

SOBRE A FOTOGRAFIA DE FERNANDO LEMOS

Célia Ferreira

*«porque sou neste espaço de solidões
o bafo de inventar imagens
na vidraça da janela
(mas todas as que surgem são já conhecidas e insistentes)»*

Fernando Lemos (1953) “Dores Alternadas”, Teclado Universal in *Cadernos de poesia*, III série (1952-53).

¹ Consultar o catálogo da exposição de LEMOS, F. (1994) *A sombra da luz*, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Sublinha-se muitas vezes a dimensão representativa na fotografia, sobretudo pelo seu valor instrumental, mas a fotografia nunca se libertou da tensão existente entre representação, por um lado, e expressão na imagem, por outro, de um tempo fixado (em sentido histórico e material) e de um tempo a ser criado. Essa tensão é inerente à técnica fotográfica e aos objectos por ela produzidos e é sobre ela que se traça a divisão entre diferentes práticas fotográficas, por exemplo, a distinção entre usos artísticos e outros. As fotos¹ de Fernando Lemos (produzidas no conjunto a que nos referimos entre 1949-1952) serão aqui analisadas como objectos para pensar esta tensão.

Nas suas fotografias, Fernando Lemos usa frequentemente a dupla-exposição (ou exposições múltiplas). Este processo permite fazer num mesmo negativo duas, ou mais, exposições. É um processo bastante diferente da fotomontagem enquanto processo realizado em laboratório, aquando da tiragem, em que o uso combinado de diferentes negativos permite uma manipulação bastante mais controlada dos resultados. O gesto de realizar uma dupla-exposição implica a memória, no momento de realização, da foto, um fazer e um desfazer, e é um uso que põe em causa as relações da fotografia, enquanto domínio da expressão e do “uso puro” do *medium*, com a fotografia enquanto domínio instru-

mental da representação. É por esse motivo que as “refotos” de Fernando Lemos são um lugar privilegiado para apreender os reflexos do dispositivo fotográfico e o refazer do tempo. É esse “espaço aberto” da re-foto que permite a discussão sobre a sua apropriação como objecto de saber pela História ou pela Arte.

² Usamos o conceito de interpretante (imediate, dinâmico e final) de Charles Sanders Peirce.

DESDOBRAMENTO

Nem todas as fotos de Lemos resultam de duplas exposições, mas existe em quase todas um princípio de desdobramento de espaços que manifesta uma vontade de repetição, teatral ou mental, criando um efeito que nos permite uma experiência actual da imagem. Esse desdobramento, esse desvio, não nos permite pensar esses trabalhos como pertencendo exclusivamente ao “aquilo que foi”, nem nos prendem apenas a um “isto é”. A experiência que proporcionam é a de uma coexistência de diferentes tempos, a de uma consciência histórica, através da experiência de um gesto encenado e declaradamente suspenso, redobrado ou desdobrado, oferecido por objectos e seres inanimados, pelo gesto repetido do “fotógrafo” Fernando Lemos, passeando o olhar entre gentes, espaços e objectos.

Na fotografia “A mão e a faca” (LEMOS, 1994), a mão rompe, pelo enquadramento que é duplo, uma superfície geométrica em trapézio, branca sobre o tampo de uma mesa, dentro do enquadramento efectivamente quadrado, dado pelo negativo 6x6. Uma mão “realista”, com pele e veias, e uma mão de sombra aproximam-se para pegar na faca. Nos “bastidores”, no exterior desse espaço de “palco”, a presença de uma figura auxiliar, um fio, uma luz forte incidindo sobre a mesa.

Encontramos três interpretantes² nesta imagem: um *interpretante imediato* que lê o que parece mais óbvio. Como,

neste caso, sobressai o enquadramento dentro do enquadramento (a presença da mão e da faca), a leitura é comum, informativa: alguém pega numa faca, é isso que decorre do primeiro olhar; um *interpretante dinâmico*: nas margens da imagem alguém ilumina, evidencia, esta “cena”, a mão e a faca assumem-se como uma representação, uma encenação preparada e não camuflada para o espectador. O olhar oscila entre identificação da representação enquanto representação, e aquilo que é representado; e um *interpretante final* não resolvido: o excesso de relações na simplicidade de elementos patentes faz questionar os valores representativos em favor de valores expressivos. Assumem-se que esta é uma “fotografia de arte”. Mas o que significam a mão e a faca nesta prática expressiva? A que tempo, a quem pertencem?

