes cuya existencia puede ser comprobada materialmente (y visualmente, en la mayoría de los casos) en el espacio de exposición, y que están, en ese sentido, siempre presentes. ¿Cómo ven esa cuestión?

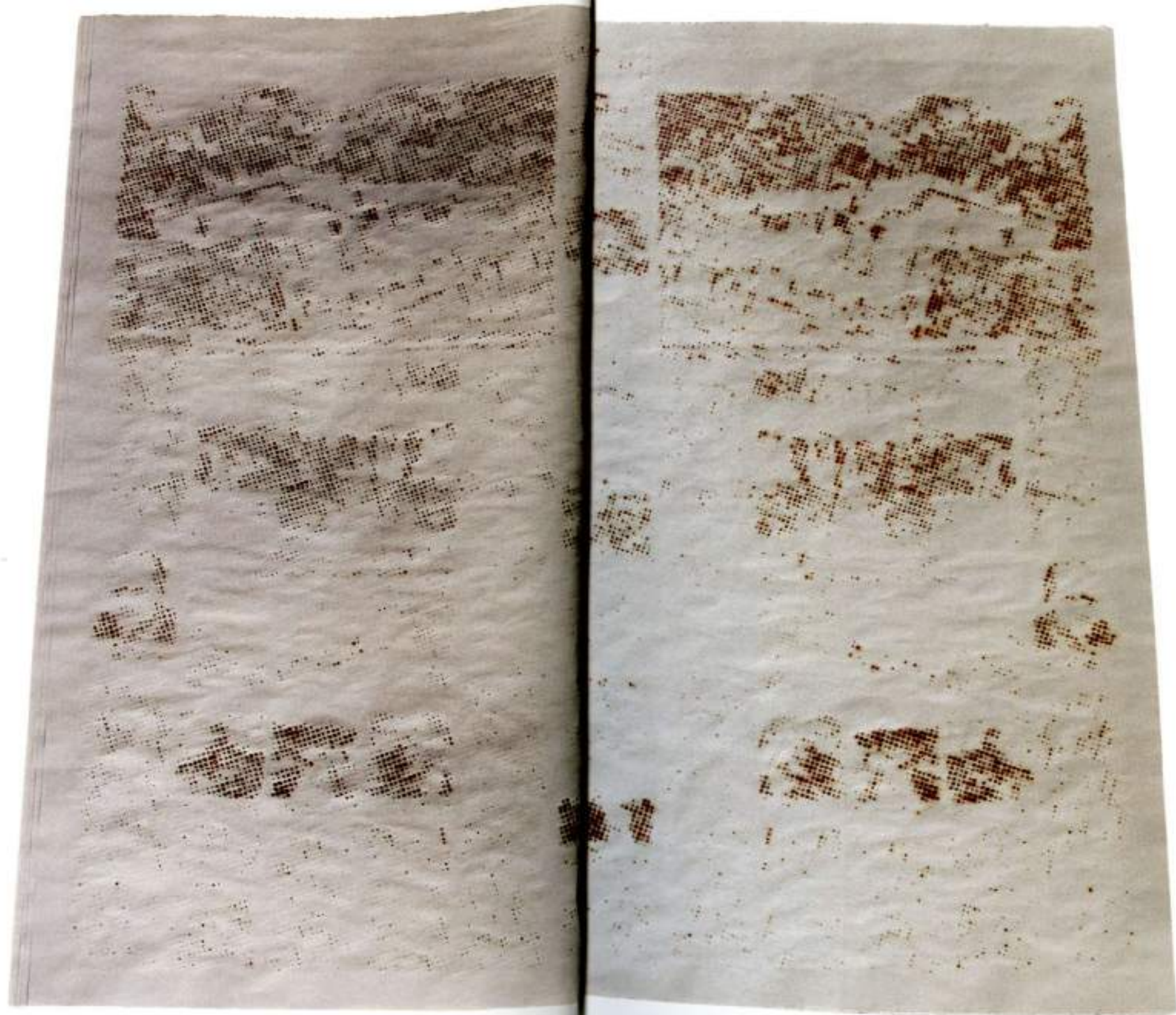
OM: Sí son objetos con su materialidad, por supuesto, los que se exhiben aquí. En todos los casos, creo que esa materialidad está operando de manera expresiva y con los Narcisos, en especial, está físicamente en transformación durante la muestra; cada Narciso es un recipiente lleno de agua que contiene en su superficie una imagen, es un objeto, un volumen. Durante la muestra, en el proceso de evaporación, la imagen irá descendiendo hacia el fondo hasta convertirse en un completo vacío cuando el recipiente se haya vaciado de líquido. En otros casos, como en los videos, esa desmaterialización opera visualmente, pero en todas, el conflicto entre la imagen y el soporte es una metáfora de la imposibilidad de asir, de retener y contener.

RR: Elegimos un medio ya bastante cargado de usos y significados —la fotografía y todos sus desdoblamientos históricos, conceptuales y sociales— aun cuando algunas veces nos ubicamos más lejos de su materialidad propia. Para desarrollar cualquier cuestión acerca del sistema de representación (fotográfica o no, humana o no...) y sus orígenes y consecuencias, siento que no puedo prescindir de dialogar directamente con la fisicalidad de este sistema, es decir, de los modos de presentación y re-presentación definidos por la propia fotografía. El ser humano tiene mucha fe en la imagen técnica y ya no sabe vivir sin ella. Creo que Óscar y yo tenemos en común la preferencia por un tipo de imagen que desafía los sentidos del espectador, que lo provoca a cuestionar lo que mira (y a veces no puede tocar...) a través del ejercicio de la mirada (y del control del deseo...) cuestionar sus memorias, sus amnesias y sobre todo su fe en la imagen.

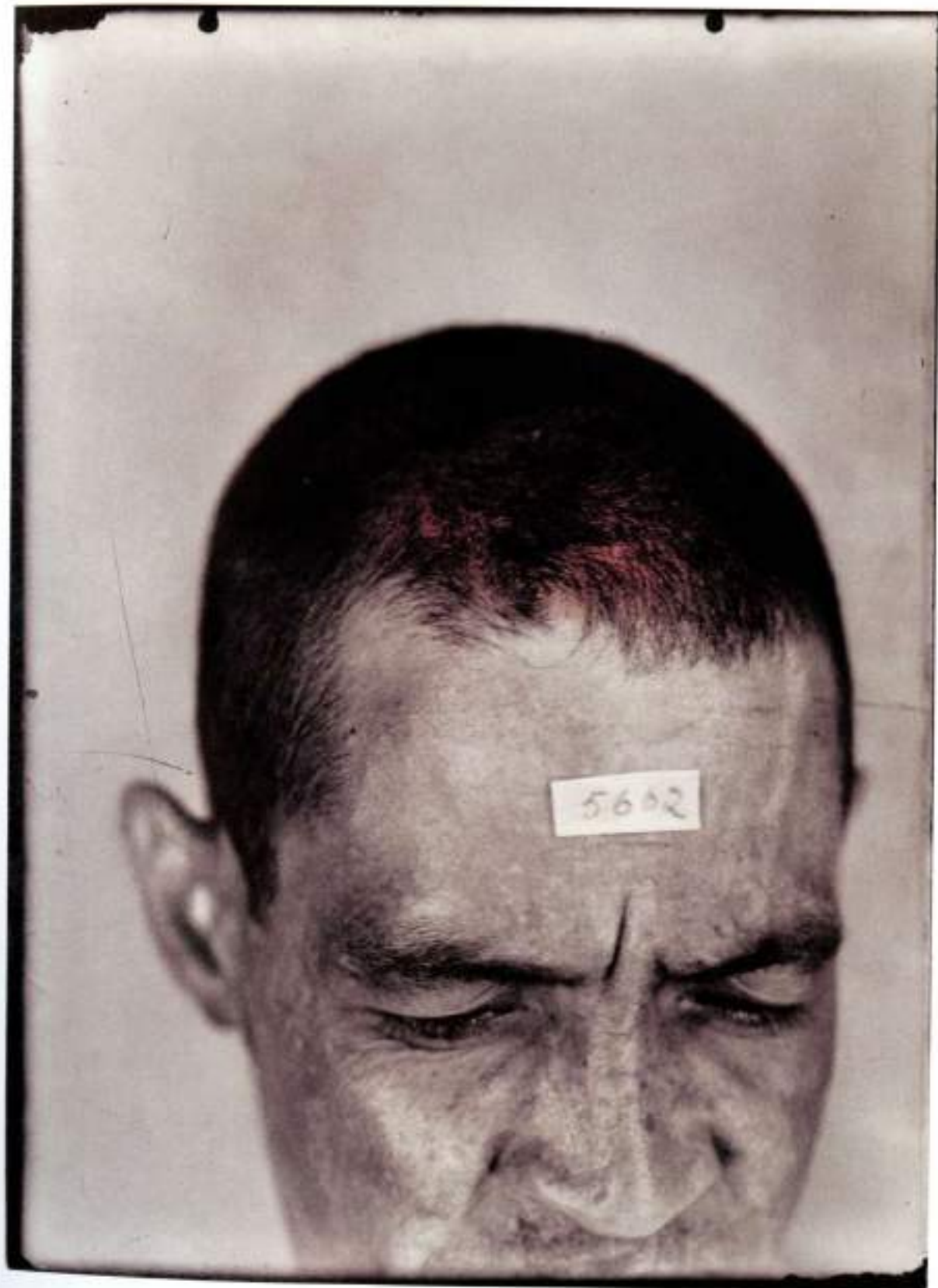
Ana Paula Cohen es curadora independiente, editora y crítica de arte. Vive y trabaja en São Paulo.







