

LUGAR ALGUM: VESTÍGIOS DA MEMÓRIA EM LELA MARTORANO

Sandra Makowiecky - UDESC

Resumo

As artes plásticas no século XX, que começaram como uma cultura de gueto, de um grupo de iniciados, utilizada pelos consumidores como instrumento de legitimidade cultural e social, chegam ao século XXI ocupando a esfera pública, tomando conta das ruas e dialogando – junto com as demais produções artísticas – com a sociedade sobre os dilemas que atravessam a vida nesta nova era que se descortina. A maior parte das obras se insere numa esfera mais ampla que a estética, uma vez que foram desfeitas as barreiras que isolavam a arte do plano social e cultural no qual sempre esteve inscrita. Na arte contemporânea, o interesse antropológico suplanta por vezes as preocupações puramente estéticas, como no debate sobre lugares e não – lugares.

Palavras-chave: Cidade; não- lugares, memória.

Abstract

20th century plastic arts, which started as a ghetto culture, with an experimented group, used by consumers as instrument of cultural and social legitimacy, come to the 21st century occupying the public sphere, taking the streets and talking – along to the rest of the artist productions – to the society about the dilemmas that cross life in this new era that arrives. The biggest part of the works is inserted in a sphere wider than the aesthetics, once the barriers that isolated art from a social and cultural plan, where art has been in, were always undone. In contemporary art, anthropological interest sometimes surpasses purely aesthetics worries, as in the debate about places and non-places.

Key words: cities; non-places; memory.

Na modernidade plenamente realizada não existem mais parâmetros ou modelos aos quais o artista possa recorrer. O texto e o contexto estão em modificação constante. [...] Cada artista, numa escolha solitária, funda sua própria linguagem no interior das produções individuais. [...] estabelecem uma nova relação com o mundo a partir de sua produção permeada pela consciência da presença da história, da sociedade e da alteridade num universo globalizado. Os artistas dos anos 90 abandonaram a torre de marfim para estabelecer um diálogo com o público. Inspirados em uma nova realidade, procuram operar não apenas na brecha entre arte e vida, mas principalmente entre a antropologia e a história, entre o local e o global (BUENO, 1999, p.286)¹.

O que existe hoje é um mundo habitado por uma multiplicidade de leituras e concepções de mundo. Formulam o seu recado, os artistas que, ancorados em seu eixo interior, se mantêm à tona na atmosfera tensa e caótica dos tempos em que vivemos.

As novas utopias diminuem seu grau de pretensão, procuram mudar o mundo promovendo pequenas mudanças que, adicionadas, podem vir a alcançar o efeito de uma grande revolução. A arte, que começou nos anos 80 brotando da rua, termina o milênio tomando conta dela, como sonhava Jackson Pollock, e dialogando com a cidade, como pretendiam os happenings dos anos 60 (BUENO, 1999, p.287-9).

Mas de que cidade é esta de que se fala? De que lugares, ou de que não-lugares? Ou de lugar algum? Conquistas científicas apresentam ao mundo uma estreita e complexa ligação entre arte, ciência e tecnologia. A internet e seus desdobramentos virtuais constroem núcleos cibernéticos de vida e reafirmam o conforto doméstico dos contatos à distância. Uma nova espiritualidade crescente, uma onda neoconservadora, uma nova valorização da família; as diferenças de gênero no palco de intensos estudos e debates; a ecologia e os movimentos ambientais ganhando força frente a um mundo que se esfacela com a iminência de falta de água em pouco tempo; a importância dada à moda, ao mundo das aparências, aliado a tecnologias sofisticadas, fazem do corpo humano um campo de experimentações de toda ordem.²

Instaura-se novo conceito de espaço e tempo - o espaço flexível e instável da era global se expande em um tempo também marcado pela instabilidade e pela fragmentação de informações, excesso de imagens e estímulo de naturezas diversas. Tempo e espaço se redefinem na linguagem dos videoclipes, na comunicação via internet, nos hipertextos, nos painéis eletrônicos, instalados estrategicamente nas grandes cidades. A arte contemporânea, ao evocar a memória em suas possibilidades multifacetadas, propõe um “tempo fora do tempo”³, tal como faz Lela Martorano. O tempo da memória, afinal, não é apenas o tempo que passou, mas o tempo que nos pertence.

Para Kátia Canton (2002), o panorama dos anos 80, que marca a transitoriedade da era moderna para a pós-moderna⁴, se configura internacionalmente por mudanças políticas profundas, tais como as descritas até aqui. Com relação à arte, diz Canton (2002):

A esse panorama costura-se uma consideração que reverbera na produção artística que se desenvolve nos anos 90: a noção de que a originalidade da criação é um mito modernista. O conceito, discutido e sistematizado pela crítica norte-americana Rosalind Krauss [...] se alastra com as noções e práticas pós-modernas ligadas a uma atração pelo passado, pela memória, pelas convenções e pelo clichê. Para Krauss, a busca de originalidade e autenticidade estão sendo progressivamente engolidas e perdem seu lugar

e sentido em um mundo gerado pela informação midiática e pela reprodutibilidade virtual (CANTON, 2002, p.28).

Cada época da história da arte revela preferência por certos temas; no século XX, a arte é essencialmente urbana, encontrando na metrópole sua principal motivação. A cidade maternal e uterina de Lewis Mumford (1991)⁵ foi substituída pela máquina de hoje. E esta pede formas mais condizentes com os avanços tecnológicos e a massificação cultural. Os meios eletrônicos são hoje, uma espécie de segunda natureza. Eles revelam a mesma leveza, fluidez e organicidade das coisas naturais⁶.

À impiedosa pergunta de que se ainda é possível acrescentar algo ao rumo da pintura, poucas contribuições prevalecem. Se for verdade que a noção de progresso em arte foi definitivamente liquidada com a morte das vanguardas, por outro lado, a necessidade de rupturas continua imperando no âmbito da contemporaneidade. Se antes a representação o mais fiel possível da realidade era uma qualidade apreciada, agora, depois de muitas revoluções estéticas que chegaram ao rompimento total com a figura – a arte vive de uma vertiginosa mistura de estilos e épocas, como um gigantesco liquidificador de imagens. Pode-se até dizer que uma das qualidades mais apreciadas neste final de século é a inventividade.

Se fizermos uma sinopse da pós-modernidade, para fins didáticos, ressaltam algumas características. Uma delas é a de que no mundo pós-moderno já não há espaço para grandes narrativas legitimadoras e nem mesmo o discurso da ciência consegue hoje legitimar certo tipo de conhecimento, certo tipo de comportamento. Todas essas coisas são importantes e mostram que não existe um projeto único que levará à utopia da realidade. Isto acarreta um mundo mais superficial, em que não podemos conhecer o fundo das coisas. Perdem-se os referentes.

Nicolau Sevcenko (1985)⁷ nos diz que “é um alívio o pós-moderno se apresentar como um castelo de areia - e não mais como uma nova Bastilha, um novo Reichstag, um novo Kremlin, um novo Capitólio. Como um enigma, portanto, que não merece a violência de ser decifrado”.

O pós-moderno sem dúvida traz ambigüidades – aliás, é feito delas e deve ser criticado e superado. É isso que ele propõe: a prudência como método, a ironia como crítica, o fragmento como base e o descontínuo como limite. Não há como negar que existe aí uma bela, generosa e multifacetada esperança. [...] A sensibilidade para a expressão inevitável do acaso, do contraditório, do aleatório. O espaço para o humor, o prazer, a contemplação sem outra finalidade senão a satisfação que o homem nele

experimenta. O aprendizado difícil, que já tarda, da convivência difícil mas fundamental com o imponderável, o incompreensível, o inefável, depois de século da fé brutal de que tudo pode ser conhecido, conquistado, controlado (SEVCENKO, 1985).

Tratando mais do contexto brasileiro, destaca-se o texto escrito por Fernando Cocchiarella (1999), para o catálogo da mostra⁸ em que faz uma síntese dos anos 90. Diz ele que se tratava de uma espécie de resumo dos caminhos que vêm sendo trilhados pela arte da década de 90: a exploração das imagens fotográficas, videográficas, etc., a investigação de suportes e meios não convencionais, a repetição, a modulação e as intervenções no corpo e no espaço. O artista se volta, mais do que antes, para suas experiências individuais, o corpo, a sexualidade, as memórias pessoais e coletivas. Para o artista deste fim de século, trata-se não mais de ilustrar temas, mas de produzir sentidos por intermédio do entrecruzamento de significantes de níveis diversos, da contaminação de linguagens e pela intervenção em ambientes tradicionalmente estranhos ao campo da arte, estetizando-os. A permeabilidade entre linguagens e técnicas tornou a produção contemporânea avessa às classificações. Reconhecendo essa resistência da atitude contemporânea à classificação pelo discurso, mas admitindo a possível superposição de noções diversas numa mesma obra, empresta um sentido provisório às suas identidades híbridas (COCCHIARALE, 1999a)⁹. O caderno de anotações, para o artista, por exemplo, é um arquivo pessoal que reúne toda sorte de estímulo e ferramenta para seu trabalho. É a memória por excelência que cristaliza cenas e experiências - o fugidio.

Kátia Canton (2002)¹⁰, em “Novíssima arte brasileira. Um guia de tendências”, trata de questões que ela considera perceptíveis no conjunto da arte contemporânea, que como síntese, ajudará sem dúvida na compreensão deste mosaico¹¹. O período de transição entre os anos 80 e 90 anunciam mudanças no panorama internacional, que terão forte impacto na formação artística da nova geração e passarão a compor as bases para um novo mundo. Para Canton (2002), de maneira geral, existe um conjunto de conceitos que reafirma de forma consistente a produção e a atitude dos artistas que começaram a atuar profissionalmente nos anos 90. Destaca a memória como condição de humanidade; o corpo que conta uma história de identidades; a degradação dos corpos e a efemeridade da vida; identidade/anonimato ou a privacidade em perigo; violência, anestesia e a vida nas cidades; legados modernos da sofisticação formal; valores de autenticidade e reprodutibilidade, discussões que envolvem a questão da originalidade e referência

na tradição artística, e embates e cruzamentos entre *high e a low art*, entre a arte erudita e a arte popular, são legados de preocupações modernistas, por sua vez incorporados pela nova geração e somados a uma inquietude conceitual e uma busca de sentidos que se infiltram das novas e complexas realidades do mundo contemporâneo. Ainda, ressalta uma nova espiritualidade - a crescente sensação de anonimato acirrada em cada ser humano pelo impacto despersonalizante da cultura de massa contemporânea; as dimensões íntimas do feminino, conjugando intimidade e nostalgia; a busca de sinceridade que envolve uma espontaneidade no próprio fazer artístico; a estratégia do cinismo e da paródia ; auto-retrato e estranhamento; noções de herança e referência; preocupações renovadas com a narrativa/arte como texto¹²; ação prioritariamente individual – baseada em formas de expressão individual e íntima, sem ser impulsionada por um projeto sócio-político específico e sem respaldo de movimentos ou manifestos. A geração 90 se engaja em tentativas de restabelecer na arte um sentido, uma mensagem, uma conexão com o observador para nele incitar algum tipo de postura diante do mundo e da vida. Para Canton (2002), uma definição conceitual de arte, que emblematiza a opinião dos artistas da geração 90/2000, pode ser esta da artista norte-americana Barbara Kruger: “Fazer arte é materializar sua experiência e percepção sobre o mundo, transformando o fluxo de momentos em alguma coisa visual, textual ou musical. A arte cria um tipo de comentário” (apud CANTON, 2002).

Agnaldo Farias (2002a)¹³ entende a arte contemporânea como um arquipélago, pois diferentemente da arte do período moderno, com suas correntes artísticas definidas em grupos com projetos definidos, como as vanguardas construtivas, os futuristas, os dadaístas e outros, a arte contemporânea brasileira sugere um arquipélago, pois embora possuindo suas matrizes, avança em um número muito grande de direções e é constituída por obras muito singulares. Como reduzir esse arquipélago, essa arborescência, esse castelo de areia, esse gigantesco liquidificador de imagens, essa desconcertante e tão próxima vizinhança? E como falar de vizinhança sem falar de lugares, não lugares, lugares alguns? Neste momento histórico da globalização, deslocamentos constantes nos fazem sentir que o lugar de pertencimento, de aconchego, é constantemente substituído por uma necessidade de nos adaptar aos impactos da vida contemporânea. Este aconchego nos remete ao poema de Manuel Bandeira –“Vou – me embora pra Pasárgada”¹⁴:

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

Lugares fixos, conhecidos ou confortáveis, são trocados por não-lugares, lugares de passagem, lugares virtuais, lugares que nos impõem outros tipos de trocas. Marc Augé (1994), no livro “Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade”¹⁵, traça esse constante deslizar entre os lugares de identidades e os lugares de passagem (não- lugares). O lugar e o não lugar são antes polaridades fugidias. O primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente. Palimpsestos, em que se reinscrevem sem cessar o jogo embaralhado de identidade e da relação¹⁶. Augé define os chamados não-lugares como um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade. Os não-lugares, produtos da contemporaneidade, opõem-se à noção de lugar antropológico, em uma tradição fundada na idéia de totalidade. O nosso lugar é fundamental. Hoje, estamos inseridos em todos os lugares, mesmo nos lugares mais longínquos e estes fatores enfraquecem as referências coletivas, gerando um individualismo exacerbado, porém sem identidade. O chamado não-lugar caracteriza-se por não ser relacional, identitário e histórico. São espaços de ninguém, não geradores de identidade. Em oposição aos não-lugares está o espaço antropológico, necessariamente criador de identidade, fomentador de relações interpessoais; move-se num tempo e no espaço estritamente definidos, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa. É criador de identidade por trazer em si o lugar do nascimento, da intimidade do lar, das coisas que são nossas. Através dos não-lugares se descortina um mundo provisório e efêmero, comprometido com o transitório e com a solidão, como uma nova configuração social, característica de uma época que se define pelo excesso de fatos, superabundância espacial e individualização das referências. Nos não – lugares, o excesso de espaço, paradoxalmente, constitui-se pelo encolhimento do mundo, que provoca alteração da escala em termos planetários através da concentração urbana, migrações populacionais e produção de não-lugares – aeroportos, vias expressas, salas de

espera, centros comerciais, estações de metrô, campos de refugiados, supermercados, por onde circulam pessoas e bens. Através dos não-lugares se descortina um mundo provisório efêmero, comprometido com o transitório e com a solidão. Os não-lugares são a medida de uma época que se caracteriza pelo excesso factual, superabundância espacial e individualização das referências.

O tempo contemporâneo surge como elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento. (CANTON, 2009a, p. 20).

A ordem e desordem das cidades causam desorientação dos sentidos. A cidade é soma de contínuas e infinitas intervenções, múltiplos olhares e memórias. Lela Martorano, a artista que produzimos as obras que iremos analisar, se chama Daniela Martorano Vieira, nasceu em São Joaquim Santa Catarina, em 1974. Ao ser questionada em entrevista sobre se em seu trabalho a cidade é elemento importante no sentido de compor uma poética, de dizer algo que seja relevante, a resposta foi: “Em meu trabalho, a cidade aparece como lugares vazios, silenciosos, destruídos pelo tempo e pelo esquecimento, ausência espacial e temporal, onde a presença humana é apenas sugerida”¹⁷. Lela propõe um regime de percepção que suspende e prolonga o tempo e inclui um espaço com nova densidade, talvez agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço conhecido e reconhecido. Ela insiste em suas memórias, em incutir uma espécie de amnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária. Este acúmulo e contínuas intervenções nos levam a perda de referenciais. Ao perdermos um determinado elemento arquitetônico, segue-se um sentimento de desorientação. “As imagens que busco na fotografia: janelas, portas, casas, varais, ruínas, lugares abandonados [...] Cenas que acumulam vestígios arqueológicos, traços de memória e lembranças” (VIEIRA, 2000, p.12)¹⁸. Sobre como vê a cidade e a representa, respondeu:

Vejo a cidade como um sistema de relações, um conjunto de sinais, imagens descartáveis (poluição visual), poucas janelas para se ver o horizonte. Um lugar saturado e limitado pelo concreto e que está em constante transformação. E por outro lado, um espaço com cenas e lugares que me trazem lembranças, recordações. No meu trabalho, essas ‘cenas’ são recortadas do real (através da fotografia) e transformadas pela recordação: realidade mais imaginação. A realidade é multiplicada e modificada pelas imagens da intimidade. As imagens que procuro,

geralmente são casas abandonadas, janelas, portas, 'restos de cidade', fragmentos de imagens que remetem à lembranças passadas. Os lugares são como casas vazias, receptáculos. A sobreposição de elementos entre passado e presente (ação do homem e do tempo) trazem imagens sem tempo e espaço, onde o espectador é convidado a se inserir nesses espaços.

A artista lida com uma gama imensa de imagens e utiliza recursos da tecnologia em seus trabalhos. Igualmente, mantém uma atitude de distância da cidade. Nela, a cidade continua sendo um 'espetáculo', isto é, um objeto firmemente mantido a distância do espectador. Nas obras de Lela Martorano, parcelas fragmentadas do espaço da cidade como elementos autônomos não dizem nada sobre a cidade como um todo. Comunicam como obra, dizem "sobre cidade", mas não sobre uma cidade específica.

Em nenhum momento represento a cidade. A cidade apenas me dá as "cenas" que recio conforme a minha poética. Talvez na pintura isto esteja representado de forma mais visível, onde utilizo materiais que se transformam através do tempo, sempre observando a ação do tempo e do homem nas "paredes" da cidade. Na fotografia, 'Passagens e Paisagens' trazem esta reflexão acerca da nossa visão limitada pelo concreto. Já a série 'da memória e seus lapsos' busca da cidade os lugares, casas, cenas que remetem à memória -lembranças e recordações.



Fig.1 - Lela Martorano. Fotografia-pintura. Exposição "Da memória e seus lapsos". 2001. MIS, Florianópolis. (VIEIRA, 2000, p.5).





Fig.2 - Lela Martorano. Fotografia-pintura. Exposição "Da memória e seus lapsos". 2001. MIS, Florianópolis. (VIEIRA, 2000, p.11).

Lela segue na linha dos que lidam com a paisagem e a paisagem presente na arte contemporânea, não constitui meramente registro de um cenário geográfico, mas sim como fator que determina a identidade do homem, com a qual estabelece um diálogo contínuo. Presente fortemente nas experiências contemporâneas, a idéia

de arquivo, do acúmulo de informações, permite ao artista transformar arquivos pessoais em novas pesquisas visuais. A fotografia, muito usada por Lela, significa registro, não necessariamente pessoal e autobiográfico, mas também das relações afetivas e humanas, em que não se atém a elas como imagem/documento. As fotografias não se entregam por inteiro ao observador, pois é preciso ler suas histórias, que nós fabulamos, uma vez que deixaram de ser representação da coisa em si, para se tornar narração, articulada por cada um de nossos olhares.

Adotando a fotografia como suporte, Lela transpõe para suas criações a íntima relação entre os diversos modos e materiais que usa. Assim, foto, olhar, janelas, ruínas, pintura e cinema integram a pesquisa da artista em busca da plasticidade de sua obra. A artista interfere na imagem com uso de pinceladas de cores, alterando a forma do que estava registrado inicialmente no papel. São sonhos, lembranças e recordações, tudo transposto para a linguagem fotográfica. Segundo Lela, a fotografia, rearticulada juntamente com a pintura, surge como reservatório de lembranças, e não como mero registro da realidade. Essas imagens são fragmentos. Pedacos, restos mais ou menos incompletos, mais ou menos deformados: lugares vazios, muitas vezes silenciosos, destruídos pelo tempo e pelo esquecimento, ausência temporal e espacial¹⁹.

Fotografias de casas, lugares abandonados, janelas, ruínas, são reveladas com pincel, sofrem manipulação, deformações, sobreposições e interferência da pintura. Lela parte de uma reflexão acerca da autonomia da linguagem fotográfica na contemporaneidade e sua relação com os próprios mecanismos da memória que constituem as imagens mentais. Assim a cidade não aparece diretamente. Apesar de usar imagens de casas, janelas, ruínas da cidade, nenhum lugar é identificado. “No inconsciente inscrevem-se lembranças, sensações, traços, imagens da memória que voltam eventualmente e parcialmente ao sistema da consciência (VIEIRA, 2000, p.1).

	
<p>Fig.3 - Lela Martorano. Fotografia-pintura. Exibição “Da memória e seus lapsos”. 2000. MIS, Florianópolis. (VIEIRA, 2000)</p>	<p>Fig.4 - Lela Martorano. Fotografia-pintura. Exibição “Da memória e seus lapsos”. 2000. MIS, Florianópolis. (VIEIRA, 2000, p.21)</p>

Lela defende o uso da fotografia na arte contemporânea, que passa a ocupar respeitável espaço, tornando-se manifestação artística autônoma, rompendo com a noção tradicional de documento. Seja na literatura, na fotografia, no cinema, no vídeo, o mundo da memória e dos sonhos é acompanhado pela evolução da técnica, conforme César Guimarães (1997)²⁰.



Fig.5 -Lela Martorano. Fotografia-pintura. Exibição “Da memória e seus lapsos”. 2000. MIS, Florianópolis. (VIEIRA, 2000, p.34).

Enquanto as cenas representadas pela pintura figurativa pertencem à ordem da intemporalidade, a fotografia, como bem notou Roland Barthes, se apresenta sempre como o vestígio de um momento. Por isso, uma emoção específica invade quem contempla fotografias antigas. Estamos presenciando um momento singular (GALARD in AGUILLAR, 2000, p.57)²¹.

Neste caso, o autor se refere a fotografias sem interferências, entretanto, não é isto que Lela faz. Ela modifica a fotografia. Neste caso, a lembrança não existe

como imagem presente verdadeiramente real, mas na maioria das vezes é decomposição do passado. A fotografia, no seu trabalho, cria e é capaz de distorcer a imagem do mundo contemporâneo.

Ao trabalhar com o tema da memória, fotografando cenas em decomposição, lugares em ruína, o abandono, vestígios do humano, vou contra essa lei: os lugares estão lá, imóveis, só o tempo os faz mudar, lentamente. O instante é eterno e efêmero ao mesmo tempo. [...] explorando a fusão das linguagens, busco através da manipulação (transparência, sobreposição, distorção e rasura da imagem ou cena), a atmosfera que envolve as imagens retidas na memória através do corpo-olhar e da percepção, a névoa que encobre nossas lembranças, e que muitas vezes já fazem parte do próprio esquecimento (VIEIRA, 2000, p.8).



Fig.6 - Lela Martorano. Imagem - Lembrança. 2000. Fotografia – pintura. 61 x 50cm. Catálogo do 7º Salão Nacional Vitor Meirelles, março 2001.



Fig.7 - Lela Martorano. Fotografia-pintura. Exposição “Da memória e seus lapsos”. 2000. MIS, Florianópolis. (VIEIRA, 2000, p.18).

Já não há mais tempo entre as imagens, não há mais tempo na própria imagem, não há mais nem mesmo o que ver na imagem, a não ser o consumo voraz, instantâneo, passageiro e distraído [...]. A cidade não se tornou apenas inabitável, ela já não reserva lugar nem para o olhar nem para a memória (GUIMARÃES, 1997, p.22).

Lela cita também Bergson (1990)²² quando fala que a vida psicológica do homem é sobretudo afetiva e que portanto, quando há uma carga emocional em determinada lembrança, ela se fixa mais profundamente na memória. Ao contemplar uma imagem, o observador desencadeia o processo de recordação que envolve sua percepção, memória e imaginação. Cita Teixeira Coelho (1997, p.207)²³ que fala da

imagem como representação mental não gratuita e que implica uma transformação da realidade ou do modo de ver a realidade. Nesta condição a imagem tem o caráter psicológico de uma representação da fantasia e não o caráter real da alucinação, isto é, nunca toma o lugar da realidade e sempre se distingue da realidade dos sentidos por ser uma imagem interna.

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão intimamente ligados na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (VIEIRA, 2000, p.19).

Para a artista, as imagens diretamente ligadas à memória são imagens internas que possuem ligação com o mundo exterior, sendo criadas a partir de nossa percepção das coisas e objetos, de sonhos e cenas reais, pensamentos e sensações, depois transformadas em imagens mentais e recordadas pela memória.

Refere-se a Durand:

A consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo. Uma direta, na qual a própria coisa parece estar presente na mente como na percepção ou na simples sensação. A outra, indireta, quando, por qualquer razão, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade em 'carne e osso', como, por exemplo, nas lembranças da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte [...]. Em todos esses casos de consciência indireta, o objeto ausente é re-(apresentado) à consciência por uma imagem, no sentido amplo do termo (DURAND, 1988 , p.14)²⁴.



Fig.8 - Lela Martorano. 2003. {s.n}
Fotografia – pintura. Obra exposta em maio de 2003, MASC, Florianópolis.



Fig.9 - Lela Martorano. Varais um. 1997. Fotografia P/B e serigrafia. 30 x 40 cm. Catálogo do V Salão Nacional Victor Meirelles. Florianópolis, Masc.

Diz a artista: “Utilizo a fotografia como imagem, no sentido literal do termo imagem: ‘manifestação sensível do abstrato ou do invisível’, ‘produto da imaginação, consciente ou inconsciente” (VIEIRA, 2000, p.20). “As imagens fotográficas não mostram a realidade, tampouco a ausência dela. Expressam a passagem do tempo e no entanto, parecem resistir à ele”(Vieira, 2000, p.36).

Na cidade de Lela parece não haver centro, nenhum sujeito responsável pela sua organização, nenhuma força motriz atrás de sua fragmentação aceita; percebemos também seqüência díspar de lugares cujo decoro e composição intencionalmente aludem a lugares diferentes e outros tempos, cuja montagem complexa negligencia qualquer ordem racional. Vemos a visibilidade de suas obras encobrendo a aparência de uma imagem fragmentada e danificada da cidade como um todo. Em nossa época, a compreensão espaço – temporal, as estratégias globalizantes via informatização e uso de tecnologia de ponta nos leva a tratar do espaço como meras áreas de passagem e de traslados – rápidos, impessoais. Voltamos para Marc Auge com Não-Lugares: “o espaço do não-lugar não cria identidade singular nem relação, mas solidão” (Auge, 1994, p.95). São espaços eximidos de todo caráter comunitário, social, histórico. Espaços desterritorializados, atemporais.

A idéia do tempo está ligada à brevidade do instantâneo, em Lela Martotano, quando utiliza a fotografia e faz reflexões sobre o assunto da memória, fotografia e artes plásticas, tendo como pano de fundo, imagens arquitetônicas. Uma cidade na qual as apropriações de estilos históricos e alusões cenográficas re-encenadas agora se tornam nós em conexão dentro de uma composição urbana rasgada por vias de alta velocidade e circuitos eletrônicos invisíveis. Através de simulações, manipula espaço e tempo, viajando nostalgicamente para trás através de construções históricas. Utiliza conjuntos de palcos simultâneos, justapondo perspectivas múltiplas e espaçando tempos separados, como arranjos de composição intencionais. A cidade do espetáculo é reduzida ao puro jogo de imagens. Observamos a justaposição de temporalidades diversas, na organização dos lugares, uma certa idéia de demarcação de território, de lugares que guardam suas características de origem, mas que é trabalhado simbolicamente pela artista. Poéticas como o transitório e o precário, sendo que a crise do sujeito e a crise do objeto são indissociáveis do impacto causado pela implantação inexorável de processos de produção industrial, certamente conseqüência das imagens veiculadas

na tela do computador, da televisão e do cinema, as imagens decompostas da cidade do espetáculo. Afinal, de que lugar Lela Martorano nos fala?

Como diz Bergson²⁵, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas²⁶ (DELEUZE, 1990, p. 31).

A arte contemporânea, ao evocar a memória em suas possibilidades multifacetadas, propõe um tempo fora do tempo e um lugar fora do lugar. O tempo da memória, afinal, não é apenas o tempo que passou, mas o tempo que nos pertence. A memória por sua vez, é como um armário de lembranças, mas não é um móvel cotidiano, não se abre todos os dias, não é o local onde se guardam as imagens do passado, pois não há gavetas na memória. A mente não está cheia de imagens, ela somente cria imagens e comunica-as, sendo este ato de criação um processo interior²⁷.

Notas e referências

¹ BUENO, M.L. **Artes Plásticas no século XX. Modernidade e Globalização**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

² Podemos citar ainda a atitude em busca de celebridade, transferindo o foco da atenção para o produtor e não para a produção, para o autor e não para a obra. Discursos “politicamente corretos” ativam termos como transculturalidade ou multiculturalismo, ao mesmo tempo em que guerras étnicas buscam uma nova geografia mundial. A mobilidade de povos em função de pobreza e instabilidade política provoca um fluxo geográfico internacional onde os deslocamentos humanos instauram nova noção de identidade e nacionalidade.

³ CANTON, Kátia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a, p. 57.

⁴ Pós-modernismo é um termo polêmico. Alguns críticos consideram o fato de que a modernidade ainda não terminou. Para a maioria dos autores norte-americanos, o conceito pós - modernidade é um termo organizacional legítimo, que facilita a percepção de mudanças estruturais profundas que geram um novo pensamento e atitude por parte de artistas e intelectuais atuando em diversos campos das artes e da cultura. Nesta linha, concordo com a utilização do termo para os anos 90.

⁵ MUNFORD, LEWIS. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁶ Para ilustrar, cito a instalação “TV-Garden” de Nam June Paik, vista no Brasil, em que a imagem é simultaneamente veiculada em vinte aparelhos de televisão, na semi-obscuridade, dando como resultado um cascatear de ondas miúdas, como num rio. A arte *high-tech*, fazendo uso da tecnologia para captar o novo meio formal da metrópole, forjado pela tecnologia, parece tão volátil e efêmera quanto a natureza. E assim, poderia ilustrar com vários exemplos, muitos deles da última Bienal de São Paulo, de 2002 ou mesmo o projeto Arte - Cidade, também em São Paulo.

⁷ SEVCENKO, Nicolau. Provisório is beautiful. Jornal “ **Folhetim**”. São Paulo, nº 434, 12 de maio de 1985.

⁸ Exposição realizada em janeiro e fevereiro de 1999, chamada Arte Contemporânea [2000-1], em Recife, Pernambuco, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

⁹ COCCHIARALE, Fernando. Catálogo da mostra Arte Contemporânea [2000-1] Pernambuco – Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, janeiro/fevereiro de 1999a.

¹⁰ CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira. Um guia de tendências**. São Paulo; Iluminuras, 2002.

¹¹ . Durante quatro anos, de abril de 1996 a abril de 2002, o projeto Tendências Contemporâneas selecionou artistas que formaram um estudo de casos para o livro. O objetivo da pesquisa era dialogar com a produção dos anos 90/2000, articulando a visualidade e o pensamento desta geração com o contexto da arte e da história cotidiana, procurando traçar tendências, caminhos atitudes e partia do pressuposto que a imprevisibilidade do futuro é necessária na própria garantia da condição humana.

¹² É possível considerar a produção dos artistas dessa geração mais como textos do que como obras, porque suas narrativas são abertas em si mesmas e em contraste com as obras, os textos não cabem em categorias prévias. Arte como texto, comentário sobre o tempo e a vida, que toma o corpo de uma escritura, subjetiva, que clama sentido e sensibilidade como um conhecimento que se abre ao observador como um estranho livro, em que a narrativa contida se assume de acordo com seu próprio olhar.

¹³ FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002a (Folha explica)

¹⁴ Texto extraído do livro "Bandeira a Vida Inteira", Editora Alumbramento – Rio de Janeiro, 1986, pág. 90

¹⁵ AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

¹⁶ Ver CANTON, Kátia. Temas da arte contemporânea. Espaço e lugar. São Paulo: Martins Fontes, 2009b, p. 59, referindo-se ao texto de Marc Augé, sobre não lugares.

¹⁷ Lela Martorano foi entrevistada por Celso Emídio Cardoso em setembro de 2002.

¹⁸ VIEIRA, Daniela Martorano. **Da memória e seus lapsos**. Trabalho de Conclusão de curso de graduação. Florianópolis: Centro de Artes: Udesc, 2000, 40 p.

¹⁹ MARTORANO apud Malmann, Regis. Lela Martorano subverte a imagem em trabalhos expostos no MIS. <http://www.an.com.br/ancapital/2000/out/15/1ult.htm> (acesso em 19 de maio de 2003).

²⁰ GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

²¹ GALARD, Jean. O olhar distante In: Aguillar, Nelson (org.). **Mostra do descobrimento: o olhar distante - the distant view**. Fundação biennial de são Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.

²² BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.

²³ COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural – cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

²⁴ DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. S.P: Cultrix, 1988.

²⁵ BERGSON, Henri. Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990

²⁶ DELEUZE, Gilles. Imagem- tempo. Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 31.

²⁷ BACHELARD, Gaston. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Sandra Makowiecky - Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis – Santa Catarina – Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte - Seção Brasil Aica UNESCO. Associada da ANPAP. E-mail: sandra@udesc.br