REPETIÇÕES

As “re-fotos” de Lemos são repetições, em primeiro lugar, do gesto de tirar a fotografia, de repetir a experiência de sensibilização, que reforça o acto de fotografar e simultaneamente parece anular algumas das características da representação fotográfica. Em vez de uma imagem fixa, definida, criam-se efeitos atmosféricos, transparências, fusões de elementos, ficam vestígios, os objectos desmancham-se e a mistura revela novas relações entre o claro e o escuro, aquilo que permite ou aquilo que dificulta a visão. A fotografia “Visita Estranha II” (LEMOS, 1994) serve de exemplo. Na Casa Jalco, casa de decoração, ao Chiado, local elitista da Lisboa dos anos 50, os manequins surrealistas da exposição de Azevedo, Lemos e Vespeira foram fotografados numa “re-foto” que lhes dá o carácter de fantasmas. A múltipla exposição trabalha o espaço, o fotógrafo dá num mesmo espaço, de afastamentos e aproximações simultaneamente, diferentes planos, criando uma envolvimento onde aparecem e desaparecem as personagens de sonho produzidas pelos artistas. Ao centro, entre o real e o imaginário, uma figura imponente feminina, misteriosa no seu disfarce, atrás, o manequim masculino de Vespeira, com cabeça de concha (uma metáfora?), num plano mais afastado, manequins de Lemos e Azevedo. Todas estas figuras são híbridos entre o humano e o inumano, e a multiplicação dos seus fantasmas abre espaço ao maravilhoso, que fascina e assusta. A “re-foto” cria reflexos que expõem a improbabilidade do mundo e a superfície vítrea da imagem. O efeito de montagem funciona na repetição/multiplicação de tempos, numa

espacialização de um tempo inquantificável: desconhecemos a dimensão deste tempo e entendemos aqui um espaço que pode funcionar como tempo desmedido.

REPRESENTAÇÃO

A imagem vive, essencialmente, de uma relação de semelhança, mas também, e talvez de modo mais importante, de representação. A imagem, como qualquer signo, está por outra coisa, representa o seu objecto “por algum seu motivo ou capacidade” (PEIRCE, 1995: 44 e seg.). O que distingue a fotografia de outras imagens? Existe a hipótese de a imagem fotográfica, pelo facto de ser uma representação sempre singular, por estar ligada “fisicamente” ao que representa, ser diferente de outros signos. Assim, por exemplo, o desenho científico de um animal ou de uma planta representaria de modo abstracto a espécie, o género, a classe desse animal ou planta, enquanto a fotografia “apenas” representaria um exemplar concreto, uma existência singular.³

Poderíamos, com a fotografia, realizar a ambição de ver o que foi visto, através de algo que nos chega de um tempo anterior (ou de uma distância) e nos é presente. A fotografia exige a actualidade do referente, por isso a fotografia possuiria, sempre, algo de bruto dos factos. Esse é um dos predicados do conjunto de retratos realizados por Fernando Lemos: nele estão intactos os índices⁴ de presença das pessoas retratadas, que continuam a agir sobre nós, permitindo o conhecimento, que advém da interpretação. Mas estes retratos dão-nos, além de um conhecimento fisionómico, de curiosidades sobre detalhes datados, de vestígios factuais, interpretações cúmplices de quem retrata e de quem se quer ver retratado pelo fotógrafo. Eles vão além da representação da presença.

³ Existe aqui, todavia, um equívoco que a semiótica desfaz: um signo, enquanto elemento de um código, é sempre a representação de “algo ausente”, e essa é a sua característica mais importante, no desenho, como na palavra, como na fotografia.

⁴ Uma das definições de índice em Peirce é a seguinte: “[Um índice é] um signo, ou representação, que se refere ao seu objecto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo facto de estar associado a caracteres gerais que esse objecto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objecto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo.” In PEIRCE, C.S. (1995) *Semiótica*: 74.

⁵ Fernando Lemos, entrevista ao jornal *Público*, de 20 de Agosto de 1992, com João Pinharanda.

RETRATOS, LUZ E PLANO

Nos retratos que realiza, Lemos trabalha de forma insistente a luz, criando com ela uma tensão entre o visível e o invisível, entre a representação e a expressão. Pelo atelier do artista passaram pessoas que posaram para o retrato. São retratos que, simultaneamente, dando poses as desconstroem no gesto de repetição. Repetição, re-foto, retrato são funções da fotografia de Lemos. Nos retratos de Jacinto Ramos (LEMOS, 1994), a dupla exposição cria elementos improváveis: repare-se no cinto-relógio, poéticos, irónicos, ou em Ramos transformado num ciclope. A repetição, a fotografia na fotografia, é criação e montagem, duas imagens criam uma terceira, que, ao contrário da montagem dialéctica, não é apenas mental. Até porque a ordem deixa de ser a da tese-antítese (como em Eisenstein), para ser tese-repetição. A repetição é aqui matizada pelas deslocções do plano (e pelo intervalo entre ambas). O retrato final alinha num mesmo espaço diferentes poses, assumidas como poses, como afrontamento e ao mesmo tempo como recusa (vejam-se, por exemplo, os retratos de Jorge de Sena ou de José Viana). Entre as sombras existentes e as luzes aproveitadas, ou criadas de modo simples, assumidamente pobres, Lemos cria envolvimentos e não cenários para os seus retratados – não espanta, pois, que Lemos diga que não tira fotografias mas que pinta com a luz.⁵

MONTAGEM

Na sua análise sobre a fotomontagem, Rosalind Krauss refere que a imagem fotográfica “espaçada” é privada de um dos seus mais importantes efeitos ilusórios: o sentimento de presença. Desaparece a ideia da simultaneidade ligada ao instante. A fotografia “convencional” restitui sobre uma superfície contínua a garantia de uma integridade sem falhas do real, que é destruída na fotomontagem dadaísta, que possui espaçamentos que mostram uma realidade contaminada por “brancos”, que apontam para uma estrutura de interpretação e significação (KRAUSS, 1985: 114). Na análise que faz da obra de Max Ernst, Rosalind Krauss procede a uma comparação dos efeitos das fotomontagens com os das palavras, referindo-se à transparência dos elementos significantes (contrariamente aos fragmentos da colagem cubista) e à percepção de cada elemento como unidade separada, com o valor determinado pela sua posição na cadeia sintagmática da frase e submetido às regras da sintaxe. O elemento que unifica a prática da

fotografia surrealista passa pela introdução implícita do princípio da montagem dadaísta à aparente imagem intacta da fotografia convencional. As fotografias surrealistas raramente usam a fotomontagem de tipo dadaísta, mantendo quase sempre a integridade do plano, mas utilizam o mesmo espaçamento. Criam-no através de diferentes meios.

Este espaçamento é intenso na obra de Lemos, para quem fotografar significa reconhecer o valor expressivo do branco e do preto. A linguagem fotográfica de Lemos, a “re-foto”, obriga à decisão de escolher ora o branco, ora o negro como elementos generativos. É a primeira imagem, negra ou a branca, que condiciona as exposições seguintes. Essa primeira decisão gera os intervalos entre as imagens que se sobrepõem. A deslocação dentro do plano e a alteração das poses permitem criar uma diferença que denuncia a própria fotografia. Na “re-foto” de Maria Helena Vieira da Silva (LEMOS, 1994), é o espaço que aparece mais obviamente desdobrado. A pintora desaparece entre as suas telas e o cavalete de sombra. Este espaço criado pela interrupção do que é visível e do que é oculto torna-os imprecisos mas não indefinidos, funcionando como cortes/planos da imagem. A imagem é um labirinto onde podem aparecer ou desaparecer elementos. O que obriga a um olhar mais atento e desfaz a ideia da imagem enquanto corte perceptivo. A visão é nestas imagens uma outra forma de conhecimento, pois permite encontrar uma lógica menos rígida das categorias tradicionais da figura e do fundo. Em Lemos, a múltipla exposição faz surgir os elementos generativos do preto e branco da fotografia, o positivo e o negativo na imagem, que o autor utiliza à maneira surrealista, fazendo oscilar a realidade das categorias do fundo e da figura.

Em “Vespeira figurativo” (LEMOS, 1994), o espaçamento não é dado pelo desdobramento do espaço, mas do modelo. Vespeira é re-fotografado, em posições semelhantes, de modo a criar um corpo que mantém um mesmo tronco, mas que multiplica os braços, que ostentam, num mesmo espaço e em tempos diferentes, um modelo de madeira e um crânio de animal (objectos usuais para o exercício do desenho, aqui fotografados com ironia, jogando com a pose meditativa). Os objectos permitem uma extensão do tempo – é evidente para quem vê a alteração/manifestação do tempo – o retratado segura dois objectos, sem que possamos situar esses gestos num antes nem num depois, mas num tempo

⁶ O “intervalo” tem um estatuto ambíguo e flutuante, não é possível ter dele uma noção unificada. Dziga Vertov compreende o intervalo como a transição de um momento para outro, constituindo estes intervalos o material, os elementos da arte do movimento, e não o próprio movimento. São os intervalos que desenham os movimentos de uma resolução cinemática. O cinema, após a I Guerra Mundial, estava já consolidado, organizado, e parecia um novo e poderoso instrumento cognitivo, dando acesso a uma compreensão mais alargada do mundo. O cinema, segundo Annete Michelson, podia fornecer acuidade cognitiva, precisão analítica e certeza epistemológica. É nesta fase de “euforia epistemológica” que se desenvolve a noção de intervalo, como estudo avançado da teorização da montagem técnica. (MICHELSON, A. 1992: 61 e seg.).

simultâneo só possível na fotografia. O olhar é interrompido dentro da mesma imagem. Em cinema, quando estamos perante uma mudança de plano em fundido encadeado temos a sensação do esforço de continuidade, procura-se de algum modo suavizar a passagem entre as imagens, fornecer-lhes analogias. Em Lemos, a fixação das várias imagens encadeadas no jogo das sensibilizações dá-nos o corte, evidencia o intervalo.

O intervalo é um conceito fundamental da teoria clássica da montagem.⁶ A força da montagem reside no envolvimento das emoções e da mente do espectador no processo criativo: o espectador procede a uma “montagem de ideias” seguindo o mesmo padrão do realizador. O espectador vê os elementos representados no trabalho finalizado, mas, também, experimenta o processo da montagem da imagem – o que significa que as imagens, mas também os intervalos, são sentidos/pensados pelo espectador. Como na música, ouve-se o som e o silêncio.

AINDA

A actualidade das fotos de Lemos, o interesse que despertam, está tanto no valor documental, que o *medium* fotográfico obriga a interrogar, como na experiência estética que continuam a criar ou a recriar. Servem, pois, para além das suas intenções, como objectos de estudo da relação entre Fotografia e História.

O “jogo” entre a representação (histórica) e a expressão plástica, difícil de jogar, com armadilhas óbvias e nem assim facilmente ultrapassáveis, só é transformado num resultado artístico produtivo por poucos. É em duelo com o tempo e com as leituras possíveis, institucionais, culturais, mass-mediatisadas ou outras, do tempo, que alguns artistas contemporâneos trabalham – coleccionando, arquivando,

fazendo “Atlas”, quiosques, sítios informáticos, forjando documentos, recuperando documentos, inventando museus, ficcionando, escrevendo, pintando, fotografando – propondo outras formas de ler/ver. Vejam-se, como exemplos,⁷ Gehrard Richter expondo o seu *Atlas*, ou Walid Raad, criando arquivos para uma guerra presente. •

⁷ Gehrard Richter – *Atlas*,
<http://www.gerhard-richter.com/home/>.
Walid Raad – *The Atlas Group Archive*,
<http://www.theatlasgroup.org/>.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, W. (1986) “Teses sobre a Filosofia da História” in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d’Água.

BUCHLOH, B. (1997) “Procedimentos alegóricos: apropiación y montage en el arte contemporáneo” in *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani.

KRAUSS, R. (1985) *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT.

KRAUSS, R. (1993) *The Optical Unconscious*. Cambridge. Londres: MIT Press.

LEMOS, F. (1994) *A sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LEMOS, F. [s.d.] *Cá & lá*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MICHELSON, A. (1992), “The wing of hypothesis: on montage and the theory of the interval” in *Montage and Modern Life: 1919-1942*. TEITELBAUM, M. (ed.), LAVIN, M. [et. al.]. Cambridge/Londres: MIT Press.

PEIRCE, C.S. (1995) *Semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva.