

Vicente de Mello: a memória da luz pelo lado do avesso

Vicente de Mello: the memory of light inside out

PEDRO CAETANO EBOLI NOGUEIRA

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil.

RESUMO

O presente artigo se destina a analisar os trabalhos contidos em duas exposições individuais do fotógrafo Vicente de Mello ocorridas simultaneamente no Rio de Janeiro no ano de 2018. Tratam-se de *In Orbit*, exibida entre os dias 25 de maio e 6 de agosto na Galeria Lurixs, e curada por Ivo Mesquita; e *Monolux*, que ocupou o MAM entre 17 de março e 9 de setembro, com curadoria de Eucanaã Ferraz. Compreendemos de que modo a poética do artista exerce um profundo questionamento no que concerne às relações entre a imagem e seu referente, além de acionar o caráter mnemônico e colecionista que circunvizinha o meio fotográfico. Traçamos um diálogo do trabalho do artista com algumas das vertentes mais destacadas da fotografia contemporânea, sublinhando o caráter conceitual que permeia sua obra e colocando-a em paralelo com teóricos da fotografia.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia contemporânea, arte conceitual, fotograma, memória, arte contemporânea

ABSTRACT

This article aims to analyze the pieces of two individual exhibitions of the photographer Vicente de Mello that took place simultaneously in Rio de Janeiro in 2018: *In Orbit*, displayed between May 25th and August 6th at Lurixs Gallery, and curated by Ivo Mesquita; and *Monolux*, exhibited at MAM between March 17th and September 9th, curated by Eucanaã Ferraz. We explain how the artist's poetics raises deep questions regarding the relations between the image and its referent, in addition to triggering the mnemonic and collecting feature that surrounds the photographic medium. We draw a dialogue of the artist's work with some of the most prestigious strands of contemporary photography, underlining the conceptual character that permeates his work and tracing parallels with photography theorists.

KEYWORDS

Contemporary photography, concept art, photogram, memory, contemporary art

Introdução

O presente artigo parte de duas mostras do fotógrafo Vicente de Mello (1967-), exibidas simultaneamente no Rio de Janeiro entre o primeiro e o segundo semestre de 2018. Trataram-se das exposições “In Orbit”¹ e de “Monolux”² uma oportunidade rara para os cariocas entrarem em contato com algumas das múltiplas facetas que povoam sua poética. No âmbito do presente artigo, me restrinjo a tratar apenas dos trabalhos que compuseram estas duas mostras, estabelecendo diálogos com procedimentos de outros artistas e teóricos.

Contudo, é preciso ter cautela ao designá-lo ingenuamente como fotógrafo, uma vez que esta palavra poderia invocar a figura heroica de um *flâneur*, que ronda a cidade em busca de capturar instantes decisivos³. Por outro lado, esta designação não é de todo injusta, uma vez que o artista trata de uma constelação de sentidos que gravita em torno da fotografia, sem nunca aderir completamente aos seus processos mais corriqueiros. Se o artista não abandona por completo a indicialidade que caracteriza a fotografia, ela dá acesso ao vazio de uma documentação imaginária, muito distinto do clique heróico que recorta e paralisa uma composição fortuita formada diante da lente fotográfica. Seus procedimentos residem, antes de mais nada, em um pensamento experimental sobre e através do suporte fotográfico, que esquadrinha alguns dos pressupostos que geralmente o caracterizam, subvertendo e deslocando este imaginário.

A contrapelo da tradição fotojornalista, o artista se apropria do meio fotográfico como possível instrumento que esgarça o real e não como decalque ingênuo do mundo visível. Seus trabalhos estão invariavelmente imbuídos em deflagrar novas dimensões perceptivas, recusando os paradigmas miméticos para se colocar ao lado da fabulação de mundos. Não se trata, por outro lado, de um fotógrafo formalista, que esgarça a representação até seus limites, muito embora sua poética seja marcada por um devir abstratizante. Em vários dos trabalhos analisados ao longo deste artigo o artista isola objetos de suas origens e os fotografa, transmutando-os, não em figuras abstratas, mas em outros elementos figurativos. Assim, trata-se de um formalismo heterodoxo, que só tende à abstração para retornar à figura⁴.

Ao contrário do caráter sisudo, impessoal e pretensamente a-histórico que geralmente coaduna os mais diversos formalismos, há sempre algo de bem-humorado, de profundamente histórico e mnemônico - talvez afetivo - na poética de Vicente de Mello. Inclusive, a pronunciada carga conceitual que subjaz aos seus trabalhos, majoritariamente organizados em séries, faz com que sua poética muitas vezes alcance densidade teórica. Como explícito ao longo do artigo, o artista coloca uma miríade de problemas para as relações que a fotografia estabelece entre o documentário e a ficção, se situando nos interstícios entre a criação de mundos e o seu possível

1 A exposição In Orbit foi uma individual do artista Vicente de Mello, ocorrida na Galeria Lurixs e contou com curadoria de Ivo Mesquita. O período de visitação foi de 25 de maio a 6 de agosto de 2018.

