

“Claude Monet quer que a catedral se torne uma esponja de luz”¹

Maria Luisa Luz Tavora

A natureza ilusionista das imagens geradas pela arte eletrônica desafia historiadores e críticos da arte a novas abordagens. Faz-se necessária a recodificação da operação artística, que passa a ter no fenômeno da luz sua própria estrutura imaginativa. O texto parte da pintura de Monet, cuja preocupação central de manifestar o fenômeno luz constituiria marco inicial das experiências hoje francamente apresentadas pela “arte luz” que, entre outras contribuições, consolidou o processo interativo e redirecionou a discussão sobre a materialidade da obra. Como em Monet, a contemporânea “arte luz”, longe de reduzir-se a uma demonstração de efeitos especiais de avançada tecnologia, permanece o lugar e o momento de revelação da sensibilidade humana, condição fundamental para a abordagem e análise do fenômeno artístico.

As palavras de Gaston Bachelard servem-nos como ponto de partida e motivação para pensar a respeito do intenso fluxo de imagens virtuais no campo da experiência artística, fluxo que vem imprimindo novos perfis à pesquisa e aos estudos no campo da história e crítica da arte.

A partir do jogo poético de Bachelard compreendemos que a pintura de Monet ainda se concretiza na apropriação do mundo por meio dos objetos: a catedral é concreta, está lá. Todavia, o artista opera na imagem a transgressão da matéria pedra, dura e pesada, imprimindo-lhe um caráter etéreo, pois é da luz que quer falar, é a luz que quer manifestar; ela é seu canal.

Nesse sentido, sua pintura dá partida a um futuro que hoje vivemos, no qual a experiência artística, apropriando-se de técnicas produtivas de imagem, explora a luz como elemento e energia fundamen-

tal de suas proposições. A *esponja de luz* expandiu-se e penetrou o computador, o vídeo, o laser e a holografia. Monet, ao elaborar imagens a partir da luz e de seus reflexos, contribui para o fim da pretensão à interpretação unificadora do mundo. A materialidade torna-se fluida, possibilitando a emergência e a retomada de outros conceitos. O entendimento do real amplia-se. Argan afirma: “*Não importa que o reflexo de uma coisa seja menos certo e firme do que a coisa: a percepção do reflexo é, enquanto percepção, tão concreta quanto a percepção da coisa.*”² Referindo-se à pintura de Monet, esse historiador ainda observa: “*as cores não são iluminadas, são fatores luminosos e, portanto, os elementos construtivos do quadro.*”³

Muitas e significativas transformações separam-nos do tempo de Monet. Vivemos um mundo atravessado por uma tecnologia

de imagem que, sem dúvida, opera metamorfoses, faz da imaterialidade dos objetos uma verdade, revela-nos um mundo além da realidade empírica. Confrontamos constantemente com um universo de imagens de tipo mecânico e eletrônico cada vez mais explorado com eficiência pelos artistas contemporâneos. Mais do que nunca, estamos sujeitos, no campo visual, ao poder absoluto da velocidade da luz que dá concretude a infundáveis imagens. O tempo se impõe ao espaço, a “*esponja de luz*” à catedral, comprometendo noções tradicionais da óptica geométrica.

Podemos pensar a pintura de Monet à luz do que Walter Benjamin afirmou: “... *em certos estágios de seu desenvolvimento, as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte.*”⁴

Sem qualquer esforço, mas em singular articulação, o artista contemporâneo aproxima-se dos diferentes meios visuais e sonoros que a tecnologia oferece, em criativa apropriação, na qual a obra concretiza-se na própria situação da percepção que ela cria. Acentuam-se, na era da reprodução eletrônica de imagens, as questões articuladas por Walter Benjamin a propósito da reprodutibilidade técnica da obra de arte. Altera-se a natureza da arte, imagens sem objeto, “*visão sem olhar*”.⁵ Arrebatando os limites institucionais que preservavam o obra de arte aurática, o artista contemporâneo mantém a herança vanguardista da explosão da estética fora do campo tradicional.

Bem sabemos que a ampliação do campo da experiência artística articula-se historicamente à crise de suas técnicas, que garantiam à obra sua qualidade estética. Segundo Argan, as vanguardas modernistas iniciam o nivelamento de técnicas especificamente artísticas com outras, não propriamente artísticas. Esse processo, a partir do qual se amplia o material artístico,

pode ser observado desde as *collages* cubistas, passando pelas apropriações dadaístas e surrealistas de objetos cotidianos, em deliberado confronto com o tradicionalmente artístico. A exploração de materiais industriais pré-fabricados, promovida pelas vanguardas construtivas, enriquece e torna complexas as operações artísticas que se integram aos meios operativos disponíveis na sociedade. Nesse caso, o confronto é de outra ordem. Nem mesmo a abstração expressiva escapou de questionar os materiais e os procedimentos tradicionais da arte, amalgamando-se aos impulsos profundos da existência.

No conjunto, o modo de fazer arte no século 20 diz respeito à capacidade da obra de pôr em discussão seu estatuto, problematizando o âmbito em que se constitui seu valor. Do não-valor ampliam-se o seu trânsito e sua penetração na realidade.

O artista do pós-segunda-guerra, indiferenciando-se da grande massa, recolhe imagens de um tipo de consumo indiscriminado. Imagens sem objeto anestesiam o homem contemporâneo, ávidas por implantar a velocidade do consumo, em verdadeira industrialização da visão. Dá-se o deslocamento da coisa para sua imagem, tornando hegemônico o tempo. Da *esponja* resta apenas a *luz*.

O artista vai propor variantes ao mecanismo do sistema cuja gênese e cujo aproveitamento máximo se dão nos campos da produção industrial, por meio das técnicas publicitárias e das operações bélicas. Paul Virilio chama atenção para a eficácia da guerra das imagens, que suplanta o poder de dissuasão das armas atômicas, ao afirmar: “*Enganar o adversário sobre a virtualidade de passagem da máquina, sobre a própria credibilidade de sua presença, tornou-se mais necessário do que enganar sobre a realidade de sua existência.*”⁶ Nessa “*logística da percepção*”, o verdadeiro e o falso cedem lugar a outra



Claude Monet, Catedral de Rouen: pleno sol, 1894.

polarização, o atual e o virtual. A visibilidade garante não mais o *trompe l'oeil* mas o *trompe l'esprit*, participando de nova natureza ilusionista das imagens virtuais.

No campo da arte contemporânea, o computador integra essa nova natureza geradora de virtualidades. Surgido na Alemanha, em 1960, o computador gráfico possibilitou, a partir de 1965, a elaboração de trabalhos artísticos realizados simultaneamente por diferentes artistas. Muitos o buscam como ferramenta de desenho, explorando as facilidades que a eletrônica oferece quanto à alteração das cores e dimensões, metamorfoseando a composição, fragmentando as formas, acelerando o tempo compreendido entre idéia e finalização do trabalho. (É o caso de David Em e Jack Youngerman) Outros, por sua vez, encaram o computador enquanto entidade criativa, sistema eletrônico que possui seus próprios princípios a serem compreendidos e elaborados em programas estéticos, na perspectiva da inauguração de novas vias de criação, como Michel Chevalier, Harold Cohen ou Jean Pierre Yvaral..

Nesse âmbito, a *computer art* possibilita a criação de imagens de outras imagens, ampliando o conceito de participação do espectador na experiência interativa (espectador + programador + máquina). A recuperação imediata de imagens fora de seus contextos espacial e temporal transforma a natureza da participação, que se dá agora, em espaço conscientemente explorado, em envolvimento compreensivo. Em sua nova natureza tecnológica, a arte implica o espectador no processo criativo

A interatividade recoloca questões a respeito desse processo, um meio de formar que não passa mais pelo modelado plástico da imagem. Michel Bret define a natureza da mudança: *"Enquanto os meios tradicionais habilitam o artista visual a trabalhar com os objetos, o computador dá acesso aos processos e fontes da atividade*

criativa."⁷ Muitos outros aspectos fazem do computador o lugar, por excelência, das experiências visuais contemporâneas, ao lado das propostas de outro meio igualmente poderoso, como o vídeo.

O artista contemporâneo explora também em sua criação as possibilidades oferecidas pelo uso do laser, cujas qualidades técnicas vêm sendo aplicadas especialmente na esfera da holografia. Data dos anos 60 a aplicação do laser a fins artísticos, em produções urbano-ambientais de longa distância ou integrado em instalações, ou, mais especificamente, na esfera da holografia. O efeito estético da espacialidade holográfica deriva da própria criação da energia da luz, prioridade absoluta desse processo imagístico. Ao se dar a nós na pura experiência do fenômeno, o espaço holográfico escapa a uma redução construtiva matemática, pois *"A luz não é somente o princípio gerador mas o assunto e a substância básica da imagem,* "como observa Popper."⁸

A catedral de Monet por certo faz parte de um momento primitivo dessa "arte luz", cujos desdobramentos mais sofisticados, técnica e esteticamente, estão no laser e na holografia. Esses, independentes da cor pigmento e da referência à realidade material, oferecem um leque para a realização estética. Podemos citar alguns artistas envolvidos com esse processo como Margareth Benyon, Paul Dawson e Douglas Tyler.

Mediante a interação do tátil e do visual, a imagem holográfica torna-se real. Na verdade, o apelo à multisensorialidade caracteriza o aparato tecnológico da arte eletrônica. Não seria o caso de nos remetermos ao terceiro olho, do qual nos fala Merleau Ponty ?

A nova natureza ilusionística da arte eletrônica repõe e dá novo impulso às históricas questões "imagem *versus* realidade", "percepção *versus* ilusão". Sua contribuição no debate de especialistas é

tornar concreto e presente o enunciado de que toda figura é pura abstração. A velocidade da luz acelera essa constatação. Absorvida no campo das práticas artísticas, a tecnologia da imagem, em suas diferentes manifestações, configura-se como novo realismo que dá conta do instante, uma vez que se estrutura no momento mesmo de percepção. Virtual e atual confundem-se diante do observador. Essa tecnologia introduz um fenômeno sem precedente na abordagem do tempo, uma vez que *"... a questão da Realidade tornou-se então a do trajeto do intervalo luz e não mais somente a do objeto e dos intervalos de espaço e de tempo"*⁹.

A transformação dos conceitos é inevitável. Para a abordagem da arte eletrônica que, em novos termos, recodifica a operação artística, o pesquisador precisa instrumentalizar-se. É preciso estar atento para não reduzir a espetaculares efeitos especiais, demonstração do poder dos esquemas cotidianos da experiência visual tecnológica.

Certa vez, o artista brasileiro Newton Cavalcanti afirmou: *"Nenhuma forma salva o artista se ele não tem o que dizer"*¹⁰. No caso específico do nosso tema, diríamos que nenhuma tecnologia salva o artista se ele não tiver o que dizer. A operação artística, há muito, deixou de ser definida pelos meios e materiais utilizados. Nesse caso, é interessante pensar a respeito do que afirma Rosalind Krauss: *"no pós-modernismo, a praxis relaciona-se às operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios são usados"*¹¹.

Entendemos por operações lógicas as operações de sentido que fazem da arte, tecnológica ou não, o lugar privilegiado da expressão do ser no mundo, de modos particulares de sentir e pensar.

Toda uma cultura artística é elaborada e se expande por meio de equipamentos eletrônicos que marcam uma mudança sem,

todavia, eliminar as linguagens anteriores. Algumas constituíram um degrau no processo do desejo humano de abarcar o tempo no tempo da luz. Pensamos ser esse o caso da *"catedral - esponja de luz"* de Monet. O que vale tanto num caso como em outro é a estrutura imaginativa. A arte não pode gerar indiferença; sua natureza provocativa independe do suporte ou frequência de energia que a compõem. Nosso objeto de pesquisa não será certamente a tecnologia. Será preciso, contudo, compreendê-la como meio capaz de estruturar a arte de uma maneira diferente.

A arte não pode estar aprisionada em operação técnica. Ela estará onde o espírito humano puder manifestar-se no sensível: **na CATEDRAL - ESPONJA DE LUZ, na ESPONJA DE LUZ, ou SIMPLEMENTE NA LUZ!**

Notas

¹BACHELARD, Gaston. **O direito de Sonhar**. São Paulo : Difcl, 1986, p.28

²ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.98

³Obra citada, p.99

⁴BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.185

⁵VIRILIO, Paul. **Máquina de visão**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p.86

⁶Obra citada, p.98

⁷BRET, Michel, e PHUD POPPER, Frank IN **Age**, New York: Harry M Abrams, Inc, Publishers, 1993, p.121

⁸Obra citada, p.38

⁹VIRILIO, Paul. Obra citada, p.104.

¹⁰Em depoimento à autora, no Rio de Janeiro, em 21/08/96

¹¹KRAUSS, Rosalind. A cultura no campo ampliado. **GAVEA**, Rio de Janeiro: PUC, 1984, n° 1, p.93.

