



A LUZ COMO MATÉRIA, ORIGEM E INVENÇÃO

Uma análise da potência criativa da luz realizada a partir de um trabalho artístico

BEATRIZ BRUM

Mestrado de Artes Plásticas – 2019

Orientador

Prof. Philip Cabau

Agradecimentos

Ao professor Philip Cabau, pela amizade e resiliência. Pela disponibilidade e que, de alguma forma, encurteceu a distância entre os açores e o continente através de um acompanhamento atento, crítico e sincero. Obrigada por tudo

À professora Catarina Câmara Pereira, porque desde o início incitou ao uso de materiais invulgares, como o fogo.

Ao professor Paulo Quintas, que potencializou o meu interesse por processos experimentais.

À professora Susana Gaudêncio, pelas suas aulas tão enriquecedoras, com temas tão assertivos, que me ajudaram a perceber e levantar questões pertinentes sobre o meu processo. Deixam saudade.

Ao meu irmão o pela ajuda dada na revisão do texto e por todo o apoio e carinho.

Ao meu pai e à minha mãe pelo apoio e afeto incondicional.

A todos os meus amigos com quem partilhei atelier e principalmente aos amigos que ganhei durante a minha experiência e vivência nas Caldas da Rainha. Tornaram-se um apoio indispensável durante essa fase da minha vida. Obrigada Bruno Fonseca, Mafalda Matos, Inês Bruto da Costa, Sofia Venâncio, Margarida Battaglia, Leonor de Castro, Mónica Coelho e Catarina Viana.

A todos muito obrigada.

Índice

RESUMO	4
INTRODUÇÃO.....	5
1. OS PROCESSOS E AS EXPERIÊNCIAS DA LUZ	7
1.1 Surpreender e ser surpreendida	8
1.2 Desvendar o que não está visível	11
a) A imagem que eu vejo.....	12
b) A imagem capturada (fotografia e/ou esboço no caderno)	13
c) A imagem idealizada.....	14
d) A imagem materializada	15
e) A imagem final	18
1.3 Tentar alcançar a materialidade da luz	19
a) A luz como entidade modificadora	19
b) A luz mostra o que não é visível	20
c) A luz faz parte do desenho e ajuda na sua construção	23
d) A luz como entidade ampliadora do desenho	23
2. A PERCEÇÃO PELA LUZ	25
2.1 Estórias da luz na história da arte	26
2.2 O instante da percepção	37
3. A LUZ, MOTE DE CRIAÇÃO.....	40
3.1 As relações: luz—reflexo—forma.....	41
3.2 O imaterial materializado.....	48
CONCLUSÃO	52
BIBLIOGRAFIA.....	54
ANEXO : IMAGENS DO MEU TRABALHO	59

RESUMO

O presente texto pretende investigar e apresentar algumas das questões mais relevantes que têm constituído o meu trabalho, enquanto aluna da ESAD.CR, ao longo de grande parte do período letivo entre 2012 e 2019. Desde a licenciatura em Artes Plásticas que o processo criativo constitui um dos fatores mais importantes no meu trabalho. Se, por um lado, verifico que o meu interesse pelo desenho e pela pintura é evidente, sendo a questão pictórica um assunto que me interessa particularmente, por outro estou consciente que não sou propriamente ágil na criação de novas imagens. É aqui, precisamente, que nasce a minha problemática central: como pode um artista produzir novas imagens se não as cria de forma inteiramente intuitiva? É também aqui que nasce outra problemática, mais secundária, que diz respeito ao exercício do olhar — como parte da resposta à questão original.

Todo este conjunto de procedimentos, que está na origem das imagens que faço, passou então a estar intimamente ligado a um olhar caracterizado não apenas por uma atenção a tudo o que me rodeia, mas, sobretudo, pela atenção a uma condição muito mais específica e precisa: o movimento da luz.

Palavras – chave: pintura, desenho, processo, luz, forma, matéria

ABSTRACT

This text aims to explore and to display some of the most relevant issues that have portrayed my work as a student of ESAD.CR, throughout most of my formation years, from 2012 to 2019. Since graduating in Fine Arts that the issues concerning the creative process have had an important role in my work. If, on the one hand, I find that my interest in drawing and painting is apparent, on the other hand I am aware that I am not quite dexterous in the creation of new images. This is wherein my central problem arises: How can an artist produce new images if he does not create them entirely intuitively? And that's where another, derivative problem arises, concerning the practice of looking – as part of the previous answer to this question. All this set of procedures that is the origin of the images I do then became closely linked to a gaze characterized not only by an attention to everything that's around me, but, above all, by an attention to a much more specific and precise condition: the movement of light.

Key-words: painting, drawing, process, light, shape, matter

INTRODUÇÃO

Desde os inícios da licenciatura em Artes Plásticas que me apercebi que o processo é um dos fatores mais importantes do meu trabalho. Talvez por esse motivo, sempre me senti desafiada a trabalhar com materiais pouco convencionais, que pudessem, de alguma forma, introduzir um elemento surpresa (por não serem materiais fáceis de dominar – até porque a falta de controlo sobre o material é, para mim, um motor criativo). Começo este texto por fazer quase como que uma reflexão cronológica dos meus trabalhos.

Estou consciente que o presente texto ocupa uma posição que se encontra a meio caminho entre a dissertação teórica e o relatório de acompanhamento do trabalho prático e artístico que fui desenvolvendo ao longo do ciclo de estudos do mestrado em artes plásticas. Isto deveu-se a diversos fatores, distintos, que nem sempre consegui identificar a tempo, particularmente a dificuldade da articulação entre a minha prática artística e a reflexão escrita e a gestão do tempo disponível (que sobrava das minhas tarefas e compromissos no serviço educativo no Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, nos Açores, onde trabalho). Creio, no entanto, que mesmo sujeito e estes constrangimentos e limitações, o resultado foi útil e esclarecedor para o meu percurso pessoal e permitiu, pelo menos, abordar muitas questões e problemas que o meu trabalho envolve e que de outro modo não teriam sequer chegado a manifestar-se. Neste sentido, apesar de todas as suas fragilidades, o quadro de problemáticas que consegui identificar correspondem, em grande parte, às preocupações que caracterizam o meu trabalho.

No início da minha licenciatura em Artes Plásticas, eu utilizava já efeitos do fogo como ferramenta de desenho. Posteriormente, as superfícies espelhadas, chapas de alumínio e acetatos, e mais recentemente através de matérias mais tecnológicas como a iluminação Led nas caixas de luz e nos projetores. Fazendo uma pequena retrospectiva, apercebo-me que o meu percurso da relação com a luz, tem vindo a seguir uma lógica muito evidente e que vem de encontro à evolução desta



fig.1
Beatriz Brum
sem titulo -fogo aguarela, 2014



fig.2
Beatriz Brum
sem titulo-fogo, 2015

matéria(luz) na história, desde o fogo à atualidade. Quando digo história, refiro-me à evolução que a luz tem vindo a sofrer desde o seu surgimento (tanto quanto o sabemos). A luz, considerada como um engenho produzido e controlado pelo homem, surge com o fogo. O fogo, tinha e continua a ter um papel muito importante na nossa sociedade, embora ao longo dos anos algumas das suas funções tenham-se alterado, ou perdido força, como por exemplo, o de controlar a iluminação dos espaços — tendo esta função passado a assentar na luz elétrica. O facto é que durante algum tempo o fogo foi a minha principal ferramenta de trabalho, permitiu-me explorar a imprevisibilidade. Inicialmente a presença do fogo manifestava-se no meu trabalho de forma corrosiva, havia mesmo a intenção de modificar a superfície do material — neste caso cartão. Mais tarde, esta ferramenta tornou-se material de desenho. Tentei, ao mesmo tempo, explorar também outros tipos de materiais e perceber como estes reagiam ao entrar em contacto com o fogo. Foi depois, quando descobri a chapa de alumínio e todas as potencialidades desse material, que me percebi o quanto a luz e o reflexo iam ganhando um espaço cada vez maior no meu trabalho. Do reflexo passei a explorar superfícies espelhadas, em materiais onde, como acontece com o acetato, a luz, enquanto presença material, adquire uma dimensão distinta daquela que possui quando é produzida pelo fogo. Existe um retorno ao desenho, e desta vez, desenho feito através de formas criadas pela luz. Todo este processo levou-me ao ponto em que me encontro neste momento, manifestando-se agora a luz, no meu trabalho, através de várias formas diferentes entre si, mas constituindo sempre o seu centro.

1. OS PROCESSOS E AS EXPERIÊNCIAS DA LUZ

1.1 Surpreender e ser surpreendida

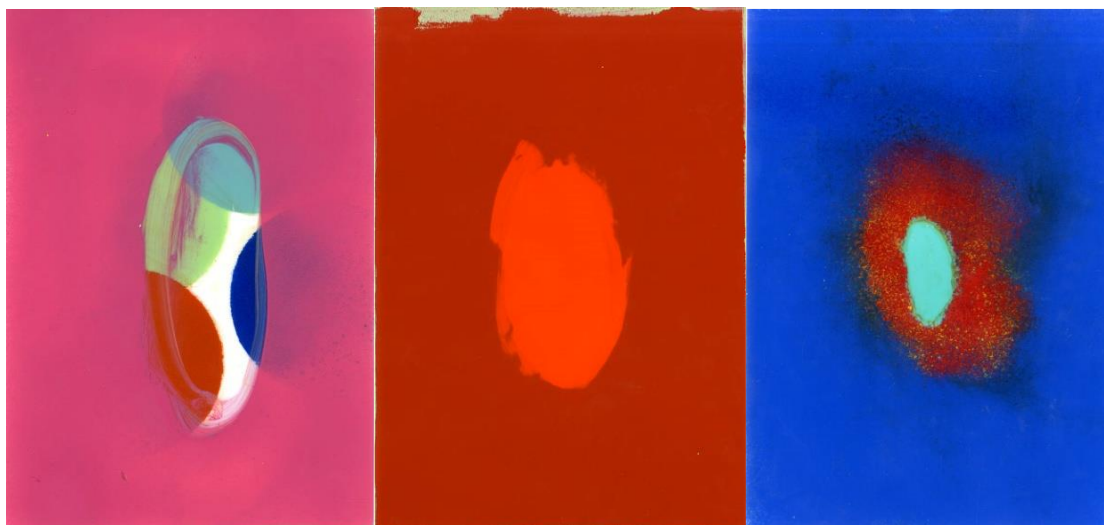


fig.3
Beatriz Brum
sem título, 2016

fig.4
Beatriz Brum
sem título, 2016

fig.5
Beatriz Brum
sem título, 2016

Ao longo do meu percurso apercebi-me que há uma forma “muito minha”. Uma forma que faço com muita regularidade e inconscientemente. Normalmente surge no centro e descrevo-a como sendo um “círculo oval” tendo sempre uma configuração muito orgânica. Revisitando trabalhos mais antigo encontro facilmente uma ligação precoce com esta forma. A sua recorrência e a frequência com que ela aparece no meu trabalho suscitou uma certa inquietude, percebi que até pode existir, mas teria de entender de que maneira poderia desbloquear novas formas.

Foi então que tomei consciência da importância de ter novas formas no meu trabalho. O uso deste gesto era cada vez mais recorrente e conseqüentemente a minha atenção para imagens externas tornou-se mais consciente. Iniciei o treino do olhar, tornei-o mais atento, apercebi-me que a luz é o elemento que mais me atrai: nas caminhadas; em casa; ao abrir o estore; ou simplesmente a visitar um edifício. Foi de uma entrada de luz num edifício (ESAD.cr) que surgiu o meu primeiro trabalho em que usei a forma produzida pela luz. Nascendo assim um desbloqueador para novas formas.

“Um exame da luz devia ter precedido todos os outros porque sem luz os olhos não podem observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento. Mas a

luz é mais do que apenas a causa física do que vemos. Mesmo psicologicamente ela continua sendo uma das experiências humanas mais fundamentais e poderosas, uma aparição compreensivelmente venerada [...]”

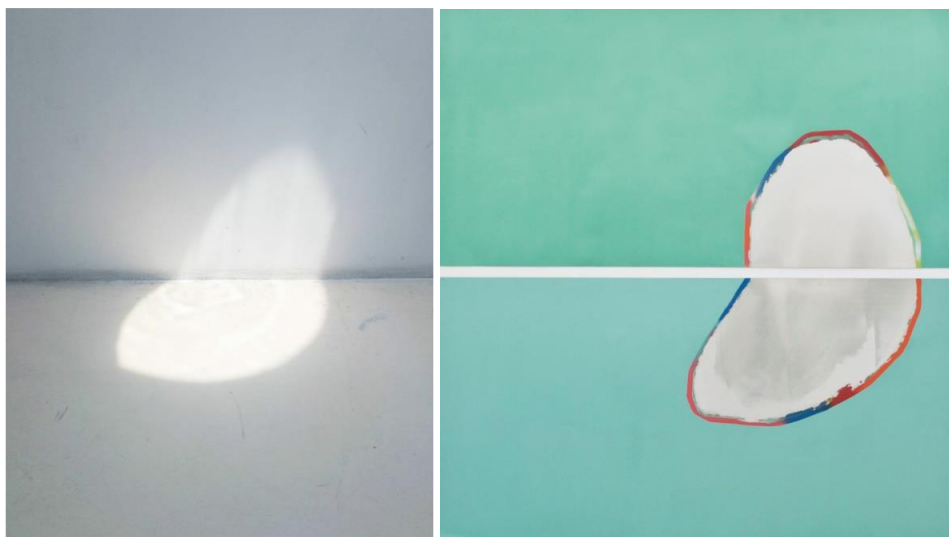


fig.6
Beatriz Brum
sem título, 2016

fig.7
Beatriz Brum
sem título, 2016

Essas “aparições” como a que vemos na fig.6 são *inputs* para novos trabalhos. Tratam-se de fotografias de um trabalho realizado no primeiro ano de Mestrado de Artes Plásticas. A primeira refere-se a uma imagem que fotografei na escola, perto do auditório. Lembro-me perfeitamente de olhar para esta forma e querer captá-la. Sabia que um dia ia usá-la, não sei quando nem para quê, mas ia ser utilizada de alguma forma. Ficou armazenada no meu telemóvel durante uns tempos, quando no fim do segundo semestre decidi trabalhar. Neste caso, foi sobre uma chapa de alumínio (material que trabalhei intensivamente no último ano de licenciatura). Esta luz para além de delicada, tinha uma particularidade que me interessou bastante, era uma luz repartida. Ou seja, a sua forma era única, mas o modo como estava a ser projetada no chão, desconstruía a forma original. A janela que permitiu a luz passar, nada tinha a ver com a forma projetada no chão. A posição do sol naquele momento foi crucial para a sua criação.

A luz torna-se duplamente interessante, não só pela forma como ela tinha, mas também pela fragilidade daquele instante. A imagem só existiu naquele instante,

graças à exata posição e densidade do sol naquele momento, processo esse que se assemelha com o que acontecia com as imagens das chapas de alumínio que também estavam em constante mutação consoante a luz que recebia.

“[...] a dívida que se tem para com a luz não é amplamente reconhecida. Tratamos visualmente com seres humanos, edifícios, ou árvores, não como meio gerador de imagens.”¹

No meu caso a luz é reconhecida para além da sua função habitual - a de dar forma a tudo ao que é visível. Para além de reconhecer esta característica fulcral e insubstituível desta matéria, para mim torna-se um pouco mais que isso, é também ela ferramenta para gerar novas imagens e este é um ponto muito importante no meu trabalho. Descobri que as minhas imagens podem nascer de formas do quotidiano, antigas ou mais recentes, que as guardo comigo e outras que ficam apenas anotadas na memória. Essas formas são impulsionadoras. São elas que maioritariamente, por epifania ou de forma consciente, permitem-me produzir outras imagens. Embora assumo a importância da luz como desbloqueadora de formas, existem outras coisas que captam a atenção do meu olhar sem ser as formas produzidas pela luz, e servem igualmente de desbloqueios para que outras imagens possam nascer. Quando estou a produzir, há sempre acontecimentos que surgem no trabalho, que não têm qualquer tipo de relação com as formas produzidas pela luz, e que são igualmente indícios para novas formas/assuntos.

¹ Rudolf Arnheim, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1986, p.293.

1.2 Desvendar o que não está visível

Tomei maior consciência da minha relação com a luz depois de ter feito um exercício no âmbito da disciplina de *Histórias das Ideias*. Foi-me proposto fazer uma caminhada com a duração de cerca de 30 minutos, e a atenção ao que acontecia à minha volta teria de ser redobrada.

Sem qualquer indicação de qual seria o local desta caminhada, ou os elementos que teríamos que focar, intuitivamente foquei-me na luz (Fig.8 e Fig.9). Talvez se tivesse sido numa outra data, este exercício teria uma resposta diferente, mas graças ao sol intenso as sombras estavam bem desenhadas. Mesmo antes de sair de casa, a luz foi o elemento que ganhou mais a minha atenção.

Foi uma caminhada simples, de um percurso que fazia todos os dias. Estava frio e o sol estava forte, já passava da hora de almoço, haviam poucas pessoas na rua. Uma caminhada que costumo fazer em 7 minutos, realizei em 25 minutos.

Caminhada silenciosa, lembro-me de estar muito mais atenta aos sons e parecer-me que naquele dia particularmente haviam ruídos citadinos que me incomodavam.

Independentemente da perturbação que os sons me estavam a provocar, senti que este passeio de alguma forma estava a ter um sentido muito meditativo. Havia momentos que pela concentração que estava a ter nas formas, de alguma maneira a atenção fazia-me transportar para outro espaço e abstrair-me de tudo o que me envolvia. A luz estava bonita e surgia em vários espaços. O mais ínfimo objeto era interpelado pela luz e produzia sombras e



fig.8
Beatriz Brum
sombra1, 2016

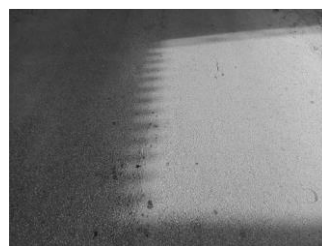


fig.9
Beatriz Brum
sombra2, 2016

consequentemente, formas muito singulares. Este trajecto pedestre fez com que me apercebesse que o meu trabalho funciona de uma forma realmente particular e que se move com a presença de cerca de 5 tipos de imagens:

- a) A imagem que eu vejo
- b) A imagem capturada (fotografia e/ou esboço no caderno)
- c) A imagem idealizada
- d) A imagem materializada
- f) A imagem Final

a) A imagem que eu vejo

Esta etapa classifico como 1, mas não considero sendo primeira ou última. Porque na realidade o trabalho está sempre em mutação e com uma série de acontecimentos a surgir em simultâneo. A *imagem que vejo* acontece, uma vez mais, e maioritariamente, de forma inconsciente, exercitando assim o treino do olhar. Digo imagens, porque embora sejam apenas formas, inevitavelmente quando me aproprio delas, nem que seja apenas com o olhar, já as altero, tornando simples formas em imagens precoces. Este processo torna-se mais consciente, criando assim uma maior disponibilidade, sensibilidade e pré-disposição para olhar as coisas à minha volta e transformá-las em ferramentas de trabalho.

Normalmente estas imagens surgem de espaços interiores, principalmente quando estes são interpelados como a Luz. São espaços onde a ligação com o exterior tem que estar bem vinculada, usualmente através de janelas. A luz é o elemento que faz com que estes dois espaços (interior e exterior) dialoguem, permite que a projeção de uma coisa exterior aconteça no interior. É onde estas duas realidades se cruzam é onde nasce as formas que me cativam. Mas nem sempre este diálogo é tão directo, uma das imagens que tem habitado na minha cabeça foi visualizada da janela do avião, onde a janela surge como uma abertura para uma série de acontecimentos. Quando estou em movimento (avião, caminhar, andar de autocarro, etc), sinto que há uma maior disponibilidade em visualizar formas, porque também há um maior número de coisas a acontecer.

No início, quando este exercício ainda era feito de forma inconsciente, estas imagens surgiam normalmente de espaços familiares, que de alguma forma os habitava com alguma regularidade, portanto, esta observação requeria um tempo maior. Como por exemplo, o meu quarto das Caldas da Rainha, onde a luz ao passar pelo estore produzia uma forma.

b) A imagem capturada (fotografia e/ou esboço no caderno)

A ligação das imagens com o meu trabalho não era feita de uma forma consciente, portanto esta etapa era consumada de um modo muito involuntário, ou quase nulo. Os esboços que fazia e alguns dos que ainda hoje continuo a fazer, não estão diretamente ligados a uma imagem, são coisas que de algum modo me chamam a atenção e vou registando. Surgem normalmente de estímulos exteriores. Como formas soltas, que não relaciono com outras imagens.

Ao ver os registos e a observá-los com um olhar mais crítico, consigo compreender a



fig.10
Beatriz Brum
apontamentos, 2015

relação de alguns trabalhos com os registos que fiz e qual a tendência do meu olhar. A ligação que tenho com as imagens capturas é muito efémera, na verdade trata-se apenas de um registo. Uma espécie de arquivo onde sei que um dia posso ir buscar estímulos para me desbloquear imagens. (fig.10, fig.11 e fig.12). Muitas tenho-as guardadas apenas em formato digital, raramente sinto a necessidade de as imprimir. Fazendo com que a memória destas seja apenas o segundo que elas existem quando são capturas e muitas vezes não olhadas novamente.

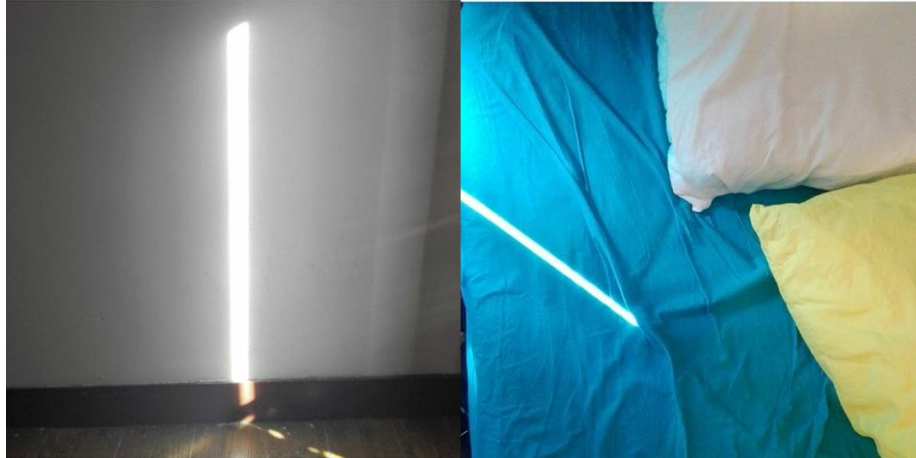


fig.11
Beatriz Brum
luz capturada1, 2015

fig.12
Beatriz Brum
luz capturada2, 2016

c) A imagem idealizada

Essa é a prova que cada uma das etapas não dependem umas das outras. Independentemente das outras etapas, irá sempre existir. Todas as outras são impulsionadoras para que essa etapa surja com mais frequência, mas não a coloca em causa.

Imagem idealizada é a imagem que surge quando vejo uma forma e transformo automaticamente numa ideia (desenho/pintura/forma/imagem). Quando consigo ver cores nas sombras de carros (fig.11 e fig.12) ou simplesmente ver numa figura um novo gesto para aplicar no desenho.

Imagens idealizadas são quando as imagens do mundo real se transformam no meu imaginário. Quando isto acontece a realidade torna-se outra coisa, tornando-se imagens minhas.

d) A imagem materializada

Sempre que as imagens surgem, ergue-se uma grande vontade de as tornar novamente reais. Ou seja, existe uma imagem real que é transformada na minha imaginação e, conseqüentemente, há uma vontade de a reproduzir e perceber que espaço esta pode ganhar na vida real - se é factível ou não.

Em todas as etapas existem filtros que fazem com que de alguma forma as imagens se tornam singulares, nesta, o factor é sem dúvida a existência do erro/imprevisto. Este faz com que pela tentativa de reproduzir uma imagem surja uma infinidade de imagens, estimuladas por acasos que acontecem derivado ao comportamento dos materiais e às decisões que estes propõem tomar quando estou a trabalhar de forma intuitiva.

No exemplo da fig.13 e fig.14 percebemos que vi a sombra que me interessou, de

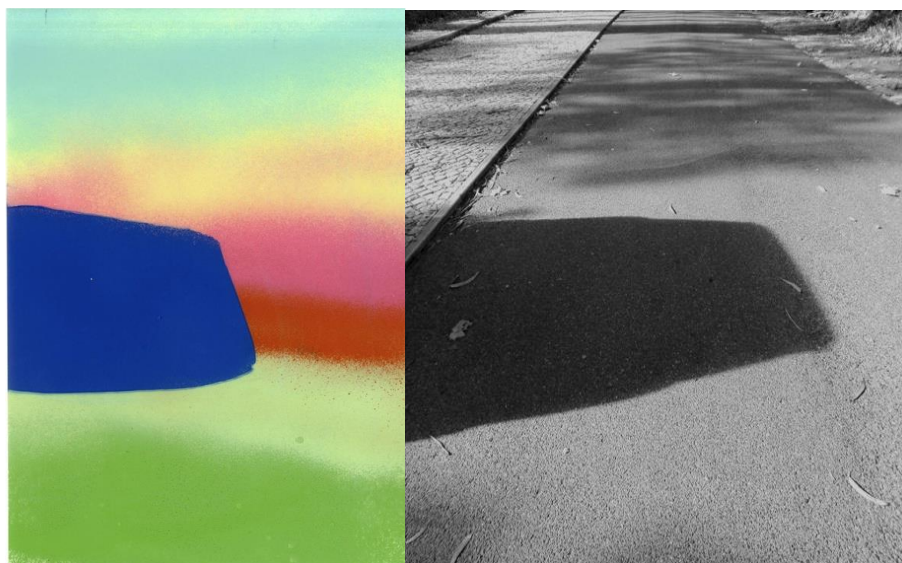


fig.13
Beatriz Brum
sem titulo, 2016

fig.14
Beatriz Brum
sombra3, 2016

seguida fotografei - o que me permitiu eliminar uma série de elementos e informações redundantes. Imaginei que a mancha de sombra teria de ser uma cor forte a contrastar com um fundo inicialmente também de uma só cor. Posteriormente, ao materializar a imagem que me surgiu na cabeça, percebo que a minha idealização

difere um bocado do objecto concretizado. Porque o que inicialmente era suposto ter apenas uma cor tornou-se num fundo colorido.

Ao trabalhar com o material existem imensas decisões que tenho de adotar, que ao serem tomadas, muitas por impulsos momentâneos, fazem-me desejar outro tipo de imagem, que nada tem a ver com a imagem previamente idealizada. Neste caso, ainda há um elemento que se nota claramente que foi transportado de uma imagem para outra, mas nas imagens seguintes (fig.13 e fig.14) é muito mais difícil fazer este tipo de ligação. O elemento que me interessava inicialmente eram as duas janelas de luz que capturadas na fotografia, a luz interior e a exterior. No trabalho da fig.13 e 14, ficou apenas registado a tentativa de materialização do desenho da calçada vista pela janela exterior (grelha criada no canto superior esquerdo). Este exemplo constata que muitas vezes a imagem idealizada distancia-se da imagem concretizada. Permitindo-me trabalhar, uma vez mais, com a minha ideia inicial visto que esta não foi materializada devido aos acontecimentos que sofreu durante o processo. Tornando as formas capturadas em estímulos infinitamente possíveis de se materializar.

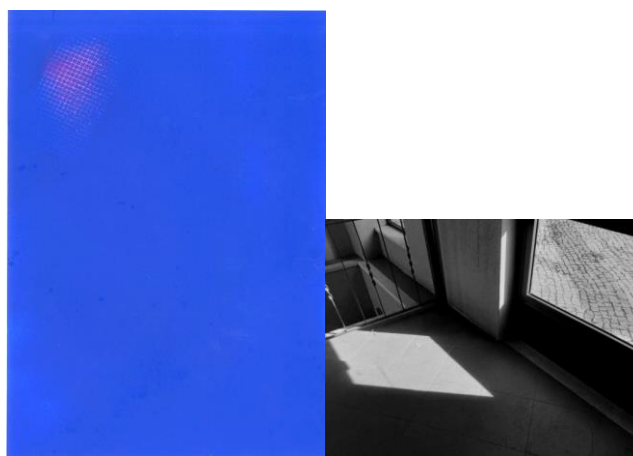


fig.15
Beatriz Brum
sem título, 2016

Fig.16
Beatriz Brum
fotografia sombra, 2016



fig.17
Beatriz Brum
fotografia luz, 2016

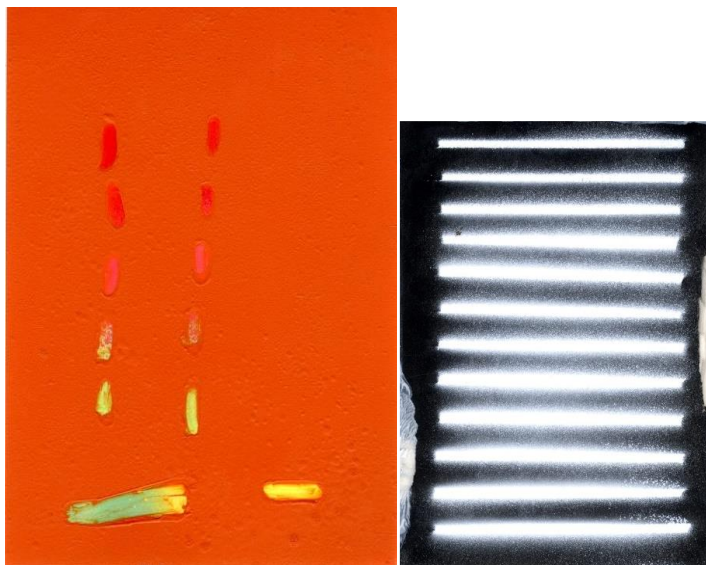


fig.18
Beatriz Brum
desenhos store, 2016

No outro exemplo que podemos verificar através das figuras apresentadas acima, verificamos que uma só imagem impulsionadora, neste caso a luz que entra pelos estores foi um fator desbloqueador de vários trabalhos meus, dois deles visíveis através da fig.18. Nesta fase trata-se mesmo da questão fazer: o relacionamento com os materiais, a decisão das cores; o controle dos tempos de secagem; e, particularmente, querer fazer e experimentar tudo o que for possível — sendo que a imagem na qual me baseio para trabalhar, não vem suscitar uma relação de aprisionamento, mas, pelo contrário, uma sensação de liberdade.

e) A imagem final

No que respeita à imagem final, esta é difícil de definir. Uma das coisas que me interessa é o fato do material permitir que o desenho esteja sempre em constante mutação. É aqui possível insistir no jogo que é retirar e acrescentar camadas, de uma forma muito metódica e estimulante, visto que os materiais o permitem fazer em qualquer fase do processo — mas esta liberdade de criação dificulta a definição de imagem final. Neste caso, a liberdade criativa gerada pelos materiais que utilizo é o que mais me estimula, mas é, simultaneamente, o meu maior desafio.

A imagem final só é definida pela intuição, ou quando ela abre novos caminhos para outras imagens, permitindo que novos assuntos possam ser desenvolvidos, no contexto de outras experiências. O desafio é, realmente, trabalhar com uma realidade existente e transportá-la de alguma forma para um mundo material. Apropriando-me das palavras de Rudolf Arnheim, assumo que “(...) *a chave das minhas propostas é que a procura da forma só pode ter existido se se levar a cabo como busca de conteúdo. O problema de como tornar o mundo visível é, na verdade, tão complexo, porque esse mundo, por ser do homem, tem de ser necessariamente um mundo de ideias*”.² Acima de tudo, é uma grande curiosidade saber se o que imagino é realmente factível no mundo material.

² Rudolf Arnheim, *Para Uma Psicologia Da Arte e Arte e Entropia*, Dinalivro, Lisboa, 1997, p.355.

1.3 Tentar alcançar a materialidade da luz

a) A luz como entidade modificadora

As superfícies transparentes, como o acrílico, também tem sido uma boa matéria para exploração da luz. Elas permitem-me explorar o desenho, por outras vertentes. O acetato surge, precisamente, da exploração das técnicas anteriores: Nele encontro um material possível para se trabalhar de uma forma mais *transportável*, permitindo-me criar assim imagens “limpas” de qualquer ruído visual. Por ser uma superfície plástica, quando aplico o *spray*, a imagem resultante é muito próxima de um resultado semelhante a uma impressão digital. O acetato possibilitou-me explorar outros formatos, aprofundar a questão do como as formas se transformam em imagens, nessa superfície refletora, plástica e quase fotográfica. O acetato veio também reforçar a minha imagem, talvez idílica, de um espaço visual desprovido de ruído. É, num certo sentido, uma imagem que se aproxima mais uma de era digital, quase como se o acetato consistisse num ecrã onde as imagens, exteriores a ele, são projetadas. É assim que tendo a ver o meu trabalho, no uso deste material: um ecrã onde a imagem se apresenta apelativa e de cores bem vibrantes. Inicialmente eu usava esse material apenas como suporte de desenho/pintura. Interessava-me a dimensão visual, o brilho, mas não explorava a sua maior particularidade: a transparência. A exploração incidia-se muito mais na questão do retirar e acumular matéria, através da adição ou subtração de matéria, permitindo “brincar” com o jogo de luz possível fazer com os reflexos no acetato. Interessava-me imenso essa dualidade entre o que era superfície refletora e o que poderia deixar de ser. Sempre me interessou as várias interpretações que a obra oferece, ou seja, quando a forma como trabalhamos e apresentamos o material levanta questões em relação ao próprio processo. No meu último ano de licenciatura trabalhava, como já referi anteriormente, com chapas de alumínio que ao deformar com o calor do fogo produzia um reflexo deformado e ambíguo. Não era um reflexo onde nos podíamos ver de uma forma nítida, mas captava todas as cores que surgiam à volta da peça. E uma das razões que me interessou explorar durante algum tempo esta técnica é o espectador não compreendia como fazia a deformação da chapa, colocavam várias hipóteses e nunca a hipótese real. Esta distância que o resultado final oferece do processo cativa-me enquanto artista. Torna, de alguma forma, enigmática a obra. E sem que me apercebesse disso, transporte este mesmo “mistério” para o processo

de exploração nos acetatos. Processo esse, que quando opto por concluir os trabalhos, assumindo a materialidade do acetato – brilho – o resultado final da obra, assemelha-se à parte plástica de uma fotografia.

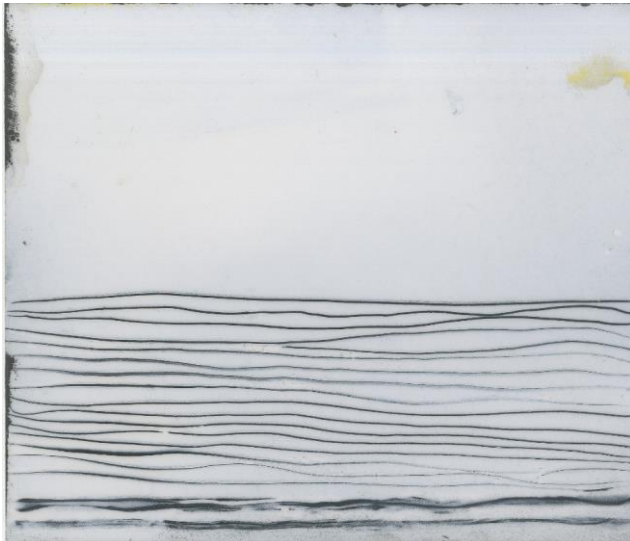


fig. 19
Beatriz Brum
sem título, 2016



fig.20
Beatriz Brum
sem título, 2016

b) A luz mostra o que não é visível

Surgem assim as primeiras peças em que o acetato assume uma posição de “raio-x” e a luz ganha um papel importante na medida em que modifica o próprio desenho. Ou melhor, apresenta o mesmo desenho com características diferentes. Quando iniciei a minha exploração em superfícies “plásticas”, comecei com o uso de folhas de raio-X (chapas radiográficas). Quando este surge no meu processo, as minhas primeiras experiências ainda estavam muito relacionadas com o fogo porque era a matéria que vinha dos trabalhos desenvolvidos anteriores a esses. Numa lógica de tentativa-e-erro, cheguei ao acetato e este tornou-se o elemento principal durante um grande período do meu trabalho. Durante esse processo há vários “erros” que eu muitas vezes assumia e outros, que tentei encobrir com novas camadas de tintas. A imagem que assim produzo, embora pareça limpa como um desenho digital, contém

pormenores que fazem com que (se os observarmos com cuidado) nos apercebamos que não são assim tão cuidados, que ela contém materialidade, impureza. São assumidos como particularidades de cada desenho e que funcionam como uma simbiose perfeita entre o lado “digital” que possa sugerir e o lado manual. Muitas vezes este lapso não está ligado ao gesto, mas a pequenos acidentes que acontecem, como um salpico de tinta, falhas de tinta, ou mesmo tinta em excesso que passa a ter presença na última e primeira camada. A fig.19 é um bom exemplo destes três acontecimentos. No canto inferior direito podemos observar um pequeno degradê entre o tom amarelo e cor-de-rosa incitado esquecimento/falta de atenção, neste mesmo pormenor conseguimos ver também pequenos salpicos de tinta provocados pela falta de limpeza da ferramenta, neste caso o *cap*, que é o objeto utilizado no spray para definir a espessura do jato de tinta. Outro pormenor que tenha surgido por acidente foi a borda cor-de-rosa, é mais notória na parte inferior do desenho. O que normalmente acontece aqui é que ao movimentar a folha na base onde esta recebe a tinta, entra em contacto com a tinta que fica na superfície e provoca este borrão.

Todos estes pequenos incidentes, fazem parte do meu processo de trabalho e, acima de tudo, da obra final. Enriquecendo cada um dos desenhos e todo o procedimento.



fig.21
Beatriz Brum
sem título, 2016

A utilização de caixas de luz como moldura e suporte para os desenhos, fez com que esses vestígios do processo passassem para primeiro plano e assumisse como parte integrante da obra. Aliás, mais do que assumir, foi com a intenção de os evidenciar.

O acetato, tal como o raio-x, por ser uma superfície translúcida, assume um papel diferenciador enquanto suporte de desenho. No caso dos trabalhos desenvolvidos

através da caixa de luz conseguimos ver entre camadas e tornar visível, o que a olho nu não nos é possível ver. A luz surge nestes trabalhos como elemento revelador. Tornando visíveis acontecimentos do processo, como dedadas, camadas que não são homogêneas bem como outras manchas/marcas que surgem. Através das seguintes imagens conseguimos perceber esta diferença. A fig.20 vemos sem ter qualquer presença de luz enquanto que na fig.21 os elementos referidos anteriormente são revelados.



fig.22
Beatriz Brum
sem título, 2016

fig.23
Beatriz Brum
vestígios, 2018

c) A luz faz parte do desenho e ajuda na sua construção

O uso das caixas de luz tem sido não apenas como elemento revelador, no caso dos acetatos, mas também como suporte integrante do desenho. Neste caso a luz faz parte e modifica o objeto final. As caixas de luz são um bom exemplo onde a luz se materializa e é parte integrante da obra. Esta tem sido o meu objeto de estudo mais recente. Neste ano de 2019 materializei várias vezes com esta intenção. Na verdade, inicialmente a ideia seria apenas de intensificar as cores das formas com as luzes. Ao ficar a conhecer melhor o material (*Led's*) e perceber como este funciona, percebi as suas potencialidades e isso tornou-se uma nova matéria de estudo. Através da aquisição de *leds* RGB, ou seja, *leds* que oferecem uma simpática variação de cores possíveis de serem usadas. Percebi que a cor da caixa de luz, também era um assunto que teria de ser pensado e explorado. A luz aqui tornou-se matéria de cor. É ela que define a cor do fundo e simultaneamente modifica a tonalidade do desenho no acrílico.

d) A luz como entidade ampliadora do desenho

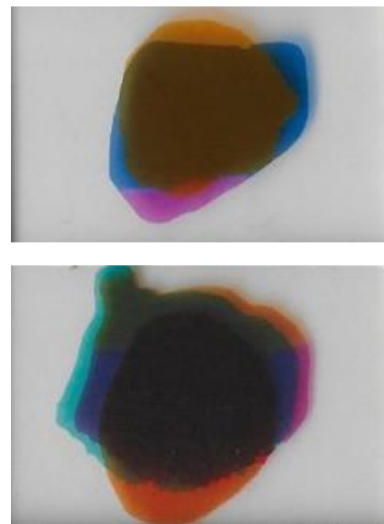


Fig.24
Beatriz Brum
slides 1, 2019

Recentemente tenho me dedicado à exploração da luz como matéria, ou seja, para além das formas que nascem de elementos relacionadas com a luz, quer de sombras ou de superfícies espelhadas. Como é o caso das caixas de luz e recentemente

surgindo através do uso de projetor. A luz, ela própria, torna-se imprescindível para a leitura do desenho. Surgem também desenhos digitais que são construídos no computador. Com base em imagens aéreas do *google earth*, aproprio-me das formas das lagoas e posteriormente através de ferramentas como o *Photoshop* modifico-as. O interessante nesse processo é a sobreposição que é possível fazer posteriormente à criação das imagens, ou seja, a imagem é feita digitalmente, mas quando imprimo em acetato para construir o slide, há uma decisão a tomar, pois a lagoa normalmente não é apresentada sozinha, mas sim com pelo menos outra lagoa(fig.22). Através da transparência do acetato consigo e interessa-me explorar a sobreposição de cores e formas, originando mais uma ferramenta de desbloqueio de imagem.

Essas imagens são apresentadas através de diapositivos projetados, onde o desenho é ampliado através da projeção. mas também impressas em acetato em formato A3 sobre caixa de acrílico (fig.24).

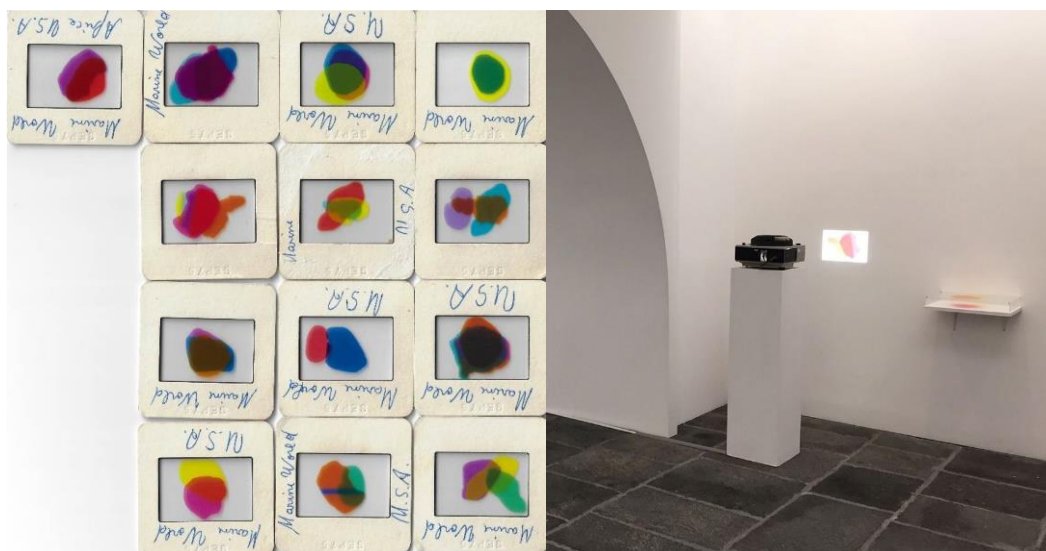


fig.25
Beatriz Brum
slides 2, 2019

fig.26
vista exposição *Histórias, Cosmografias e outras Cores*, 2019

É assim que, neste trabalho, os meus desenhos digitais surgem simultaneamente como dois objetos, passando por três fases sucessivas: um desenho que é construído através de ferramentas digitais, posteriormente é impresso, surgindo o objeto slide/diapositivo. E, finalmente, a terceira imagem, novamente imaterial à semelhança da primeira, quando é projetada. Este processo permite-me explorar duas coisas, por um lado a imaterialidade da imagem por outro a escala... tendo como elemento primordial a própria luz.

2. A PERCEÇÃO PELA LUZ

2.1 Estórias da luz na história da arte



fig.27
Caravaggio
Cristo na coluna, 1607.

fig.28
Georges de La Tour
The Magdalen with the Smoking Flame, 1635-1637

Compreender o modo como a luz se manifesta numa imagem, particularmente no espaço das artes plásticas, é uma preocupação que acompanhou sempre o meu trabalho artístico. Apercebi-me, logo no início do processo, que a luz já há muito constitui um mote criação para muitos artistas e é parte integrante do processo criativo da imagem na arte.

Uma época que me chamou a atenção foi barroco, época conhecida como a era da luz e dos reflexos, e que nos revela grandes nomes em cujas obras, em conformidade com o espírito dramático que caracteriza esse período, a luz ocupa um lugar central. Caravaggio é um caso exemplar, onde a luz *“toma uma monumentalidade sem precedentes, que exprime a vida secreta dos objetos, o jogo de luz nas suas superfícies e a variedade das suas texturas que esta pintura merece.”*³. Do mesmo modo, também nessa época, em França, Georges de La Tour, foi um dos nomes incontornáveis que surge também com um olhar diferente sobre a luz. Ambos estes artistas (embora vindo de origens diferentes: Itália e França) testemunham e contribuem de uma forma muito particular para o desenvolvimento da luz na pintura dessa época. De La Tour, inscrevendo na imagem pictórica uma luz

³ Robert Suckale, Manfred Wundram, Andreas Prater, Heman Bauter e Eva- Gesine Baur, *Obras-Primas da Pintura Ocidental – Uma história da arte em 9000 estudos*, Taschen, Colônia, 2002 p.228

misteriosa e espiritual, que desvenda apenas alguns fragmentos do quadro, identifica claramente o elemento que a revela – a luz da vela. Embora só em alguns quadros esta luz seja assumida em todas as suas obras mais conhecidas, ela é sentida através da forma como é trabalhada. De La Tour trabalha essa luz, que surge do interior do quadro, de forma “cuidadosamente doseada de forma a fazer sobressair as pinturas demorando-se em pormenores”.⁴

Já em Caravaggio, embora a luz possua um carácter igualmente misterioso, não é reveladora do objeto que a constrói, ou seja, em termos técnicos percebemos claramente a sua direção, mas não conseguimos identificar o objeto que a constrói, reforçando a ambiguidade da imagem, neste caso, a própria pintura. Através destes *focos* de luz posicionados fora do espaço do acontecimento (da cena), iluminando diagonalmente as expressões e intensificando integralmente a dramatização pretendida, o artista “(...) *usa a perspectiva de modo a trazer o espectador para dentro da ação.*”⁵

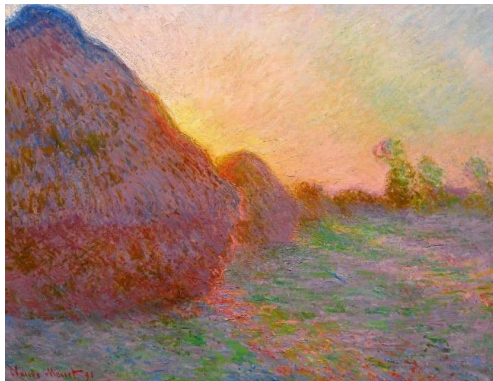


fig.29
Claude Monet
Meules, 1890

fig.30
Paul Cézanne
Mont Sainte-Victoire, 1902

⁴ Lucinda Canelas, *O pintor que nasceu duas vezes e que já não morre mais*, 2016 (consultado 25 setembro 2019)

<https://www.publico.pt/2016/03/14/culturaipilon/noticia/o-pintor-que-nasceu-duas-vezes-e-que-ja-nao-morre-mais-1725553>

⁵ Margaret Imbroisi e Simone Martins, *Barroco*, (consultado 25 setembro 2019)

<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-barroca/barroco/>

Neste percurso pela História da Arte, assumiram mais tarde importância também nas minhas referências alguns pintores do século XIX, como Jacob Pissarro, Claude Monet e Paul Cézanne, que dedicaram parte considerável do seu trabalho e obra a explorar também esta questão da luz, revelando-nos uma nova perspectiva sobre o problema, agora no contexto de uma época sujeita a novas formas de percepção, como a fotografia e as formas de olhar sujeitas às novas velocidades resultantes das tecnologias vindas da revolução industrial. O historiador de arte Pierre Francastel, sobre esta época, diz-nos:

*“É um facto que a luz existe independentemente dos objetos e que ela transforma não só as cores mas também as formas, mas nem por isso ela as destrói e os modernos não são condenados se não a pintar impressão fugidas e móveis; podem sonhar com uma arte completa em que o estudo da luz se junta ao das formas em vez de o substituir.”*⁶

Não é por acaso que o expressionismo é conhecido como a “era da luz” na história da Arte. Sobre esta época, Pierre Francastel diz-nos que *“para Monet a luz é a única impressão; para Cézanne, a luz é apenas uma modalidade dos volumes. O Problema não é tanto pintar directa e exclusivamente reflexos e brilhos, o que é para ele um exercício de virtuosismo e, além do mais, apenas serve para escamotear o problema. O essencial é conservar a riqueza e a pureza da sensação que a visão directa da luz nas coisas dá ao artista.”*⁷

O desafio ao longo do meu curto percurso, tem sido o de “conservar” e estimular esta sensação. E perceber como os estímulos têm se manifestado.

O impressionismo “ofereceu” à história da arte, uma valorização à luz que até então não tinha sido feita. A luz, aqui, é iniciada como um processo de estudo em que a mesma se junta ao estudo das formas. Posicionando-a num espaço que nunca antes tinha estado levando a abertura de novos caminhos. A luz, que até então tinha vivido um grande período ligada, de forma literal, às questões cristãs e divinas, nesta era coloca-se noutra posição.

Embora a interpretação de Cézanne sobre a luz debruçasse sobre uma crença do divino, este artista foi um dos primeiros a ver e tratar a luz como algo mais do que uma interpretação divina, questionando-se muitas vezes *“qual a luz da pintura?”*

⁶ Pierre Francastel, *O Impressionismo*, Edições 70, Lisboa, 1974 p.55

⁷ *Idem*, p.54

Para esta pergunta, Tomás Maia no texto *Incandescência*, 2015, sugere uma resposta:

*“Podemos responder à questão cézanniana: qual é a luz da pintura? Não é natural (pois o pintor não representa dados já visíveis), e também não é sobrenatural: o pintor não se ocupa de nenhum invisível. Se a pintura mostra o dom que é a luz – se a pintura é uma mimese do Sol -, e se ela serve de qualquer corpo, então a sua luz é intranatural: luz que eclode da diferença interna da natureza (diferença entre um dado visível e o próprio dom da visibilidade).”*⁸

Embora Cézanne ao colocar a questão ‘qual a luz da pintura?’ estava a realizar um grande feito para a história das artes, a questão da luz, ainda residia na problemática pictórica.



fig.31
Georges Seurat
A Sunday on La Grande Jatte, 1884

fig.32
Vincent van Gogh
A Noite Estrelada, 1889

Mais tarde, cerca de um século depois, a tendência que veio a ser conhecida como o Pós-impressionismo, veio, uma vez mais, comprovar que a percepção que cada artista tem com a luz é distinta e no que trata à história da arte essa diferença foi bastante sentida de época para época. Embora partilhem gostos em comum: pintura ao ar livre, e exploração da luz e cor, a luz ganha aqui expressão através do próprio traço. Embora, essa revelação já tivesse início no impressionismo, onde surge os primeiros traços mais desprendidos da realidade, tal como nome indica, são pinturas que

⁸ Tomás Maia, *Incandescência – Cézanne e a Pintura*, Europress, Lisboa, 2015 p.33, https://issuu.com/sistemasolar/docs/excerto_toma_s_maia_incandesce_nc

ficamos com a impressão dos objetos/formas que elas representam, mas não com o detalhe desses objetos.

É assim que pintores como Seurat e Van Gogh, vieram, uma vez mais dar um novo olhar sobre o estudo da luz na pintura. Através de pinceladas demarcadas de expressão, onde tal como o nome indica é oferecido ao espetador uma visão intensificada do que anteriormente tinha sido os primeiros indícios de uma pintura impressionista.

Seurat, com a técnica do pontilhismo, revoluciona não só a maneira como percebe a luz, como a própria forma de fazer pintura. Na verdade, é a técnica aqui o meio revelador que surge como a novidade na interpretação da luz. Trazendo uma imagem totalmente nova, que

se aproxima ao que hoje poderíamos considerar uma imagem *pixelizada* e onde embora haja presença de sombra, os elementos que fazem parte da pintura surgem muito próximos do que entendemos ser um plano bidimensional, ou seja, o seu volume é feito de uma forma muito geométrica. *“Em lugar do naturalismo e da preocupação com os efeitos momentâneos de luz, próprio dos impressionistas, o quadro de Seurat expõe figuras de corte geométrico que se apresentam como manequins sobre um plano rigorosamente construído com base em eixos horizontais e verticais. Os intervalos calculados entre uma figura e outra, as sombras formando ângulos retos e a superfície pontilhada atestam a fidelidade a um programa teórico apoiado nos avanços científicos da época.”*⁹

Contrariamente a Van Gogh – mesmo centrando-se os seus temas na questão da paisagem – a questão do volume foi entendida de modo distinto. A pincelada afirma-se aqui através da sua expressão momentânea, dando um certo movimento às formas e objetos que compõem os seus quadros. À semelhança do que acontece em Seurat, é-nos oferecido uma luz fragmentada construída através de camadas sobre camadas. A luz não é dissolvida, mas sim delineada pelo traço da pincelada. Como se o pontilhismo ganhasse mais expressão e através de um traço mais solto e sobreposição deste traço em camadas assumidas, nasce uma forma de interpretar a luz. A luz começa a ganhar movimento dentro da pintura.

Só um século mais tarde a luz começa a ser tratada não apenas como tema privilegiado, mas como o próprio assunto e a matéria de eleição do artista: a luz

⁹ Margaret Imbroisi e Simone Martins, *Neoimpressionismo*, (consultado 24 setembro 2019) <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-19/neoimpressionismo/>

torna-se ela próprio objeto da arte. A verificação desta realidade constitui para mim um momento revelador e estruturante no meu processo de trabalho.

Um dos pioneiros dessa exploração, Thomas Wilfred é, para mim, um autor incontornável dessas obras que tratam a luz como o seu assunto central. Considerado hoje um “mestre da luz”, este artista desenvolveu vários trabalhos focados nesta área, tendo começado por experimentar com a luz “(...) as *his primary artistic medium, developing the means to control and project colorful, luminous forms that have been compared to the aurora borealis.*”¹⁰

O trabalho de Thomas Wilfred veio a confirmar ser muito importante para História da Arte, particularmente para os interessados na questão de luz enquanto objeto de estudo. Foram várias as obras desenvolvidas por este artista, maioria com características psicadélicas, através das formas e cores utilizadas. Embora ainda muito ligado às questões técnicas e experimentais dessa matéria, Wilfred, teve um papel muito importante para os sucessores dessa matéria artística. Apesar de se sentir que ainda há na obra de Wilfred uma preocupação na forma técnica, de como pode funcionar, há questões conceptuais e perceptuais que são relevantes para um olhar contemporâneo.

“Each work has its own duration — some are as concise as ten minutes, but as the show unfolds chronologically one sees Wilfred pushing the duration and scale of his pieces. MoMA’s Lumia Suite, Opus 158 (1963–64), has a 6-by-8-foot screen and a 9-year, 127-day duration. It consists of three

¹⁰¹⁰ Maika Pollack, *Coming to Light: Long-Lost New Media Pioneer 1 Retrospective*, 2017 (consultado 5 setembro 2019) <http://www.artnews.com/2017/07/17/coming-to-light-long-lost-n-dazzles-in-yale-retrospective/>



fig.33
Thomas Wilfred, *Study in Depth*, 1959

*movements: one in which the colors scroll horizontally, then a vertical scroll, then an “elliptical” scroll.”*¹¹

A durabilidade da peça/projeções, as mutações de cores e formas eram claramente assuntos que interessavam ao artista. A sua obra aproxima-se a uma realidade do que é hoje denominada por *experiência virtual* — pois *auroras boreais* têm uma forte componente psicadélica, penetrante e quase hipnótica. Apresentando-nos uma percepção do que pode ser a luz, de uma forma muito particular e interessante, (principalmente se analisarmos a época em que tudo isto acontecia, ou seja, cerca na transição dos anos 1950 para 1960) é iniciado com esse artista um procedimento no qual a luz é tratada já como parte integrante de um conceito espacial.

Posteriormente, nessa mesma década cronológica, há dois autores, para mim muito importantes, James Turrell e Robert Irwin, que deram continuidade a esta exploração sobre a luz. Estes dois artistas oferecem uma nova dimensão à questão da luz que até então tinha sido pouco explorada, não se tratando agora apenas da luz como efeito sobre a imagem, mas sim da luz como uma entidade que se relaciona com o espaço onde ela se manifesta. É assim que a luz passa a assumir cada vez mais como matéria ultrapassando assim o mero estatuto de suporte de um outro meio (narrativas ou temáticas) suplementares. Por outras palavras, o contexto (espacial) onde a luz é tratada e apresentada na arte começa a ser importante – surgindo aqui a noção de instalação.

*“This pioneering light artist invented a new art form that was among the first successful fusions of modern art and technology. Recognized as radically innovative, he was included in the influential 1952 exhibition 15 Americans at the Museum of Modern Art alongside Jackson Pollock, Mark Rothko, and Clyfford Still. His work continued to resonate with later generations of light and media artists, among them James Turrell, who acknowledge Wilfred’s influence on their own thinking about light and art.”*¹²

¹¹ Maika Pollack, *Coming to Light: Long-Lost New Media Pioneer Thomas Wilfred Dazzles in Yale Retrospective*, 2017, (consultado 5 setembro, 2019)
<http://www.artnews.com/2017/07/17/coming-to-light-long-lost-new-media-pioneer-thomas-wilfred-dazzles-in-yale-retrospective/>

¹² Smithsonian American Art Museum, *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light*, (consultado 10 setembro, 2019)
<https://americanart.si.edu/exhibitions/lumia>

Nesta década, surgiu o que se conhece como *Light and Space Art*, um movimento (não organizado) que reuniu vários interessados pela descoberta de novos caminhos que pudessem surgir ligados a essa temática. Embora os artistas que se interessaram pela questão da luz explorassem temas parecidos como a luz e o espaço, fizeram-no de uma forma muito particular, salvaguardando, como não podia deixar de ser, a individualidade artística e o percurso de cada um.

Em consonância com as imagens da era industrial avançada onde estavam inseridos, que se manifestava muito particularmente na indústria automóvel (vários especialistas escreveram que estes artistas foram influenciados pelas tintas industriais usadas nos carros e utilização de material plástico), começaram a surgir as primeiras obras cujo *acabamento* ficou conhecido como *fetichismo* – acabamentos, considerados por muitos, excessivamente perfeitos.

Outra influência que se acredita ter um forte contributo para os trabalhos então desenvolvidos, foi o facto de a consciência espiritual estar a chegar por volta desta altura à Califórnia e Los Angeles. Certas práticas espirituais, como o yoga e a meditação, fizeram parte de alguns dos rituais e processos de trabalho (como foi o caso de Robert Irwin). Acredita-se que os estados mediativos e essas crenças orientais influenciaram os trabalhos dos artistas dessa área nessas regiões. Ainda relacionada com as influências orientais, Anna Barros escreve-nos sobre a Arte Fenomenológica - a qual ela acredita que está intimamente ligada a arte praticada por Turrel e Irman.

*“A arte fenomenológica vem da necessidade profunda de renovação da compressão do que é a realidade e de como apreendê-la, visando o surgimento de uma consciencialização sobre qual seja o nível em que os relacionamos com a natureza das coisas. Tem em comum o Minimalismo essa necessidade de ir buscar na experimentação direta do fenómeno, a génese do trabalho e também o emprego de elementos mínimos para atualizá-lo, mas aqui beirando total imaterialidade, pois tem de ser composta pela percepção e não ser sobre percepção. Em certos trabalhos realmente “a luz e o espaço se integram com a percepção, de tal maneira, que se torna sem sentido separá-los do processo fisiológico e psicológico que eles revelam”, como discorre Adock (1990:38) sobre Turrel.”*¹³

¹³ Ana Barros, *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*, ANNABLUME, São Paulo, 1999, p.22

<https://books.google.pt/books?id=lbWdNjg-kDMC&pg=PA13&pg=PA13&dq=james+turrell+textos&source=bl&ots=rwqyvHULoR&sig=ACfU3U06tyBe-IWhMiSAHwRECvQwTomRVg&hl=pt->

Segundo esta autora, é com estes dois artistas (James Turrell e Robert Irwin) que, ao contrário do que acontecia até aí (na tradição iniciada com o Impressionismo) a percepção da luz passa a ser desmaterializada. Por outras palavras, a luz passa a ser próprio “(...) fenómeno escolhido para deflagrar a percepção, por suas qualidades de energia e materialidade desmaterializada, e o espaço é enformado por ela.”¹⁴

A luz fez-se, evidentemente, sentir como questão central noutras áreas para além da pintura, como é o caso da fotografia e do cinema. Mantendo-me fiel à ideia de que o que me interessa é falar de técnicas que fixam a manifestação da luz numa única imagem, singular (o *frame* único e não a sequência de imagens em movimento), abordarei brevemente apenas a área da fotografia de modo a tratar a maneira como a pintura e o desenho são ali substituídas por uma máquina que surge com mesmo intuito, o de fixar um momento.

Hans Belting, em *Antropoligia da Imagem*, explica a importância da fotografia e relação com a luz: “*Também aqui a luz dirige um processo, mas a mão que desenha foi substituída pela câmara. À semelhança do que acontecia na Antiguidade com a sombra do corpo projetada na parede, a impressão da luz na película fixa o vestígio de um corpo que gera a sua própria cópia, ao colocar-se diante da câmara.*”¹⁵ Ainda nesse mesmo texto, é nos apresentado, um exemplo em concreto - William Henry Fox Talbot. Escritor e pioneiro no que diz respeito a fotografia. Interessante perceber como este, através de um processo muito experimental, deu os

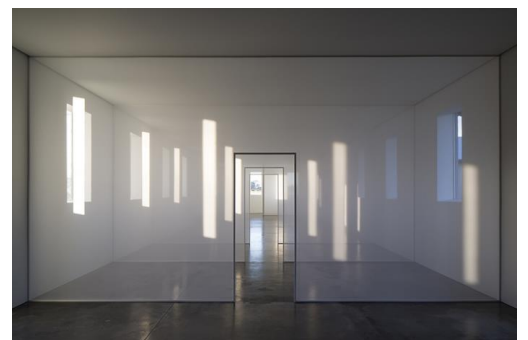


fig.34
James Turrell, *Sloan Red*, 1968

fig.35
Robert Irwin, *Untitled (dawn to dusk)*, 2016

¹⁴Ana Barros, *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço* p.22

PT&sa=X&ved=2ahUKEwj2uq3errLkAhVRQhoKHY5WD6gQ6AEwEnoECAkQAQ#v=onepage&q=james%20turrell%20textos&f=false

¹⁵ Hans Belting, *Antropologia da imagem – Para uma ciência da imagem*, KKYM +EAUM, Lisboa, p.229

primeiros passos na fotografia, “Mas demorou algum tempo a conseguir fixar “as belas imagens de sombra” [...] para que não desaparecessem sob o efeito da luz, como sucede com as sombras verdadeiras.”¹⁶ A fotografia surge então de uma vontade de eternizar uma sombra. “Talbot enaltece «o sortilégio da nossa magia natural» com que «a coisa mais perecível de todas, uma sombra, símbolo de tudo o que é efêmero», se transforma numa imagem duradoira.”¹⁷

Em todos os artistas analisados acima apercebemo-nos que todos tentaram de alguma forma fixar a luz, através de técnicas distintas, que contribuíram para o entendimento do que percebemos hoje, ser a percepção da luz. Abrindo assim novos caminhos para as novas linguagens utilizadas atualmente pelos artistas interessados nessa temática.

Falando, para concluir a questão da relação do meu trabalho sobre a luz com o universo das referências da arte, gostaria de abordar a realidade artística portuguesa contemporânea. Os artistas que fui identificando como importantes para o meu trabalho (no sentido de ver da sua obra alguns ecos do que eu venho tratando ao nível da luz) foram nomes como Jorge Martins e Pedro Calapez — que, na minha opinião, são particularmente importantes para perceber como é materializada hoje, no contexto português, a questão da luz nas artes plásticas. É interessante perceber como agora, artistas contemporâneos, entendem a luz de uma forma muito distinta das outras épocas. Os ritmos de vida são mais rápidos e as tecnologias de iluminação radicalmente distintas, o que proporciona, de alguma forma, um entendimento também ele mais rápido no que diz respeito à percepção da luz. No caso de Jorge Martins, nos

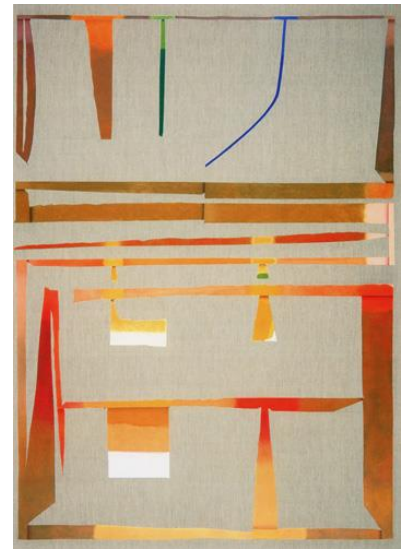


fig.36
Jorge Martins, Sem título, 1984



fig.37
Pedro Calapez, inc #05, 2006

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

trabalhos de desenho e pintura, *“explorou tratamento da luz e nos modos de materialização do invisível, criando uma linguagem que em alguns momentos se aproxima do abstracionismo.”*¹⁸

Há no trabalho de Jorge Martins uma vontade de tratar a luz, de uma forma simples. Suas formas, descomplicadas e maioritariamente coloridas, reforçam a delicadeza que se sente quando falamos em luz. Através de meios tradicionais, como tinta e papel, o seu trabalho, apesar de viver em suportes convencionais, traz uma leveza que acredito estar intimamente ligada com a luz.

Enquanto que nas obras mais frequentes de Pedro Calapez (embora estas se caracterizem igualmente pela presença da cor) sente-se uma grande contenção na forma. Na verdade, trata-se quase de uma ausência de forma – onde esta é substituída por um gesto expressivo. O facto do suporte que escolhe para materializar essas formas, o alumínio (que ocupa um espaço que reconhecemos como estando muito próximo de uma matéria industrial), também intensifica a ideia de que a obra de Calapez está de alguma forma ligada a um gesto industrial misturado com matéria tradicional, a tinta de óleo.

Em suma, este breve percurso que constituiu o modo como me fui relacionando com o trabalho da luz na imagem plástica permitiu-me compreender o como, durante muito tempo, a pintura foi o suporte escolhido por muitos artistas para explorar a questão da luz. Com o passar do tempo a maneira de perceber a luz mudou, mas acima de tudo o suporte que esta se materializa tem se vindo a atualizar e intensificar a potencia da matéria – luz.

¹⁸ Joana Baião, *Jorge Martins*, (consultado 24 setembro, 2019)
<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/116/artists>

2.2 O instante da percepção

*“Sem luz, a vida não seria possível. Sem percepção, não haveria sensibilidade nem inteligência. A luz faz para a vida aquilo que a percepção faz para a inteligência.”*¹⁹

Falar de luz é também falar de percepção. A luz a natural, move-se, e os objetos que são interpelados por ela ganham vida. Através da luz que vai alterando a cor das superfícies e das sombras.

A percepção está intimamente ligada à nossa forma de olhar e vermos o mundo. Eu aprendi a ver e a apreender a luz do mundo e é esse o interesse ou a percepção que trago para o meu trabalho. Na zona onde estou habituada a habitar (os açores) a luz muda muito rápido. Facilmente falamos disso, apercebemo-nos que as coisas estão a mudar. O tempo meteorológico muda, as nuvens andam muito rápido e a densidade da luz também varia.

*“E o tempo, o tempo lento, é criador de um espaço permanente de revelação do que é efémero, como a passagem de uma nuvem ou simplesmente a luz que passa, “recordação do sol” como dizia Cézanne, “vestir” a luz com a luz. A luz veste-se de luz para se dar a ver, e a luz ela própria no dar a ver-se permanece na sua invisibilidade.”*²⁰

A luz tem uma força modificadora. Ela altera tudo o que “toca”. É a forma que tem de se dar a ver. Se a luz está sempre a mover-se e alterar, a questão que se coloca é: como eternizar esse instante?

História Natural de Plínio, a lenda do início da pintura: “(...) na noite anterior à partida do amado para a guerra a filha do ceramista Butadas, auxiliada por um foco de luz, projecta a sombra do amado contra uma parede e pinta o perfil da silhueta contra esse suporte. Assim, a pintura nasce da fixação da sombra do amado na tentativa de aprisionar, na imobilidade da imagem, a sua alma (...)”²¹

Rebuscando a ideia defendida acima, quando escrevia sobre como a luz se manifestou na fotografia, em que é citado a explicação que a fotografia surge de uma

¹⁹ Ana Barros, *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*, ANNABLUME, São Paulo, 1999, p.11

²⁰ *Idem* p.12

²¹ Marta Cordeiro, *Brígida Mendes, o Corpo em Desaparecimento**, 2010 https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2992/1/brigida_mendes.pdf

vontade de eternizar uma sombra e se nos lembrarmos dessa lenda, percebemos que a importância da sombra como matéria artística associado ao desenho ou pintura, já surgiu há muito tempo. No caso da lenda, eternizar a presença do homem, no meu caso eternizar os elementos que são interpelados pela luz. Estou certa de que a relação com a luz, e predisposição para encará-la desta forma, tenda para uma influência oriental. Nos países orientais, todos estes jogos de luz-sombra, são analisados e pensados em situações quotidianas, como a “simples” construção de uma casa. Junichirō Tanizaki, escreveu no livro *Elogio da Sombra* que “(...) *de facto, a beleza de uma divisão japonesa, produzida unicamente por um jogo sobre o grau de opacidade da sombra, dispensa quaisquer acessórios. O ocidental, vendo isso, fica surpreendido com este despojamento e julga tratar-se apenas de paredes cinzentas desprovidas de qualquer ornamento, interpretação perfeitamente legítima do seu ponto de vista, mas que prova que ele não conseguiu desvendar o enigma da sombra.*”²²

Há uma pré-disposição do povo oriental para “receber” a luz nas suas casas e consideram a luz um elemento decorativo, na medida em que as paredes são pensadas para recebê-la. Essa visão é muito interessante pois permite perceber que há povos/pessoas que já tem essa percepção sobre a luz. Percebem que ela existe e ocupa um lugar importante nas suas vidas.

No meu trabalho a percepção da luz está ligada a uma vontade de, de algum modo, conseguir eternizar esse momento. Há um instante em que a luz existe e nesse instante há uma forma que é projetada. É nesse instante que as ideias surgem.

*“Quando temos de prestar atenção a esse tipo de coisas, aos meros incidentes da superfície, a realidade – a realidade digo-lhe -desvanece-se.”*²³

Por instantes, a luz deixa de ser luz e passa a ser uma imagem. A realidade desvanece-se e abre-se um espaço para a criatividade. Inicia-se o processo de imaginação. Esses pequenos instantes são indícios de novos trabalhos que resultam de uma percepção a esses pequenos instantes. O instante é, portanto, o lugar da descontinuidade, é o lugar da ausência de tempo, onde o tempo perde espessura, onde o tempo fica transparente. E, como tão bem percebeu Cézanne, “(...) esse é o

²² Junichiro Tanizaki, *Elogio da sombra*, Relógio D'Água, Sta.Maria da Feira, 2008,p.43 e 44

²³ Rudolf Arnheim, *Para Uma Psicologia Da Arte e Arte e Entropia*, Dinalivro, Lisboa,1997, p.184

*lugar da arte, esse espaço aberto, onde a realidade estremece, por outras palavras, o lugar onde a arte resgata a fragilidade, a lentidão do tempo (...)*²⁴.

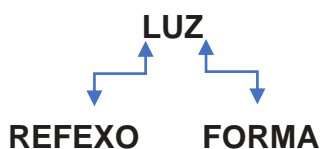
²⁴ Anabela Antunes Alves Mota, *Que luz é esta que nos faz ver através do tempo*, p.33
https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28008/2/ULFBA_TES_982.pdf

3. A LUZ, MOTE DE CRIAÇÃO

3.1 As relações: luz—reflexo—forma

Existem dois elementos que de algum modo têm sido constantes no meu trabalho e ajudado a perceber e explorar a questão da luz - o reflexo e a forma. Têm sido esses dois componentes que tem feito uma ligação ao assunto base desta dissertação – a luz.

Numa espécie de ping-pong, as explorações desses elementos têm sido recorrentes no meu trabalho, onde luz assume-se como questão central e esses dois elementos como questões secundárias e que estão intimamente ligados ao assunto principal. São esses dois elementos, que me ajudam a perceber e enquadrar o meu interesse pela luz.



Quando comecei a ter consciência de que o meu trabalho se direcionava e se movia com interesse pela luz, percebi que esta se manifesta de diferentes formas no meu processo. O primeiro acontecimento que me fez ter consciência do meu interesse por esse elemento, foi através do reflexo. Comecei a explorá-lo nos últimos anos de licenciatura, através do meu trabalho de chapas de alumínio.

O reflexo surge como primeiro elemento revelador e modificador da obra, criando o que eu intitulo de “pinturas em constante mutação”. A superfície espelhada oferece um plano para que a pintura aconteça. Neste caso, uma pintura construída pela luz e conseqüentemente reflexo, que se altera consoante a luz que a envolve, dando espaço para que novas formas e cores possam surgir numa só superfície. O espectador ganha um papel ativo na obra, e é este que influência e modifica todas estas mudanças que possam surgir. No meu caso em particular, a superfície espelhada e refletora, não se torna importante por poder ser um espaço onde o espectador se possa rever, mas sim onde o espetador tem um papel ativo no que diz respeito a alteração de cores e formas. O espetador, torna-se o elemento pictórico deste trabalho.

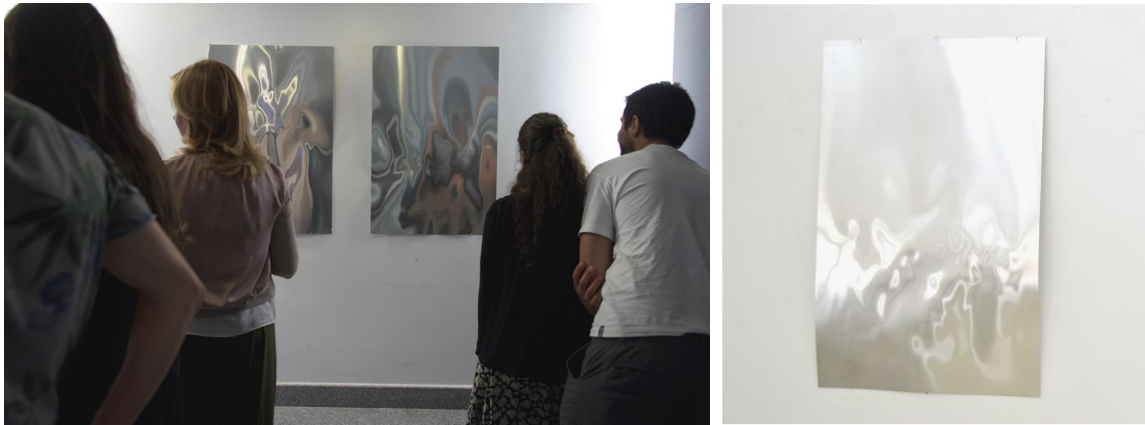


fig.38
Beatriz Brum
chapas de alumínio, 2015

As superfícies espelhadas/refletores, oferece-nos a ideia de que o espectador tem um papel ativo, e que de alguma forma, ele faz parte da obra. *For a moment, we all becomes sculptors of our own environment and its ephemeral representation.*²⁵ Analisando esta frase, que se trata de uma análise aos trabalhos de Anish Kapoor, gosto de pensar que no caso dos meus trabalhos em alumínio, os espectadores não se tornam esculturas, mas sim pintores. O que me interessou explorar foi a facilidade e modo com que este material absorve as cores do meio envolvente.

Este interessa por superfícies espelhadas e por esta dimensão ilusória que esta nos oferece foi, e ainda continua a ser, muitíssimo bem explorado por Anish Kapoor.

*It is probably safe to say that there is no bigger fan of stainless steel than Anish Kapoor. The legendary artist has truly mastered the art of this material, using its characteristics to exalt the significance of reflection through a highly polished surface.*²⁶

A ideia de imersão está presente em quase todos os seus trabalhos. São objetos que nos “sugam” e tem uma forte componente ilusória. Ao aproximarmos, temos a sensação que a obra nos vai absorver e nos transportar para outro espaço. Esta sensação de submersão está também ligada não só ao material utilizado, mas à sua

²⁵Joel Chevrier, *Anish Kapoor's "Cloud Gate": playing with light and returning to Earth, our finite world*, 2018, (consultado 10 setembro, 2019) <http://theconversation.com/anish-kapoor-s-cloud-gate-playing-with-light-and-returning-to-earth-our-finite-world-102272>

²⁶ Angie Kordic, *Anish Kapoor Twists our Perception for the First Time at Lisson Gallery*, 2016, (consultado a 10 setembro, 2019) <https://www.widewalls.ch/anish-kapoor-exhibition-lisson-gallery-milan/>

própria forma. As superfícies são extremamente bem polidas e a imagem, apesar de distorcida, oferece-nos uma visão bem clara dos elementos refletidos.



fig.39
Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004

“Mirrors and lenses are two pillars of geometric optics, the basic tools for changing the direction of light rays. Transmission, reflection and refraction are the associated words. What we want to look at and how we observe determine how we build and assemble these optical elements. Professionals of this game are astronomers and microscopists. Anish Kapoor does the very same thing with Cloud Gate. But anyone who plays with light does not do so without consequences. Light brings into our eyes pictorial information about the world at the speed... of light. Having this information, seeing it, determines our lives. Nothing less.”²⁷

Mais tarde, ainda no mesmo suporte (alumínio) - desta vez não distorcido - explorei a cor sob esta superfície, através de técnica de serigrafia. Pelo tempo de demora que exige todo esse processo, rapidamente o meu interesse em explorar essa forma de trabalhar a cor fez com que encontrasse outras maneiras de introduzir cor nesse material - através do spray.

²⁷Joel Chevrier, *Anish Kapoor's "Cloud Gate": playing with light and returning to Earth, our finite world*, 2018, (consultado 10 setembro, 2019) <http://theconversation.com/anish-kapoors-cloud-gate-playing-with-light-and-returning-to-earth-our-finite-world-102272>

Comecei a trabalhar com outras superfícies espelhadas, como é o caso do acetato. E interessar-me particularmente por uma imagem que descobri com o uso da técnica com o spray, uma imagem limpa, que nos remetesse para o universo digital, sem o ser. Interessei-me e comecei a explorar essa particularidade, que tanto o spray como o acetato me dariam, a ideia de que uma imagem podia ter um acabamento e aproximado do que poderia ser uma fotografia.

O fotógrafo Wolfgang Tillmans, na sua série intitulada *Lighter*, mostra-nos um conjunto de trabalhos que diferem um pouco das temáticas que este artista normalmente explora. Nessa serie, tal como o nome indica, Tillmans explorou a luz ela mesma.

Ao explorarmos as questões fotográficas, sabemos que a luz está na base de qualquer trabalho de um fotógrafo. Aqui a luz se tornou ela mesmo assunto e não apenas uma ferramenta.

Laura Hinkson ao escrever sobre a obra *Ligther 46*, lembra-nos que *Lighter*, aproxima-se de um outro trabalho que o artista fez em 1996 intitulado *Impossible Color*, que está muito mais relacionado com uma fotografia experimental do que propriamente técnicas que facilmente associamos como as fotográficas, nasceu de uma necessidade que o próprio artista assumiu *to rethink my whole*



Fig.40
Beatriz Brum
Chapa sem título, 2016



Fig.41
Hofgang Tillmans
Vista Instalação *Lighter* 2008

*picture-taking with a camera*²⁸. Hinkson e explica-nos um pouco deste processo. *Here Tillmans retreats from the camera and photographic enlarger, choreographing the diaphanous washes of color using chemicals and homemade light sources on light-sensitive paper. The perceptible impermanence of these manipulations of light, their incarnations as emerald dust and a ghostly haze of crimson, are disrupted by a rigid fold that lifts the work into its Plexiglas enclosure, transforming it into a three-dimensional object. With this sculptural gesture, Tillmans constructs a tactile still life out of a transitory moment in the darkroom.*²⁹

Apesar na série *Lighter* o artista ao usar a dobragem nas folhas possa distrair o espectador para o real assunto, ele na verdade, aproxima-nos. Através da moldagem do papel ele cria novos ângulos onde a luz pode assim refletir de forma diferente, modificando a luz do próprio trabalho.

Ainda sobre Wolfgang, observando *Silver Installation VII, 2009* percebermos ao analisarmos esse trabalho e a serie *Lighter*, que a relação com a fotografia em alguns dos meus trabalhos não pode ser esquecida. Não tanto pelo lado técnico, mas pela imagem visual como produto final. Uma imagem limpa muito próxima do que se entende como fotografia. Neste caso específico, tratando-se de fotografias quase monocromáticas. O uso de acetato como superfície, por ser refletora, aproxima e contribui para que esta imagem se torna idílica. O reflexo torna-se um elemento muito importante no meu trabalho pois ele potência as imagens, tornando-as mais próximas do meu ideal de imagem.

Apesar de assumir a próxima relação com a fotografia, no que toca ao acabamento de alguns desenhos meus, é notório ao analisarmos as imagens acima, que existe um outro elemento que se distancia do trabalho de Tillmans – a forma.

²⁸Liz Jobey, *Wolfgang Tillmans: the lightness of being*, 2010, (consultado a 2 de setembro, 2019) <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/26/wolfgang-tillmans-serpentine-photographs-exhibition>

²⁹Lauren Hinkson, *Lighter 46*, 2008, (consultado 2 de setembro, 2019) <https://www.guggenheim.org/artwork/24031>



Fig.42
Wolfgang Tillmans
Silver Installation VII, 2009

Fig.43
Beatriz Brum
Vista exposição Bruma, 2016

A forma, como elemento do desenho, tem sido também um assunto que me tem interessado particularmente.

É certo que vivemos num mundo cheio de formas, aliás Belzac defende que “Tudo é forma, e a própria vida é uma forma”³⁰. Mas a forma a que me refiro é uma forma específica. Considero que não tenho a capacidade ou não me interessa particularmente criar novas formas. Num mundo cheio de formas, penso que o mais importante será perceber a que a nós particularmente nos interessa.

³⁰ Henri Focillon, *A vida das formas; seguido de Elogio da mão*, Edições 70, Lisboa, 2016, p.10

“Devemos encarar a forma em toda a sua planitude e sob todos os seus aspectos, como construção do espaço e da matéria, quer se manifeste pelo equilíbrio das massas, pelas variações do claro ao escuro, pela tonalidade, pelo toque, pela mancha, quer seja construída, esculpida, pintada ou gravada.”³¹

A Forma é a configuração visível do conteúdo” escreveu o pintor Ben Shahn, e esta é uma fórmula tão boa quanto qualquer outra para mostrar a distinção entre “shape” (configuração, figura, aspecto, forma) e “form” (forma) [...]”³²

Partindo destas duas citações de autores diferentes, percebemos que:

1. Existem vários tipos de formas
2. Existem várias maneiras de olharmos para as formas

Forma, à partida, é apenas uma forma. O contorno que delinea os objetos e as coisas, mas podemos também olhar para forma mais orientados para “*shape*” onde vamos analisar a forma de uma maneira mais pormenorizada. Quando falo de forma, prefiro concentrar-me na “*form*”. Um elemento simplificado, uma linha com início e fim que nos apresenta um diâmetro de preenchimento e é nesse espaço que me concentro, ou seja, no espaço preenchido pela forma. A forma é muito mais o preenchimento que esta provoca do que propriamente a linha que a constrói. Formas simples são as que me atingem de modo mais intenso e direto, as que apresentam menos elementos. Poderíamos pensar que então o que me interessa são as geométricas, mas não. Formas simples, mas orgânicas, podem apresentar vestígios de elementos geométricos, mas maioritariamente não existem porque o uso da forma no meu trabalho está muito mais associado a elementos naturais, muitas vezes não materializados, do que objetos concretos e palpáveis.

A forma no meu trabalho tem se afastado da que provém de um objeto e tem sido cada vez mais uma forma que nasce da interpelação da luz nesse objeto. Daí valorizar muito mais o preenchimento do que o seu contorno. Quando a forma de um objeto é projetada valorizamos muito mais o volume desse objeto, porque a mancha ganha mais importância do que o contorno. Todos os elementos que esse objeto poderia conter como a cor, desenhos, padrões, material etc, desaparecem, enaltecendo o que verdadeiramente interessa: a forma. Afastando assim qualquer distração que o objeto poderia suscitar.

³¹ *Idem*, p.10 e 11

³² Rudolf Arnheim, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1986, p.80

Através da sombra, a luz para além distanciar as formas do objeto a que estas se referem pela eliminação de todos os pormenores que estes podem conter, também os distancia pela distorção que estes sofrem. Ou seja, ela potência o afastamento da ligação da forma com o objeto original, sendo as vezes difícil identificar o objeto a que a sombra se refere.

Reflexo – luz – forma, são assuntos que surgem no meu trabalho de forma a se potencializarem uns aos outros. Quase que poderíamos apresentar o diagrama inicial em forma de triângulo, pois, à priori todos os elementos estão ligados, mas o reflexo e a forma, não. Ao pensar nessa possível trilogia, apercebo-me o reflexo e a sombra são elementos bastante próximos. Enquanto que num (reflexo), é nos mostrado as formas com os seus detalhes mesmo que haja uma distorção do objeto, há sempre um elemento que é revelado: a cor. No outro (sombra) é nos apresentado a forma mais simplificada, sem qualquer indicação de cor ou padrão existente no objeto.

Tanto num exemplo, como no outro, a luz é um elemento indispensável para que o objeto seja potenciado dando as características necessárias para ser um meio de exploração artística.

3.2 O imaterial materializado

Se analisarmos os três elementos mencionados anteriormente (reflexo – luz – forma), percebemos que são todos de cariz imaterial, assumindo claro, que a forma que me interessa é a sombra projetada. Conclui-se que tanto o reflexo como a luz ou a sombra são matérias imateriais. Como passar de um estado a outro é um assunto que se tem tornado desafio na minha prática artística.

É certo que muitos estímulos que são trabalhados posteriormente pela prática artística provêm muitas vezes de assuntos que não são matéria física. A chamada inspiração artística, está intimamente ligada a estímulos que recebemos de forma consciente ou inconsciente e que agem como desbloqueadores e incentivos externos que depois resultam em trabalho. Quando falamos principalmente os estímulos que surgem de forma consciente, este pode surgir de diferentes formas: com base em documentos teóricos, em objetos concretos, experiências pessoais, assuntos relacionados com a técnica como a cor a luz, etc. No meu caso, assumindo que a inspiração nasce de um olhar atento a um assunto em concreto, a luz, curioso é para mim perceber que os três elementos que provavelmente falo mais vezes ao longo

desta dissertação, são todos eles matéria intocável. Claro, está ligada ao elemento central: a luz.

*“A luz, como matéria não tangível, constitui um desafio à percepção.”*³³

O desafio que particularmente sinto ao ter como foco a luz como matéria e assunto no meu trabalho é simultaneamente aquilo que me move. Consciente que o desafio reside exatamente na curiosidade de perceber como materializar esses assuntos. Para mim a matéria não tangível torna-se mais delicada, ao mesmo tempo, sinto que a posso trabalhar de uma forma mais livre, porque de algum modo não está presa a nenhum objeto em concreto, ou seja, ela não existe se não por alguns instantes (reflexo, luz, sombra). Este instante, como já referi anteriormente, é o que na verdade me dá uma certa liberdade no meu trabalho. São formas, luzes e estados que se transformam consoante o estado do tempo, elas sim, estão dependentes - de uma condição meteorológica.

Assumindo a fragilidade dos assuntos que me interessam, importante também assumir o desafio de os materializar. Quais os materiais que melhor traduzem esta leveza e simplicidade?

*[...] as matérias da arte não são permutáveis entre si, o que significa que a forma, ao passar de uma dada matéria para a outra matéria, sofre uma metamorfose.*³⁴

Até à data, a resposta a esta pergunta tem sido bastante intuitiva. Não há propriamente um pensamento exaustivo para perceber que suporte resultaria melhor. Há sim, um trabalho de atelier, de tentativa-e-erro que me tem levado a essas respostas. Contudo, estou consciente que mesmo nas minhas tentativas de materializar estes assuntos há um certo retorno aos seus espaços.

A luz, matéria translúcida, volta a uma matéria transparente(acetato) e é trabalhada de forma consciente na superfície. Alguns dos meus trabalhos exploram o suporte transparente tirando partido das suas potencialidades, assumindo a translucidez como meio de potenciar o trabalho. Mesmo que não pense muito no tema, tem sido inevitável a tendência de utilizar meios que potenciem estes

³³ Anabela Antunes Alves Mota, *Que luz é esta que nos faz ver através do tempo*, p.33
https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28008/2/ULFBA_TES_982.pdf

³⁴ Henri Focillon, *A vida das formas; seguido de Elogio da mão*, Edições 70, Lisboa, 2016, p.53

assuntos, de alguma forma, esta potência está relacionada com uma aproximação de onde eles proveem.

Henri Focillion em *A Vida das Formas* explica-nos que a arte mais ascética “(...) não apenas é suportada pela matéria à qual escapa, como dela se alimenta.”³⁵ Há, portanto, um alinhamento natural, de quem se interessa por meios “puros”, de trabalhar com matéria que alimente esta “pureza”. Na minha prática isso tem se traduzido em suportes com características bastante díspares. O acetato como já referi anteriormente. O projetor de slides, que através do seu mecanismo (espelho, luz e lente) permite-nos ampliar e desmaterializar um objeto, ou pelo menos, dar-lhe outra leitura. Mais recentemente as caixas de luz como meio de intensificar cores e formas.

A potência desses suportes não se relaciona apenas pela aproximação das características da matéria original, mas também se revelam como um meio de evidenciar os elementos essenciais: a forma e a cor. Tornando-se a presença do objeto em si um elemento secundário. Materializar um assunto é então tornar-lhe conteúdo e meio de exploração, consciente que essa negociação tem de ser feita da forma mais fiel à matéria que nos interessa.

Não é apenas o suporte que influência, mas claro também a técnica. São provavelmente os dois elementos base quando falamos de materializar – a técnica e o suporte. Há uma dificuldade em definir a hierarquia destes dois elementos, pois um não vive sem o outro e é sempre difícil chegar a uma unanimidade de qual é o que surge primeiro. Particularmente, no meu trabalho, nasceu primeiro o suporte, posteriormente tive de aprender a lidar com a técnica. Como o meu fazer artístico define-se por um lado experimental assumido, a exploração de suportes está sempre em primeiro lugar e posteriormente o domínio da técnica nestes suportes. Há, portanto, um assunto, depois um desejo de o materializar no suporte X e posteriormente uma necessidade de perceber qual a melhor forma de o materializar, escolhendo/explorando as técnicas mais adequadas para que o processo da materialização venha de encontro ao processo que o antecede, quando as ideias/vontades ainda só existem na memória ou em anotações.

*“Somos assim levados a ligar a noção da matéria à noção de técnica que, na verdade, de modo algum estão separados.”*³⁶

³⁵ *Idem*, p.49

³⁶ Henri Focillon, *A vida das formas; seguido de Elogio da mão*, Edições 70, Lisboa, 2016, p.54

Materializar uma ideia é nada mais do que a meta final de um longo caminho. Um caminho de tentativas-e-erros, de decisões e indecisões, de pausas, de inquietações, de incertezas e certezas. De fazer e refazer, repensar e recuperar velhas ideias, atualizando-as trazendo para o agora. É um extenso percurso desde a imaginação até que percebemos que o que imaginamos é possível fazer, descobrindo, muitas vezes, que é possível fazê-lo de maneiras muito distintas.

A todos estes acontecimentos chamamos processo.

CONCLUSÃO

O texto apresentado resulta de uma tentativa de, através de um processo artístico, perceber e defender a relação da luz com o fazer. Das inúmeras formas que esta matéria se poderia desenvolver e partindo do meu trabalho, que vive muito da experiência, apresento, o que até agora surgiu como resultado desta exploração. Como referido na nota prévia deste documento, a luz nasce como resposta a uma problemática bem assumida no trabalho, a dificuldade de gerar novas imagens.

O documento centra-se maioritariamente no processo criativo correlacionado com as temáticas apresentadas. Apresenta-se inicialmente o trabalho desenvolvido e, seguidamente, desenrola-se um conteúdo teórico que tem como principal objetivo identificar temas semelhantes ao que foi anteriormente exposto. Foi feito um estudo de trabalhos e processos que se relacionem com a luz nas artes plásticas. Desta forma foi possível compreender que o meu trabalho se enquadra num tema extremamente abrangente, que foi evoluindo ao longo dos tempos em processos tão diversos.

Ao longo do texto percebemos que os modos de explorar a matéria, também no meu trabalho, têm sido vários. Através do treino do olhar e da exploração de novas técnicas, a matéria luminosa passa a ter cada vez mais uma presença ativa. Enquanto que inicialmente era assumida com um papel secundário, ou seja, era apenas um meio gerador de imagens, atualmente ela torna-se num elemento presente. Nas obras mais recentes (caixas de luz e projetor) onde trabalho exatamente a luz, conseguimos perceber essa aproximação da matéria imaterializada que de algum modo se materializa, tornando-se substância. Ainda que as formas que nascem nesses suportes estejam relacionadas com elementos que são alterados pela luz (lagoas), nesses trabalhos, essas formas perdem o sentido se houver ausência de luz nos suportes.

Contudo, estou certa que a minha relação com esta matéria viverá de dois caminhos. Um caminho secundário em que a luz aparece de uma forma indireta, e um caminho mais direto onde o uso dessa matéria é parte integrante da obra.

Assumindo que a cor é um elemento visual muito presente no meu trabalho, estou consciente que esta também poderia ser um dos caminhos a seguir nessa dissertação. Esses dois elementos têm uma relação muito próxima. Vicent Goethe,

um dos grandes teóricos sobre cor e luz, afirmou: as cores são o agir da luz. Mas, como referi, a dificuldade de gerar novas imagens sobrepõe-se à parte prática, de atelier, em que a minha relação com as cores acontece. A luz torna-se então um assunto secundário do meu trabalho, talvez por ser uma área em que me sinto mais à vontade, que sai com toda a naturalidade e de forma tão intuitiva, perdendo o interesse para o presente documento.

O texto centra-se e desenvolve-se na luz e em como esta age no meu trabalho. Nasce de uma urgência e necessidade de gerar formas. De futuro, prevejo que poderá haver uma investigação relacionada com temas que me entusiasmam, isto é, o avistamento de pequenos seres e bactérias nas lagoas e, através da luz e do uso do microscópio, a sua representação. Identifico também como um futuro processo a utilização de um retroprojektor, potencializando imagens e representando-as noutros suportes. Enquanto mantiver uma ligação próxima com a prática do desenho/pintura, estou certa de que esta será a matéria que me irá ajudar a dar resposta às várias problemáticas artísticas.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Anabela, *Que luz é esta que nos faz ver através do tempo*, 2016
(https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28008/2/ULFBA_TES_982.pdf)
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1986,
- ARNHEIM, Rudolf, *Para Uma Psicologia Da Arte e Arte e Entropia*, Dinalivro, Lisboa, 1997
- BAIÃO, Joana, *Jorge Martins*,
(<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/116/artists>)
- BARROS, Ana, *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*, ANNABLUME, São Paulo, 1999 (<https://books.google.pt/books?id=lbWdNjq-kDMC&pg=PA13&lpg=PA13&dq=james+turrell+textos&source=bl&ots=rwqyvHULoR&sig=ACfU3U06tyBe-IWhMiSAHwRECvQwTomRVg&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwj2uq3errLkAhVRQhoKHY5WD6gQ6AEwEnoECAkQAQ#v=onepage&q=james%20turrell%20textos&f=false>)
- BELTING, Hans, *Antropologia da imagem – Para uma ciência da imagem*, KKYM +EAUM, Lisboa
- CANELAS, Lucinda, *O pintor que nasceu duas vezes e que já não morre mais*, 2016
(<https://www.publico.pt/2016/03/14/culturaipilon/noticia/o-pintor-que-nasceu-duas-vezes-e-que-ja-nao-morre-mais-1725553>)
- CORDEIRO, Marta, *Brígida Mendes, o Corpo em Desaparecimento**, 2010
(https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2992/1/brigida_mendes.pdf)
- CHEVRIER, Joel, *Anish Kapoor's "Cloud Gate": playing with light and returning to Earth, our finite world*, 2018, (<http://theconversation.com/anish-kapoors-cloud-gate-playing-with-light-and-returning-to-earth-our-finite-world-102272>)
- FOCILLON, Henri, *A vida das formas; seguido de Elogio da mão*, Edições 70, Lisboa, 2016
- FRANCASTEL, Pierre, *O Impressionismo*, Edições 70, Lisboa, 1974
- HINKSON, Lauren, *Lighter 46*, 2008 (<https://www.guggenheim.org/artwork/24031>)
- IMBROISI, Margaret, MARTINS, Simone, *Barroco*
(<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-barroca/barroco/>)

IMBROISI, Margaret, MARTINS, Simone, *Neoimpressionismo*

(<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-19/neoimpressionismo/>)

JOBEY, Liz, *Wolfgang Tillmans: the lightness of being*, 2010

(<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/26/wolfgang-tillmans-serpentine-photographs-exhibition>)

KORDIC, Angie, *Anish Kapoor Twists our Perception for the First Time at Lisson*

Gallery, 2016 (<https://www.widewalls.ch/anish-kapoor-exhibition-lisson-gallery-milan/>)

LAGARTINHO, Rui, *No atelier de Pedro Calapez*, (<https://ocorvo.pt/no-atelier-de-pedro-calapez/>)

MAIA, Tomás, *Incandescência – Cézanne e a Pintura*, Europress, Lisboa,

2015(https://issuu.com/sistemasolar/docs/excerto_toma__s_maia_incandesce__nc)

POLLACK, Maika, *Coming to Light: Long-Lost New Media Pioneer Thomas Wilfred*

Dazzles in Yale Retrospective, 2017 (<http://www.artnews.com/2017/07/17/coming-to-light-long-lost-new-media-pioneer-thomas-wilfred-dazzles-in-yale-retrospective/>)

PRATER, Andreas, SUCKALE, Robert, WUNDRAM, Manfred, BAUTER, Heman e

GESINE BAUR, Eva, *Obras-Primas da Pintura Ocidental – Uma história da arte em 9000 estudos*, Taschen, Colônia, 2002

Smithsonian American Art Museum, *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light*,

(<https://americanart.si.edu/exhibitions/lumia>)

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig.27 Caravaggio, *Cristo na coluna*, c.1607. Pintura a óleo sobre tela. 134,5 cm x 175,4 cm

Museu de Belas Artes de Ruão, Ruão

Fig.28 Georges de La Tour, *The Magdalen with the Smoking Flame*, c. 1636, Pintura a óleo sobre tela 128 cm x 94 cm

Louvre, Paris

Fig.29 Claude Monet, *Meules*, 1890, Pintura a óleo sobre tela 72.7 cm x 92.6 cm

© Sotheby's

Fig.30 Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1902, Pintura a óleo sobre tela, 73 cm x 91.9 cm

Philadelphia Museum of Art

Fig.31 Georges Seurat, *A Sunday on La Grande Jatte*, 1884, Pintura óleo sobre tela, 208 cm x 308 cm

Art Institute of Chicago

Fig.32 Vincent van Gogh, *A Noite Estrelada*, 1889, Pintura a óleo sobre tela, 74 cm x 92 cm

Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA

Fig.33 Thomas Wilfred, *Study in Depth*, 1959. *Projector*, elementos elétricos e de iluminação e uma tela de projeção, 142 dias, 2 hrs., 10 mins.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian institution, Washington, D.C

Fig.34 James Turrell, *Sloan Red*, 1968, Instalação,

Häusler Contemporary Zürich, 2018

©Mischa Scherrer

Fig.35 Robert Irwin, *Untitled (dawn to dusk)*, Instalação, 2016

Chinati Foundation, Marfa

© Alex Marks

Fig.36 Jorge Martins, *Sem título*, 1984, Óleo sobre tela, 240 x 170 cm

Coleção CAMJAP

Fig.37 Pedro Calapez, *inc #05*, 2006, acrílico sobre painel de alumínio, 210 x 252,8 x 35,5 cm

©Pedro Calapez

Fig.39 Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004

©Mike Warot/Flickr

Fig.40 Wolfgang Tillmans, Vista instalação *Lighter*, 2008

Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart

©Wolfgang Tillmans

Fig.42 Wolfgang Tillmans,
Silver Installation VII, 2009
Serpentine Gallery, London, 2010

ANEXO



fig.1
Beatriz Brum
sem título-fogo aguarela, 2014



fig.2
Beatriz Brum
sem título-fogo, 2015

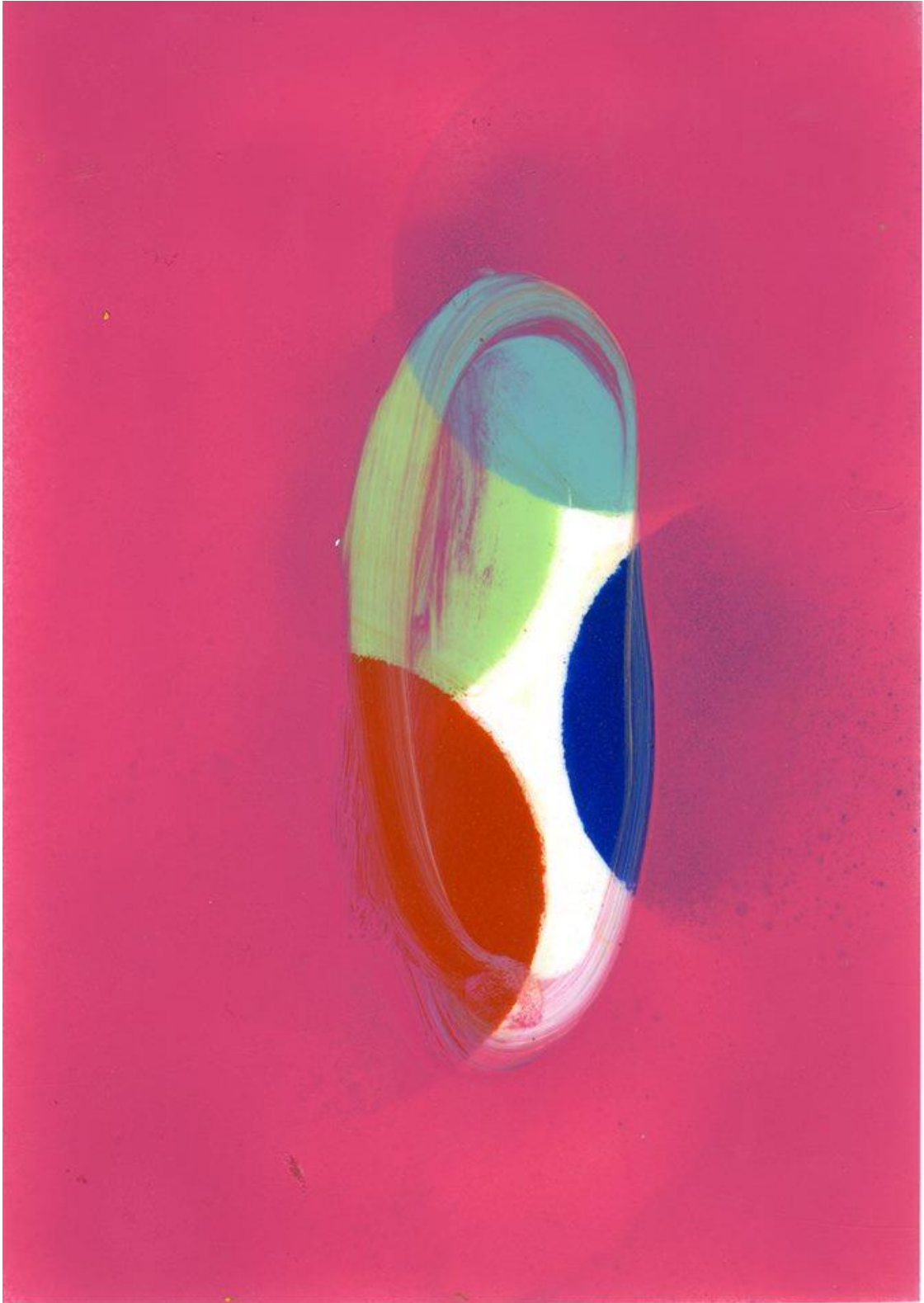


fig.3
Beatriz Brum
sem título, 2016



fig.4
Beatriz Brum
sem título, 2016

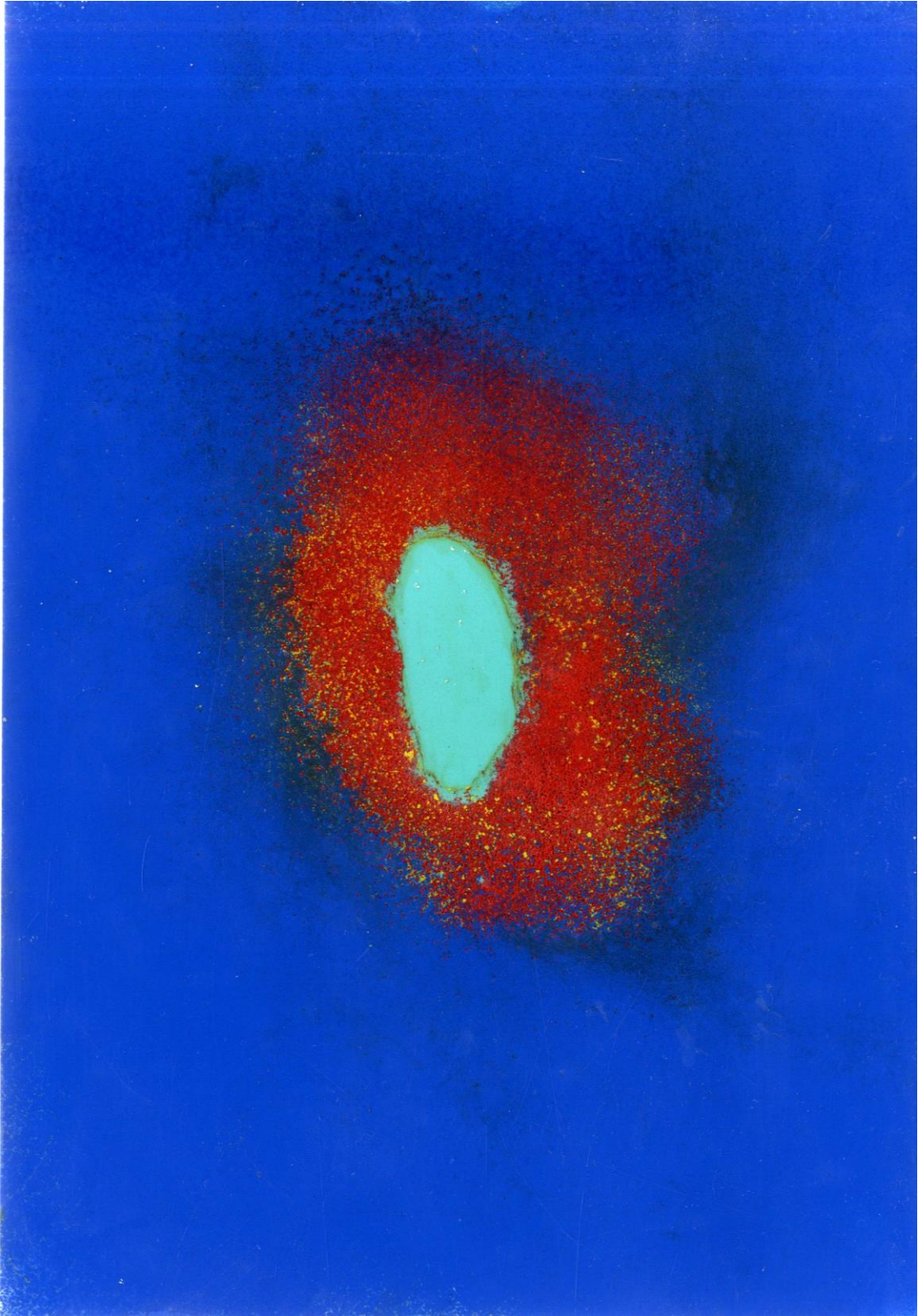


fig.5
Beatriz Brum
sem título, 2016



fig.6
Beatriz Brum
sem título, 2016



fig.7
Beatriz Brum
sem título, 2016

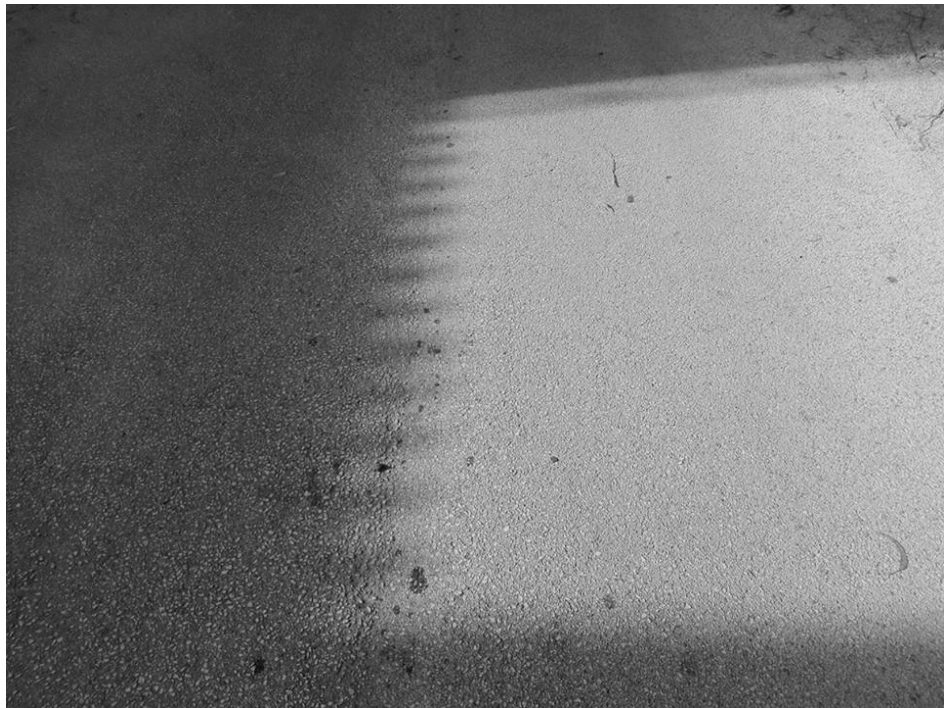


fig.8
Beatriz Brum
sombra1, 2016

fig.9
Beatriz Brum
sombra2, 2016

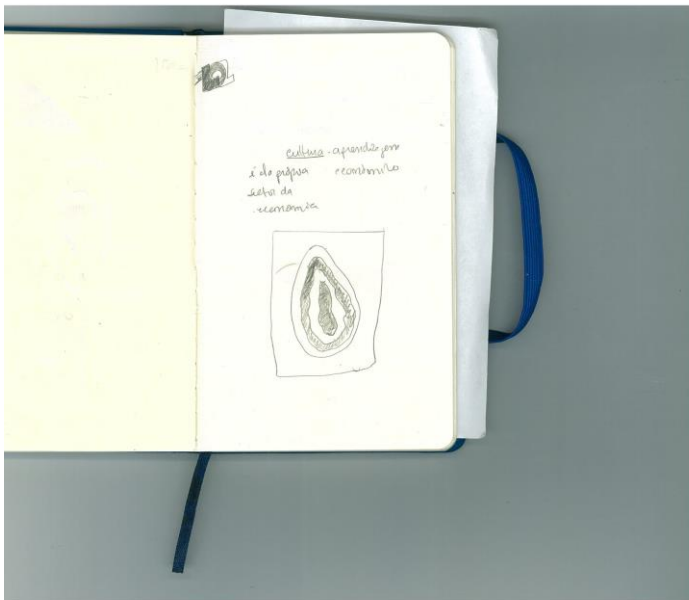
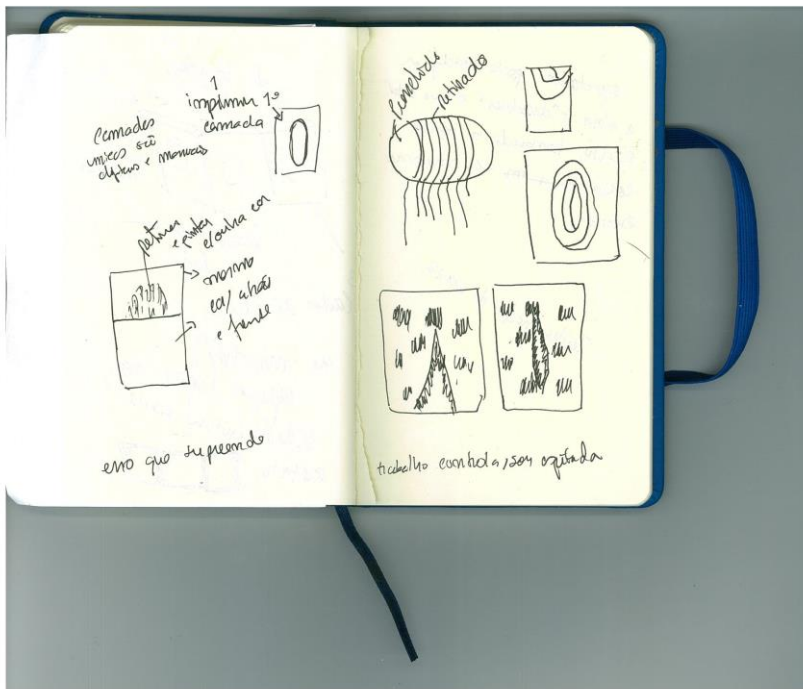


fig.10
 Beatriz Brum
 apontamentos,
 2015

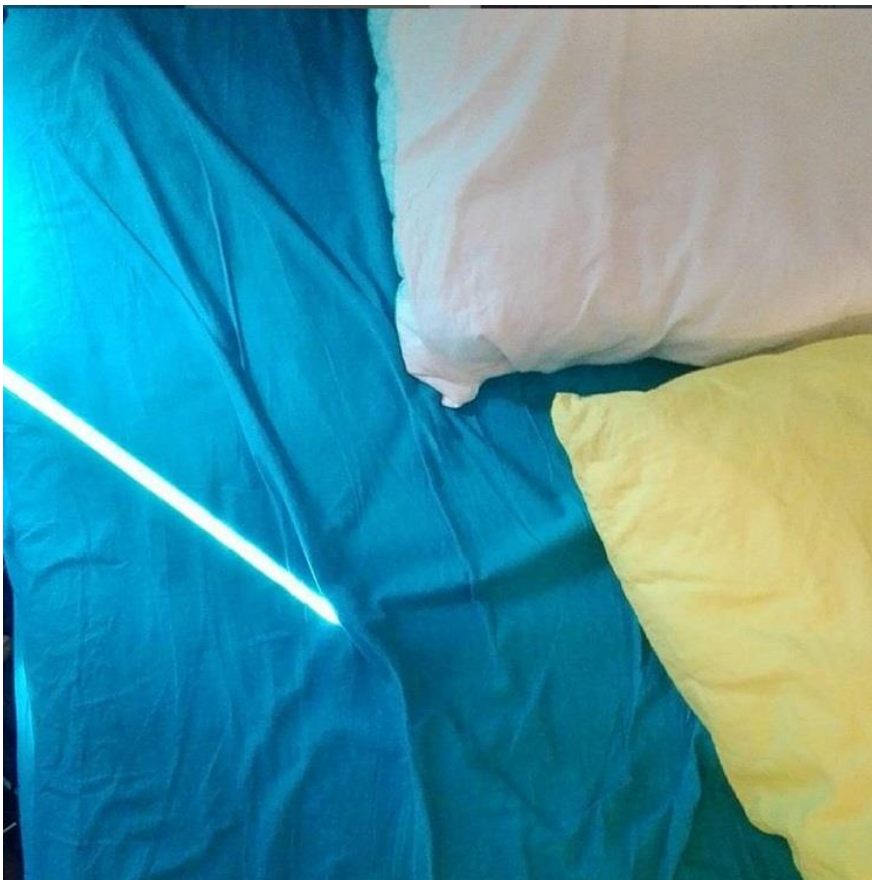
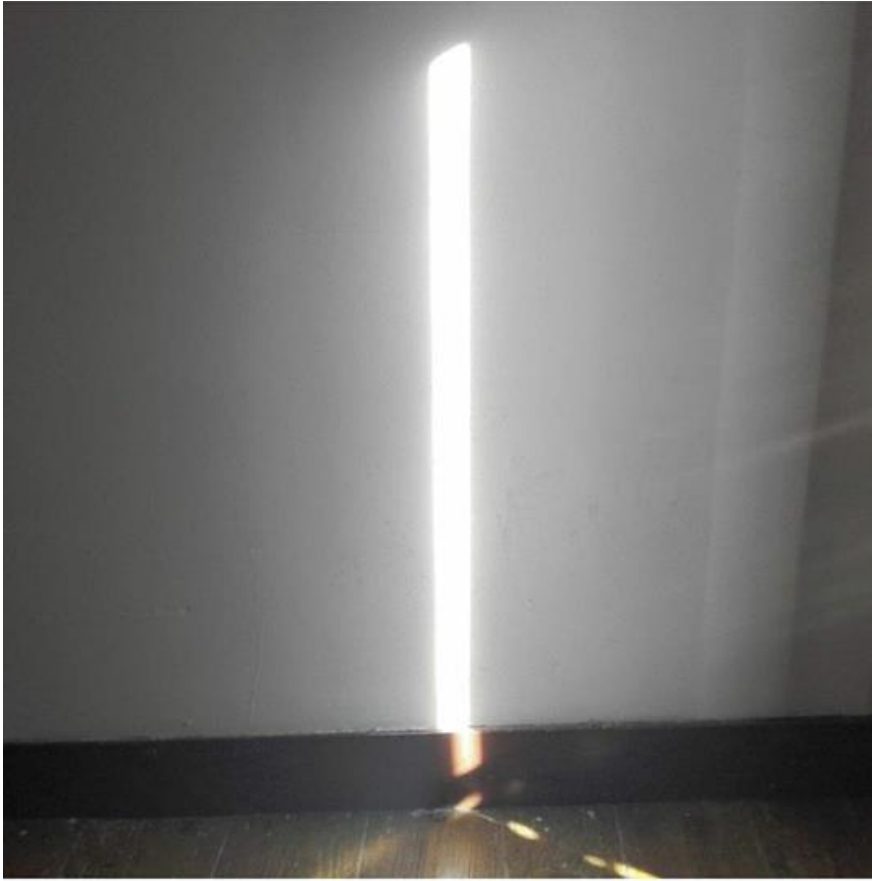


fig.11
Beatriz Brum
luz capturada1,
2015

fig.12
Beatriz Brum
luz capturada2,
2016

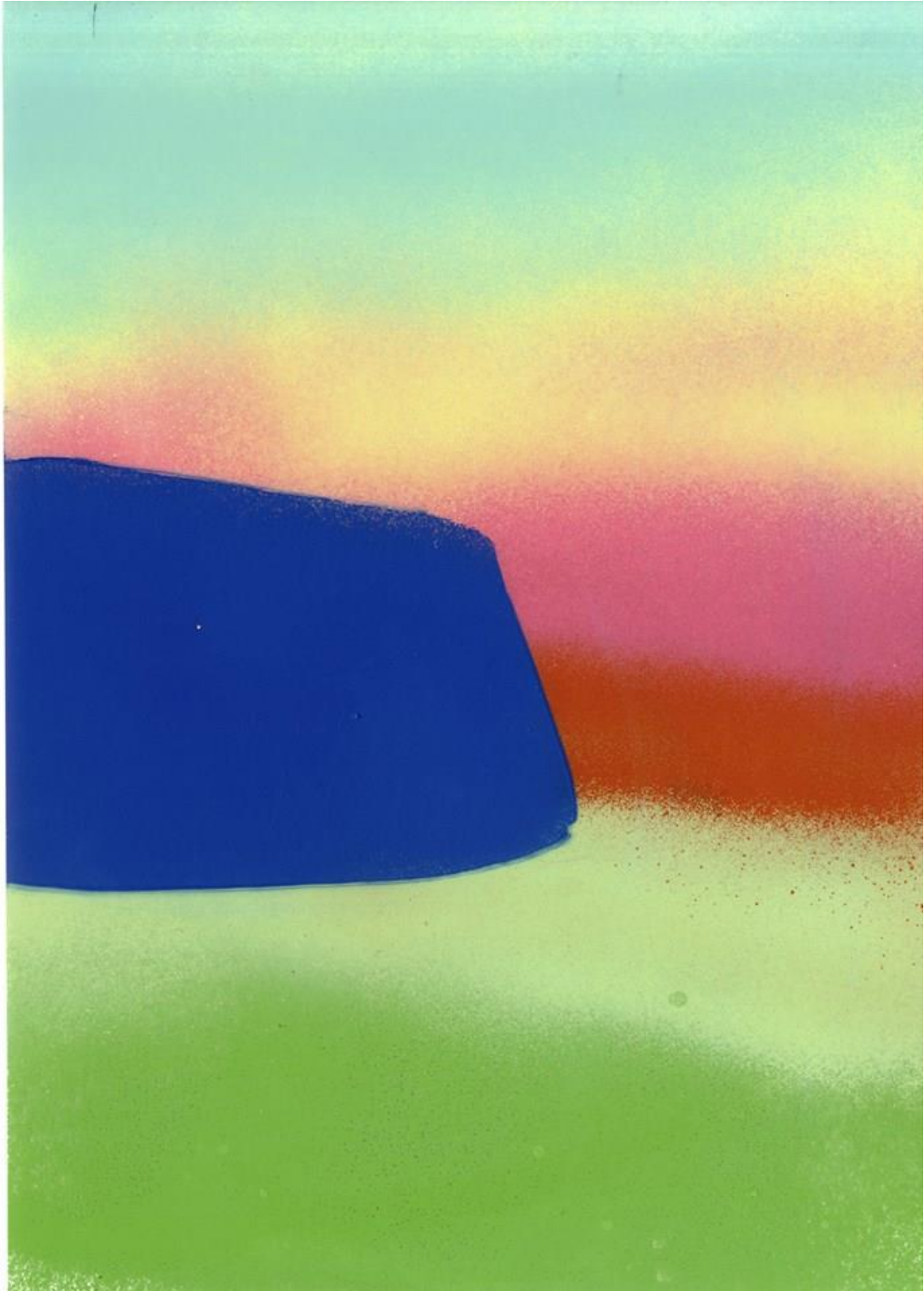


fig.13
Beatriz Brum
sem título, 2016



fig.14
Beatriz Brum
sombra3, 2016

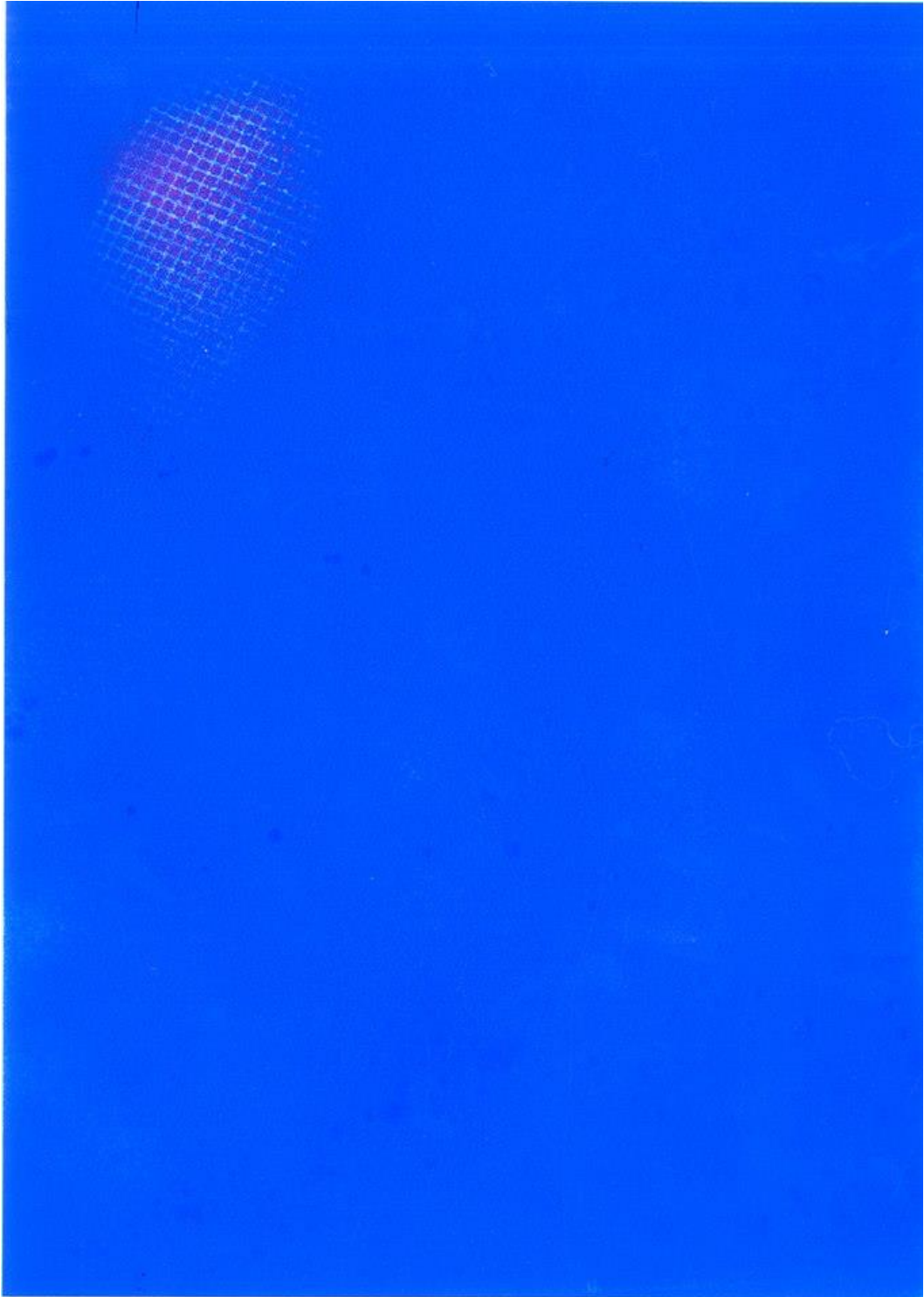


fig.15
Beatriz Brum
sem título, 2016

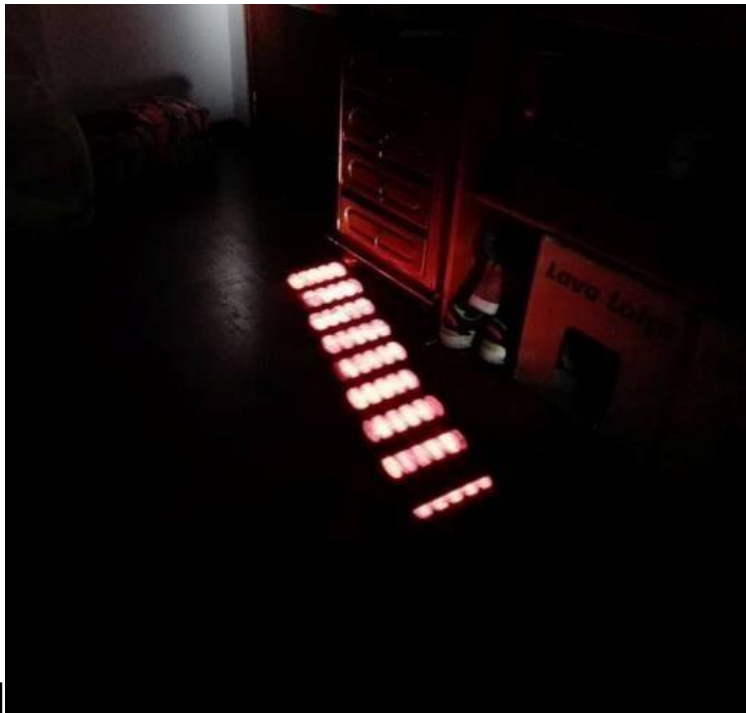


Fig.16
Beatriz Brum
fotografia sombra,
2016

fig.17
Beatriz Brum
fotografia luz, 2016



fig.18
Beatriz Brum
desenhos store, 2016

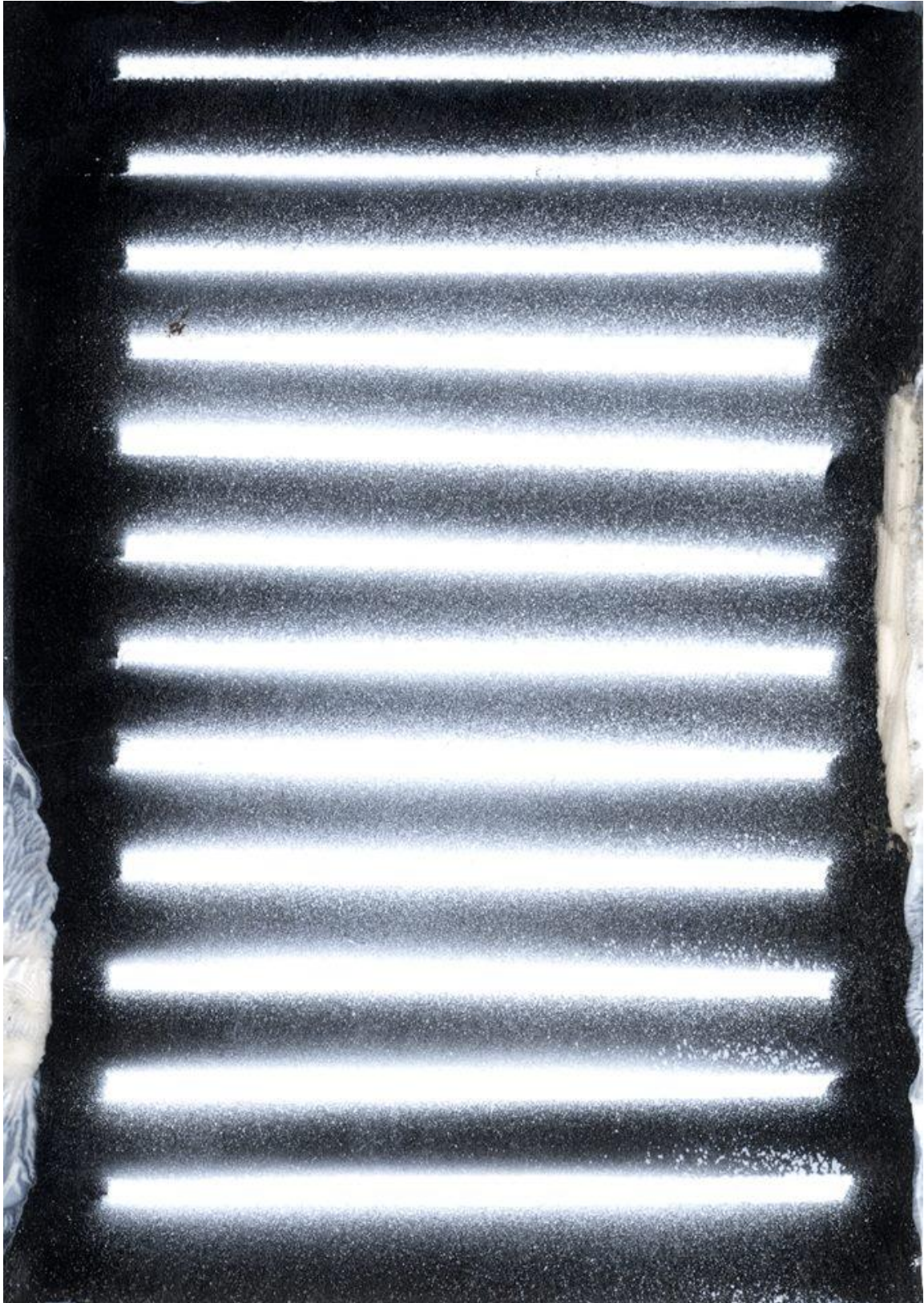


fig.18
Beatriz Brum
desenhos store, 2016

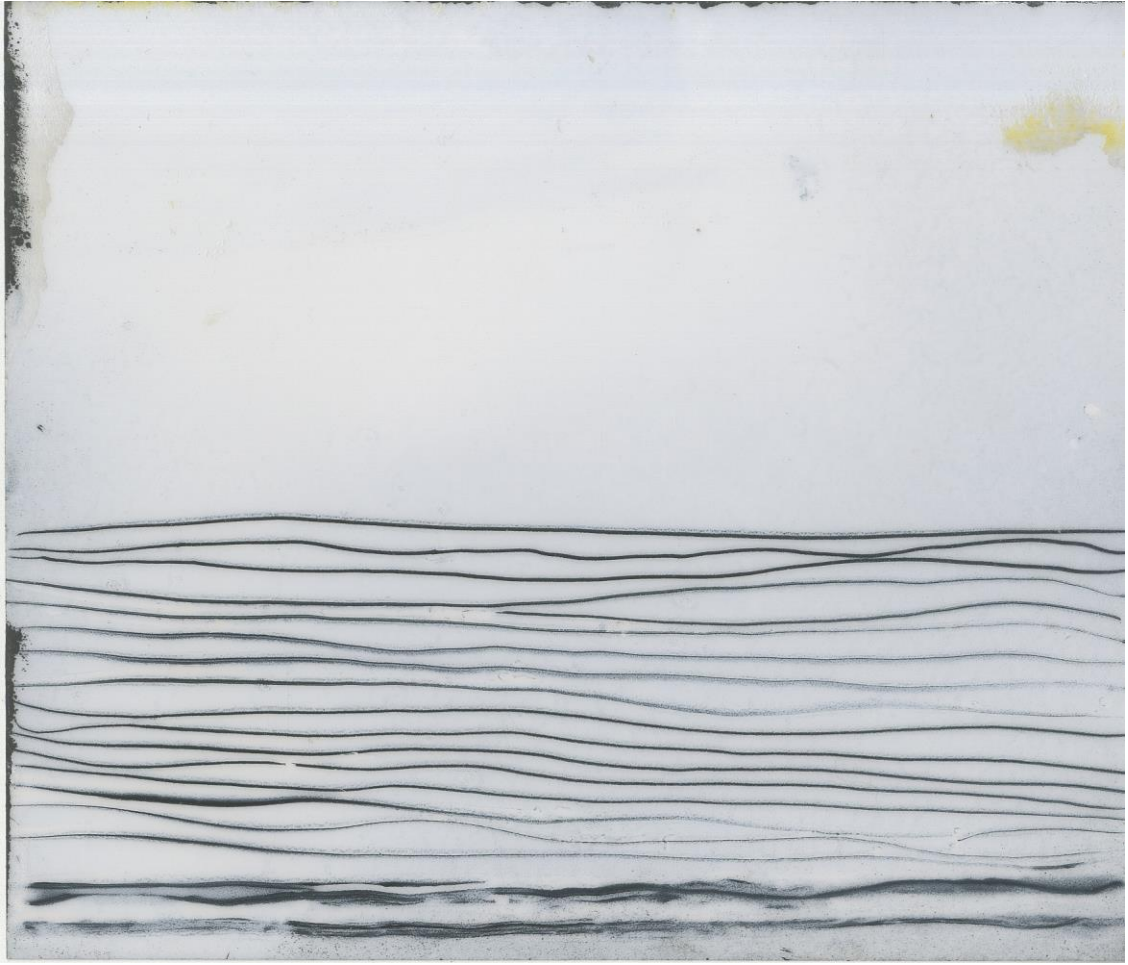


fig. 19
Beatriz Brum
sem título, 2016



fig.20
Beatriz Brum *sem*
título, 2016



fig.21
Beatriz Brum
sem título, 2016

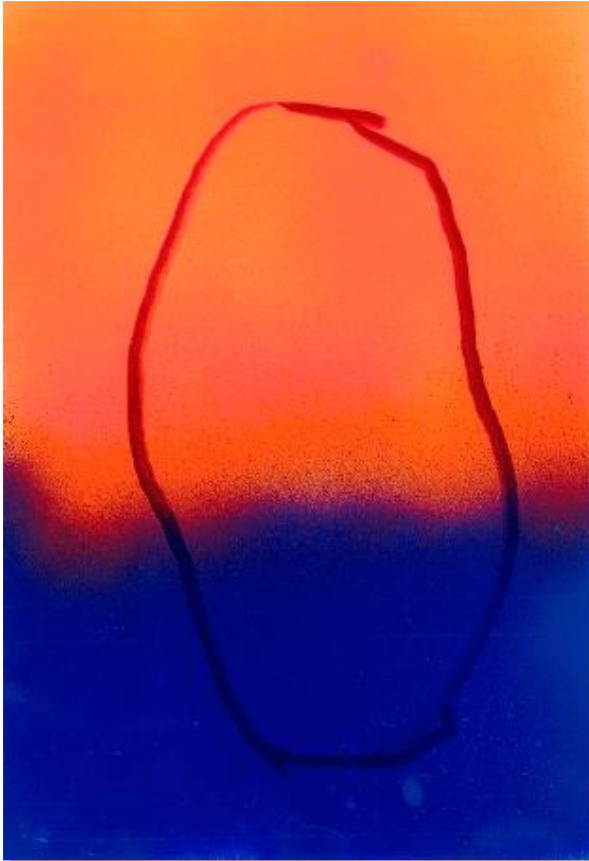


fig.22 Beatriz Brum *sem título*, 2016

fig.23 Beatriz Brum *vestígios*, 2018

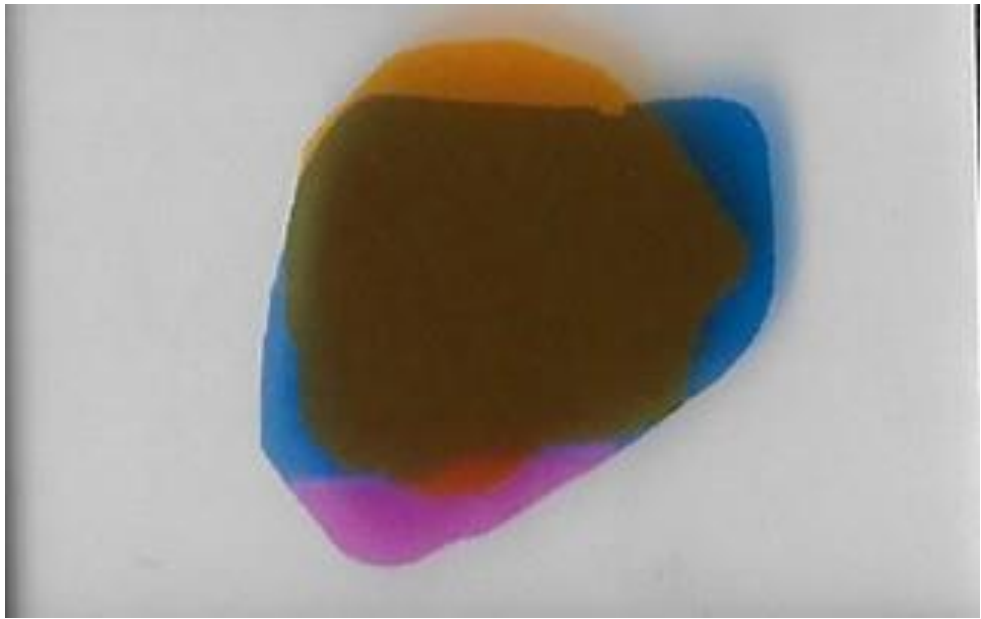
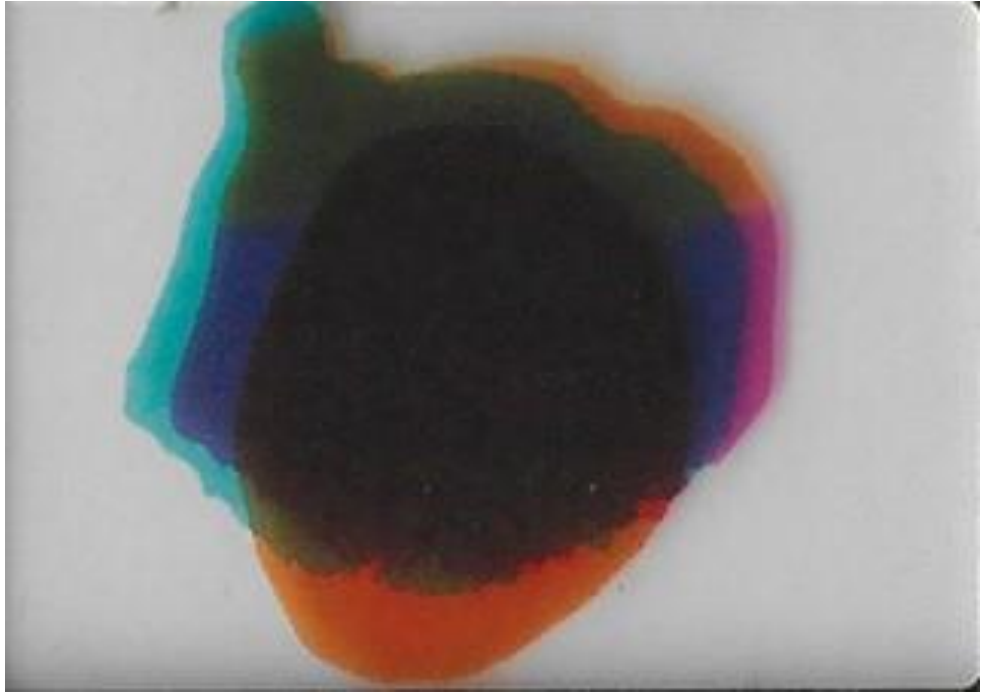


Fig.24
Beatriz Brum
slides 1, 2019

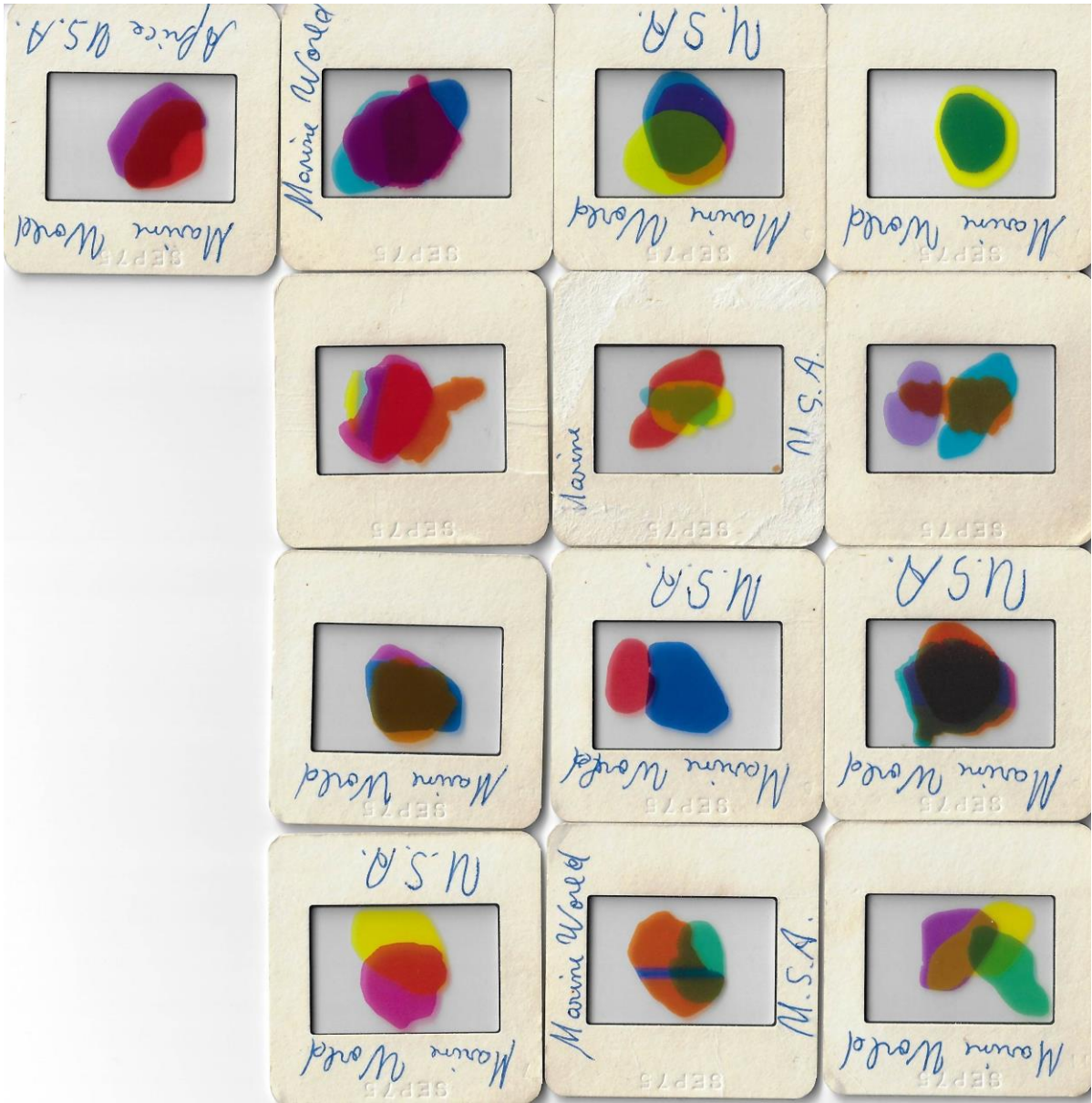


fig.25
Beatriz Brum
slides 2, 2019



fig.26
vista exposição *Histórias,*
Cosmografias e outras Cores, 2019





fig.38
Beatriz Brum
chapas de alumínio, 2015



Fig.40
Beatriz Brum
Chapa sem título, 2016



Fig.43
Beatriz Brum
Vista exposição Bruma, 2016

OUTROS TRABALHOS



fig.1
Beatriz Brum
sem título,2016



fig.2
Beatriz Brum
sem título, 2016



fig.3
Beatriz Brum
chapas de alumino,2015



fig.4
Beatriz Brum
caixa de luz III, 2019

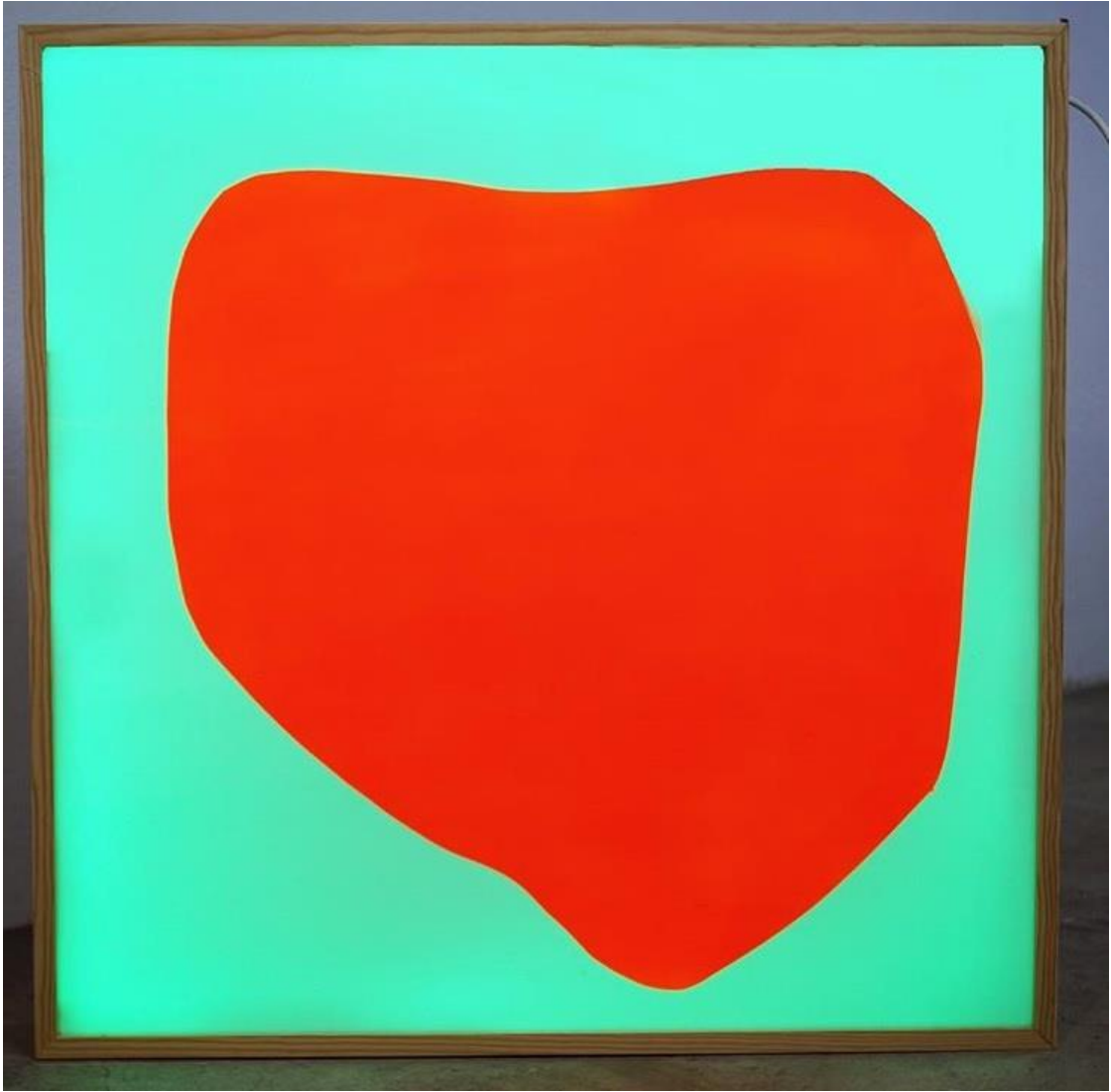


fig.5
Beatriz Brum
caixa de luz II, 2019



fig.6
Beatriz Brum
caixas de luz, 2019