2 A exposição Monolux foi uma individual do artista Vicente de Mello, com curadoria de Eucanaã Ferraz. Ele ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 17 de março a 9 de setembro de 2018.

3 Célebre expressão cunhada pelo fotojornalista francês Henri Cartier-Bresson (2011).

4 Aqui poderíamos remeter aos jogos de ilusão de ótica que nos permitem ver duas figuras simultaneamente.

dever de duplicação do visível.

A perspicácia com que Vicente de Mello joga nestas fronteiras pode ser atribuída à própria relação dupla que o artista veio estabelecendo com a fotografia. Neste sentido, convém destacar que, entre 1993 e 1998, o artista foi responsável pelo setor de documentação fotográfica das exposições da Coleção Gilberto Chateaubriand, que integra o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A crítica de arte Ligia Canongia explicita o papel que a fotografia desempenha no pensamento de Vicente de Mello, tanto no âmbito de sua poética quanto na documentação de obras produzidas por outros artistas:

Por coincidência, Vicente de Mello é um artista que trabalha com o suporte fotográfico para a expressão de sua obra, mas é também fotógrafo de obras de arte de outrem. Neste último caso, opera sem dúvida com sensibilidade, mas buscando primordialmente as soluções técnicas que melhor respondam às formas originais das obras fotografadas, tentando ausentar-se da esfera da interpretação. Seria protagonista, nesse momento, o mero aspecto documental da fotografia, ainda que bem feito (MELLO & SARAIVA, 2006, p. 140).

O artista nunca deixou de conciliar o ofício marcadamente documental, desempenhado na Coleção Gilberto Chateaubriand, com uma pesquisa marcada pela fabulação, desenvolvida paralelamente. Como argumento ao longo do artigo, as séries contidas nas mostras “In Orbit” e “Monolux” deixam entrever o modo como a poética do artista não trata destes dois registros de forma ingênua, como realidades totalmente apartadas e incomunicáveis. Vicente de Mello faz com que estes dois pólos incidam mutuamente um sobre o outro, produzindo refrações que deslocam dicotomias historicamente constituídas, tais como documentário/ ficção e memória íntima/ memória coletiva.

A atualidade do fotograma

A própria técnica que impera em ambas as exposições já mobiliza uma dimensão de memória. Trata-se do fotograma, prática experimental que animou diversos artistas de vanguarda no começo do século XX, dos quais poderíamos destacar Man Ray, William Fox Talbot, László Moholy-Nagy e Geraldo de Barros. A técnica consiste de uma fotografia sem câmera, produzida em laboratório, em que determinados objetos são posicionados diretamente sobre o papel fotográfico, que é então exposto à luminosidade. Servindo como máscaras, os objetos bloqueiam ou filtram a passagem da luz. Assim, após a revelação, suas sombras imprimem a cor branca no papel, enquanto as partes atingidas diretamente pelos raios luminosos são queimadas, assumindo a coloração preta. As imagens resultantes são quase monocromáticas:

A mais elementar das técnicas fotográficas, o fotograma é feito sem o auxílio de câmera ou lente. É produzido colocando objetos em contato com a superfície do papel ou filme fotossensível e, em seguida, expondo-o à luz. A imagem resultante,

após a revelação, mostra o traçado formal do objeto, com tonalidade escura em áreas expostas à luz e tonalidade clara em áreas não expostas. Praticado por antigos entusiastas, como Anna Atkins e William Henry Fox Talbot, além de modernistas como Man Ray e László Moholy-Nagy, o fotograma provou ser um método de descoberta e transformação duradouro (MULLIGAN & WOOTERS, 2005, p. 742) (tradução nossa)⁵.

Esta técnica tem a especificidade de não partir de um negativo, originando trabalhos únicos, a contrapelo da reprodutibilidade técnica que geralmente caracteriza o meio fotográfico. Ela é também uma prática lenta, urdida manualmente. Contudo, é preciso destacar que, no trabalho de Vicente de Mello, o uso do fotograma não se origina da fetichização de uma prática que se tornou obsoleta: trata-se de um processo que contribui com a densidade poética de sua obra. Mas, ao mesmo tempo, poderíamos compreender o emprego do fotograma em diálogo subversivo com algumas das vertentes mais célebres daquilo que se convencionou denominar fotografia contemporânea.

A este respeito, conviria estabelecer uma interlocução heterodoxa com uma de suas linhagens, que abrange nomes já canônicos tais como Jeff Wall, Bernard Faucon, Gregory Crewdson, Sam Taylor-Wood, Thomas Demand e James Casebere. Este conjunto de artistas monta situações fantasiosas para as lentes das câmeras ou emprega softwares que modificam virtualmente as imagens. Suas fotografias são recorrentemente reproduzidas em grandes formatos, uma vez que a qualidade técnica constitui uma tônica, e vendidas a preços exorbitantes. Esta linhagem vem sendo compreendida como aquilo que haveria de mais “atual” no âmbito da fotografia.

Neste sentido, poderíamos destacar as loas que o teórico da arte Michael Fried (2012), em “*Why Photography Matters as Art as Never Before*”⁶, faz àquilo que ele denomina como fotografia *tableau*⁷. O livro apresenta uma defesa teórica e formalista da fotografia artística em grande escala, uma espécie de gênero que viria ganhando vigor desde o final dos anos 1970. O autor argumenta em favor de alguns dos artistas supracitados, com foco especial no fotógrafo canadense Jeff Wall, explicitando a relevância de suas trajetórias na arte contemporânea.

Ainda enredados na tentativa de esgarçar o estatuto indicial da fotografia, os artistas oriundos desta vertente se utilizam de um sem número de aparatos tecnológicos para prover às

5 No original: The most elemental of photographic techniques, the photogram is made without the aid of camera or lens. It is produced by placing objects in contact with the surface of sensitized paper or film and then exposing it to light. The resultant image, after processing, reveals a photographic tracing of the object's form, with dark tonality in areas exposed to light, and light tonality in unexposed areas. Made by early practitioners such as Anna Atkins and William Henry Fox Talbot, and modernists such as Man Ray and László Moholy-Nagy, the photogram has proved to be an enduring method of Discovery and transformation (MULLIGAN & WOOTERS, 2005, p. 742).

6 O livro, ainda sem versão em português, poderia ter seu título traduzido como “Por que a fotografia importa como arte como nunca antes”.

7 Em inglês o teórico chama de *contemporary tableau photography*, definidas como fotografias em grande escala destinadas a serem penduradas nas paredes e vistas como pinturas. Aqui o autor faz referência às *tableaux vivants* [pinturas vivas], gênero de pintura inventado na França do final do século XIX em que uma cena é criada para ser representada, seja na forma de pintura ou de fotografia.

imagens aquilo que Roland Barthes (1988) denominaria efeito de real. Ele pode ser mais ou menos pronunciado nos trabalhos, mas invariavelmente destinado a ser desmontado. Como poderíamos pensar, nesta chave de leitura, as situações que Vicente de Mello arranja sobre o papel fotográfico?

Assim como os artistas supracitados, seu trabalho está também imbuído em produzir situações ficcionais, recusando a figura do instante decisivo como propulsora do ato fotográfico. Trata-se, em ambos os casos, de capturar uma realidade previamente orquestrada, ainda que a técnica rudimentar do fotograma se oponha diametralmente ao rol de aparatos tecnológicos empregados pelos artistas estrangeiros. O mesmo pode se dizer dos suportes utilizados: os exemplares que Michael Fried reúne em torno da fotografia artística em grande escala se distanciam radicalmente das restrições dimensionais inerentes ao uso do fotograma, sempre constricto aos pequenos tamanhos dos papéis fotográficos disponíveis no mercado.

Contudo, gostaria de propor a seguir que os virtuosismos e a grandeza das fotografias que tanto agradam a Michael Fried e ao mercado de arte, embora impressionantes, não alcancem a mesma agudeza crítica e conceitual do trabalho de Vicente de Mello. Compreendo que a dobra nas fronteiras entre a fotografia como índice e como ficcionalidade, proposta pelo artista brasileiro, é ainda mais radical.

In orbit

Na exposição “In Orbit” (Figura 1) o artista não se restringe a expor fotogramas, cujas figuras remetem imediatamente a meteoritos flutuando em um espaço infinito e indefinido, absolutamente preto. Vicente de Mello nos dá acesso a todo o dispositivo que deu origem às imagens, a toda a cena criada para capturá-las. Ao lado dos fotogramas pendurados na parede, vemos um conjunto de pedras arranjadas em uma mesa quadriculada, dispostas na mesma posição em que foram gravadas no papel fotográfico. Aqui a técnica do fotograma replica o processo que torna visível, no céu, os corpos celestes desprovidos de luz própria: alguma fonte luminosa deve incidir sobre eles para que possam aparecer. Mas é a sombra das pedras, algo da ordem de um eclipse, que dá origem às imagens de meteoritos reveladas no papel fotográfico.