EDSÄNGELA BENNÖ
NUMMER: 1999
CAT. 3







ÓSCAR MUÑOZ
NARCISO - 1995
34x44



ÓSCAR MUÑOZ
SIMULACROS #1, #2 Y #3 (1983)
CAT. 13



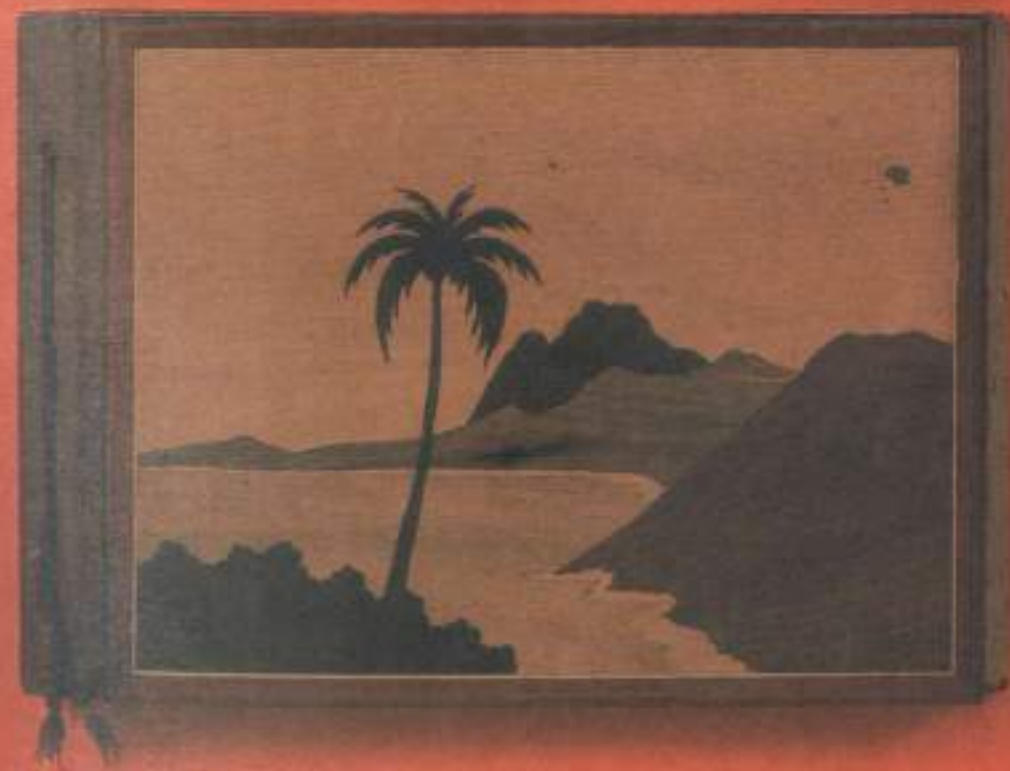
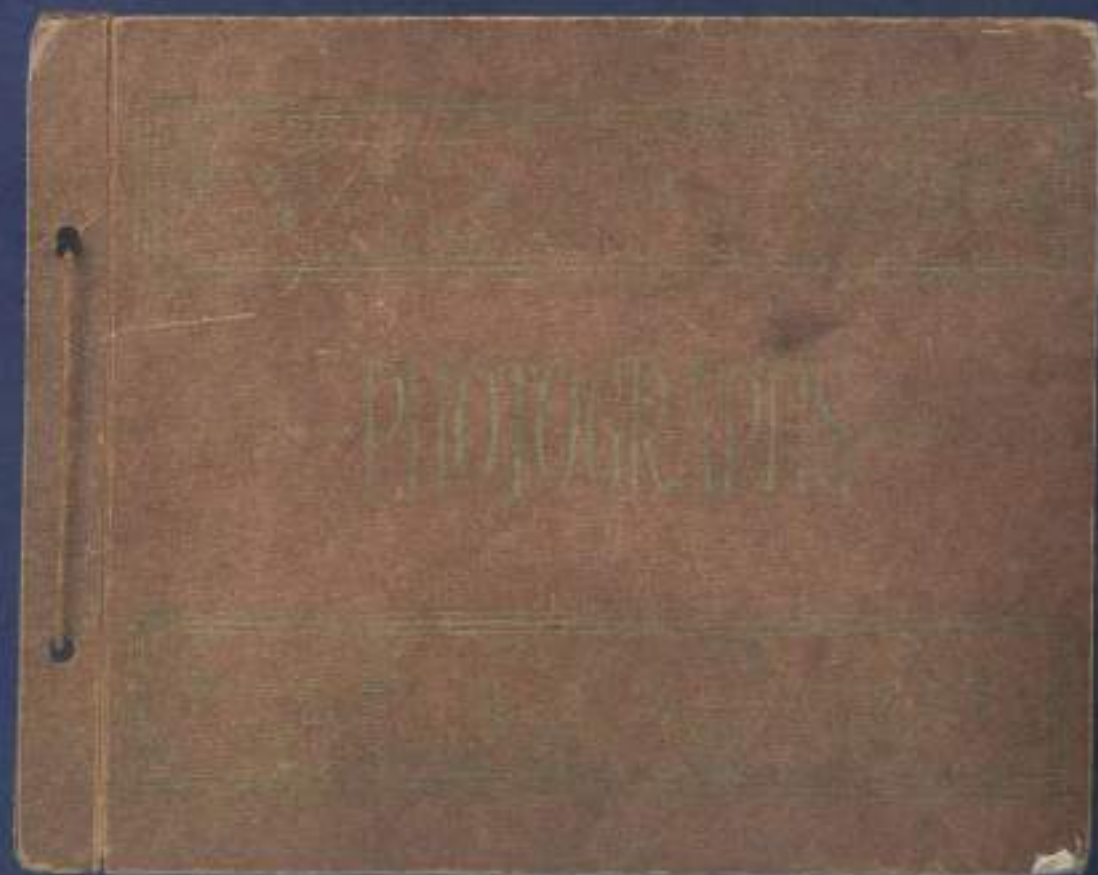


RODOLFO HENRI
1917-2000
GALV





ROSÂNGELA KENÔ
BIBLIOTECA - 2003
CAT. 4







ÓSCAR MUÑOZ
TIEMPOS - 1990-1991
CAT. 12





ÓSCAR MUÑOZ
PROYECTO PARA EL MEMORIAL - 2005
L.M. 16



OSCAR MUÑOZ
PROTECTOR DE LA MEMORIA - 2000
XII. 10



Están llegando más.
Ya son una veintena.

