

## A LUZ COMO MATERIA PICTÓRICA HÍBRIDOS DE MATÉRIA E LUZ

Não partiremos da mitologia para começar a falar da história da luz, no entanto seria impossível ignorar sua origem desde o ponto de vista Divino a que tanto se refere a Bíblia e que vem sendo reproduzido pela humanidade durante seguidas gerações.

“Em meio à escuridão externa da cegueira, uma luz interior ilumina uma paisagem imaginária dotada de beleza e realidade” (ZAJONC, 1995, p. 13).

Em quase todos períodos da história se pode destacar a importância da luz, desde a caverna passando pelo “pensamento Medieval que considerou a luz mediante um simbolismo de ordem e magnitude. De acordo com a metafísica neoplatônica da Idade Média, isto é o mais sublime do fenômeno natural, uma substância virtual e imaterial aproximada à forma pura, isto era uma forma de beleza: a luminosidade era uma expressão de beleza, antológica perfeição e espelho Divino, como fonte de todas coisas. Naquela época, estrelas, ouro e pedras preciosas eram descritas por sua beleza. Tanto é assim que na literatura do período, a beleza era descrita com

termos luz, claro, no sentido de brilho. Portanto a luz vem mantendo um lugar de grande importância no curso da história seguido do Gótico, Renascimento, Barroco e se estende a outros períodos como a Arte Moderna, impressionismo, e mais recentemente na Arte Contemporânea” (RAMOS, 1996, p. 176).

“A palavra hebréia luz tem vários significados, entre eles, uma partícula humana indestrutível simbolizada por um osso duríssimo a que uma parte da alma se mantém unida desde a morte à ressurreição” (CIRLOT, 1994, p. 286).

Em distintas civilizações, a luz foi indagada de seu significado. O que desejavam saber os egípcios é diferente do que vem o homem investigando até nosso mundo contemporâneo? Em verdade a luz vem do latim *lux*. Tradições filosóficas fizeram da mesma uma realidade privilegiada de natureza incorpórea, um meio de comunicações entre as religiões do mundo e o homem.

No gótico clássico a luz estava relacionada ao Divino. O pensamento Medieval considerou-a um simbolismo de ordem e magnitude. De acordo com a



metafísica Neoplatônica da Idade Média, isto é o mais sublimado dos fenômenos naturais, uma substância virtual e imaterial aproximada à forma pura; efetivamente isto era uma forma de beleza, a luminosidade era uma expressão de beleza antológica perfeição e espelho Divino, fonte de todas as coisas. Naquela época, estrelas, ouro e pedras preciosas, eram descritas com os seguintes termos: luz, campo de luz, claro no sentido de brilho.

No século XIII Roberto Grossatestas afirmou que todos os corpos têm uma forma comum, a qual se unem à matéria primeira, antes de sua especificação nos diferentes elementos. Esta forma primeira é a luz. A luz disse-se, funde por si em todas as diferenciações, de modo que, desde um ponto luminoso se gera imediatamente uma esfera de luz o maior possível, a menos que apresente algum obstáculo de corpo opaco.

Na arquitetura, ela sempre desempenhou um papel de fundamental importância, preponderante mesmo. No Românico, principalmente nas igrejas, o muro é uma superfície compacta, os vãos que se abrem nele têm uma função única e objetiva de iluminação. Situada, sua cabeceira desde o oriente, a luz do sol penetra inicialmente por esta parte do edifício, passando depois, de forma gradual pelas janelas abertas no muro sul.

Na primeira metade do século XIX vários cientistas investigaram as relações entre a matéria e a eletricidade. Em 1879, William Crookes (1832 – 1819), um inventor inglês, estudava o comportamento de gases, introduzindo-os em tubos semelhantes a tubos fluorescentes e lhes aplicava uma descarga elétrica, observando que entre o polo positivo e o negativo se produziam luminosidades verdosas; Crookes, depois de muito investigar, concluiu que tais luminosidades eram produzidas por raios e partículas que se encontravam no tubo. Chamou-as de raios catódicos porque partiam do polo

negativo ou catodo. Crookes, então, estudou as propriedades destes raios deduzindo que eram partículas elétricas que agregavam cargas negativas.

Dentre vários períodos da história da arte foi no Impressionismo onde a luz tornou-se fonte das mais significativas pesquisas; a luz natural tornou-se tema central dos pintores da época. Edouard Monet, com a obra “Impressão do Sol Nascente” (1874), apresentada na primeira exposição do Grupo Impressionista, marcou e deu origem a um novo movimento.

Nas últimas décadas do século XIX a tecnologia trouxe consigo uma das mais importantes descobertas para a humanidade: a lâmpada incandescente, inventada por Thomas Alba Edison, (1847-1931), conseguida através do efeito termoiônico, devido ao transporte de elétrons desde um filamento incandescente a um eletrodo. Este magnífico invento foi um grande passo para outras descobertas, assim como o cinema e conseqüentemente a televisão.

A cronologia da luminiscência da arte está relacionada com a fosforescência, que ao mesmo tempo se tornou centro de interesse até nossos dias, quando o raio laser foi utilizado de distintas formas pelos artistas. A cinética lumínica pode conceber-se como uma forma de arte autônoma a partir da Arte-lúmina de Thomas Wilfred, que em 1919 construiu nos Estados Unidos um órgão luminoso-cinético, chamado Clavilux, que mediante uma instalação de múltiplos focos de luz possibilitou projeções sinfônico-luminosas sobre uma tela. A light-art como tendência artística não apareceu com mais força até os anos 20, do século XX. “O que buscava Wilfred, era uma arte autônoma, silenciosa e luminosa” (Thomas, 1988, p. 209).

Muito embora em quase todos períodos da história, a luz tenha ocupado um lugar de destaque, é na Arte Contemporânea que esta matéria é enfatizada e onde será concentrada nossa especial atenção.

A LUZ NA ARTE CONTEMPORÂNEA



Fig. 1 - Bruce Nauman. "Triangle Room", 1980.



Fig. 2 - Mário Merz: Onda d'Orto, Néon, 1983.

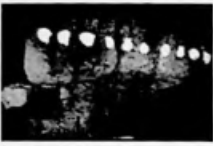
Nos anos 50, do século XX, aconteceram as primeiras ações do Grupo Zero, em forma de festas de arte luminicas nos espaços urbanos. Outros artistas a partir de então utilizaram a luz também como recurso para construir uma nova arte, chamada por eles, Luminica. Porém na verdade a luz artificial ou elétrica passa a fazer parte da Obra de Arte Contemporânea, mantendo, todavia, um caráter experimental. Um dos primeiros a ter a obra conhecida mundialmente foi Dan Flavin, que utilizou o tubo fluorescente como elemento gerador de cor e espaço. De modo que a luz foi utilizada como matéria pictórica. Concorda-se com Paton (1994, p. 37), quando disse que "na Arte Contemporânea, a luz não é somente um fenômeno físico, mas um potente veículo comunicador de sensações e sentimentos". A luz através de sua cor, suas propriedades psicofísicas e sua gradual luminosidade, valoriza volumes e o espaço, dando uma maior significação e dinâmica à obra.

Seguindo o exemplo de Dan Flavin, outros artistas contemporâneos destacaram-se: Eva Hesse, Robert Smithson, Bruce Nauman, Richard Tuttle, Richard Serra, Keith Sonnier, Barry Le Va, Joel Shapiro, Linda Benglis e Manuel Saiz, além do italiano Mario Merz (RAMOS, 1996).

A luz é a mais esplendorosa matéria porque ultrapassa os limites do suporte, Bi, ou Tri-dimensional, invade todo o ambiente e abre um novo capítulo na história da pintura. Desde os anos cinquenta, pode-se observar que muitos artistas vêm utilizando o espaço como suporte pictórico. Ainda que efêmera, esta é uma de suas qualidades, porque deixa de lado os suportes tradicionais como a madeira, papel ou tela e usa o próprio espaço como receptáculo de obras luminicas sejam elas pinturas, esculturas ou objetos, a exemplo do artista espanhol Daniel Canogar.

Ao final dos anos 1960 começa uma caminhada da chamada desmaterialização da arte. "O discurso artístico, tais como a lógica, a filosofia, a história da ciência, a filosofia da linguagem e o materialismo histórico assumem um regime de discussão sem fim. O significativo rechaço de disciplinas como Estética e História da Arte revelou a natureza do problema", concorrendo desta forma para a chamada desmaterialização da arte (Guerra, 1996, p. 101 e 102).

A arte luminica tem a qualidade de levantar questões e ao mesmo tempo resolvê-las sem estar fechada em si mesma, sem ser formalista. Porque essa é uma de suas



características: ser informal. A partir do ponto de vista da percepção e da memória, são geradas imagens efêmeras, transitórias, ainda que indelévels no subconsciente, podendo ser registradas através de processos tecnológicos. A arte lumínica conduz o espectador a um cenário ou lugar das emoções e pode vir a ser depositada no Museu da Memória.

Quanto aos sistemas signícos, assumem uma nova forma, diferente dos que aparecem na pintura executada exclusivamente com pigmentos. Quando se introduz a luz na obra, as camadas pictóricas mudam de tom, mudando o campo de interesse e, conseqüentemente, surge outra percepção, justificando a operação artística perante a operação tecnológica, além da variação e/ou mutação que sofre a obra. Neste caso, ela passa a ter duas características: Primeiro, de ser vista, observada ou apreciada durante o dia, na presença da luz natural ou artificial, que faz visíveis as camadas pictóricas. E segundo, quando é ligada a luz interna, explodem de dentro da obra *flashes* de luz que a tornam mutante. Não há um critério básico de mutação signíca, porque o ato de utilizar a luz elétrica na obra não dá convicção do que possa surgir. A luz na parte interior da obra é sempre uma surpresa. A luz emerge e surgem novas perspectivas, novos campos visuais.

Na pesquisa desenvolvida pelo Professor Dr. Luis Parras Supervia, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Complutense de Madri, ele utiliza luzes “dicróicas”, de cores primárias e binárias, luz: verde-azul violeta-vermelho, que ao se misturarem, adquirem outras tonalidades chegando dessa maneira aos subtrativos e assim pode-se trabalhar com mais focos: verde - azul e vermelho, dando-lhes maior ou menor intensidade, jogando dessa maneira com uma imensa gama de saturação. Dr. Luis Parras afirma que “ (...) um dos aspectos principais que se consegue com esse procedimento é limpar a paleta, para que ela fique mais transparente, mais limpa e com melhor saturação dos valores tonais.” (RAMOS, 1997, p.187).

A utilização da luz como matéria pictórica, faz com que figuras e objetos assumam outros significados, lembrando-se aqui da mutação signíca. Além dos focos dicróicos, o Professor Parras, utiliza também em suas composições recursos como espelhos flexíveis, plástico e tecidos, etc., para obter efeitos, os mais diversos. Comenta o professor que é como se estivesse fazendo esboços pictóricos com o elemento luz. O resultado obtido fica registrado em diapositivos considerados por ele, pinturas efêmeras, através de cores transparentes, que não podem ser traduzidas com pigmentos.

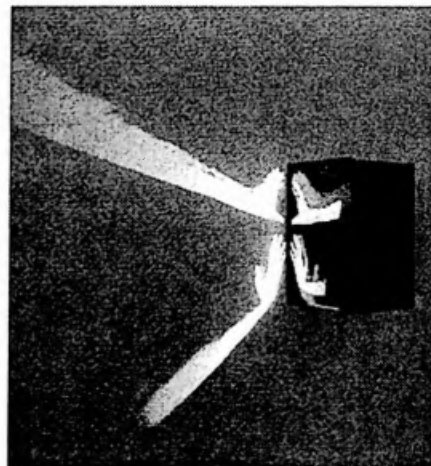


Fig. 3 e 4 - Daniel Canogar, 1994. *Cubos com Luz Elétrica e Fotografia.*

Define-se o resultado destas composições como quadros pintados no espaço. O resultado destes diapositivos é semelhante aos de cores translúcidas dos vitrais das catedrais góticas “(...) ainda o que aparecerá nos diapositivos não é o aspecto luz, mas, como se a obra fosse realizada com cores pigmentos. Como se houvesse pintado com as cores subtrativas” (RAMOS, 1997, p. 186).