Ao peso das pedras apoiadas sobre a mesa opõe-se sua imagem flutuante: despojadas da gravidade, as pedras-meteoritos levitam nas paredes da galeria. Aqui talvez pudéssemos mobilizar o procedimento de Jackson Pollock, cujas telas expostas nas paredes vencem a força da gravidade, elemento crucial para o processo que as constituiu. Somos subitamente arremessados em um vazio onde as variáveis terrestres que regem nosso horizonte de experiências já não mais atuam: tempo e espaço são suspensos e a gravidade cessa de incidir sobre os corpos. Aqui poderíamos pensar sobre a maneira segundo a qual o movimento de ascensão, de ascense vertical, atravessa a História da Arte.

Mas também poderia se tratar do embaralhamento na partilha de espaços e tempos que, segundo Jacques Rancière, constitui uma operação privilegiada da arte em seu regime estético (RANCIÈRE, 2009). Curiosamente, o mesmo filósofo já havia encontrado na noite uma espécie de metáfora da reconfiguração de espaços e tempos operada por um círculo de proletários que, na França do século XIX, empregavam a madrugada para se dedicarem às palavras (RANCIÈRE, 1988).

Se para Jacques Rancière o período noturno materializa uma suspensão das ordens que regem o comum, Vicente de Mello nos lança na noite eterna do espaço sideral em que as coordenadas geográficas válidas na Terra são subitamente anuladas.



Figura 1 - Vicente de Mello, Vista da exposição In Orbit - Galeria Lurixs, 2018, Divulgação.

Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/vicente-de-mello-volta-ao-essencial-da-fotografia-em-duas-mostras-no-rio-22723032>.

Ao exibir uma imagem e seu referente, o trabalho do artista poderia remeter, sob uma primeira visada, ao célebre *Uma e Três Cadeiras* (1965). Aqui o artista conceitual Joseph Kosuth justapõe uma fotografia de uma cadeira, uma cadeira, e uma definição de dicionário de cadeira. Mas parece que o fotógrafo brasileiro adiciona ainda um outro requinte conceitual ao abismo existente entre o real, a palavra e sua imagem. Ele nos coloca diante de um conjunto de fotogramas originados de uma espécie de mimesis enganosa, denunciada pelos referentes: as pedras sobre a mesa. Vemos uma similaridade entre o espaço da fotografia, onde a escala se perde, e a sensação de deriva e desorientação característica do espaço astral.

Ora, uma série de procedimentos típicos da fotografia com fins científicos seriam largamente apropriados pela Arte Conceitual, jogando nas fronteiras entre o documento e a ficção. Será que existe algum ponto no espaço em que o devir neutro da arte conceitual encontra o exato local em que o olhar se vê despido de um olho, eximido do crivo da escolha? “In Orbit” joga com os signos dos retratos aeroespaciais, em que a vocação da fotografia para produzir imagens documentais atinge sua máxima potência, uma vez que o olhar subjetivo é substituído por parametrizações e mapeamentos. O artista se apropria da imagem técnica em seu ápice, mas esta linguagem presumidamente neutra,

despida de um olho e isenta de qualquer vontade é dobrada para produzir uma fabulação. O artista parece cortar o fio que une a fotografia e seu referente, sem apresentar nenhuma perspectiva de reconciliação possível entre “o real” e sua cópia.

Aqui poderíamos remeter ao exercício fantástico de cartografia imaginado por Jorge Luis Borges. O escritor argentino conta que em um dado Império o ímpeto de precisão teria levado o Colégio dos Cartógrafos a levantar “um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele” (BORGES, 1995, p. 95). Contudo, “as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos” (idem). No conto, a obsessão por radicalizar o caráter indicial do mapa acaba levando-o ao cabo de sua própria ruína, de sua própria dissolução.

Ora, em que medida os fotogramas de Vicente de Mello poderiam ser compreendidos como uma cartografia desta natureza? Trata-se de um paroxismo semelhante: lá onde a cópia encontra seu referente, lá onde a imagem toca o real, vemos sua indicialidade esmaecer. Ela já não remete mais à matéria do mundo que a formou, mas ganha os contornos de algo que lhe é totalmente extrínseco. Aqui, a técnica do fotograma faz o referente tocar a superfície de sua cópia, o real toca a sua representação fantasiosa e é reproduzido em escala natural, de modo similar ao exercício cartográfico fantasiado por Jorge Luis Borges. Afinal, um mapa não deveria ser uma cópia do real, planejada e em escala?

Contudo, o pensamento limite e marcadamente abstratizante que compreende o espaço sideral como infinito é simultaneamente aquele que nos recusa a possibilidade de atribuir qualquer escala, qualquer parâmetro dimensional absoluto, para as representações que vemos na parede da galeria. Pedras são transformadas em meteoritos, que instantaneamente perdem a escala, pairando em um espaço sideral infinito, o preto profundo do papel fotográfico. Se em “In Orbit” as imagens são acompanhadas de uma espécie de mapa que as originou, ele está definitivamente imbuído de embaralhar a diferença entre o índice e seu referente. Assim, mesmo que o peso das pedras sobre a mesa nos ancore ao real, se olhamos apenas para os fotogramas nos indagamos sobre qual seria o tamanho “verdadeiro” dos meteoritos representados.

A fotografia emerge como uma monotopia gravada através da luz, uma espécie de Santo Sudário⁸, onde a imagem se materializa como cicatriz do toque no real. O teórico Philippe Dubois caracteriza o tecido que teria envolvido o corpo de cristo como a

primeira ‘fotografia’ de crime (...). o Sudário, com efeito, é de fato, se é que é isso mesmo, o objeto fantasma por excelência, fonte das ficções científico-teológicas mais vertiginosas e o protótipo quase mítico da fotografia (DUBOIS, 1993, pp. 223-224).

8 Trata-se do pedaço de tecido que teria revestido o corpo de Cristo após sua crucificação, conservando a marca de seu corpo. Ele é preservado na Catedral de Turim, Itália. Contudo, com o objetivo de evitar sua deterioração e evitar o desaparecimento de uma das poucas reminiscências do corpo de Cristo, o tecido fica protegido da luz. Assim, o público tem acesso apenas a uma reprodução fotográfica desta mortalha.

Contudo, o teórico francês explicita que é necessário algum nível de crença para de fato ver as marcas esmaecidas de Cristo naquele tecido, resultando em uma inversão: “toda a lógica do Sudário é a seguinte: não ‘só acredito no que vejo’, mas ao contrário, ‘só vejo o que acredito ver’; com esse corolário, para o fiel, o crente, a visão daquilo em que acredita faz o objeto ser” (DUBOIS, 1993, p. 224).

Daí podemos concluir que o visível não pode ser reduzido ao meramente retiniano, havendo sempre algo que se interpõe nesta passagem, e as operações conceituais de Vicente de Mello justamente sulcam e evidenciam este intervalo. Se, para aqueles que acreditam, o Santo Sudário viria a constituir uma prova cabal do corpo ausente de Cristo, o artista de “In Orbit” apresenta os objetos que teriam originado as imagens. Contudo, eles continuam presentificando uma ausência, uma vez que os fotogramas não correspondem exatamente às pedras expostas na mesa. Subitamente vemos nossa atenção flutuar entre os fotogramas e seus referentes, como se fôssemos detetives, ávidos por desvendar a mecânica do trabalho, bem como os procedimentos que lhe originaram. De modo sub-reptício, o artista acaba por acionar o devir investigativo que tanto coadunou o meio fotográfico desde sua origem, aqui empenhado em escrutinar uma ficção.

Atentando para os fotogramas mais detidamente, nos deparamos com uma vaga ilusão de tridimensionalidade, resultante de gradações cromáticas muito sutis nas bordas dos supostos meteoritos. Este fenômeno cromático é originado pelo modo como características físicas das pedras - texturas, refrações e transparências - incidem sobre o resultado visual de seus fotogramas. A este fator acidental soma-se a escuridão do laboratório, que restringe o controle do artista sobre o arranjo dos objetos depositados no papel fotosensível, executado quase como um desenho às cegas. Percebemos que, mesmo se tratando de um procedimento milimetricamente arranjado em termos conceituais, fruto de um projeto, alguns fatores restituem a incidência do acaso sobre a composição fotográfica.

Mas há ainda uma outra camada de significados que se acumula sobre “In Orbit”: as pedras que vemos não são quaisquer, elas integram uma coleção que o artista acumula desde pequeno. Aqui, o âmbito íntimo e microscópico de um arquivo particular aflui para o espaço sideral: o infinitesimal se converte em infinito. Ora, não seria este o salto que a arte muitas vezes performa, transmutando inquietações individuais em matérias concernentes a uma coletividade?

Em todo caso, ao recorrer a uma coleção particular o trabalho acaba mobilizando duas dimensões recorrentemente acionadas pelo artista e que circunvizinham o meio fotográfico: o colecionismo e a memória. Aqui aparece uma chave para que possamos adentrar na segunda mostra abordada neste artigo.

Monolux

O próprio título da exposição emerge de uma lembrança que Vicente de Mello carrega desde sua infância. Monolux foi um telescópio japonês de uso amador, produzido nos anos 1970, cujo nome condensa a própria técnica do fotograma, onde uma única fonte de luz grava o papel fotográfico. Aqui notamos, já de saída, um possível paralelo com o trabalho exposto na galeria Lurixs e que aponta para o interesse do artista no espaço sideral.



Figura 2 - Vicente de Mello, Buraco Negro Estelar (série Galáctica), 2005, Fotografia digital.
Fonte: <https://www.vicentedemello.com.br/>

Este fascínio pode ser notado em sua série “Galáctica” (Figura 2), exposto no Museu de Arte Moderna, onde o artista fotografa algumas fontes domésticas de luz, tais como lustres, luminárias, postes, candelabros ou spots, trasmutando-as em fenômenos celestes. Somos dispostos perante a imagens sublimes e silenciosas: o comum se transformou em extraordinário e o banal foi tornado fantástico. “Galáctica” produz um assombro similar àquele que acompanha as imagens de ficção científica. Mas desta vez o artista não se utiliza da técnica do fotograma. Assim como em “In Orbit”, somos lançados no espaço infinito e desorientador do universo, mediante um jogo de alto contraste entre luz e trevas. Mas ao seu revés, aqui a luz parte do próprio objeto que é tornado visível, enquanto todo o resto é lançado na noite indistinta e perene do cosmos.



Figura 3 - Vicente de Mello, Carbone-14 teste I (série Monolux), 2016, Fotograma, 50 x 60 cm.
Fonte: <http://www.premiopipa.com/2018/03/vicente-de-mello-vai-na-contramao-da-profusao-de-imagens-de-hoje-em-monolux/>.

A dimensão mnemônica da poética de Vicente de Mello emerge novamente na série que dá nome à exposição (Figura 3), em que uma miríade de objetos próprios do laboratório fotográfico é usada para a produção de fotogramas⁹. Também se trata de uma coleção de materiais fotográficos analógicos que o artista foi acumulando aos poucos, composta de objetos encontrados nas ruas, adquiridos em feiras de pulgas, usados domesticamente ou criados pelo artista. São álbuns, câmeras,

9 Dos trabalhos que compõem a série Monolux e que empregam materiais oriundos da fotografia analógica para a produção dos fotogramas podemos destacar: Carbone-14 Teste I (2016), Carbone-14 Teste II (2016), O jovem sol (2017), Prisma Planetarium (2018), Sr. Kassuga (2018), Não se esqueça / Não me esqueça (2018) e C.V. (2018).

slides, projetores, visores, porta-retratos, filmes etc. Aqui poderíamos imaginar que se trata de uma espécie de metalinguagem em que os dispositivos técnicos da fotografia são colocados para falar sobre o próprio meio fotográfico.

Neste sentido, o artista estaria alinhado com um ímpeto similar ao da auto-reflexividade modernista preconizada por Clement Greenberg (1997), teórico que identifica “o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica” (GREENBERG, 1997, p. 101). Ora, o tipo de abstração colocado em marcha por Vicente de Mello em *Galáctica* talvez aponte para uma certa afinidade com o Suprematismo Russo de Kazimir Malevich (1878-1935), em que figuras geométricas parecem flutuar no espaço. Contudo, não podemos perder de vista a relação de fricção que o fotógrafo estabelece com o Modernismo. Olhando para os trabalhos “Mondrian Negro” e “Mies Barcelona”, que compõem a série “Noite Americana”¹⁰, o crítico de arte português Alexandre Melo observa:

Se quisermos fazer uma especulação histórico-estética, podemos dizer que caiu a noite sobre o modernismo e que esta é uma forma delicadamente perversa de o autor se relacionar com a herança geométrica do modernismo e, já agora, com a tradição da fotografia abstracta (MELLO & SARAIVA, 2006, p. 146).

Assim, analisando a série “Monolux” no interior de suas outras criações, gostaria de propor que se trata, antes, de um jogo nos limites entre o imaterial e a presença. Aquilo que a técnica do fotograma incessantemente achata e transforma em silhueta, sob rajadas ciclópicas de luz ofuscante, é presentificado na própria mostra: assim como em “In Orbit”, os objetos que serviram de matriz para os fotogramas são expostos. Desta vez eles ocupam o interior de uma grande vitrine (Figura 4), como uma espécie de gabinete de curiosidades, ou um museu da fotografia enquanto meio técnico. Estamos diante de escombros obsoletos, que ainda carregam as marcas de seu uso e de sua serventia passada.

Diferentemente do trabalho exposto na galeria Lurixs, aqui não se trata de um procedimento conceitual, que reconstitui exatamente a posição dos objetos quando foram capturados no papel fotográfico. Se é verdade que, como nos ensina Jeanne Marie Gagnebin, a imagem consiste da “presença de uma ausência e ausência de uma presença” (GAGNEBIN, 2012, p. 27), poderíamos supor que Vicente de Mello está interessado em restituir a materialidade que seus próprios procedimentos subtraem aos objetos. É como se ele dissesse, àqueles que acreditam na evanescência da imagem: “ainda subjaz à fotografia algo de muito matérico!”. O artista devolve aos fotogramas sua carne original, restituindo ao sudário o corpo de cristo que lhe serviu de decalque.

10 Esta série não foi exposta em *Monolux* ou em *In Orbit*, mas é exemplar das relações que Vicente de Mello estabelece com a tradição modernista.



Figura 4 - Vicente de Mello, Vista da exposição Monolux - Museu de Arte Moderna, 2018, Fotografia digital. Fonte: FERRAZ, Eucanaã. Monolux - livreto da exposição. Rio de Janeiro: MAM, 2018.

Mas há um outro modo através do qual o fotógrafo faz emergir a memória. Ainda em Monolux¹¹, além dos fotogramas supracitados, Vicente de Mello coloca nossa própria cultura imagética para operar, em suas releituras e homenagens a trabalhos canônicos da História da Arte, da Fotografia e da Arquitetura. Aqui o humor e os trânsitos entre linguagens se condensam no papel fotográfico, fazendo emergir algumas imagens latentes que povoam nossa memória.

Neste sentido, convém mobilizar a vocação da fotografia para se constituir, nas palavras de Philippe Dubois (1993), como arte da memória. O autor defende que nós amamos a fotografia em decorrência de nossa obsessão com que há de “distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real” (DUBOIS, 1993, p. 314), constituindo aquilo que proporcionaria sua aura. Segundo Dubois

é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. (...) nossa memória só é feita de imagens” (idem). Mas o “exercício visual dessa memória deve ser feito em pensamento

11 Dos trabalhos que compõem a série Monolux e que fazem referência à História da Arte, da Fotografia e da Arquitetura podemos destacar: Manet (2017), Marco zero, para Daiana (2017), Daguerre (2017), Sobre seda (2017), Tentativa Niemeyer (2017), Zig Reidy Zag (2017), Tri/Bo (2017), Domingo de Arp (2017), BSB (2017), Bass (2017), J.T.G., para Renato (2018), Entre séculos (2018), Voluta (2018) e Ni Ni (2018).

(DUBOIS, 1993, p. 316).

Vicente de Mello parte justamente de um pensamento desta natureza. Não se trata de mobilizar homenagens ou citações com vias a exibir um determinado número de referências visuais, mas de todo um raciocínio conceitual que ressignifica, atualiza e coloca estas imagens em diálogo. O artista as desloca, estancando o regime de significados onde elas habitualmente circulam e exigindo um olhar lento: sobre as imagens que já habitavam pacificamente nossa memória eclodem novos sentidos e relações. Este esforço é atravessado por uma série de reflexões que se infiltram nas matrizes teóricas subjacentes ao campo da fotografia.

A este respeito poderíamos destacar trabalhos como “Entre séculos” (Figura 5), em que a ferida na pele de Jesus em A Incredulidade de São Tomé, de Caravaggio, é posta para dialogar com as telas rasgadas de Lucio Fontana. Vicente de Mello exhibe uma imagem extremamente depurada: vemos apenas o dedo de São Tomé se aproximando de uma abertura, que sabemos se tratar simultaneamente de um rasgo no tecido da tela/ na pele de Cristo. Trata-se do dedo indicador, aquele que representa, no corpo, o paradigma da indicialidade: membro usado para apontar as relações entre o mundo e suas imagens. Afinal, a fotografia, como observou Roland Barthes (1984), “é sempre apenas um canto alternado de ‘Olhem’, ‘Olhe’, ‘Eis aqui’; ela aponta com o dedo um certo vis-à-vis e não pode sair dessa pura linguagem dêitica” (BARTHES, 1984, p. 14).

O breu absoluto que geralmente envolve os espaços e destaca as personagens nos quadros de Caravaggio entra em diálogo com o preto profundo dos fotogramas. Diferentemente deste pintor, em Fontana a tela já não mais significava uma janela para a representação, mas um material a ser profanado, mostrando que não há nada por trás dela além da sombra produzida pelo peso e o esforço da matéria inerte. Ao revés do ilusionismo o pintor afirma a substância do próprio meio.

No trabalho de Vicente de Mello, por sua vez, a superfície do fotograma, onde tudo é tornado imagem, restitui o ilusionismo à operação de Fontana, que se configura como objeto de representação e figura de memória. Aqui o artista parece colocar em questão a máxima de São Tomé, segundo a qual bastaria apenas ver para crer: até que ponto os horizontes da experiência bastam para dar conta dos fenômenos da realidade? Como pensar nossa tendência para acoplar o real e o visível? Como poderíamos aproximar o (re) corte que a fotografia performa no visível à ferida no corpo de Cristo representada por Caravaggio e ao corte na tela desferido por Fontana?

Emergem novamente as relações com o corpo: a pele da fotografia, a pele da tela de pintura e a pele de Cristo, e aqui o paralelo do fotograma com o Santo Sudário se faz ainda mais literal. O próprio título “Entre séculos” resume a operação conceitual colocada em marcha pelo artista: a um só golpe de luz ele plasma múltiplos estratos de tempo que se condensam na superfície do papel fotossensível.



Figura 5 - Vicente de Mello, Entre séculos (Série Monolux), 2018, Fotograma, 50 x 60cm. Coleção particular.
Fonte: FERRAZ, Eucanaã. Monolux - livreto da exposição. Rio de Janeiro: MAM, 2018.

Considerações finais

Por último, gostaria de aproximar o fotógrafo do pensamento preconizado por Aby Warburg (2015), naquilo que concerne à sua relação com a temporalidade e com a memória. Ainda no começo do século XX, o teórico alemão produziu uma série de reflexões interrogando os fantasmas que sobrevivem nas imagens. Warburg desenvolve a noção de *pathosformel*¹², a ideia das imagens como transmissoras de uma memória coletiva, obedecendo a um jogo de retornos que aponta para uma lógica de pulsões e sintomas.

Assim, a teoria da história formulada pelo autor está calcada em uma temporalidade não linear em que as imagens, portadoras de memória coletiva, romperiam com o continuum da história, traçando pontos entre passado e presente. De modo similar ao autor alemão, Vicente de Mello não está interessado apenas em desvelar possíveis aproximações formais entre imagens de diferentes épocas, mas em evidenciar princípios que lhes são comuns e se encontram subjacentes à sua visualidade.

Ora, ao interpretar uma obra do passado, Warburg compreende que está agindo sobre um depósito sedimentar da experiência humana: cada imagem condensaria a história de uma cultura e funcionaria como coágulo de suas tensões espirituais. Este mesmo projeto arqueológico parece guiar as inquietações de Vicente de Mello, que eviscera a carne de imagens do passado para interrogar sua eterna atualidade. Seus fotogramas pensam, eles produzem teoria sobre e a partir das imagens: algo da ordem do saber-vertigem que o crítico e historiador Philippe-Alain Michaud (2013) encontrou nas teorias de Warburg.

Partindo de uma técnica simples e pretensamente obsoleta, os trabalhos de Vicente de Mello expostos tanto em “In Orbit” quanto em “Monolux” nos colocam diante dos labirintos tortuosos da memória e da representação. O artista, contudo, não oferece qualquer fio de Ariadne que pudesse servir de orientação, nos destinando a percorrer indefinidamente seus corredores vertiginosos. Ele instala uma dúvida fundamental no estatuto das imagens técnicas e sua presumida indicialidade.

12 Fórmula de pathos.

Referências

- BARTHES, R. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.
- BARTHES, R. **O efeito de real**. In: O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BORGES, J. L. **O fazedor**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.
- CARTIER-BRESSON, H. **O instante decisivo**. In: Revista ZUM # 1, outubro de 2011. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2011.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.
- FRIED, M. **Why Photography Matters as Art as Never Before**. New Haven, Conn: Yale University Press, 2012.
- GAGNEBIN, J. M. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: Walter Benjamin – rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- GREENBERG, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- MELLO, V. de & SARAIVA, A. (org.). **Vicente de Mello**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2006.
- MICHAUD, P. A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MULLIGAN, T. & WOOTERS, D. **A history of photography: from 1839 to the present**. Köln: Taschen, 2005.
- RANCIÈRE, J. **A Noite dos Proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Sobre o autor

Pedro Caetano Eboli Nogueira é doutorando em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil. Bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do RJ, FAPERJ, Brasil. Possui graduação em Desenho Industrial - Hab. Projeto de Produto pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014) e Mestrado em Design e Sociedade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2017), atuando principalmente nos seguintes temas: design, urbanismo, intervenções urbanas, modos de subjetivação, política da estética, fotografia, performance e artes plásticas.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5685-2331>

Recebido em: 06-04-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

Como Citar

Nogueira, Pedro Caetano Eboli (2020). Vicente de Mello: a memória da luz pelo lado do avesso. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 165-181, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-53601>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.