ROSÁNGELA RENNÓ
VERA ARCE 2009-2010
C40.13

IN TIMES OF FORGETTING...

Daniela Pérez

In times of forgetting, as *100 Years of Solitude* aptly describes, or in times of absolute dependence on visual language—in a world marked by the excess of images, which we naively claim help us understand, believe and remember—the most immediate consequence turns out to be: to easily forget.

Not without reason, we have spent much time updating, hastily and extravagantly, external technological memory systems, increasing their “capacities” day by day.¹ These devices, some of them even portable, act like bridges to our past, present and enigmatically also to our future. Our incapacity to retain an enormous quantity of images from different sources, which confront us on a daily basis, combined with our craving for “conveniences,” makes it clear that our memories largely depend on photographic images that supposedly “retain” our experiences. Thus, the dense fog that surrounds us, or that we wilfully choose to circumvent, is composed of public and personal aspects within which historical, political, intimate and family events stand out and allow us to perceive the strong dose of amnesia that we suffer from as a society.

Chronicles of Absence. Óscar Muñoz and Rosángela Rennó brings together a selection of works by both artists, who make use of the “crisis of memory” to question, among other things, the constant social production of forgetfulness. Photographs (one of the main products to which they refer) served, at some point, to guide us toward the preoccupations we should look at, but today they no longer foster our ability to “see,” or at least not in the same way. Their current meaning, based on the social uses we lend them, reveals a complexity that Óscar Muñoz (Popayán, Colombia, 1951) and Rosángela Rennó (Belo Horizonte, Brazil, 1962) have insistently examined for several years, through their individual artistic processes that evidence totally unique methods of reflection. This exhibition fosters a dialogue between the two artists’ work, generating a broader discourse by proposing an issue—social amnesia—in order to reflect upon it.

¹ “We have always had a thirst to improve our capacity for memory, but the past twenty-five years are marked by a particular rapid expansion in external memory offered by technology. Today, we not only record and extract information via books, audio recording, photographs, TV, and film but computer hard drives, memory cards, PDAs, and the Internet.” Sandra Eden et al., *The Living of Forgetting: Internal and External Memory in Art* (North Carolina: Weatherspoon Art Museum/UNCG, 2008), 18.

Memory does not exist without forgetting and forgetting does not exist without memory. These two concepts’ interdependence—understood from the point of view of a society where there is an absolute demand for immediacy, to such a point that it makes it difficult to retain personal, as well as collective narratives—makes this issue a highly relevant one for its present-day discussion. In this context, amnesia does not refer to memory loss induced by trauma, but rather to the absent past manifested by a condition of the present. For Muñoz and Rennó, social amnesia is largely due to our use of images as a mnemonic catalyst, since we constantly (both consciously and unconsciously) filter certain memories of subjects and situations. The endless production of images in different contexts generates a breakdown of their meaning. We have unfortunately learned to live with chronicles that we automatically ignore or reject because of our indifference, our incapacity to retain information or the self-defense mechanisms we have developed when confronting certain narratives; these chronicles are often precisely those that the two artists put forward in their individual investigations. By manipulating the original referent and revealing the selective processes implicit in common social practices, Muñoz and Rennó portray the face of invisibility that is not always perceptible.

Photographs, installations and videos made since the beginning of the 1990s, as well as more recent works, are distributed through the exhibition galleries; their juxtaposition is meant to foster a dialogue with the public regarding the work of two different artists dealing with social amnesia. The distribution of the works—featuring the remnants of individuals who are either anonymous or have disappeared—allows us to see that, although *Chronicles of Absence* features spaces saturated with information which involve us in their narratives, it also includes empty, “blank” spaces that materialize the memories that are absent from our own gaze. The images shown in this exhibition, salvaged from discarded elements, are manipulated and presented in an environment, such as the galleries of a museum or the pages of a catalogue, in a manner that encourages public and artistic reflection; here, added values are emphasized, alluding to each image’s modes of production and to the processes of presentation and consumption that reflect the formal and conceptual experiments that each artist carries out. Far from ignoring their reality, the

artists provide a definitive account of the time that is inevitably, nostalgically, contained in each photograph.

III.

Muñoz and Rennó—residents of two undeniably complex cities (Cali and Rio de Janeiro) with their own particular histories, contexts and characteristics—focus their attention on day-to-day accounts of relevant episodes in people's lives.

Óscar Muñoz studied drawing in Colombia in the 1970s, when there were no university programs focusing on photography or audiovisual media. Over the years, he has resorted to the possibilities that a trace can provide in terms of expression as well as in its broad signification. Through his years of practice, which feature the recurrent use of preexisting images and untraditional surfaces, Muñoz has experimented exhaustively with different materials, beginning in the 1980s when he started studying basic photography techniques. By manipulating photographic referents—such as illustrated articles or obituaries published in Colombian newspapers—or testing his own ability to remember the faces of people in immediate memory exercises, Muñoz focuses on the uncontrollable nature of memory. He also often produces self-portraits, disfiguring his own image; in Borges's words, "there is no face that will not become blurred like the face of a dream."¹ Another key element in the artist's work is repetition, which he attempts to use—with frustrating results—to reconstruct memory, leading to the endless physical and mental transformation of representation. In one of his more recent pieces, *Paísiempo* (2007), Muñoz perforates and burns sheets of newsprint that (at a distance) look like aged, sun-bleached newspapers and that exemplify the ubiquity of violent articles presented in print media. Their "violent" character logically issues from the harrowing news items that the media publishes, but also from our callous reaction—or even lack of reaction—as a society in the face of such events. The sepi-toned newspaper-hybrid that the artist creates—a mixture of two Colombian daily newspapers, *El País* and *El Tiempo*—may seem practically identical to the real thing in that it reproduces cruel illustrations of human loss. Presented on long tables, the piece also demonstrates

that information fades as quickly as the time it takes for us to scan these pages.

Rosângela Rennó, who studied architecture and visual arts, began to use appropriated images—and lend them new meaning—in the 1980s. Working directly or indirectly with photography and alternative media was a major challenge during a time when painting had reemerged as the medium of choice. However, the vast array of images from different sources that Rennó has since incorporated into her practice, by salvaging preexisting materials, has led her to undertake projects that reexamine the value and meaning of archives and collections. Family albums and photographs from private, official, institutional and historical archives are painstakingly compiled by the artist out of social "refuse." By interrupting the process of forgetting or fading that is the fate of all these images, Rennó presents them in a way that emphasizes the meanings of their often invisible stories. Thus the photographic act becomes a sign of forgetting, freeing us from our supposed "obligation" to remember an event or situation. In *Sam título* (Untitled, 1996) from the *Vermelha* (Red) series, Rennó presents a "fogged" portrait photograph of a baby. From a distance, it looks like a monochrome print, but as we get closer, we can vaguely make out an a-temporal image eclipsed by an intense red overlay. It is one of the first in a series of red pieces (*vermelhas*) that are, for the most part, portraits of men in military attire, that allude to an upper class society of exclusion. The image of a child or adult is presented "at the edge of visibility" not only to force the viewer to search for an image (and remind us that we consciously have to relearn things if we do not want them to become reduced to hazy recollections), but also to emphasize, as Paulo Herkenhoff has stated, that this series refers, metaphorically, to a lack of pictorial portraits in Brazilian colonial tradition: an intentional lack of personal images of symbolic power, that was not related to the crown, so that people would have no visual aids to remember faces.² Coated or bathed as they are by the conspicuous red layer, the referents—images from family albums that were given to Rennó or that she purchased at flea markets in various countries (Brazil,

United States, Germany, France, Russia or Argentina, among others)—provide a peculiar and undoubtedly emphatic warning about the casual violence that also surrounds them.

