

Fotografias de Fernando Lemos enquanto intersecção de coleções em São Paulo e Lisboa

Guilherme Marcondes Tosetto¹

Resumo: O artigo apresenta um extrato relevante do trabalho fotográfico do artista português Fernando Lemos presentes em duas coleções: no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian, de Lisboa. A presença das mesmas imagens em duas instituições distintas abre a possibilidade para a reflexão sobre as particularidades do suporte fotográfico, que permite a existência de obras semelhantes, cópias advindas de um mesmo original, e que mantém o status de obra de arte. Outras características técnicas da mídia fotográfica nos apontam para uma maior aproximação com a prática do artista, que se ocupou da fotografia em um pequeno intervalo de tempo, período no qual desenvolve uma forte ligação com os dois países onde está atualmente parte de sua obra.

Palavras-chave: fotografia, colecionismo, Fernando Lemos

Abstract: The article presents a relevant extract of the photographic work from the portuguese artist Fernando Lemos, belonging to two collections: the Modern Art Museum of São Paulo and the Modern Collection of the Museu Calouste Gulbenkian, in Lisbon. The presence of the same images in two different institutions opens the possibility to reflect about the particularities of the photographic support, which allows the existence of similar works, coming from the same original, both with status of work of art. Other technical characteristics of the photographic media point us towards a closer approximation to the practice of the artist, who produce photography in a short time, in the period in which he develops a strong connection with the two countries where they are currently this work.

Keywords: photography, collecting, Fernando Lemos

1.Introdução

Neste artigo, busco apresentar a intersecção entre a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Coleção de Arte Moderna do Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa, que são algumas das fotografias de autoria do artista Fernando Lemos, cópias de um mesmo original que pertencem tanto à coleção brasileira quanto à portuguesa.

Proponho neste texto relatar e comentar uma pequena parte do trabalho de Fernando Lemos, notadamente a produção de fotografias datadas entre 1949 e 1952, período que antecede a mudança para o Brasil, fugindo da ditadura em Portugal. Em um primeiro momento, busco levantar alguns aspectos históricos sobre a biografia de Fernando Lemos, de acordo com trechos de materiais publicados em entrevistas e

¹ Doutorando em Fotografia pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Mestre em multimeios pela Unicamp, Especialista em Fotografia e Graduado em Relações Públicas pela Universidade de Londrina.

catálogos, para situar sua produção fotográfica inserida nas coleções. E, a partir de então, tecer comentários sobre as características técnicas e as possíveis diferenças entre as cópias dos museus, com base nas imagens digitais que as instituições disponibilizam para consulta em suas páginas institucionais online.

Procuro me aproximar deste conjunto de fotografias a partir de uma reflexão sobre sua evolução histórica enquanto mídia, reconhecer os suportes e telas que estão em sua gênese e que hoje permitem o acesso às obras aqui reunidas.

Um dos conselhos de Lemos guia este texto: "tenho insistido muito nesta ideia para afastar qualquer pretensão de que sirvo de exemplo para alguma grande teoria da fotografia" (GOMES, 2009, p. 27). Tentarei entender suas imagens não como exemplos teóricos, mas como elos que aproximam as coleções fotográficas do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

2. Por uma história da mídia fotográfica

As fotografias que compõem as coleções de museus geralmente são tratadas como elementos que ilustram a história da sociedade a partir de seus conteúdos imagéticos, e pouco se questiona a importância de perceber a história da própria mídia. Suas limitações e avanços técnicos ao longo do tempo e sua intrínseca ligação com conceitos, como suporte e tela, são essenciais para compreender o desenvolvimento da visualidade na contemporaneidade.

O problema que enfrentamos é que, por diversas razões, os museus de arte são os locais onde a fotografia está mais fortemente representada ao público como história. Devido aos seus interesses, não podemos esperar que tais instituições se autocritiquem no sentido das realidades históricas da fotografia, tornando-se imperativo que o façamos nós próprios quando e onde tivermos oportunidade. (BATCHEN, 2005, p. 125)

Neste artigo, faz-se uma reflexão sobre a fotografia enquanto objeto físico vinculado a coleções museológicas. Estas imagens são advindas de um original fotográfico, as quais acesso por meio de cópias digitais disponibilizadas online. Portanto, trabalho com imagens que são reproduções de outras reproduções, transito pela mesma fotografia, porém apresentada em diferentes suportes e dimensões.