Luis Lugan (Luis Garcia Nunes) é outro artista espanhol nascido em Madri, em 1929, que, em 1966, realizou investigações no campo das Artes Plásticas e arte eletrônica, mostrando uma nova concepção do fazer artístico, misturando ao mesmo tempo luz, som e cheiro. Em 1979, Lugan continua sua investigação estudando as possibilidades que o raio laser oferece sobre paredões, edifícios, montanhas e grandes painéis efêmeros, feitos com “pincéis” de raio laser. Essas combinações cromáticas utilizadas por ele têm o mesmo princípio da cor luz utilizada na TV e cinema. São as tríades cromáticas ou cores primárias lumínicas, uma nova paleta para os artistas de nossos dias, possibilitando novos procedimentos pictóricos.

Com a luz se pode pintar, conseguindo formas volumétricas surpreendentes. Nesta técnica, o volume se faz mais intenso, além do que a obra adquire a propriedade de se expandir, invadindo o espaço onde ela se encontra. Na obra do artista argentino Jorge Orta, as pinturas são efêmeras elaboradas com enormes canhões de luz projetando

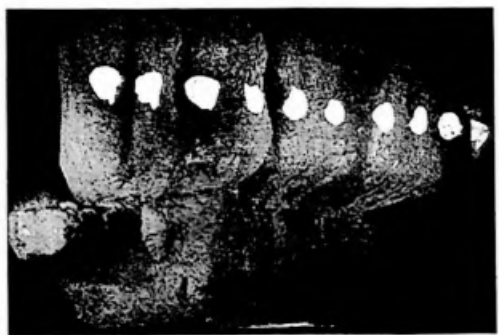
signos a comunicar transcendências. São mostras espetaculares como as das montanhas de Machu Picchu-1992.

Durante o festival de Verão no Peru, Orta transformou Machu Picchu em uma grande tela, imprimindo por toda a cidade pinturas luminográficas. Em 1994, pintou com a performance intitulada: *O Grito da Terra*, uma das cinco crateras do vulcão ainda ativo, Aso, localizado no Japão, usando 15 canhões de projeção, verdadeiros pincéis de cores lumínicas, instalados em torno das crateras do vulcão, colorindo não somente suas entradas, como também suas colunas de fumaça.

Fica aqui um questionamento: o olho e a memória, como registro ou testemunha da obra de arte lumínica, são válidos? Este novo tipo de arte deve ser guardado em museus comuns? Ou no museu do subconsciente, onde a memória do homem ou da própria humanidade pudesse ser responsável por este magnífico acervo de arte e cultura?

Com a evolução da ciência e da tecnologia, o mundo vem tomando rumos incontroláveis pelo próprio homem, cada vez mais submerge em experimentos, não somente neste campo mais também no mundo da arte.

Sucedem que a pintura toma outros espaços, ela invade o cenário da escultura. A sua matéria já não é física ou tátil, é luz, incorpórea. Ela agrega agora mais uma possibilidade técnica e apesar de alguns historiadores e críticos de arte terem propagado a morte da pintura, ela não morreu, mais



Figs.- 5 e 6 - Jorge Orta, Pinturas luminográficas, 1997/1998.



que nunca ela vive, sobrevivendo a este grande impacto tecnológico, tomando inclusive seus recursos como elemento ou matéria pictórica.

As teorias sobre desconstrução, fragmentação e as mitologias individuais, próprias das últimas décadas, servem para colocar em questão de alguma forma a pintura como elemento decorativo, peça estagnada da casa ou do museu. Há ainda os que argumentam a respeito da conservação desse tipo de arte; no entanto, contra-argumentamos sobre nosso destino que está cada vez mais inseguro. A própria guerra implica desintegração e debilidade, mudando todo comportamento social do homem. Os bombardeios, terremotos e outras catástrofes naturais levam consigo todos os nossos referenciais. Devemos preocupar-nos com o ato criativo? E porque não se criar o museu do olhar, do sub-consciente? Pois basta o olhar crítico, para se reter a imagem!!! O imediatismo de nossos dias testemunha esta necessidade através da imagem virtual e efêmera.

Vejamos o que disse Lúcio Fontana em seu *Manifesto Branco* (1946): “O que necessita é o cambio no conteúdo e na forma. O que necessita é superar a pintura a escultura, a poesia e a música. Necessitamos é de uma arte mais compreensiva que esteja à altura das exigências do novo espírito”. Suas telas perfuradas deixam perceber o outro lado, o negro, a sombra, o anteriormente não visível. Há então um confronto da luz que tenta invadir a escuridão criando um novo espaço. O espaço da penumbra, do não penetrável, mas, que através do espacialismo de Fontana esse velho-novo espaço das trevas é evidenciado, limitado pelos seus cortes e incisões, definindo formas do mundo espacial antes implícitas no espaço natal - gênese da tela.

Não quero dizer que meus sonhos foram roubados por ninguém,  
Mas vi do outro lado da rua, imagens que pertenciam a um outro universo...

Impalpável de utopias criadas pelo meu sono sem nenhum propósito.  
Mas, não são brinquedos o que vejo,  
São desejos embotados na alma,  
Objetos ou imagens vivas produzidas pela minha  
Enorme ânsia de fazer arte e que o tempo me impede realizar.  
Não será VIRTUAL minha fantasia?

Graça Ramos, 2004.

Neste tipo de fenômeno, a fronteira entre o domínio da técnica e a criação artística, o fazer artístico é difuso. Na arte virtual a obra requer a presença do espectador; quer dizer, exige interatividade, ou seja, ação direta do mesmo. A Pintura no sentido tradicional é tratada simplesmente como matéria visual. Porém, nossa pesquisa enfatiza a importância da exploração de outros recursos ou materiais não convencionais como parte integrante da obra artística.

Os sistemas signícos ou campos desse tipo de pintura são, de fato, sempre diferentes do que se realiza na pintura exclusivamente com pigmentos. Pois quando se introduz a luz física, seja lâmpadas incandescentes, néon, fogo ou raios laser, produzem desenhos de luzes ou massas luminicas que ultrapassam o limite da realidade, criando, “corpos”, no sentido de formas efêmeras, que ultrapassam nossas sensações.

Fontana é um precursor da arte espacial: abrindo espaços, antes nunca ousados por ninguém, ele inicia um novo movimento, dando margem a outros artistas, a continuarem suas investigações. Ao furar o suporte, ele permitiu que outros introduzissem a luz na tela.

Em 1993, como parte de minhas pesquisas de doutorado na Espanha, comecei a introduzir a luz como matéria pictórica, a partir de então, a luz passa a fazer parte da minha obra. Como o artista é por excelência um pré-monitor, “Um experimento logra que a luz passe eficientemente por agulheiros muitos pequenos” *El País*, 26 de junho de 2002.

Através das viagens adentrado a Espanha pude ver e fotografar janelas de casas, na maioria das vezes seculares, palácios, igrejas, ruínas, casas pobres e parcialmente demolidas, deixando marcas do passado, algumas apenas com “ventanas” abertas e desgastadas pelo tempo, onde a luz natural do mediterrâneo era o único habitante. A luz então, incorpora-se à minha obra como uma representação simbólica e como matéria pictórica, tomando-se elemento indispensável e preponderante.

Minha obra furtou muito dessas janelas que muitas vezes foram reproduzidas como elementos das caixas de luz. Começa aí a luz a explodir do interior destes objetos lumínicos, algumas vezes coada, outras, pintando de cores diáfanas o espaço.

De volta ao Brasil, continuam essas construções, fiz uma serie denominada LUZ SOBRE TERRA, homenagem aos SEM TERRA, onde além das Janelas, aparecem buracos, fendas e aberturas, entremeadas por tramas de tecidos grosseiros do tipo calhamaço, trapos, ou rendas - herança da cultura portuguesa, trazida pelas monjas jesuítas, para a costa brasileira; entre outros elementos do artesanato local de origem indígena, como peneiras, esteiras, trançados etc. a luz aqui atravessa esses elementos tomando suas formas, pintando de tramas e bordados o espaço.

A luz tem a qualidade de não ficar retida no suporte, pelo contrário, ela penetra o espaço, pintando de cores todas as coisas, o ambiente, o espaço, a vida, criando novas vidas!!! ...

Em um mundo dominado pela técnica, é natural que os artistas contemporâneos utilizem em seus processos criativos ferramentas atuais e as diferentes formas de representação e simulação da realidade.

Como professora do mestrado da Escola de Belas Artes da UFBA tive oportunidade de acompanhar jovens artistas que também introduziram a luz de velas e o fogo como matéria pictórica em várias experimentações lumínicas com excelentes resultados. Entre eles, destacam-se: Cristiano Piton, Willian Martins e René Rama.

René Rama realizou um trabalho durante o curso de mestrado, intitulado “A Rosa”, cujos efeitos dependem da luz natural. Ele utilizou radiografias para construir um cubo e colocou em seu interior uma rosa de plástico vermelha fixada em uma base de pelúcia também vermelha onde a luz natural incide causando efeitos interessantes.

Novas descobertas surgem a cada dia. Em janeiro de 2000, a Revista Época publicou um artigo sobre o médico americano Willian Dobelle (diretor do Instituto com seu nome), que testou o olho artificial em um dos seus pacientes, de 36 anos, o qual passou a enxergar com apoio desse novo sistema.



Fig. 7 – Graça Ramos, Granada-Caixa de l Técnica mista. 1996.



Fig.8 – Graça Ramos, Útero de luz.

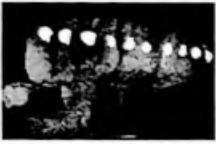


Fig. 9 - Cristiano Piton. *Quem acende? Instalação com garrafas e chama*, 2000

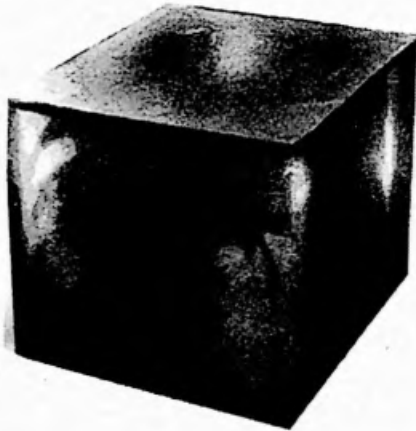


Fig. 10 - René Rama. *A Rosa. Radiografia 17 X 15 cm*, 2002

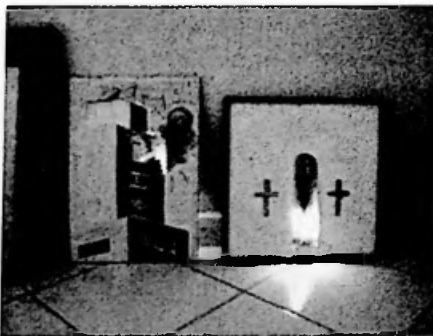


Fig. 11 - William, *Tela revestidas com lâminas de alumínio*, 2002.

A partir deste tipo de pesquisa, o mundo da percepção visual será revolucionado. Outras possibilidades do fazer arte surgirão e a luz continuará sendo não somente necessária à vida, mas também expressão e comunicação. Para os artistas mais ainda: meio, veículo, ferramenta de trabalho a serviço da criatividade.

### Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1994.
- FONTANA, Lúcio. *Fontana*. Barcelona, 1988.
- GUERRA, Carles. Pseudo-pinturas para conversar. *Revista Lápis*. Espanha: nº 118/119, p/ 101-102, ano IV, 1996.
- MATO, Eugenio Carmona. Caravaggio. *História 16*. 1970/80, p.12.
- ORTA, Jorge. Memorial da América. *Revista Nossa América*. Nº 13, 1997/1998, p. 15.
- PATON, Vicente. Luz – Sobre la importância de la luz elétrica na arte moderna. *Revista Diseño Interior*. Nº 34, p. 35-45, abril. Madrid: Ed. Globos/Comunicación S.A., 1994.
- PONTUAL, Jorge. Visão Eletrônica. *Revista Época*. São Paulo: Globo, nº 13, p. 55, 2000.
- RAMOS, M<sup>a</sup> das Graças M.. *Desmistificação del soporte pictórico (a tela)*. Tese de Doutorado. Madri, 1996.
- THOMAS, Karin. *Hast Hoy: Estilos de las artes Plásticas em el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1988.
- TUDELLA, Eduardo. Um mergulho no reino das sombras: considerações acerca da luz nas artes cênicas. *Revista Repertório Teatro e Dança*. Salvador: v. 1, nº 1, 1998, p.72.
- ZAJONC, Arthur. *Atrapando la luz, história de la luz y de la mente*. Chile: Ed. Andrés Bello, 1995.

\* Doutorado em Belas Artes - Sevilla, Es. 1997.  
Mestra em Arte e Educação Pennsylvania State University – USA. 1980.  
Prof. Titular Deptº de Pintura e História da Arte - EBA/UFBA.  
graca.ramos@terra.com.br