III.

Chronicles of Absence presents two informed and critical postures, which are the result of the investigations by Muñoz and Rennó. As contemporary chroniclers, the artists alter the original narratives, but pay close attention to the information compiled in order to reconstruct previously established meanings. Their "chronicles," which combine reportage and narrative, force the artists to perform mental exercises of their own in order to reconstruct the cases, while also alluding to how quickly the configuration of an "episode" can change or actually fade from memory—especially those that were not originally meant to be shown in an art context.

Rennó focused her research on a vast array of preexisting images that implicate the societal processes of forgetting, neglect and consumption. In 1995, when the artist was doing an investigation at the Carandiru complex of the São Paulo State Penitentiary, she found an extensive collection of negatives that, beginning in the 1920s, documented various marks on inmates' bodies.³ These records had been made by the prison's psychiatry and criminology departments, and were aimed at identifying prisoners by these physical features rather than by name. When Rennó asked to have access to this collection of negatives in order to organize, restore and possibly eventually use some of them in her own work, her petition was rejected on the grounds that the identity of inmates and their families had to be protected for a minimum of 100 years. One year later, she finally gained authorization to work with the collection after she showed that some of the pictures had been published in a criminology thesis. The artist cleaned, restored and catalogued the negatives. A large number of them were pictures of faces (both frontal and profile shots), heads, tattoos and scars, as well as of deformities or physical signs of illness.

The *Vulgo* series (*Alas*, 1998–2003) displayed in this exhibition is one of the works derived from such investigation.⁴

¹ In 1992, a few years before Rennó began this research project, a fight broke out between inmates at the jail next to the Penitentiary; this event and the subsequent police raid led to the death of 111 prisoners. The São Paulo State Government closed the Carandiru Detention Center a few years later.

Showing their age, the negatives from which these images are made had remained unseen for several decades. The enlargement and public exhibition of these photographs—depicting the back of prisoners' heads and cataloguing them according to their cowlicks or hair-growth patterns—evidently disrupts their symbolism by transposing them to a context that makes them "current" again. On this subject, Rennó has remarked, "I'm interested in the paradox of taking images from the beginning of the (twentieth) century and reprinting them with contemporary technology. I take the chemical image and see how its meaning changes with new media..."⁵ Moreover, as Herkenhoff has said, these images in particular, make us aware of the repercussions of the State's photographic gaze intruding upon the most intimate aspects of an individual's own body. For years now, photographs have been a feature of official documents that are required and accepted as proof of one's identity. In this case, however, such function is undermined as the images provide visual references to individuals who nonetheless remain anonymous. Unlike the other photographs that form part of this series, *Number* (1998) partially depicts the face of a man who is identified by a number on a piece of paper stuck on his forehead; at face value, the picture does not provide us with any other information about who he is (for instance, the type of crime he committed).

Contrasting with these faceless or nameless images, in *Narcisos* (*Narcissus*, in progress, 1995) Muñoz uses a self-portrait—a recognizable representation of his face—to "render visible" the form's evanescence. Like Rennó's *Vulgo*, this piece contains the intrinsic meaning that is the result of a process of erosion, which forms an integral part of both artists' research in the impermanence of images. By modifying traditional screen-printing techniques, *Narcisos* provides a portrait and synthesis of the egocentric individual in society who fails to see much more than his own image. Printed on water with powdered charcoal, Muñoz's liquid self-portrait floats on the surface and is gradually distorted, changing with any disturbance in the air, until the water evaporates completely and the image settles on the bottom of the container. The evaporation

² Other pieces deriving from the research project are *Cicatriz* (Scar, 1996), *Cicatriz/Museu Penitenciário* (Scar/Prison Museum, 1997–1999), and *Vulgo/Teto* (Common People/Tot, 1998).

³ Paulo Herkenhoff, op. cit., cf. footnote #3.

⁴ Jorge Luis Borges, "El inmortal," www.biblioparc.com.br/pdf/waste/6pdf, consulted 03/08.

⁵ Paulo Herkenhoff, "Rennó ou a beleza e o dulcor do presente" in Rosângela Rennó (São Paulo: EDUSP, 1998), p. 5, www.rosangelarennocm.br, consulted 10/08.

process defers the moment of printing, and the image subsequently becomes a document; the artist states, "It is the instant of printing that Derrida calls the 'archive's moment', in his text *Mai d'archive* (*Archive Fever: a Freudian Impression*)."¹⁷ By rendering the form's fragility and instability visible, the document becomes (among other things) vulnerable and reminds us that our presence in this world is short-lived, merely temporary. This ephemeral process defines the work: logically, the results will always be different and do not only depend on the moment when the powdered charcoal finally settles on the Plexiglas surface, but also on all the small alterations and accidents that the print undergoes as a consequence of those of us who approach it and look at it, "contaminating its air." As this piece suggests, memories and remnants of what we used to be, constitute a myth that we inevitably reconstruct every time we retell it.

The sense of frustration and of the impossibility of retaining information, which appears in Muñoz's practice through repetition, manifests itself differently in Rennó's work. The artist involves herself in processes that often encompass long periods of time, even years, which she spends tirelessly compiling information, objects or images, playing the role of a collector. This is the case of *Bibliotheca* (2002), a piece made up of several display cases in which family albums and slides that have lost their real value are now and forever inaccessible, shut away behind glass. These images' availability at thrift stores and flea markets implies the unexpected reincorporation of photographic material into the marketplace after its domestic consumption. For its public exhibition, this library reproduces the covers and surfaces of the objects inside the vitrines (albums, slides, photographs, among others); this new image is displayed on the upper face of these tables; all the viewer of this library can do is remember the inherent potential of the prosaic family album as an agent of memory but also of forgetting. "In the liquid cartography of the *Bibliotheca*, albums would be messages from the castaways of memory."¹⁸

And if the construction of our personal and collective history resorts to the photographic image in this way, we could

indeed call ourselves "castaways of memory" when referring to historical moments at which time the process of capturing light on film did not yet exist. *Vera Cruz* (2000–2009) is a video to which Rennó lends the characteristics of a documentary, though it is obviously fictitious. It deals with the arrival of the first Portuguese ship on the coast of Brazil in 1500. The projection does not include any images of the encounter between the Portuguese and the native people; paradoxically, this "subtraction of the image" tends to place emphasis on the aforesaid scene, given that viewers elaborate it and recreate it in their minds. The video—with its subtitles, ambient soundtrack and overexposed footage—tells the story of this event from the "conquerors" point of view.¹⁹ "The Portuguese side of the dialogue exists, but there are no responses, because they were not understood."²⁰ Based on a letter written by Pero Vaz de Caminha, a Portuguese explorer who accompanied Pedro Álvares Cabral in the European discovery of Brazil, the narrative reminds us that memory is a creative enterprise that can involve equal amounts of truth and fiction. Moreover, Rennó seems to indicate that where we do not find the image, its presence in the form of absence is even more powerfully emphasized as an invisible reality. *Vera Cruz* resolves what it is impossible to remember by the contemporary viewer because he/she did not see it or experienced it, choosing to invent and recreate memory, just as history tends to be rewritten.²¹

Muñoz also questions history based on the image's remnants or fragments. In 1990–1991 he made the series entitled *Tiznados* (*Charred*), in which he used pictures compiled during the 1980s from sensationalist Colombian tabloids. Interested in the fact that under the flattening glare of the flash, photojournalists capture tiny details of unrecognizable homicide victims that are "pulverized" beyond all recognition, Muñoz made seven plaster panels that extract, in an abstract form, particular details from these images and renders them in charcoal, while also alluding to these deaths in the piece's

title. Far from capturing the aftermath of these tragedies, the original photographs published in newspapers merely portray day-to-day urban violence—content we often encourage through our passive-aggressive way of viewing, which does little justice to the remembrance of the victims. In the end, it is to be expected that the immediacy of consumption will turn these images—captured by the news media which is ephemeral by nature—into something abstract and absent, as articulated by Tiznados.²²

IV.

Memory, in its obsessive struggle against the process of forgetting, shows us the meaning of both concepts. Forgetting can be the subject of abuse, and the same is true for memory. The images that Muñoz and Rennó present here are both fragile and powerful; their power lies in the fact that they belong to a world of disposable images, and that they persistently anticipate the process of forgetting, which they already contain. This awareness lends them a novel meaning that ties them to—and distances them from—the chronicles of absence of which they form an intrinsic part.

Finally, shifting photography once more from its two-dimensional realm to alternate backdrops and territories, Muñoz's *Proyecto para un memorial* (*Project for a Memorial*, 2005) depicts a repetitive, almost interminable action in a video-installation: a hand with a paintbrush draws portraits with water that evaporate on the hot cement that serves as their support. As Muñoz quickly sketches a face, it disappears, leaving no traces behind. The artist's hand returns incessantly to the starting point of the drawing, in order to portray the faces of people whose pictures appeared in newspaper obituaries. In this project for a memorial, the artist seeks permanence, ineffectively; its nature as a "project" is just that. If we accept the fact that memorials are doomed to failure, this one assumes the act of forgetting in its very process of construction; however, this same failure warns us—through an awareness of the interrelationship between forgetting and remembering—that society needs to assume the responsibility of reconstruction. And since social amnesia is a constantly changing process and depends on a present moment, then let us hope that future chronicles of forgetting and remembering allow us to keep reading what remained invisible the first time around.

¹⁷ Daniela Pérez, "Rosángela y la disolución del presente: Narcisos de Oscar Muñoz" in *El Alcázar*, September 2008, 3.

¹⁸ Paulo Herkenhoff, "Rosángela Rennó, a filosofia da instituição fotográfica" www.rosangelarennó.com.br, consulted 11/08.

¹⁹ "The artist states that I deal with text exactly the same way I deal with a photo. It seems to me that text has a very powerful image potential as descriptive information that a photo does not." Paulo Herkenhoff, op. cit. see footnote # 3.

²⁰ Paula Alzugaray, "Rosángela Rennó: o artista como narrador" (São Paulo: Paço das Artes, 2004), www.rosangelarennó.com.br, consulted 11/08.

²¹ "I will have spent my life trying to understand the function of remembering which is not the opposite of forgetting, but rather its lining. We do not remember: We rewrite memory much as history is rewritten." Sandra Eden et al. op. cit. 90.

²² As researcher Mariá Iovino has stated, this series is closely related to the photographs taken by Colombian photojournalist Ferrell Franco for the *El País* and *Occidente*.

FAITH IN THE IMAGE

CONVERSATION WITH ÓSCAR MUÑOZ AND ROSÂNGELA RENNÓ

By Ana Paula Cohen

Ana Paula Cohen: The first question I would like to ask you, in order to understand the process of the exhibition *Chronicles of Absence*, is how were each of your works selected? It's clearly not a group show, but rather a specific selection of the work of Rosângela and Óscar. I also want to ask you both if you see a direct relation between your individual practices.

Rosângela Rennó: The selection was done by the curator working with each artist, separately. That's why I think the relation between the two bodies of work will be clearer in the show, and especially in the way that the work is organized within the space, how it is mixed together; the result, I think, will be an interesting intertwining of ideas, questions and visual solutions.

Óscar Muñoz: I would say that the moment that might have sparked this initiative, and when the relation and interconnection of ideas became evident, was the day that Rosângela and I took part in the series of talks *Global Photography Now* (Tate Modern, London, 2006). Though the talks referred to very specific viewpoints, our presentations overlapped in many points, in a particularly interesting way. I think these overlaps become obvious in *Chronicles of Absence*, but they were merely latent back then.

APC: Could each of you talk a little on your selection of the artworks and the issues that they address that you think will be more evident in the exhibition as a whole at the Museo Tamayo?

RR: The selected pieces form part of the series *Cerimonia do Adeus*, *Bibliotheca*, *Vulgo* (and *Vulgo/Texto*), one image from the *Vermelha* series and the *Vera Cruz* video. Some series, like *Vulgo* and *Cerimonia do Adeus*, are based on existing archives and in other cases, like the *Vermelha* or *Bibliotheca* series, there's a specific proposal: of imaginary or "invented" archives. These differences in the process have various implications, apart from their visual solutions. In the case of the *Vera Cruz* video, it's clear that the issue of historical amnesia is the basis of this "joke" about the impossible document; but there's an audiovisual treatment that changes the composition of the images and transforms the official historical information into a kind of private history. In *Vulgo* the idea of the individual behind each number and the nameless faces is more obvious because of the way I have manipulated the color in the images. I think that these kinds of manipulations are some of the more important connections between the video and the other photographic

pieces: they transform all of them into a form of chronicle, producing a kind of change in values.

OM: In my case, the selection features various media and techniques, and also different periods of my work. The *Tiznados* series are charcoal drawings on wood (1990-1991) that are inspired in pictures from crime tabloids—close-up shots ruthlessly using the light of the flash, images that claim to be hyper-documentary. Or *Paistempo*, a series on paper that I started last year and that is also associated with Colombian periodicals, a local newspaper, *El País*, and a national one, *El Tiempo*.

This selection deals with the document while trying to avoid placing emphasis on a specific technique, such as video, for instance, a medium I've used a lot over the last few years. It might also emphasize a concern for materiality; the relationship with the medium... I think this will allow viewers to delve into more complex processes and concerns, in the dialogue that I am sure will occur with the work of Rosângela work, with whom it is the first time I show my work in this way.

APC: Thinking of both of your practices and the idea of "chronicles of absence," it seems to me that while the work of Rosângela deals with the ubiquity of photography in contemporary society and how the construction of a twentieth/twenty-first-century collective imaginary is based on the photographic image—establishing behavior patterns, just as many of the records form part of what we could call History—the work of Óscar seems to establish a connection between the photographic image and immateriality, as well as the incapacity of an individual memory to retain information; between photography and its fragile existence in time; a reference to the disappearance of an identity in spite of the supposedly longer-lasting existence of photography, to the image's fragility and fleetingness, and also to life and, in a way, to the individual's impermanence in the world.

In this sense, how do you, in your individual practices, conceive the relationship between individual memory/personal archive/chronicle as a story that is being told, and collective memory/universal History/chronicle as a record of past events?

OM: I think my work establishes connections specific to photography from the point of view of man as an individual, reaffirmed by the myth of Narcissus, as the undertone in certain pieces. But I should say that although photography appears in a

reiterative and predominant manner in my work, it doesn't exclude other kinds of graphics, other primary printing and archiving techniques, image construction systems, document and record production systems, which I often use in my work. I place special emphasis on the manifest tension between remaining or disappearing, printing or erasing, retaining or not retaining a document: that is to say, at the moment when the document is made. This moment of tension is the instant, the circumstance that my work has attempted to approach: a decisive, critical moment of the image's conservation or destruction when it becomes—or doesn't become—permanent, and form part of the past. As Walter Benjamin says in his *Selected Essays*, "The true picture of the past flits by. The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again."

RR: It is curious how everything you identify with Óscar's work also applies, as far as I can see, to mine: immateriality, the impossibility of retention of individual memory, fragility, fleetingness and the disappearance of identity. What is different, are the methods of operation, which are more synthetic or constructive in Óscar's case, and more analytical in mine. So, what both bodies of work have in common, it seems to me, is a free circulation between individual and collective memory. I don't believe in collective memories—they're constructs created by institutions for political purposes. What I've always tried to deal with is the relationship between the individual and his or her representation, as a way of rescuing him or her from symbolic death. Thinking about humanity based on the individual and his or her personal stories, what he or she needs to forget and/or remember.

APC: On the one hand, both your practices deal with the impossibility of defining where the real document ends and fiction begins, as well as with the difficulty of retaining images and remembering, while on the other hand, you both have a very noticeable "concern for materiality" in all its constitutive elements. The documents of your own actions and/or collections are materials that can imply many phases of the passing of time encapsulated in a piece. In other words, you start with an image or a collection of images whose existence could be tested materially (and visually, in most cases) in the exhibition space, and that are, in that sense, always present. What are your thoughts on this?

OM: Yes, what we are showing here is, of course, objects with their own materiality. In every case, I think this materiality functions expressively, and especially in the *Narcisos*, it undergoes a physical transformation during the show; each *Narciso* is a container filled with water with an image on its surface—it's an object, a volume. During the show, through the process of evaporation, the image will descend to the bottom until the piece becomes a total void, when all the liquid in the container is gone. In other cases, like the videos, this de-materialization occurs visually, but in every piece, the conflict between image and medium is a metaphor for the impossibility of grasping, retaining and containing.

RR: We picked a medium that's already pretty loaded with uses and meanings—photography and all its historical, conceptual and social repercussions—even when sometimes we situate ourselves outside of its specific materiality. Dealing with any issue concerning the system of representation (whether photographic or not, human or not...) and its origins and consequences, I feel like I can not avoid directly addressing this system's physicality, meaning the physicality of the modes of presentation and re-presentation defined by photography itself. Human beings have a lot of faith in the technical image and they don't know how to live without it anymore. I think Óscar and I both have a preference for the kind of image that challenges the viewers' senses, that leads them to question what they're looking at (and sometimes can't touch...) through the exercise of the gaze (and the control of desire...), questioning their memories, their amnesias and above all their faith in the image.

Ana Paula Cohen is an independent curator, editor and art critic. She lives and works in São Paulo.

ROSÂNGELA RENNÓ

CERIMONIA DO ADEUS - 1997-2003
Ceremonia del adiós
39 fotografías digitales a color, laminadas
en acrílico | Cortesía de la artista
CAT. 1

BIBLIOTHECA - 2002
Vitrinas en aluminio pintado, acrílico, vidrio,
fotografías digitales, cajas de diapositivas,
negativos y álbumes de fotos, mapas
impresos, libro, fichero
Grupo 5 - Colección Museu de Arte
Moderna, São Paulo
Grupos 2, 3, 6 - Cortesía de la artista
y de la Galeria Vermelho, São Paulo
CAT. 2

DA SÉRIE VULGO
De la serie Vulgo (Alias) - 1998-2003
(a partir de negativos del Museu
Penitenciário Paulista)
NUMBER - 1998
Fotografía en cibachrome laminada
CAT. 3
THREE HOLES - 1998
Fotografía en cibachrome laminada
CAT. 4
TROCKEL - 2001
Fotografía digital a color, laminada
CAT. 5

VOLCAN - 2001
Fotografía digital a color, laminada
CAT. 6
WHIP - 2001
Fotografía digital a color, laminada
CAT. 7
EYES - 2003
Fotografía digital a color, laminada
CAT. 8

Cortesía de la artista y de la Galeria
Vermelho, São Paulo
*Colección privada, São Paulo

VULGO/TEXTO - 1998
Video-objeto con animación de palabras
proyectadas sobre acrílico y tripé de aluminio
Copia de exhibición | Cortesía de la artista
CAT. 9

**SEM TÍTULO DA SÉRIE
VERMELHA** - 1996
Sin título de la serie Roja
Fotografía digital a color laminada
Colección Museu de Arte Moderna,
São Paulo
CAT. 10

VERA CRUZ - 2000-2005
Video mono-canal
44' | Cortesía de la artista
CAT. 11

ÓSCAR MUÑOZ

TIZNADOS - 1960-1991
Charred
Serie de 7- carbón, yeso y papel sobre
madera | Colección Museo Nacional
de Colombia, Bogotá
CAT. 12

SIMULACROS #1, #2 Y #3 - 1999
Simulacrum #1, #2 and #3
Serie de 3 | Cajas de luz
Cortesía del artista y Galeria
Alcuadrado, Bogotá
CAT. 13

PAÍSTIEMPO - 2007
Serie de 12 | Papel quemado
Cortesía del artista y Galeria
Alcuadrado, Bogotá
CAT. 14

NARCISOS - 1995
Narcissus
Serie de 5
Polvo de carbón y papel sobre agua
Cortesía del artista
CAT. 15

PROYECTO PARA UN MEMORIAL - 2006
Project for a Memorial
Video-instalación, 5 videos sincronizados,
sin sonido | 7'40" cada uno
Cortesía del artista y Sicardi Gallery, Houston
CAT. 16

ROSÂNGELA RENNÓ

Nació en Belo Horizonte, Minas Gerais,
Brasil en 1962. Vive y trabaja en Rio
de Janeiro.

She was born in Belo Horizonte, Minas
Gerais, Brazil, in 1962. She lives and works
in Rio de Janeiro.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2009 Rosângela Rennó, *All our civilization
rejects, steps and passes on, is
suitable for poetry*, Cristina Guerra
Contemporary Art, Lisboa.

2008 *The Last Photo*, Prefix Institute
of Contemporary Art, Toronto.

2007 *La fábrica*, PhotoEspaña, Madrid.

2006 *A Última Foto*, Galeria Vermelho,
São Paulo.

Rosângela Rennó, Museu de Arte
Moderna Aloísio Magalhães,
Recife, Brasil.

2005 *Espejo Diário*, Passage De Desir
Festival d'Automne, Paris.

Experiência de Cinema, Project
Room, Arco, Madrid.

2004 *O Arquivo Universal e outros
arquivos*, Foto Arte, Espaço Cultural
Contemporâneo, Brasília.

Corpo da Alma, Centro Cultural
São Paulo.

2003 *Ceremonia del adiós*, PhotoEspaña,
Casa de América, Madrid-Brasil.

2002 *Diálogo Vera Cruz*, Alpendre Casa
de Arte, Pesquisa e Produção,
Fortaleza, Brasil.

Rosângela Rennó, Museu de Arte
de Pampulha, Belo Horizonte.

2001 *Espejo Diário*, Projeto Interferências,
Museu do Chiado, Lisboa.

2000 Galeria Módulo, Lisboa.

1999 *Vulgo (Alias)*, Australian Centre
for Photography, Sydney.

1998 *Parede Cega* (com retratos), Projeto
Parede do MAM-SP, Museu de Arte
Moderna de São Paulo.

1997 Galeria Luis Adelantado, Valencia.

1996 *Cicatrizes*, The Museum of
Contemporary Art, Los Angeles.

1995 *In Oblivionem* (no landscape),
De Appel Foundation, Amsterdam.

1994 *Realismo Fantástico*, Galeria de Arte
do IBEU-Madureira, Rio de Janeiro.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2008 *Prospect.1*, Primera Bienal de Nueva
Orleans.

Artes Mundis, National Museum
Cardiff, Gales.

