

BEATRIZ RAUSCHER

Imagens estilhaçadas:
luz, espaço e corte

RESUMO

A luz descreve imagens e a própria luz, livre da representação de qualquer coisa, pode se apresentar como uma verdadeira matéria da obra a ser trabalhada pelo artista. Pretende-se aqui tratar de alguns trabalhos onde a luz constitui a matéria da obra, observar como se dá sua apreensão pelo espectador e os sentidos que, em função da luz, essas obras potencializam. Entre esses, evoco, também, trabalhos em diapositivos onde tudo depende da luz, não apenas a tomada e registro da imagem, mas onde a luz é também condição da aparição da imagem. Objetiva-se, por fim, colocar o foco na luz para refletir sobre a gênese e o estado atual de uma série de imagens onde recorro à fotografia projetada e que fazem parte do corpo de um trabalho em processo, cuja ênfase é o conceito de corte.

PALAVRAS-CHAVE

Luz, diapositivo, espaço, imagem e corte.

IMAGENS ESTILHAÇADAS LUZ, ESPAÇO E CORTE¹

*Todas as obras têm este caráter de coisa (das Dinghaft).
O que seriam sem ele?*

Heidegger

Pode-se falar em caráter imaterial na arte? A arte contemporânea está repleta de iniciativas que colocaram a materialidade da obra em questão. Conhecemos os trabalhos processuais e os experienciais que, apesar de seus caracteres efêmeros, resultaram em produtos que hoje estão em museus, são refeitos, reapresentados, remontados, rematerializados.

Atendendo ao apelo de suas propostas, resistentes à comercialização de suas obras ou alinhados com ciência e tecnologia, alguns artistas reinventam o fazer arte. O corpo-a-corpo com a matéria se ampliou e adquiriu novas conotações. Imaterial? Nem sempre, mas talvez possamos falar de uma outra materialidade.

Heidegger disse da impossibilidade de se contornar o *caráter coisal* da obra de arte. *Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte que deveríamos até dizer antes o contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor.* (HEIDEGGER, 1999: p. 13) E, então, ousamos emendar: a fotografia está na luz.

E a luz, que matéria é esta? Quando fotografamos um objeto qualquer, o que obtemos como resultado deste processo é algo que o destitui de sua materialidade, pelo menos aquela que percebemos pelo tato, que faz com que ele ocupe um determinado lugar no espaço, aquela que o torna um objeto mensurável. O que temos, então, é a impressão da imagem daquele objeto, através da ação ótica e química da luz. Pode-se dizer que se opera, em parte, uma mudança de materialidade. De essencialmente tátil a essencialmente visual. O objeto, por ação da luz, transforma-se em imagem².

A luz descreve imagens e a própria luz, livre da representação de qualquer coisa, pode se apresentar, em sua ambigüidade, como uma verdadeira matéria da obra a ser trabalhada pelo artista.

Este texto é parte integrante da pesquisa de doutorado em fase de desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Dra. Sandra Rey.

Reconhecemos que ainda entram em jogo o aspecto do suporte, a definição da imagem, a cor, a textura visual etc, atributos visuais materiais da imagem, ou seja, é possível ainda atribuir materialidades diversas a essa imagem, não mais dependente de uma sensibilidade tátil, mas através de processos cerebrais de interpretação das informações que nos chegam, também, por intermédio da luz.



Pretendo aqui tratar de alguns trabalhos onde a luz constitui a matéria da obra, observar como se dá sua apreensão pelo espectador e os sentidos que, em função da luz, essas obras potencializam. Entre esses, evoco também, trabalhos em diapositivos, onde tudo depende da luz, não apenas a tomada e registro da imagem, mas onde a luz é também condição da aparição da imagem. São, portanto, películas fotográficas as quais a luz atravessa. Nessas obras *iluminar* adquire o estatuto de conceito operatório. Objetiva-se, por fim, colocar o foco na *luz* para discutir os conceitos que se operam, e melhor refletir sobre a gênese e o resultado de uma série de imagens que fazem parte do corpo de uma pesquisa em desenvolvimento.

Espaço como luz

Que luz é esta que me ilumina de quando em quando e me fere o coração, sem o lesar? Horrorizo-me e inflamo-me: horrorizo-me quando sou diferente dela, inflamo-me quando sou semelhante a ela.

Santo Agostinho

A luz está quase sempre associada ao conhecimento ou à espiritualidade e sua representação é uma obsessão em toda história da arte. (...) *é sobre a teologia da luz que toda pintura ocidental construiu seu poderoso sistema iconográfico*, diz Jean-Michel Ribettes. (2002, p. 7) Na arte, às vezes a luz é símbolo, às vezes é metáfora, em outras pode ser tratada da maneira mais abstrata possível e pode ainda ser dominada como uma matéria qualquer passível de ser formada, moldada, contida, expandida, enfim, manipulada.

O fenômeno lumínico foi tema central na produção prática e teórica de László Moholy-Nagy. Em seu pensamento, associou a luz não apenas a idéias estéticas, mas vinculava-a ao conhecimento, à consciência, a idéias transcendentes e a sua própria psicologia. Foi um dos primeiros artistas a se apropriar da luz

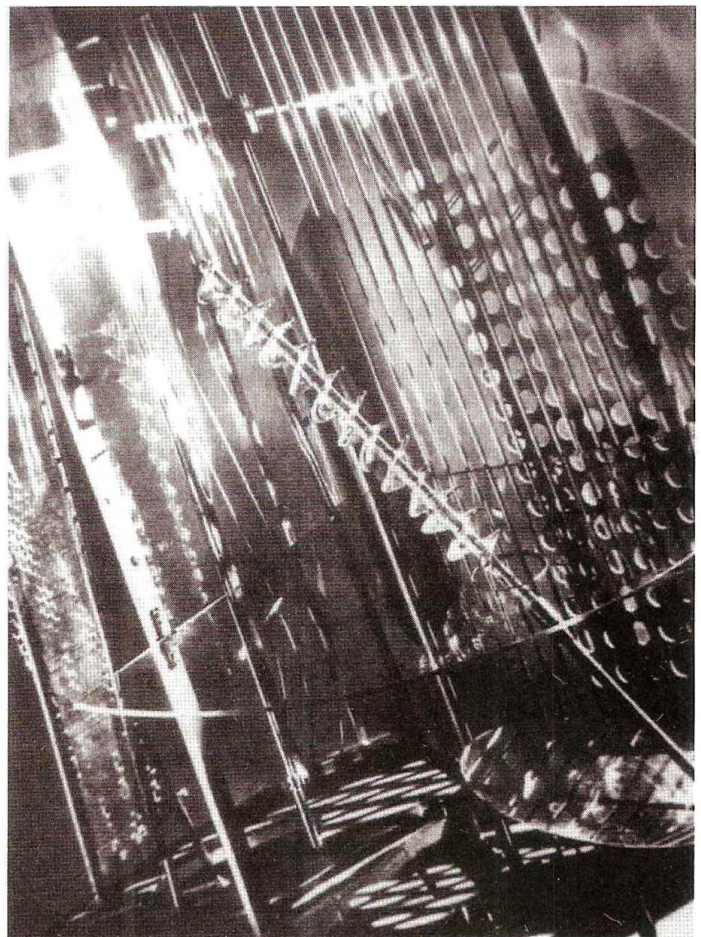


Fig 1 - László Moholy-Nagy: "Modulador espaço-luz", 1922-1930

e discutir sua materialidade. Para ele a luz tinha importância capital e investigou-a nas diversas práticas de que se ocupou, seja em fotografia, pintura, escultura, cinema ou cenografia.

Para Moholy-Nagy a originalidade do processo fotográfico residia em sua capacidade de fixar os fenômenos luminosos até torná-los palpáveis, e assim considerava a fotografia sem aparelho fotográfico: em sua capacidade de materializar em preto, branco e cinzas o contato dos raios de luz sobre os objetos. (MOHOLY-NAGY, 1993, p.137)

Em suas pesquisas o *fotograma* foi uma espécie de subversão da fotografia, assim como o *Modulador espaço-luz* (fig 1) pode ser considerado uma subversão da escultura. Nele o sentido não está nas características formais, mas no que elas são capazes de produzir no espaço. O *Modulador* é um híbrido, alguma coisa entre uma escultura e um projetor. Javier Chavarría assim o descreve: *Ao iluminar-se e fazê-la girar, a escultura projeta uma série de sombras e de formas, que são capazes de descrever todo um espaço ambiental em seu entorno.* (2002, p. 27) Essa obra tinha em vista uma poética que considerava a relação entre a luz, o espaço e o espectador. Ela abriu o caminho às obras que levam em conta que a vivência da luminosidade corresponde à interpretação dos fenômenos luminosos que chegam aos olhos.

A visão é antes de tudo um sentido espacial. Então, a realidade do espaço onde a obra se insere deve ser levada em consideração, pois a luz transforma as características físicas do lugar e promove mudanças perceptuais sobre o espectador. As obras de arte que tiram partido da luz precisam do espaço para contê-las e estão intimamente relacionadas ao seu contexto espacial, seja ele urbano, natural, arquitetônico, cenográfico ou expositivo.

As catedrais góticas com seus imensos vitrais são modelos exemplares da relação entre a pedra e a potência da luz. Ao penetrar no ambiente escuro das igrejas, a luz do sol assume o colorido dos vitrais e imprime uma incrível dinâmica de iluminação ao espaço, contribuindo, inclusive, para a constituição da atmosfera espiritual desses lugares.

A luz como revelação

Como em Moholy-Nagy, vê-se na arte de James Turrel a busca pelo domínio da luz. Turrel se interessa pela materialidade da luz, modela-a através do espaço e a utiliza não para revelar objetos, mas como sendo ela própria uma espécie de revelação. De uma maneira diferente daquela do *espaço claro*, onde os objetos são

observáveis, é o jogo ótico e espacial que interessa ao artista, oferecendo ao público obras de estatuto ambíguo, em que a percepção não é capaz de proporcionar uma informação concreta sobre a sua natureza física³.

Georges Didi-Huberman, ao analisar a obra de Turrel em *L'homme qui marchait dans la couleur*, (2001) apresenta o aspecto da luz sob o prisma do sagrado. No capítulo *Marcher dans la lumière* narra a experiência do cristão diante da *Pala d'oro*⁴ do altar da basílica de San Marco, em Veneza, onde se materializa o lugar sagrado por excelência. Diz que se considerarmos o espaço da basílica como uma imensa instalação ritual, podemos dizer que na Idade Média o altar constitui o ponto focal, o lugar visual mais saliente, o lugar simbólico mais pregnante, superfície de intersecção com deus. *Eis nosso homem em frente da pala d'oro. Ele não distinguirá nenhum detalhe, ele não poderá descrever exatamente o que vê.* (DIDI-HUBERMAN, 2001, p.17).

Os raios , ele descreve, são como um véu ou tela luminosa, um lugar de aparição. *Há portanto, no altar dourado da basílica de San Marco, uma dupla distância contraditória, uma lonjura na forma próxima (...) sem que se possa prever o quase tátil encontro. Alguma coisa como um vento. É, estritamente falando, uma qualidade de 'aura'*⁵. (DIDI-HUBERMAN, 2001, p.18)

Para Didi-Huberman, a experiência mística que descreve é semelhante à experiência estética proporcionada pelos trabalhos com luz de James Turrel, dado o fascínio que exercem seus espaços de luz e seu caráter de aparição. Compara os lugares concebidos por Turrel como espécies de morada dos deuses ou tipos de templos.

Por outro lado, Chavarría faz uma leitura fenomenológica da obra de Turrel. Diz que a presença misteriosa e abismal da luz em seu trabalho não deixa claro que tipo de realidade apresenta. São planos lisos, brilhantes e luminosos, ao mesmo tempo imateriais e profundos. Sua materialidade etérea ali se coloca para permitir uma experiência no autêntico significado do termo. São trabalhos que dão ao observador a consciência da importância de sua presença na definição do mundo sensível. (CHAVARRÍA, 2002, p.39)

A luz afeta o corpo mas também o cérebro e a alma , diz James Turrel em entrevista a Sébastien Pluot. Ele diz, ainda, que utiliza a luz para criar um estímulo da visão e que se interessa pela *sublime existência da luz*. (TURREL, *apud* PLUOT, 1999, p.20) Além dos espaços de luz, Turrel trabalha o escuro e o vazio. É difícil não associar suas obras às idéias místicas de revelação pela luz, busca espiritual, luz interior etc. Há na origem de sua obra uma certa medida de experiência fenomenológica e outra de experiência filosófica. A luz *está em obra* não apenas na obra, mas também no próprio artista.

Orca e Kono são assim. Trata-se de dois retângulos misteriosamente iluminados de dentro. Esses objetos têm para o observador uma realidade que não corresponde a sua estrutura material nem a seu aspecto físico. Assim Chavarría descreve a obra de Turrel: *Um espectador, ante essas obras, duvida até o último minuto. Se move diante do retângulo na parede buscando o ângulo que clarifique o enigma, porém este permanece insolúvel porque sua realidade visual é precisamente essa aparência sem sentido. Se o espectador coloca a mão dentro do 'quadro', a mão atravessa sem nenhuma dificuldade o limite da obra, pois a superfície de aparência bidimensional é um buraco na parede. O que é curioso é que esta experiência não destrói a possibilidade ótica da obra de ser plana e opaca.* (CHAVARRÍA, 2002, p.39)

Grande retábulo de ouro e pedras preciosas, encomendado pelo doge Ordefalo Falier para o altar da Basílica de San Marco (séculos X- XIII). (cf. DIDI-HUBERMAN, G. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001, p.14)

No sentido de Walter BENJAMIN, ele evidencia. (cf. DIDI-HUBERMAN, op.cit, p.18, nota 5)



Fig 2 - Bertrand Gadenne: "Les Papillons", 1988. Projetor de diapositivos suspenso no teto, 1 diapositivo (detalhe)

Trevas sobre o abismo⁶

Não admira, pois, que esta "terra fosse invisível e informe". Reduzia-se a uma espécie de abismo profundo onde não entrava luz, por não ter nenhuma forma. Por isso, mandastes que se escrevesse: "As trevas estavam espalhadas sobre o abismo".

Que são as trevas senão a ausência da luz? Se houvesse luz, onde é que ela poderia existir se não iluminasse nem aclarasse a superfície da terra? E quando a luz ainda não existia, o que era a presença das trevas, senão a ausência da luz?

Santo agostinho

Em uma abordagem diferente das obras até agora comentadas, os diapositivos permitem operações com a luz associada a imagens. Materialmente diferentes da fotografia, as imagens atravessadas pela luz recriam as atmosferas das catedrais, dos vitrais, dos finais de tarde. Só se materializam na penumbra e são dependentes do espaço. Assim é a arte de Bertrand Gadenne que também engaja o espectador no modo como se define. O artista domina as técnicas de projeção de diapositivos jogando com a sombra, a luz, o espectador e o espaço. Há vinte anos faz dessa técnica o centro quase exclusivo de sua arte que, conforme Ribettes, se erige no domínio dialético do combate da sombra e da luz de onde nasce uma imagem diáfana e intangível. (RIBETTES, 2002, p.63)

⁶ *Trevas sobre o abismo* é um dos títulos de *A criação, Confissões, Livro XII*, de SANTO AGOSTINHO in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

Sobre o aspecto do espaço no mundo percebido, Merleau-Ponty faz a seguinte observação quanto ao que chama de *espaço negro*: *Quando o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas. Diz ainda que é isso que acontece à noite. Ela me envolve, penetra todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal.* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 380-381) Trata-se de uma outra experiência de espacialidade e, para trabalhar com diapositivos, devemos forjar a noite, construir o *espaço negro* ao qual se refere Merleau-Ponty. É o que acontece a propósito do trabalho *Les papillons*⁷ de Gadenne (fig 2). Ele diz: *para ver claro nós temos a necessidade do escuro. Nós avançamos como cegos (...) a obra está diante de nós, mas nós não vemos nada (...) apreendemos um grande vazio que nosso corpo atravessa sem entraves. A obra está esperando (...) Nós teremos a presença de espírito de tocar esse vazio e revelar a imagem sobre a palma da mão?* (GADENNE, apud RIBETTES, 2002, p.72) Também aqui a luz insinua-se como epifania⁸, como metáfora da aparição. Os dispositivos usados pelo artista implicam o observador numa experiência de tempo ligada à difusão da imagem no espaço. (...) *nós nos apoderamos da imagem em pleno vôo e as borboletas aparecem furtivamente como atraídas e levadas pelo fluxo de luz do projetor. (...) Essa precariedade da aparição depende de nossa atenção e desejo.* (ib., p.72)



Fig 3 - Alain Fleischer: "Exhibition in Montréal", 1990, fotografia.

7

Neste trabalho a superfície que materializa a imagem é o próprio corpo do espectador que ao atravessar o espaço corta o raio de luz vindo do projetor colocado no teto. (cf. RIBETTES, 2000, p.72)

8

Epifania é por definição um conceito teológico que significa aparição ou manifestação divina.

Na instalação de Gadenne, a luz adquire um sentido de transcendência e permite a imersão do observador em um espaço escuro, vazio e de espera, um espaço latente de revelação e apagamento. A ausência do espectador fará a imagem desaparecer.

A imagem como luz

A noite é sem perfis, toca-me ela mesma, e sua unidade é a unidade mística do “mana”.

Merleau-ponty

Para que se faça a luz, deve estar estabelecida a escuridão. O artista provoca a obscuridade para operar a luz. Como no cinema, antes do início da projeção, em primeiro lugar: *faça-se a escuridão*. Entre os artistas que operam a luz, Alain Fleischer tira proveito da noite. Suas fotos, da série *Exhibition*, aproximam sexo e cidade. Metrôpoles fotografadas a partir de um quarto de um hotel dividem a cena com imagens pornográficas. Estas são reproduções em diapositivos de fotografias publicadas em revistas pornográficas que o artista projeta nos detalhes da arquitetura ou do espaço interior para a tomada da foto. O resultado são fotografias de vistas noturnas a partir de quartos escuros. As imagens são justaposições da noite da cidade com suas luzes coloridas e do espaço da intimidade fracamente iluminado pela luz azul da projeção.

O diapositivo na obra de Fleischer desempenha uma função quase que cenográfica: constrói o ambiente a ser fotografado, mas não é só, tem também sua razão de ser como imagem dentro da imagem.

Alguns dos trabalhos, como as fotografias feitas em Roma, trazem projeções que, embora não se localizem dentro de um quarto de hotel, pois são feitas diretamente nas ruas e parques, investem-se de uma aura específica da própria cidade: com as projeções em pedras e árvores o artista liberta no escuro e no vazio da noite ninfas e sátiros; com as imagens projetadas sobre antigas paredes, remete aos afrescos eróticos romanos. Nessa série de fotografias onde a oposição entre escuridão e luz tem papel fundamental, Daniel Arrase vê, em uma imagem projetada de mulher, *a figura inquietante de Lilith, rainha das forças do mal e da noite*, tornando, segundo ele, visível o desejo que plana sobre a cidade noturna (fig 3). (ARRASE in Alain Fleischer. *La vitesse...* 2003, p.90) Aqui, pode-se dizer, entram em jogo as associações do escuro ao obscuro, das idéias de revelação e luz em contraponto às de pecado e trevas, de imagem-luz no espaço da obscuridade.

Imagens impressas e imagens-luz: Um deslocamento de materialidades

Vimos em Moholy-Nagy e James Turrel - a despeito das diferenças de trajetória e

abordagem - que a *luz* relacionada ao *espaço* e considerando o *espectador* é a razão de ser de suas pesquisas. Em Bertrand Gadenne, aos três termos, associa-se a imagem fotográfica enquanto diapositivo. Alain Fleischer, por sua vez, tira proveito do diapositivo (imagem-luz), mais para voltar à fotografia (imagem impressa). Para todos, a *luz* é matéria e *iluminar* é o principal conceito com que operam. São essencialmente artistas da luz. Meu interesse é colocar suas obras em relação à minha pesquisa para detectar pontos de aproximação e de distanciamento que me permitam pensar meu próprio trabalho.

Vimos também, nas obras aqui descritas, que seus comentadores atribuem em suas análises valor preponderante ao caráter fenomenológico e transcendente da experiência com a luz. Alguns de meus trabalhos práticos e reflexão elaborada sobre eles, ainda em fase de projeto de tese, foram apresentados ao artista e teórico Jean Lancri, por ocasião do *Seminário de Metodologia da Pesquisa em Arte*, em março e abril de 2002, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. A análise feita por ele se baseou em apontar vários momentos em que conceitos teológicos, segundo sua visão, podiam ser observados.

Jean Lancri detectou que, em meus trabalhos, em três momentos distintos, operam-se *conceitos teológicos* que se originam das seguintes ações: (1) *ascender* (subir, elevar-se), quando a apropriação de um elevador ao trabalho funciona como um dispositivo que regula as relações entre o observador e a imagem; (2) *levantar* (erguer, tornar mais alto), quando as imagens, originalmente criadas para serem coladas no chão, são erguidas e coladas na parede e (3) *iluminar*, (derramar ou irradiar luz sobre, tornar claro), quando as imagens impressas sofrem a mudança de materialidade e transformam-se em imagens-luz. Considerando a fase atual da pesquisa, busquei enfatizar esse último aspecto em sua inflexão *teológica*, como sugeriu Lancri, e tomá-lo como fio condutor desta reflexão. Justapponho à leitura feita por Lancri, a descrição de aspectos da instauração deste trabalho:

*Você colocou uma imagem dentro do elevador, mas, as pessoas não podem ir. O que você queria, na verdade, era proibir, mas o elevador é algo que em geral sobe, é ascendente, significa que é transcendente (...)*⁹.

Os trabalhos que deram origem à pesquisa atualmente em desenvolvimento foram duas imagens fotográficas, tomadas de cortes de árvores, numerizadas, impressas em vinil adesivo e coladas no chão. A primeira, uma imagem de 3.00 x 2.60 m, foi apresentada na exposição “*extra-small / extra-large*” no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, MG, em maio de 2000. A segunda, de 1.00 x 1.00 m foi colada no piso do elevador do edifício do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 2001. Nas instalações subseqüentes, que se deram já em processo de pesquisa, as imagens foram fragmentadas e coladas na parede¹⁰.

Jean LANCRI. *Seminário de Metodologia da Pesquisa em Arte*, março e abril de 2002, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Foram as exposições *Xilogravuras Digitais* no Museu da Gravura de Curitiba / PR em 2001 e *O corte e o inteiro* na Pinacoteca da Feevale em Novo Hamburgo/ RS.

Trabalhando no projeto dessas exposições, com o objetivo de estudar possibilidades de instalação da imagem fotográfica impressa, em espaços arquitetônicos, trabalhei as imagens numerizadas com dois recursos simultaneamente: busquei deformá-las e perspectivá-las, usando recursos do programa *Photoshop* para simular espaços arquitetônicos interiores; ao mesmo tempo, produzi diapositivos das fotos para projetá-las em espaços arquitetônicos reais, a fim de melhor sentir os redimensionamentos e a adesão da imagem na superfície da parede, do piso, das colunas e demais elementos da arquitetura.

*(...) quer dizer que estamos ainda no nível de conceitos totalmente teológicos e que eu coloco em relação com o final de sua apresentação quando você disse: então agora, na medida em que isso estava no chão, eu efetuo um levantamento. É um pouquinho hegeliano, o conceito de *aufhebung*...você faz, você produz esse levantar e ao mesmo tempo: "eu faço projeções com a luz." Ah! Então, e a luz? A luz não é nada¹¹?*

Ao fazer as primeiras projeções com diapositivos na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, em outubro de 2001, pude perceber que a nova materialidade que ali se apresentava possuía uma singularidade e, ao mesmo tempo, uma qualidade especial, que não podia ser experimentada com os operadores usados até então. Passei a refletir sobre a possibilidade de considerá-las como constituintes da pesquisa e não apenas como exercícios ou estudos. Foi possível observar que:

- 1) O caráter luminoso opera transformações nas imagens, criando ilusões de côncavos e convexos. Perde-se, assim, a referência ao objeto original (corte de madeira) e se abrem outras associações;
- 2) O *slide* apresenta-se como solução de ampliação e deformação da imagem. O dispositivo de projeção permite anamorfoses, justaposições e superdimensionamentos que, nos trabalhos anteriores, só eram possíveis através da manipulação digital;
- 3) Modifica-se a relação espectador/obra;
- 4) A imagem fotográfica funciona como um corte no fluxo da luz.

Imagem impressa e imagem-luz são distintas em muitos aspectos, mesmo tendo como matriz a imagem fotográfica. Para Jacques Aumont (1993, p. 176-178), a imagem impressa e a imagem-luz são de natureza perceptiva diversa. A imagem-luz (...) só existe onde se encontra uma máquina para projetá-la; a imagem impressa é uma superfície refletora, portanto, precisa de luz para ser vista (...) a imagem projetada traz consigo a

própria luz e requer, ao contrário, que se eliminem as outras fontes luminosas, que vêm enfraquecer a luz inerente à imagem.

Considerando o modo de produção do trabalho, enquanto que, com as imagens impressas, a operação de espacialização da imagem se dá a partir de um projeto prévio visando às características arquitetônicas e de usos dos espaços aos quais se destinam; com as imagens projetadas, as fotografias, tomadas todas dentro de um mesmo padrão, finalizam-se de modos diversos já em contato com o espaço em que serão apresentadas. Então, o momento criativo do processo desloca-se em parte para o momento da própria instalação, ao passo que as imagens impressas são modificadas, configuradas e dimensionadas no computador, posteriormente impressas já em número e tamanho exatos para aquele ambiente a que foram destinadas.

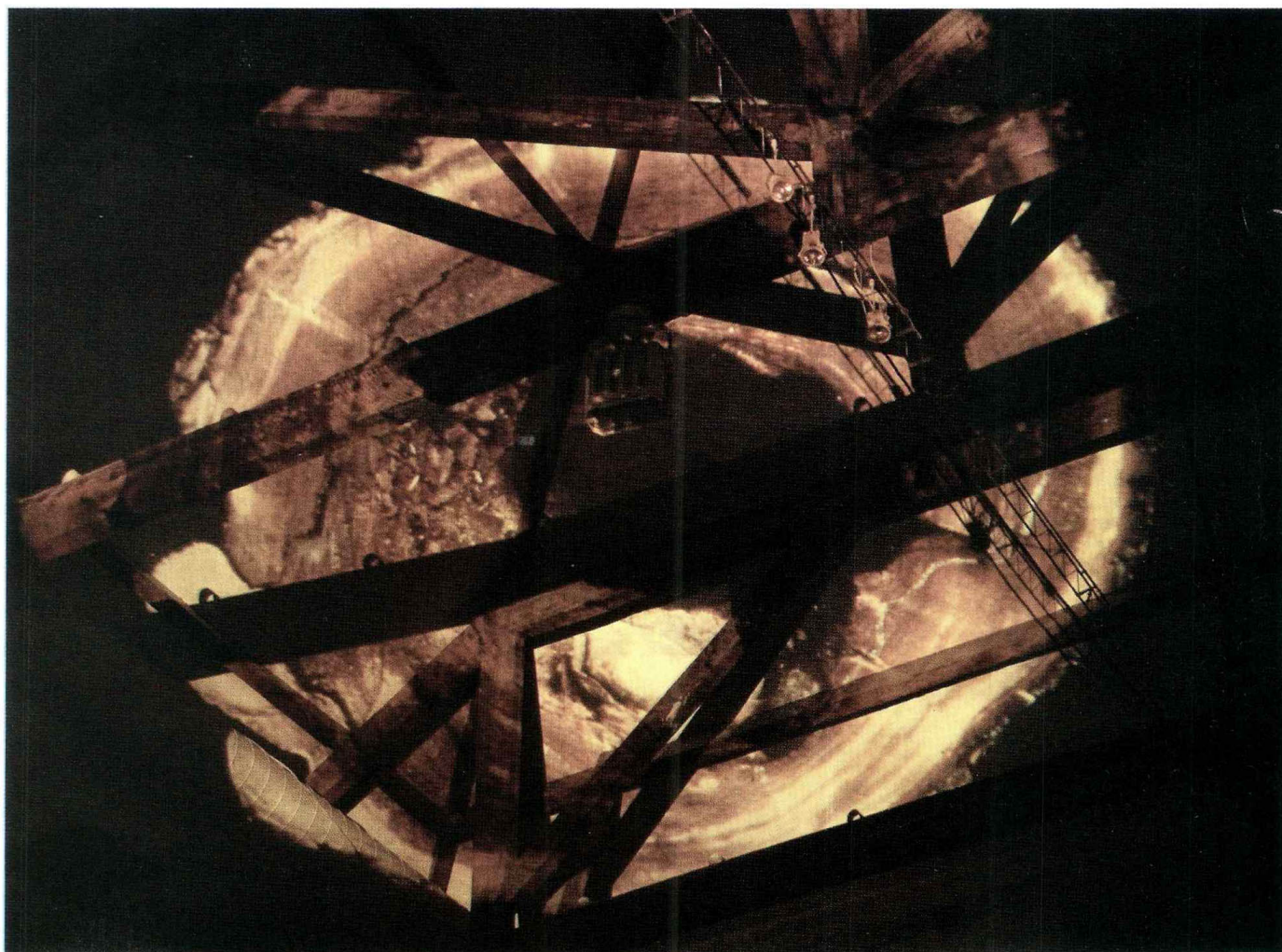


Fig 4 - Beatriz Rauscher, *estilhaçadas*, instalação com projeção de diapositivo, MUnA, 2004.

A apropriação do espaço arquitetônico pela obra se dá de formas diferentes. As imagens impressas são inseparáveis dos seus suportes, as imagens-luz são livres. As imagens projetadas se caracterizam por estarem totalmente aderidas aos espaços e, ao mesmo tempo, jamais se integram à superfície na qual são projetadas. O escurecimento do espaço envolve-o em penumbra, tingendo toda a arquitetura e faz a imagem funcionar como uma armadilha perceptiva, imobilizando o observador. A imagem-luz desconstrói aqui a idéia da recepção tátil da instalação, enfatizando o caráter visual do trabalho.

A mudança do substrato coloca, entre outras questões, o problema da duração. A imagem projetada é vivenciada, diz Aumont (1993, p.176), para quem é quase impossível pensar a luz sem pensá-la no tempo. Mas o que temos aqui não é a imagem do filme, vídeo ou animação computacional. Trata-se apenas da imagem fixa projetada a partir de um diapositivo.

Em sua modéstia, essa tecnologia que exige só a presença da luz, por sua materialidade e possibilidade de ampliar a imagem fotográfica, cria, curiosamente, uma analogia com as novas mídias. O observador vai esperar que algo aconteça: que a imagem se movimente, que outras imagens a sucedam, que surjam novos focos de projeção. Então, ele próprio se põe em movimento: coloca-se diante do foco do projetor, aproxima-se do suporte de projeção, olha a imagem a partir de novos ângulos. Dubois (2003, p.11) observa a diferença entre o espectador do cinema e o da instalação: *O tempo linear e rígido do filme se abre para o tempo ampliado e móvel da perambulação. O visitante é esse espectador que se põe de pé e cuja visão tomou a forma de um passeio entre as imagens*¹².

Estão, no modo em que se regulam as relações entre a imagem proposta e o espectador que olha, as diferenças fundamentais entre esses dois modos de instalação: com as imagens impressas, coladas em espaços determinados e iluminados, o conjunto é dado em um instante – mesmo que haja várias imagens e que o espectador se desloque e as perceba a partir de vários ângulos. Nas imagens projetadas fixas, associadas ou não a som, apresentadas em diaporamas, ambientes de projeção ou instalações, o tempo em que se encadeiam ou se sucedem no espaço proporciona um estado de expectativa ao visitante. Aos poucos ele descobre um percurso em um determinado espaço e regulado por um determinado tempo. Reforça-se o elo entre o espectador e o espaço.

A luz como corte

Philippe DUBOIS sobre o percurso da exposição, *Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea*, no catálogo da exposição realizada no CCBB/ Rio de Janeiro, 2003.

(...) Quando vocês viram “lux, lumen, color” ou... um, dois, três: trindade! Eu vou citar São Boaventura ou então São Thomaz de Aquino. Bom: lux, lumen, color. É a mesma coisa: Lux é “fiat lux,” que a luz seja, grosso modo é Deus, mas não sabemos onde ele está; Lumen, ah! aí ele atravessa, e depois “color”, ah! a luz ,

Jean LANCRI. (cf. seminário citado)

mas se tornou opaca. E nós ficamos na significação por três, sempre na teologia cristã, que significa sempre a trindade. Quando você diz que quer dar outra materialidade, de uma hora para a outra você diz eu retiro (luz). Essa é a natureza? Eu vou guardar "lumen", mas para que isso vá até "color", quer dizer que a sua prática finalmente se inscreve num caminho, ela poderia se inscrever nesse caminho¹³.

As práticas fotográficas aparecem em meu trabalho de várias maneiras. Uma delas é o diapositivo. Como podem coexistir e ser, ao mesmo tempo, respostas diversas para uma mesma questão? Se ainda podemos afirmar que o caráter de coisa da obra fotográfica é a luz, podemos concordar com Ribettes que acredita que a fotografia encontrou no diapositivo sua verdadeira materialidade. *Devemos reconhecer na luz, ele diz, a verdadeira matéria do diapositivo. É o brilho da luz que torna visível a imagem se materializando no imaterial.* (RIBETTES, 2002, p.7)

É importante ainda dizer que a originalidade da fotografia não está em sua especificidade ou não, mas nos conceitos e valores que ela põe em causa. O conjunto de minhas imagens apresenta uma discussão sobre o problema do corte. Nos trabalhos mais recentes, justapõe-se a esse, o conceito de luz. Apela-se, então, para os recursos cenográficos do diapositivo, a fim de intensificar as interações visuais do espectador-visitante diante da fotografia adaptada ao espaço.

Para pensar o corte processado pela imagem no espaço no qual se instala, recorremos à palavra corte em seu sentido comum que indica o ato de cortar, do latim *cutare*. Cortar significa dividir com instrumento de gume; separar uma parte de um todo com instrumento de corte. Percebemos, então, na definição a interdependência dos termos parte e todo. Ao mostrar-se fragmentada, o que a imagem faz no espaço? Deixa perceber o vazio através dos intervalos entre as suas partes. Ao apresentá-la inteira, pode-se inverter essa relação. A arquitetura, através de suas aberturas, volumes, dispositivos dos mais diversos tipos, promove cortes na imagem superdimensionada.

O mesmo se dá nas imagens projetadas: os elementos da arquitetura como colunas, pilares, vãos etc promovem deformações e cortes. Se por um lado a própria imagem é operadora de uma espécie de corte na luz lançada pelo projetor, por outro a luz que atravessa a imagem promove um corte de luz no espaço escuro.

Imagens estilhadas é um conjunto de diapositivos realizados a partir de fotografias de árvores cortadas. São então fotos de cortes perpendiculares de caules de árvores, tornando visíveis sua matéria interior, cores, anéis, ocos. As imagens revelam a ação do tempo a que foram submetidas essas árvores antes e após terem sido cortadas. Assim como nas imagens impressas, o corte gráfico está presente nas imagens projetadas e constitui-se em um rebatimento do mesmo conceito em uma nova operação. Elas não se definem, portanto,



apenas no modo em que são produzidas, ou seja, as características do referente, a tomada da foto, a transformação da imagem etc., definem-se principalmente no modo pelo qual são apresentadas. Na sua simbiose com o espaço.

Do mesmo modo como nas imagens impressas, há uma íntima relação entre a imagem e o espaço em que se insere. Elas foram criadas em um espaço específico e para este espaço específico. Trata-se do Museu Universitário de Arte que se localiza no bairro mais antigo da cidade, exatamente na praça onde se deu o primeiro núcleo de urbanização de Uberlândia. A casa, remodelada para tornar-se museu, um antigo estabelecimento comercial do começo do século 20, passou por diversos usos e sobreviveu à modernização quase completa de seu entorno. Em sua adaptação, para atender às necessidades de um museu de arte, foram preservadas as antigas fundações, as fachadas originais e o madeiramento que sustenta o telhado. É justamente a madeira do teto, que ficou aparente após a retirada do antigo forro, elemento estrutural e estético, que me interessou.

Sem perder o foco no referente das imagens, a madeira continua como um tema que reincide em meu interesse investigativo. Por isso dirijo as projeções das imagens da madeira, marcada pelo tempo, para essas grossas traves de madeira, elas mesmas testemunhas do tempo e memória do espaço. São elas árvores que um dia foram cortadas e que agora cortam as imagens de árvores cortadas. Um jogo de espelhos do corte assim se coloca.

Imagens estilhaçadas

(...) é necessário admitir que a arte do diapositivo, pela função misteriosa da claridade, pela evanescência impalpável da imagem, por sua negação da escuridão negativa responde a uma aspiração secular da arte a perceber e fazer perceber o invisível, o intangível, o imaterial.

Ribettes

Nas *imagens estilhaçadas*, o corte gráfico se dá de maneira desordenada e em profusão. São inúmeros cortes que rasgam as imagens em diversos sentidos, efeito obtido pela projeção delas no madeiramento aparente do teto do museu. A madeira produz sombras e temos impressão de que a luz se fragmenta em vários pequenos pedaços. Mas não se trata só de corte. Tais imagens se constroem por e através da luz. Elas só são possíveis por terem a luz como uma ferramenta construtiva do trabalho e não apenas como um recurso plástico. No teto do museu, a projeção que parte do piso, vista de baixo para cima, parece uma estranha clarabóia, ou um vitral caótico, ou ainda um pôr-do-sol que nos invadiu.

Se o corte, entre muitas de suas inflexões, significa a negação de algo, a negação da existência ou do vivente, a luz, como seu contraponto, pode adquirir o sentido de renovação e transcendência. Mas a obra sempre diz mais e é mais aberta do que a linguagem verbal ou o texto nos permitem. Esses trabalhos perfazem uma trajetória que parte de ruínas, restos de árvores encontradas na cidade que se reinscrevem nesta mesma cidade através da luz.

Se meu trabalho se inscreve no caminho que a generosa leitura feita por Jean Lancry aponta, na verdade não sei, pois a primeira das implicações de trabalhar com a luz é perder totalmente o controle sobre ela¹⁴, posso dizer que a busca por condições espaciais que colocassem o espectador ante uma certa experiência perdida – da natureza, da cidade e do próprio espaço – permitiu-me partir da operação corte para chegar a operar com a luz. A luz surgiu, então, como uma questão suscitada pela prática, em um movimento centrífugo próprio da pesquisa em arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, JACQUES. A imagem. *Campinas/SP: Papirus, 1993*.
- ALAIN FLEISCHER. *La vitesse d'évasion*. (catálogo . textos de Arasse, D.; Damisch, H.; Didi-Huberman, G. e outros) Paris: M.E.P.; Éditions Léo Scheer, Centre Pompidou, setembro de 2003.
- BARROS, ANNA. Arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço. São Paulo: Annablume / FAPESP, 1999.
- CHAVARRÍA, JAVIER. Artistas de lo inmaterial. *Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea, 2002*.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. L'homme qui marchait dans la couler. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- DUBOIS, PHILIPPE. Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea. (catálogo de exposição) Rio de Janeiro: CCB / Rio, 2003.
- HEIDEGGER, MARTIN. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ. Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2000.
- PLUOT, SÉBASTIEN / TURREL, JAMES. Rencontres 2. Paris: Almine Rech Éditions/ Paris Éditions Images Modernes, 1999.
- RIBETTES, JEAN-MICHEL. Le diaphane et l'obscur. Une histoire de la diapositive dans l'art contemporain. Paris: Paris Audisuel / Maison Européenne de la photographie, 2002.
- SANTO AGOSTINHO. Confissões. in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.



BEATRIZ RAUSCHER é Artista plástica, doutoranda em Artes Visuais do PPGArtes Visuais UFRGS. Bolsista sanduíche na Universidade de Paris III / Sorbonne Nouvelle em 2003. Professora do Curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista PICDT/CAPE.



Como afirma Ana Barros, mesmo que o artista deseje tratar a luz da maneira mais abstrata possível, sua impregnação na psique humana é o que faz com que dificilmente ela possa ser isolada de suas projeções arquetípicas. (BARROS, 1999, p.161)