Torna-se evidente interrogar também os gêneros históricos da arte e as técnicas imagéticas como mídias que sempre possuíram uma estrutura estética e de conteúdo próprio, com a qual, aliás, eles colocavam em jogo o tema particular ou o motivo determinado. (BELTING, 2006, p.242)

No princípio da história da fotografia, existiam as imagens latentes, que foram fixadas primeiramente em um suporte precário, na sequência a técnica evoluiu e logo foi possível gerar cópias a partir de um original. Algumas dessas cópias estão nos acervos físicos de museus, e outras alcançaram páginas de livros e catálogos.

A presença de fotografias em distintos suportes, em mais de um lugar - nesse caso em duas coleções -, acontece justamente porque são cópias de um original que pode ser reproduzido ao infinito.

Sobre esta reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin já afirmou em seu conhecido ensaio (2012, p.180) que "a fotografia alterou a própria natureza da arte". As cópias físicas em papel, assinadas e guardadas nos museus são a obra em si, assim como serão as possíveis novas cópias feitas a partir do mesmo negativo. Sabemos também que esta reprodutibilidade pode acontecer com intervalos de tempos diferentes, e o autor pode interferir nessas cópias trazendo novas leituras ou até criando outras obras.

A partir do momento em que estas fotografias passam a estar disponíveis em formato digital para serem consultadas nas páginas online das coleções dos museus, elas adquirem uma outra significação com a mudança do suporte. Se no princípio tínhamos imagens latentes, hoje falamos de imagens desmaterializadas, composta por pontos, em um contexto onde, segundo Fontcuberta (2012), "um suporte físico já não é imprescindível para que a imagem exista".

Se antes a fotografia era dependente de uma materialidade para circular e gerar novas versões daquela imagem, hoje convivemos com uma fotografia desprendida e expandida, como colocada por Silva (2011, p.7). O autor afirma que "a fotografia desprendida é palpável enquanto prática (...) se caracteriza, sobretudo, por ser uma atividade, um processo vinculado em redes". E amplia esse conceito do ponto de vista da circulação destas imagens desprendidas. "A circulação da fotografia não depende da materialidade da imagem, a desmaterialização do suporte muda a dinâmica da comunicação humana" (SILVA, 2011, p.7).

Como já mencionado, é indiscutível que a materialidade do suporte foi fundamental na gênese da fotografia, possibilitando a fixação da imagem e sua circulação na sociedade, mas é importante entendermos o papel das imagens digitais, que ao reproduzirem e disponibilizarem em rede cópias de originais de difícil acesso, lhes dão uma nova visualidade e lhe asseguram um outro tipo de conhecimento.

Porém, esta acessibilidade deve ser vista criticamente, pois esta mudança de suporte num terceiro nível (original - cópia física - reprodução digital) pode acarretar mudanças técnicas e estéticas que, ao invés de nos aproximar das obras, podem nos afastar destes primeiros objetos.

Nós estamos no século da mudança, da mudança da qual já disseram até que não muda mais como antigamente, a mudança já é outro! Então, a fotografia também acompanha esse fenômeno. E, veja no caso da ampliação, a fotografia hoje tem essa grande qualidade de poder se fazer qualquer tamanho. Hoje tudo se pode ampliar... É claro que isso tem consequências, muda a linguagem, muda muita coisa, muda o artista, muda o atelier, muda o espaço de trabalho, muda o pincel e o traço, muda tudo (LEMOS em entrevista a Pedro Teixeira Neves, 2011)

3.Sobre Fernando Lemos

O artista português nasceu em 1926, e vive no Brasil desde 1953. Fernando Lemos já se descreveu em alguns pares de textos autobiográficos, mas o que marca a sua vida e que interessa a este artigo é a sua primeira produção fotográfica.

Fernando Lemos não é um fotógrafo. A fotografia ocupou-lhe pouco tempo - e há muito tempo. Fotografou entre 1949 e 1952 com uma Flexaret. A fotografia era-lhe necessária por razões exteriores à disciplina. A história da fotografia não é evocável neste caso - o meio fotográfico foi apenas o mais curto caminho para um programa de renovação do olhar sobre o mundo que o surrealismo lhe exigia e proporcionava (PINHARANDA, 1994, p.183)

Mesmo que se negue que o artista é um fotógrafo, por ter uma produção maior em outros suportes, seu trabalho de cunho surrealista feito em Portugal e levado a tiracolo junto com seus pertences para o Brasil marcam a sua biografia. Parte dessas imagens foram expostas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1953, cidade que primeiro o acolheu, e depois no MAM em São Paulo, ainda no ano de sua chegada ao país.

Apesar de não ter havido naquela ocasião a incorporação do trabalho de Lemos pelos museus onde expôs, a mostra fez história na museologia brasileira, já que foi uma das primeiras exposições de fotografia em uma instituição de arte. Principalmente no museu de São Paulo, onde a missão institucional ressaltava: "(...) a difusão e consolidação da arte moderna justificou a preocupação em inserir a fotografia como uma das modalidades artísticas contempladas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo logo após a sua fundação" (COSTA, 2008, p.134). Assim na primeira década de existência do museu aconteceram cinco exposições de fotografia, uma delas dedicada a Fernando Lemos.

Na ocasião da exposição no Rio de Janeiro, o escritor Manuel Bandeira teceu elogios ao trabalho fotográfico, técnica anteriormente relegada pelos modernistas brasileiros.

Fernando Lemos não retoca nunca, tudo o que ele obtém é exclusivamente por meio da máquina, ataca-a tanto, que muitas vezes prefere a versão do negativo, o pintor se senta é na escolha do ângulo, na composição das montagens, no seu fino sentido das naturezas-mortas, num certo dom de, pelo jôgo das sombras, sugerir a cor, aderindo às vezes fidelissimamente à realidade... (BANDEIRA, Manuel. In: MENDES, 2004, p.70)

Depois desta exposição Lemos pouco produziu fotografias, se dedicou mais ao design gráfico, à publicidade e ao desenho, inclusive expondo-os nas primeiras edições da Bienal de São Paulo, ainda na década de 1950. As fotografias deste período surrealista de Lemos foram primeiramente resgatadas em 1977 por ocasião da exposição coletiva *A fotografia na arte moderna portuguesa*, realizada na cidade do Porto. Posteriormente deu corpo a outras mostras:

Por iniciativa do fotógrafo português Jorge Molder, a Fundação Calouste Gulbenkian responde pelas duas individuais de maior porte: a primeira, em 1992, na cidade de Paris, com texto de Régis Durand, reunindo 30 imagens, durante o Mois de la Photo, e a grande retrospectiva *À sombra da luz*, em 1994 (MENDES, 2000).

No Brasil, as fotografias de Fernando Lemos foram protagonistas de duas exposições na Pinacoteca de São Paulo: *À sombra da Luz, à luz da sombra* em 2004, e a mais recente *Lá & Cá*, retrospectiva de 2011 que incluiu outros trabalhos do artista.

4. Fotografias de Fernando Lemos nas coleções brasileira e portuguesa

Na coleção do MAM-SP, há nove fotografias de autoria de Fernando Lemos, enquanto na Coleção Moderna-MCG existem 184 imagens fotográficas do artista. Destas fotografias, oito são comuns aos dois museus. Em ambas as coleções, chegamos às obras pesquisando nas páginas online dos museus, através do nome do artista e a técnica utilizada, no caso a fotografia. A única fotografia do MAM-SP que não encontra uma similar na coleção portuguesa é a imagem intitulada *Andamento sem registro*, um retrato com dupla exposição de Maria Helena Vieira da Silva.

Uma das fotografias que pertence tanto às duas coleções é um autorretrato de Fernando Lemos. No MAM-SP, ela recebeu o título *Eu, auto-retrato* (Figura 1) e foi incorporada através de doação do artista por intermédio do Clube de Colecionadores de Fotografia, mecanismo criado para incorporar novas obras ao acervo com objetivo de fomentar o colecionismo e incentivar a produção artística brasileira, no caso de novos artistas.



Figura 1



Figura 2

Na coleção portuguesa a fotografia *Eu, auto-retrato* (Figura 2) não há indicação sobre a incorporação à coleção, mas há um texto interessante sobre ela que relata que Lemos “disse que gostaria de ter como fotografia no seu passaporte”, dentre outros autorretratos que viria a fazer nesse mesmo período.

Comparando as duas versões disponibilizadas nos sites, apresentadas sem alterações neste trabalho, há uma pequena diferença nos tons de cinza. A cópia do MAM-SP tem o fundo um pouco mais escuro do que a cópia da coleção portuguesa, destacando ainda mais o volume branco de onde saem uma carta de tarô e uma ponta de faca. A diferença de tonalidade pode tanto ser uma mudança na própria cópia física ou pode ter acontecido no momento da digitalização das imagens.

Outra fotografia que está tanto na coleção brasileira e na portuguesa é o retrato de Maria Helena Vieira da Silva a frente de uma de suas pinturas, datada de 1949. Na Coleção Moderna-MCG, o título da obra é apenas o nome da pintora portuguesa; já no museu brasileiro, ela recebe o título de *Vieira da Silva - oceano de azulejos*.

Pelas cópias digitalizadas, percebemos uma diferença em suas tonalidades, a cópia portuguesa (Figura 4) é um pouco mais amarelada. Outra diferença entre as imagens é que, na cópia do MAM-SP (Figura 3), há a assinatura de Lemos na margem branca no canto inferior direito da fotografia.

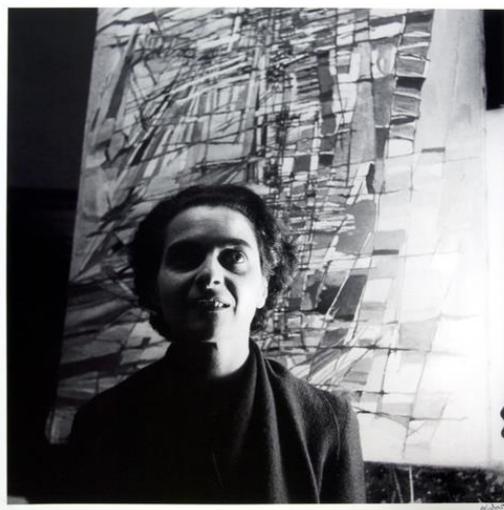


Figura 3



Figura 4

Em ambas coleções, também há o retrato de Arpad Szenes, marido de Maria Helena Vieira da Silva, pintor de origem húngara. Na Coleção Moderna, ela recebe o nome de *Arpad Szenes* (Figura 6); já no MAM-SP (Figura 5), ela recebe um subtítulo, um pouco mais poético, *Arpad Szenes - saber mais próximo*. Na cópia brasileira, também há a assinatura de Lemos, o que indica uma prática recente em seu trabalho.



Figura 5



Figura 6

A mudança de nome acontece em algumas das fotografias, sobretudo nos retratos. Sabendo que as cópias do MAM-SP são mais recentes, o autor pode ter acrescentado estes subtítulos criativos como uma forma de releitura destas fotografias.

Apenas uma das imagens de nu feminino feitas por Fernando Lemos está em ambas as coleções, e também recebem diferente títulos. Na Coleção Moderna-MCG (Figura 8), a fotografia de uma mulher nua, com dupla exposição de 1949, é nomeada como *Colagem*; no MAM-SP (Figura 7), a mesma fotografia tem o título de *Nu Ensaiado*.

Interessante notar que há uma interferência que modifica a aparência da imagem na página institucional online do MAM-SP, acrescentando linhas horizontais, talvez causadas durante o carregamento da imagem no sistema. Em um segundo olhar, a cópia da Coleção Moderna-MCG também se difere por ter menos contraste entre o preto e o branco e ser um pouco mais amarelada, diferenças que podem surgir tanto por terem sido feitas em tempos distantes, e, portanto, em diferentes laboratórios, ou no processo de armazenamento, ou ainda no processo de sua digitalização.



Figura 7



Figura 8

Duas outras fotografias encontram paralelo nas coleções aqui apresentadas, *A mão e a faca* (Figura 9) e *Natal do Talho* (Figura 10), e tem as cópias idênticas ao serem acessadas em suas versões digitais. A primeira é uma imagem simples com iluminação dura que nos remete a uma cena de ação ou a uma imagem publicitária. “Esta imagem vive da suspensão do momento, algo que só a fotografia poderia revelar, num registo que não denuncia se uma dada ação teve lugar ou está para acontecer”, resume a leitura desta fotografia contida na descrição na página institucional online do Museu Calouste Gulbenkian.

No canto direito, aparecem um pé e um pedaço de um casaco, indicando que havia alguém auxiliando o trabalho de Lemos, segurando aquela fonte que ilumina a mão e a faca por cima da mesa branca.



Figura 9



Figura 10

A fotografia *Natal do Talho* é predominantemente preta, as partes brancas são pedaços de carne iluminados por três fontes de luz, uma quase abstração que é revelada pelo título, que faz referência aos cortes de carne nesta época de festas.

Por último, temos uma situação em que a mesma imagem aparece nos dois arquivos, porém com nomes diferentes e invertidas em sua orientação. Trata-se da impressão com a técnica de *solarização* (efeito Sabattier), onde conseguimos distinguir uma janela, uma cortina e peças de roupas penduradas próximas dela.

Na coleção portuguesa, a fotografia tem o título de *Janela* (Figura 11) e, no MAM-SP, ela é nomeada como *Aquecimento Global* (Figura 12). Pelos títulos dados, podemos deduzir que a cópia no museu brasileiro é a mais recente, por se referir a um conceito discutido somente a partir do século XXI, e confirmada por um texto descritivo da Coleção Moderna-MCG: “No entanto, em impressões mais recentes (2004/2005), a imagem encontra-se invertida horizontalmente, com a janela aberta para o lado direito, e com o título *Aquecimento Solar*, em vez do título original *Janela*”.



Figura 11



Figura 12

5.A práxis fotográfica de Fernando Lemos

Nas obras relacionadas anteriormente temos um recorte importante da obra fotográfica de Fernando Lemos, onde visualizamos seus principais interesses temáticos e podemos tecer algumas considerações acerca das cópias disponibilizadas digitalmente pelas instituições. Contudo, sua prática pode ser melhor compreendida a partir de depoimentos e relatos onde são reveladas suas escolhas técnicas que refletem a poética de seu trabalho.

Depois de destacar as diferenças e semelhanças entre as cópias que compõem as coleções a partir das imagens digitais disponíveis para pesquisa, nos aproximaremos aqui do nível mais embrionário destas imagens, o de sua produção.

E tendo em conta que o domínio das dificuldades que a técnica fotográfica comporta é em si mesmo um factor de sucesso...extraordinário não é menos que o Fernando de Lemos, usado desse domínio como poucos fotógrafos o fazem, também como poucos saiba reduzi-lo a um mero suporte de recriação poética que lhe interessa. (AZEVEDO, 1994, p.165)

5.1 Sobre o equipamento fotográfico

Um depoimento do próprio Fernando Lemos e um trecho escrito por Manuel Bandeira, na ocasião da exposição de suas fotografias no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1953, clarificam a relação do artista com seu equipamento de trabalho à época da produção das imagens.

Nos anos quarenta, nós então surrealistas, andávamos muito envolvidos com as experiências da escrita automática (que é o contrário automático das máquinas fotográficas de bom comportamento)...Essas experiências e inquietações têm a ver com a Flexaret, com o botão de disparar desabotoado e livre, desautomático, capaz de assumir um erro

de fotógrafo amador comum e nomeá-lo gesto operador na arte em liberdade, que foi o lado mais sagrado do surrealismo (LEMOS, 1994, p. 60)

O posicionamento de Lemos como um jogador que experimenta, e que de certa maneira vai contra o mecanismo pré-programado de seu equipamento, o faz assumir possíveis erros em busca de uma liberdade criativa, aproximando seu trabalho da estética do surrealismo.

Fernando Lemos não retoca nunca, tudo o que ele obtém é exclusivamente por meio da máquina, ataca-a tanto, que muitas vezes prefere a versão do negativo, o pintor se senta é na escolha do ângulo, na composição das montagens, no seu fino sentido das naturezas-mortas, num certo dom de, pelo jogo das sombras, sugerir a cor, aderindo as vezes fidelissimamente a realidade, como em alguns retratos... (BANDEIRA, 1953, p.168)

Nesse texto, fica clara a exaltação da prática de Fernando Lemos, por se caracterizar pelo exaustivo uso da câmera em todas as suas possibilidades, sem necessitar de uma interferência após o ato fotográfico. A máquina fotográfica e todas os seus componentes físicos funcionam como seu instrumento artístico, que ao se unir com fontes de luz, ângulo e composições tem potencializado seu aspecto criativo.

5.2 Sobre nus

Fernando Lemos construiu um repertório de nus (...) O nu sobreposto Colagem (...) é incorpóreo e diáfano, sendo também o desejo sublimado entre as transparências do corpo (HERKENHOFF, 2005, p.50)

Como já vimos neste artigo, a obra citada pelo autor está nas duas coleções pesquisadas (*Nu ensaiado* no caso da obra do MAM-SP), e funciona como representante fundamental desta temática desenvolvida por Fernando Lemos. Revelados ou escondidos por sombras e luz, o nu para o artista tem ligação com as transparências do corpo, como revelou certa vez em uma entrevista.

Tenho muita ligação com as transparências, com a água, há muitas fotografias, meus próprios nus são tratados um pouco como alguma coisa que é muito transparente... o corpo da mulher é muito mais transparente... mais do que um contorno do mapa do corpo (LEMOS em depoimento em vídeo)

Para mostrar visualmente esta transparência, Lemos fez uso constante da sobreposição de corpos nus com texturas, como panos e rendas, em imagens fragmentadas e ensaiadas, como revela o próprio título dado para a cópia mais recente que pertence ao museu brasileiro.

5.3 Sobre retratos

Os retratos de Fernando Lemos estão intrinsicamente ligados com as pessoas a quem era íntimo, principalmente seus parceiros de trabalho e cúmplices num período em que viviam de certo modo à margem da sociedade artística portuguesa.

Fizemos retratos sempre com a cumplicidade dos retratados, isto é, com a premissa de não se imaginarem eles favorecidos ou humilhados, recebendo iluminação de uma só lâmpada, quando era de noite e do sol (que também é só um) nas operações diurnas. Essa precariedade era em parte consequência da pouca verba que sobrava da pobreza, de um lado, e da mensagem, pelo outro, que estava implícita na estética surrealista. (LEMOS. In: catálogo, 1994, p.161)

Vemos nestas imagens que a intimidade e a confiança dos retratados permitiam que Fernando Lemos trabalhasse seu experimentalismo com a técnica fotográfica, que por vezes deformava ou ia contra aos princípios de um retrato, e que eternizavam muito mais do que apenas uma fisionomia. Na época, essas imagens faziam parte da busca do artista por uma identidade através de várias fotografias, e acabou por criar um inventário de uma geração.

Procuo mostrar que somos vários. Quando aparecemos em qualquer situação, não temos uma cara fixa, não somos uma máscara. Quis captar os retratos desta forma para se perceber que temos na nossa cara um mundo de coisas para explodir, para esconder. Não se fica a conhecer uma pessoa ao olhar para a calça, para o sapato. Conhecemos, quando olhamos para o rosto das pessoas. É na cara que está tudo e não sabemos os códigos disso. Na procura do retrato entra-se um pouquinho nesses códigos (GOMES, 2009, p.27)

5.4 Sobre múltiplas exposições

De certa maneira, essas múltiplas exposições encontradas no trabalho de Fernando Lemos são espelhos das distintas buscas estéticas e temáticas através de sua fotografia, notadamente facilitada pelo seu entendimento sobre a técnica que utilizava na época.

As experiências feitas na duplicidade da imagem fotografada, cujos resultados são normalmente considerados como acidente devido a batida de uma foto sobre a outra, foram no nosso caso e aí expostas, intencionais. A máquina usada na época, uma Flexaret, não era automática. Isso permitia tirar partido do espaço de um rolo de 12 módulos de 6x6, imprimindo-lhe várias imagens com combinações programadas, conscientes e, ao final, obter várias dezenas de opções para imprimir cópias ampliadas de detalhes que se tornavam entidades. Não se trata então de sobreposição de negativos... (LEMOS. In: catálogo, 1994, p.159)

A racionalidade e a consciência do trabalho fotográfico de Lemos não o afastam da criatividade artística, pelo contrário facilitam ao pensarmos que a máquina funcionava como um instrumento criativo. A singularidade de seu equipamento permitiu que ele trabalhasse com camadas, com as quais construiu sua obra, como deixa claro ao comparar seu ofício fotográfico na época ao de um pintor.

...aí que os meus retratos na fotografia se multiplicassem, não com negativos sobrepostos, mas trabalhando na mesma chapa; eu fazia duas ou três fotografias na mesma chapa. A minha máquina não era automática e eu fazia um trabalho de emulsão, como se estivesse pintando, por isso que eu sou um pintor também na fotografia. Era uma coisa mais química, a tinta lá é que trabalhava, para modelar... (LE MOS em entrevista a Pedro Teixeira Neves, 2011)

6. Considerações finais

Considerando as inúmeras abordagens que o trabalho de Fernando Lemos permite, esse texto procurou apresentar parte de sua obra fotográfica enquanto ele que une os acervos de fotografias de duas instituições de arte moderna situadas em países diferentes.

Esse conjunto é significativo, pois apresenta uma amostra importante das variações plásticas que o artista buscou ao utilizar a técnica fotográfica no início de sua carreira, e permite traçar paralelos com seu discurso ao longo dos anos acerca deste embrião de sua pesquisa artística.

Ao me aproximar desse conjunto visual por meio dos acervos digitalizados e disponíveis em rede, procurei refletir sobre o papel das cópias, reproduções, telas e suportes envolvidos no trabalho e que desvendam parte do desenvolvimento da fotografia enquanto mídia.

A impossibilidade de lidar com os originais, por questões de difícil acesso às reservas técnicas e pela grande quantidade de obras reunidas pelas coleções, torna necessário ter acesso a uma reprodução em terceiro nível (original-cópia-reprodução digital), ao mesmo tempo que é importante reconhecer as possibilidades de interferências e abstrações nessas várias transições de suporte.

Pensando a fotografia enquanto mídia, com histórico de mudanças técnicas e estéticas ao longo dos anos, podemos elucidar o seu entendimento enquanto método de pesquisa para acessar o trabalho de artistas, como Fernando Lemos, que fizeram uso desta imagem técnica para construir suas poéticas.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Fernando, in *Fernando Lemos: À Sombra da Luz*, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

BATCHEN, Geoffrey. *A história é importante. Fotografia e reprodutibilidade*. In: Catálogo Lisboa Photo, 2005.

COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte a arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. V.16, nº2, 2008.

FONTCUBERTA, Juan. *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

GOMES, Sérgio B. *Eu sou a fotografia, entrevista a Fernando Lemos*, *Ípsilon*, Jornal Público 4 Dez. 2009, 26-28.

HERKENHOFF, Paulo. In: *À Sombra da Luz, À Luz da Sombra*. Catálogo de exposição. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 2004.

MENDES, Ricardo. In: *À Sombra da Luz, À Luz da Sombra*. Catálogo de exposição. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 2004.

_____. Fernando Lemos: um olhar moderno sobre a fotografia nos anos 40, entre Portugal e Brasil. *Revista D'Art* nº 6 - maio de 2000. Publicação semestral da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

PINHARANDA, João Lima. In: *Fernando Lemos: À Sombra da Luz*, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

PROENÇA, Miguel. *Fernando Lemos: "Eu sou a fotografia"*. Dissertação de mestrado em História de Arte Contemporânea, 2010.

SILVA, José Afonso. *Da fotografia expandida à fotografia desprendida*. In: 35º Intercom, Recife, 2011.