2007 *Jano - La doble cara de la fotografía*,
Fondos de la Colección
Permanente, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Phantasmagoria: Specters of Absence,
Museo de Arte Contemporáneo,
Bogotá; The Contemporary Museum,
Honolulu; McColl Center for Visual
Art, Charlotte; The John and Mable
Ringling Museum of Art, Sarasota;
University of Southern California,
Fisher Gallery, Los Angeles.

2005 *Panorama da Arte Brasileira*, Museu
de Arte Moderna de São Paulo.

Museo de Arte del Banco de la
República, Bogotá.

2003 *50 Biennale di Venezia*, Padiglione
Brasil, Venecia.

2002 *Thiplay*, La Fundación/Colección
Jumex, Ecatepec de Morelos, México.

2001 *Bienal 50 Anos: Uma Homenagem a
Osclo Matarazzo*, Fundação Bienal
de São Paulo.

2nd Berlin Biennale for
Contemporary Art, Kunstwerke
Berlin; Postforum, Berlin.

2000 *Século 20: Arte do Brasil*, Fundação
Calouste Gulbenkian, Lisboa.

1998 *Um elemento Outro's*, XXIV Bienal
de São Paulo.

1997 *Sexta Bienal de La Habana*.

Arte 97, San Diego & Tijuana,
Estados Unidos-México.

1 Bienal de Artes Visuais do
Mercosul, Porto Alegre.

2nd Johannesburg Biennale.

1994 *Espacios Fragmentados: Arte, Poder
y Marginalidad*, Quinta Bienal
de La Habana.

22 Bienal Internacional de São Paulo.

Cocido y Crudo, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1993 *Aperto 92: Emergenza*,
XLV Biennale di Venezia.

ÓSCAR MUÑOZ

Nació en Popayán, Colombia, en 1951.
Vive y trabaja en Cali.

He was born in Popayan, Colombia, in
1951. He lives and works in Cali.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2008 Óscar Muñoz. *Imprints for a Fleeting
Memorial*. Prefix Institute of
Contemporary Art, Toronto.

Óscar Muñoz. *Mirror Image*. Institute
of International Visual Arts, Londres.

Óscar Muñoz. *Panóptico*. Museo
Extremeño e Iberoamericano de Arte
Contemporáneo, Badajoz, España.

2006 Óscar Muñoz. *Disolvenças
y fantasmas*. Museo Municipal
de Guayaquil.

Óscar Muñoz. *Pori Art Museum*,
Pori, Finlandia.

Biografías. Claustro del Convento
de Santa Clara, Galería Alcuadrado,
Cartagena.

2005 Proyecto para un memorial, Iturralde
Gallery, Los Ángeles.

2004 Óscar Muñoz. *Ambulatório*, Fotofest,
Sicardi Gallery, Houston.

2003 Eclipse, Sala Comfandi, Cali.

Óscar Muñoz. *Teorética*, San José,
Costa Rica.

2002 *The Ends of Process*, Fotofest,
Sicardi Gallery, Houston.

1999 Óscar Muñoz. Throckmorton Fine
Art, Nueva York.

1998 Óscar Muñoz. *Narcisos*. Alento,
Centro Cultural MEC, Ministerio de
Educación y Cultura, Montevideo.

1996 Óscar Muñoz. Museo de Arte
Moderno, Bogotá.

1994 *Narcisos*, Ledistam Gallery,
Nueva York.

1993 *Estudios y proyectos*, Galería
de Bellas Artes, Cali.

1990 *Superficies al carbón*, Sala
Suramericana de Seguros, Medellín.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2008 *Contratextos*. Centro de la Imagen,
Ciudad de México.

Once more, with feeling,
The Photographers' Gallery, Londres.

Los desaparecidos, MAMBO, Bogotá.

2007 *In Someone Else's Skin*, Center
for Curatorial Studies, Bard College,
Nueva York.

Heterotopias, First Contemporary Art
Biennale of Thessaloniki, The State
Museum of Contemporary Art
in Thessaloniki, Grecia.

*Think with the Senses-Feel with
the Mind*, 52 Biennale di Venezia,
Arsenale, Venecia.

Polical/poetical, 14th Tallinn Print
Triennial, Tallinn, Estonia.

2006 *Analog Animation*, The Drawing Center,
Nueva York y Lugar a dudas, Cali.

I Bienal del Aire, Museo de Arte
Contemporáneo, Caracas.

2005 *Cantos, Cuentos Colombianos*,
Dadas-Latinoamérica, Zürich.

51 Biennale di Venezia, Pabellón
del Instituto Italo-latinoamericano,
Venecia.

Prague Biennale for Contemporary
Art, National Gallery, Praga.

2004 39 Salón Nacional de Artistas,
Bogotá.

Trienal Poligráfica de Puerto Rico.
*Retratos: 2000 años de retrato
en América Latina*, San Juan,
Puerto Rico; Smithsonian y National
Portrait Gallery, Washington.

2003 *Stretch*, The Power Plant, Toronto.

2002 VIII Bienal de Arte de Bogotá,
Museo de Arte Moderno de Bogotá.

1998 *Realigning Vision: Alternative
Cuments in South America*,
Huntington Art Gallery, Austin;
Museo de Bellas Artes de Caracas;
Museo de Arte Contemporáneo de
Monterrey MARCO.

1997 8th Bienal de La Habana, Castillo
de los Tres Reyes del Morro,
La Habana.

1996 V Bienal de Arte de Bogotá,
Museo de Arte Moderno de Bogotá.

1994 *Kwanju International Biennale*, Kwanju,
Corea del Sur.

1987 XXXI Salón de Artistas Nacionales,
Medellín y Bogotá.

XIX Bienal de São Paulo.

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

AUERBACH, Ruth. "Desde la amnesia
colectiva, la memoria del olvido", en *Hacer
Memoria: Registros de la nueva fotografía
latinoamericana*, Caracas: Museo Alejandro
Otero, 1997, 6.

AUGÉ, Marc. *Obliwon*. Minneapolis:
University of Minnesota Press, 2004.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida:
Reflections on Photography*. Londres:
Vintage Classics, 2000.

BERGER, John. *And our faces, my heart,
brief as photos*. Londres: Bloomsbury, 2005.

_____. *Modos de ver*. Barcelona:
Editorial Gustavo Gili, 2000.

BURGIN, Victor. *Thinking Photography*.
Londres: MacMillan, 1988.

CAMERON, Dan. *Rosângela Renó*. Lisboa:
Galeria Camargo Vilas, 1995.

CASTELLOTE, Alejandro. "Rituales
de identidad", en *Mapas Abiertos. Fotografía
latinoamericana, 1991-2002*. Barcelona:
Lunwerg Editores, 2004, 80-81.

CASTRO, Fernando. "The Ends of Process",
en *Fotofest 2002. Classicism and Beyond*.
Houston: Sicardi Gallery, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. "O trabalho
de Rosângela Renó: considerações
preliminares", en *Arte internacional brasileira*.
São Paulo: Lemos Editorial, 1999, 234-239.

CYPRIANO, Fabio et al. *A Última Foto*.
São Paulo: Galeria Vermelho, 2005.

DOS ANJOS, Moacir. *Rosângela Renó*.
Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio
Magalhães, 2006.

EDEN, Sandra et al. *The Lining of Forgetting:
Internal and External Memory in Art*. Carolina
del Norte: Weatherspoon Art
Museum/UNCG, 2006.

FABRIS, Annateresa. "Identidades
sequestradas", en *O fotográfico*. São Paulo:
Hucitec/CNPq, 1998, 273-279.

FERNÁNDEZ, Carlos. *Arte en Colombia
1991-2000*. Antioquia: Editorial Universidad
de Antioquia, 2007.

FERNÁNDEZ, Lello. *Arte Colombiano
Mito, Sueño, Realidad*. Washington: Banco
Interamericano de Desarrollo, 1987.

GEÇZY, Adam. "A science of suppositions:
Rosângela Renó's Archive Project",
en *Vulgo (Atlas) - Rosângela Renó*. Sydney:
University of Western Sydney-Nepean,
2000, 34-39.

GRIMES, Christopher. *Amnesia*.
Santa Mónica: Smart Art Press, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. "Renó ou a beleza
e o dulcor do presente", en *Rosângela
Renó*. São Paulo: Edusp, 1997, 115-191.

KATZENSTEIN, Inés. "Rosângela Renó,
teorías de la historia", en *Archivo Pons
Arteboa*. San Sebastián: Diputación Foral
de Gipuzkoa, 2003, 163-167.

IOVINO, María. *Óscar Muñoz. Volverse Ana*.
Bogotá: Ediciones Eco, 2003.

JIMÉNEZ, Carlos et al. *Óscar Muñoz.
Documentos de la amnesia*. Badajoz: Museo
Extremeño e Iberoamericano de Arte
Contemporáneo, 2009.

MAGALHÃES, Angela et al. *Fotografia no
Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*.
Rio de Janeiro: Funarte, 2004, 85, 105-108.

MELENDI, María Angélica. "Recuerdos
ajenos", en *Rosângela Renó. Bibliotheca*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, 6-18.

MIRANDA, Wander Melo. "Cenas Urbanas.
A violência como forma", en *Pensar
a República*. Belo Horizonte:
Editora UFMG, 2000, 179-190.

RENÓ, Rosângela. *O Arquivo Universal e
outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify
Edições/CCBB, 2003.

RUIZ, Alma. "Cicatriz", en *Rosângela
Renó. Cicatriz*. Los Ángeles: Museum
of Contemporary Art, 1996, 5-11.

SONTAG, Susan. *On Photography*.
Nueva York: Picador, 1977.

_____. *Regarding the Pain
of Others*. Nueva York: Picador, 2003.

VALDÉS, Eugenio. *Guerra y pá. Simposio
sobre la situación política y artística
en Colombia*. Zürich: Dadas-Latinoamérica
AG, 2006.

VIRIQU, Paul. *Estética de la desaparición*.
Barcelona: Anagrama, 2003.

**CONSEJO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

Consuelo Sáizar
Presidenta

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Teresa Vicencio
Directora General

Ricardo Calderón Figueroa
Subdirector General

Lic. Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Plásticas

Sra. Lucía Garría Noriega y Nieto
Directora del Centro Nacional de Conservación
y Registro del Patrimonio Artístico Mueble

Lic. José Manuel Rueda Smithers
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Ramiro Martínez
Director del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO

Dirección
Ramiro Martínez Estrada
Director
Judith Hernández López
Jesús Rebolívar Axofa

Subdirección
Martha Sánchez Fuentes
Subdirectora
Liliana Martínez Domínguez
Cristina Martínez Gutiérrez

Administración
Edgar López Soto
Administrador
Verónica Miranda Rodríguez
Hilda Isles Solís
Julieta Isles Solís
José Octavio Vilasousa Aguilar
Amanda Estrada Rojas
Aldo Huerta Montes

Curaduría Tamayo
Juan Carlos Pereda Gutiérrez
Curador
Delia Velásquez Gama
Enrique Posadas Vargas

Curaduría Arte Contemporáneo
Tobías Ostrander
Curador
Daniela Pérez Villa
Magrota de la Garza

Centro de Documentación
Fernando Rodríguez González

Comunicación
Raquel Montes Castro
Beatriz Cortés Chávez

Coordinación Editorial
Arelly Ramírez Moyso

Diseño
Luis Zamorano Martínez

Mantenimiento
Andrés Rivera Amela
Jorge Luis Sánchez Ramos
José Leonardo López Cruz

Medios Audiovisuales
Jacobo Isaac Horowitz Sánchez
Juan Martín Chávez Vélez

Museografía
Rodolfo García Lara
Jorge Alvarado Arellano
Daniel Reyes Ramírez
Felipe Sánchez Rueda
Julio Durán Aguilar
Pablo Servín Ángel
Bernabé Chamán Chamán

Relaciones Públicas
Silvia Sánchez González
Erika Mancosidor Ucán

Servicios Educativos
Violeta Celis
María Fernanda Guzmán Guameros

Seguridad
Alfredo Espindola
Alfonso Alvarado Arellano
Roberto Segura Pineda
Gonzalo López Bazaldó

CAPSIESA
Alejandra Carreón Chávez

Limpieza Inmobiliaria
Isabel Bueno Hernández
Jorge Cañete Bueno
Gabriel Nieto Sanjuano
María Eleazar Barrera Espinosa
Celia García Román

FUNDACIÓN OLGA Y RUTINO TAMAYO

Presidente
Julio Madrazo

Vicepresidente
Antonio del Valle Ruiz

Secretaría
Rosa María Bermúdez Flores

Vocal
Aimée Labarene de Servitje

Patronos
María Eugenia Bermúdez de Fener
Rosa María Bermúdez
Vicente Bermúdez Flores
Giberto Bora Suárez
Magda Carranza de Akle
David Cohen Sitton
Agustín Coppel Luken
Moisés Cosío Espinosa
Alfonso de Angoitia Noriega
Xavier de Bellefon
Antonio del Valle Ruiz
Angélica Fuentes Téllez
Carlos Gutiérrez Solís
Carlos Hank Rhon
Eugenio López Alonso
Luis Narchi y Sissi Harp
Alejandro Ramírez Magaña
Manuel Saba Adas
Roberto y Aimée Servitje
Alberto Torrado Martínez
Enrique Vainer y Beatriz Lasky
Luisa Villegas Camé

Patronos Honorarios
Teresa del Corral Pontones
Teodoro González de León
Jaime Zabudovsky Kupat

Asociados
José Carlos Arias Correa
Peter Bauer Mengelberg
Jorge Covarrubias Blasquez
Vicente Encarnación Martínez
Mario Gómez Cruz
Jorge René León Peña
Rodrigo Peñafiel
Juan Ricardo Pérez Escamilla
Gabriela Serna Barrera

Círculo Contemporáneo
Loreana Dall'Amico Sánchez
Atxedo y Yolanda Delgado
Robert Paul Duarte Guzmán
Carlos Elizondo Mayer
Bernardo Gómez Pimentel
Edith González Fuentes
Blanca Heredia Rubio
Uziel Karp Mitashen
Gabriela Lobo Tamez
Vanessa Pajito Bonnetiere
Marcela Ramírez Castro
Pablo Sepúlveda de Yturbe

Equipo FORT

Administración
María Antonieta Hernández

Proyectos Especiales
Beatriz Lasky de Vainer

Comunicación y Desarrollo
Patricia Pinto

Relaciones Públicas
Sonia Freiman de Zabudovsky

Derechos de autor
Sebastián Cárdenas

CRÓNICAS DE LA AUSENCIA

Óscar Muñoz y Rosángela Rennó

se terminó de imprimir en noviembre de 2009 en los talleres de Litoprocesos.
La impresión se realizó en papel Lynx de 148 gramos.
Para su formación se utilizaron las tipografías Akzidenz Grotesk
de H. Berthold, 1911 y Sabon de Jan Tschichold, 1966.
La supervisión de impresión la realizó Taller de comunicación gráfica.
Se imprimieron 500 ejemplares.





Este material es propiedad del
Museo Tamayo Arte Contemporáneo
exclusivo para consulta

SICARDI GALLERY

VERMELHO

ITURRALDE GALLERY

Cristina Guerra
Contemporary Art



FUNDACION
OSCAR Y
LUIZA
TAMAYO

MUSEO
TAMAYO

arte contemporáneo



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA