

LELA MARTORANO E OS FRAGMENTOS DA MEMÓRIA

Rafael Fontes Gaspar

A análise da obra de Lela Martorano, artista nascida em 1974 na cidade de São Joaquim-SC, levanta a questão sobre o que realmente é uma imagem e sobre o que ela é feita. O estudo investiga de que modo se retém uma imagem e de que maneira a artista se apropria dela para suas composições. A artista cria suas imagens com o uso de postais antigos e fotos guardadas do arquivo familiar, o que, com a sobreposição de imagens de tempos distantes, cria sua própria poética visual, realizada por meio de um jogo de transparência e opacidade. Dessa forma, suas composições se contrapõem ao poder documental da fotografia. Lela, portanto, recusa a função do registro fotográfico. Sua produção, contrária à postura figurativa e representacional, deve ser analisada pela perspectiva do detalhe, de olhar sua obra com a imaginação, de ir além da simples observação descritiva e positivista da obra, uma vez que sua poética exige uma sensibilidade do olhar para ver os detalhes que a compõem. Segundo Baudrillard¹ (1997, p. 34), “o desejo de fotografar talvez venha dessa constatação: visto na perspectiva de conjunto, do lado do sentido, o mundo é bastante decepcionante. Visto no detalhe, e de surpresa, ele é sempre de uma evidência perfeita”.

A paisagem urbana em sua fotografia, com o detalhe das casas, janelas e ruínas, não se remete a um espaço determinado, pois são espaços atemporais. Sandra Makowiecky (2013) situa a mudança do conceito de espaço e tempo na pós-modernidade com as transformações da ciência e da tecnologia que modificaram o modo de percepção do homem contemporâneo, a partir de um mundo fragmentado com o “excesso de imagens e estímulos de naturezas diversas”. Segundo Makowiecky² (2013, p. 47),

a arte contemporânea, ao evocar a memória em suas possibilidades multifacetadas, propõe um “tempo fora do tempo”, tal como faz Lela Martorano. O tempo da memória, afinal, não é apenas o tempo que passou, mas o tempo que nos pertence.

A elaboração da fotografia da artista com a fusão de épocas distintas sugere, com os mecanismos da memória, um tempo frágil, anacrônico, de imagens que revelam um silêncio e um mundo onírico. A memória é um processo de invenção e reconstrução, a qual, por meio de

¹ BAUDRILLARD, J. (1997). *A arte da desaparição*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

² MAKOWIECKY, S. (2013). Lela Martorano e os vestígios da memória, in MAKOWIECKY, S.; CHEREM, R. (orgs). *Imagem Acontecimento / Fragmentos – Construção II*. Florianópolis: Editora Coan.

uma superposição de passado e presente, reúne em uma única fotografia tempos distantes, funde as imagens com um jogo de transparências e opacidades, de cores e sombras, presentes em várias séries de trabalhos como *Mar de Dentro*, *Deslumbramientos*, *O foco é o centro a luz é a chave*, entre outros. Com residência artística no Museu de Arte Moderna da cidade de Chiloé no Chile, lugar que inspirou o trabalho *Mar de Dentro*, a artista realiza uma exposição com projeção de vídeo com pequenas caixas de slides e também apresenta imagens do mar com suas composições fotográficas coladas na parede da galeria. A intensidade da presença do mar e das lembranças é a marca da exposição. Essas imagens eram impressas no papel lambe-lambe e coladas diretamente na parede da galeria.

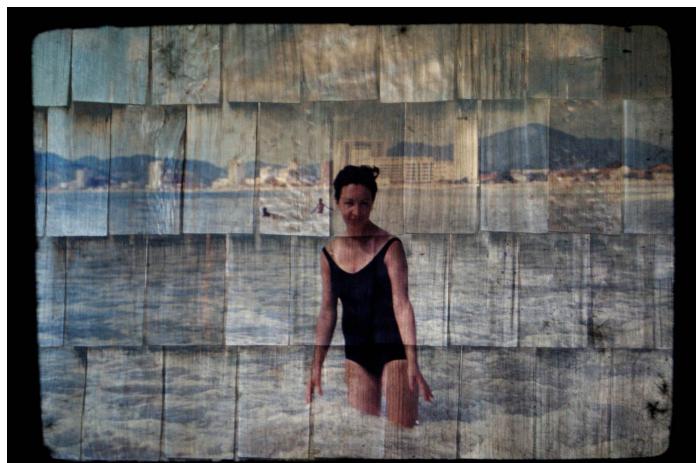


Figura 1 – Mar de dentro

Fonte: MARTORANO, Lela. *Mar de dentro*, 2012. Fotografia em impressão digital sobre papel. 298 x 200 cm

A continuidade do trabalho *Mar de Dentro* gera uma nova série de trabalho, *Deslumbramientos*, realizada em 2012, com exposição na Espanha. Este trabalho realiza uma apropriação dos postais de lá com imagens antigas da cidade de Granada, assim, a artista sobrepõe os tempos - o passado, o futuro e o presente. Segue o mesmo formato da série *Mar de Dentro*, com a presença do lambe-lambe. O olhar afetivo da artista ressignifica essas imagens que estavam guardadas nas gavetas da casa de sua família.



Figura 2 – Deslumbramientos

Fonte: MARTORANO, Lela. *Deslumbramientos*, 2012. Fotografia em impressão digital sobre papel. 298 x 200 cm.

As gavetas estarão presentes no trabalho *O foco é o centro a luz é a chave*, uma instalação que projeta filme Super 8 sobre uma caixa com gavetas, dentro das quais se encontram fotografias com uma luz acesa. Sai uma luz dessa gaveta que apaga um pouco a foto, assim, a luz age como se fosse um esquecimento sobre essa imagem. A ideia da memória é constante em sua produção, as gavetas nessa instalação sugerem a lembrança de coisas esquecidas.



Figura 3 – O foco é o centro a luz é a chave

Fonte: MARTORANO, Lela. *O foco é o centro a luz é a chave*, 2000. Instalação-móvel, projeção super 8 e fotografia. Dimensões variáveis.

A artista que revela e oculta as imagens por meio de um jogo de luz e sombra apresenta o aspecto volátil da imagem fotográfica. O incorpóreo se torna visível e aquilo que estava em evidência se apaga. Como descreve Baudrillard (1997, p. 32),

Criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfumem a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido. A custo dessa desencarnação, desse exorcismo, a imagem ganha esse fascínio a mais, essa intensidade, torna-se o médium da objetalidade pura, torna-se transparente a uma forma de sedução mais sutil.

Pode-se dizer que a imagem fotografada torna-se tão volátil quanto o ator cinematográfico capturado pela lente da câmara. Walter Benjamin³ (1980), em seu ensaio *A obra de arte na época da reproducibilidade técnica*, distingue o ato de interpretar do ator do teatro e do ator cinematográfico, já que este está diante do teste óptico da câmara. O autor menciona o estudo de Pirandello como um dos primeiros a perceber a modificação que houve com o intermédio do aparelho técnico sobre a produção e exibição da obra diante do espectador. Além disso, Walter Benjamin explica o significado que percebe sobre o movimento das imagens captadas pela lente da câmara, que, em sua sequência, desaparecem, dando lugar a outra imagem, a passagem de um fotograma para outro que permite o espectador ter a sensação do movimento e da decorrência do tempo. Para Pirandello, os artistas do cinema

sentem-se como se estivessem no exílio. Exilados não só da cena, mas deles mesmos. Notam confusamente, com uma sensação de despeito, o vazio indefinido e até de decadência, e que os seus corpos são quase volatilizados, suprimidos e privados de sua realidade, de sua vida, de sua voz e do ruído que produzem para se deslocar, para se tornarem uma imagem muda que tremula um instante na tela e desaparece em silêncio [...] (apud BENJAMIN, 1980, p.15).

Lela tem o mesmo interesse pela superposição e pelo registro de imagens urbanas, como os registros fotográficos manipulados por Geraldo de Barros⁴, o pioneiro da fotografia abstrata no Brasil. Geraldo de Barros foi o que mais inovou e criou na década de 40 e 50 no Brasil. Começou a fazer fotos com luz e sombra, influenciado pelo construtivismo. Para o fotógrafo, a técnica não pode superar sua gestualidade, se sobrepor a sua criação, o acaso surge no procedimento da manipulação da imagem para obter resultados surpreendentes. No final da vida, com a saúde comprometida, retoma o trabalho de intervenção fotográfica, vasculha e encontra uma grande quantidade de fotos realizadas pelo seu pai. Realiza montagens com imagens resgatadas do arquivo de família e cria a série *Sobras*, último trabalho de sua vida. Recorta e cola fotografias de câmera analógica para depois serem escaneadas e transformadas em arquivo digital. Funde a paisagem urbana, o recorte das casas e os telhados com a paisagem natural em seu trabalho.

³ BENJAMIN, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense.

⁴ A referência do trabalho de Geraldo de Barros da série *Sobras*, criada entre 1996-98, e *Fotoformas* (1946-51), está presente no trabalho da artista.



Figura 4 – Sobras

Fonte: BARROS, Geraldo de. *Sobras*, 1996-98.

A artista emprega diversos dispositivos em sua poética visual, como a pintura, a gravura, a fotografia e a presença do vídeo. O processo criativo experimenta o acaso e a surpresa acarreta como procedimento, resultados inesperados que permitem a artista evoluir em suas pesquisas estéticas. Experimenta vários recursos, como pintar e distorcer o papel após o processo de revelação das fotos. A sua obra está sujeita a algo que pode dar certo ou errado. O processo da artista permite a ela uma abertura para uma nova possibilidade, de avançar e de acontecer algo novo, inesperado, que poderia ser mais interessante do que aquilo que estava previsto. O procedimento da artista em sua poética visual baseia-se principalmente no recorte e na seleção de imagens, o qual olha com detalhe e seleciona as imagens que vão compor o campo visual de sua obra.

Na história da arte existe uma tradição de pensar o detalhe segundo o método iconológico, no qual todo visível pode ser descrito, tal como apresenta a iconologia positivista de Panofksy. No entanto, pensar a obra de Lela a partir de uma visão descritiva destituiria toda a dimensão do lugar inventado pela artista, onde os tempos se fundem, onde o sonho se faz presente. Panofsky em *O significado nas artes visuais*⁵ (2011), no começo do século XX, realiza um estudo sobre a iconografia que surge de Cesare Ripa em 1593, considerado o fundador da iconologia. Como amigo de Karl Popper, filósofo da ciência, pensa a iconologia na história da arte e para dar a esta um estatuto de ciência, propõe um método iconológico fundado sobre o Positivismo. Didi-

⁵ PANOFSKY,E. (2011). *O significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

Huberman⁶ (2013), em contraposição ao pensamento de Panofsky, descreve a diferença entre o saber olhar um quadro e ver um quadro, para elucidar a questão mostra o que é ver em detalhe.

Georges Didi-Huberman (2013) critica a teoria positivista de Panofsky, pois tal visão permitiria que a obra fosse estudada por apenas três possibilidades. A primeira possibilidade é quando a olhamos inicialmente, reconhecer é o momento pré-iconográfico. O segundo momento supõe reconhecer o que o gesto quer dizer, quem faz algo semelhante, em que cultura. Já o terceiro momento abrange a complexidade de pensar outras culturas, outros desdobramentos, a partir disso. Em outras palavras, o primeiro estágio é o estágio natural, reconhecer o tema da obra, a santa ceia por exemplo. O tema secundário seria classificatório, relacionar motivos e combinações, exemplo, identificar as santas ceias, como os personagens foram apresentados em cada, encontrar quais já foram feitas e quais são esses artistas. Por fim, o terceiro momento, chamado de significado intrínseco ou conteúdo, é quando você olha os símbolos como representação da época, dos valores religiosos ou do artista. Entretanto, para Didi-Huberman (2013), essa é uma maneira insensível de pensar a obra de arte, uma maneira impiedosa, porque não imagina, o olhar caminha somente pela razão, pela qualidade analítica.

Ao olhar um quadro, o historiador da arte geralmente detesta deixar-se inquietar pelos efeitos da pintura; ou então fala deles enquanto “connaisseur”, evocando “a mão”, “a pasta”, “a maneira”, “o estilo” [...] Não é por um acaso filosófico que toda literatura sobre arte continua a empregar, em francês, a palavra sujeit por seu contrário, isto é, o objeto da mimesis, o “motivo”, o representado. Isso permite justamente ignorar tanto os efeitos de enunciação (em suma, de fantasma, de posição subjetiva) quanto os efeitos de jet [jato, vigor], de subjetividade (em suma, de matéria) com que a pintura eminentemente trabalha – e faz questão de trabalhar (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 307).

Vale ressaltar que atualmente são produzidos textos e leituras sobre obras que revelam um exagero da parte crítica e que distorcem e distanciam os fundamentos teóricos da história da arte moderna em relação às obras contemporâneas. Segundo Rafael Cardoso⁷ (2009, p. 112),

existem historiadores da arte que citam Deleuze de cor e já leram tudo de Foucault no original, mas não sabem distinguir uma pintura a óleo das reproduções baratas vendidas em shopping. Será que a revolta contra o *connisseurship* foi longe demais?

⁶ DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. 1.ed. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34.

⁷ CARDOSO, R. (2009). A história da arte e outras histórias. In: *Cultura Visual*. n. 12, outubro. Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

A intenção de Didi-Huberman é demonstrar que a obra de arte não pode ser analisada de uma forma clara e objetiva. Para ele, a obra de arte é uma potência que precisa ser explorada em seus detalhes. Didi-Huberman (2013, p. 307) afirma: “Não estou sugerindo que a pintura é um puro caos material e que devem ser vistas como nulas as significações figurativas que a iconologia revela”. O autor demonstra, a partir do quadro de Pieter Bruegel, que a visão iconológica não permitira pensar o detalhe, o qual dá o significado do todo e do conjunto da obra. Pela visão iconológica e positivista do quadro, poder-se-ia pensar sobre a expansão marítima, onde tudo está correto, em perfeita harmonia, como as caravelas que partem, o agricultor em seu ofício. Contudo, o autor levanta a questão sobre o nome do quadro, por que intitulado como a *Paisagem com queda de Ícaro*? Responde o autor que há um homem que acabou de se afogar, só tem a perna balançando naquele silêncio.



Figura 5 – Paisagem com a queda de Ícaro

Fonte: BRUEGEL, Pieter. *Paisagem com a queda de Ícaro*, 1555. Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts. Óleo sobre tela, mounted on wood, 73,5 x 112 cm.

Didi-Huberman (2013) analisa pela perna do afogado. Sabe que é Ícaro, porque algumas penas são detalhes, as penas são o sintoma desse quadro, porque não é possível separar, parece o próprio borbulhar da água, mas são as penas das asas de Ícaro. No entanto, é aqui que está o desastre, porque Ícaro acabou de morrer pela própria ambição. Conforme Didi-Huberman (2013, p. 297), “a pintura é dotada de uma estranha e formidável capacidade de dissimulação. Ela nunca cessará de deixar de estar aí, diante de nós, como uma distância, uma potência, jamais como o ato completo”. O detalhe não funciona para explicar a expansão marítima, não funciona para explicar o mundo moderno das descobertas dos outros continentes, tampouco para explicar como era a ordem feudal e urbana, mas sim para pensar outra coisa, mais distante da simples observação descritiva, exige uma sensibilidade para ver isso e uma ilusão grande para acreditar na pintura. O detalhe é uma pequena parte, mas que significa o todo da obra.



Figura 6 – Paisagem com a queda de Ícaro

Fonte: BRUEGEL, Pieter. *Paisagem com a queda de Ícaro*, 1555.

Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts. Óleo sobre tela, mounted on wood, 73,5 x 112 cm.

Lela mostra que a potência do seu trabalho deve ser explorada pelo detalhe, tendo a memória como fonte de matéria-prima, a qual cria e reconstrói o seu campo imagético com imagens de cidades, do mar e de suas lembranças constituídas por sua imaginação afetiva. Dessa forma, a artista apresenta uma atividade estética que sempre se renova com a interferência dos procedimentos fotográficos, com a manipulação da imagem que realiza com a pesquisa do arquivo familiar, de postais antigos, ou de suas próprias fotografias. Essa ressignificação das imagens dialoga com lembranças e afetos que sua imaginação elabora. No entanto, a artista se comunica com lembranças das quais nunca viveu. O processo de compor suas imagens a partir do arquivo de família insere o olhar do seu pai em sua obra, porém, ao tomar o olhar paterno como seu, apropria-se dessas fotografias paternas e produz encontros entre tempos distantes, deslocando o tempo e inserindo no presente sua obra, a partir da soma de detalhes e recortes de fotografias que são selecionados por sua imaginação afetiva e, portanto, constrói um mundo que se desdobra em outra dimensão: um mundo onírico, silencioso, anacrônico, constituído pela delicadeza dos detalhes e dos fragmentos da memória que a artista compõe.

Rafael Fontes Gaspar

Mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina UDESC, na linha de pesquisa - Teoria e História da Arte (Bolsista CAPES). Possui graduação em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina (2007). Especialização em Filosofia Moderna: aspectos éticos e políticos, pela Universidade Estadual de Londrina (2009).