



ORIGINAL  
ORIGINAL

**Editor**

Jonathas Magalhães  
Renata Baesso Pereira

**Conflito de interesse**

Não há

**Apoio**

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Bolsa de produtividade, processo nº 311580/2018-1 –, e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Bolsa de Doutorado, código de financiamento 001).

**Recebido**

11 out. 2021

**Versão Final**

25 jul. 2023

**Aprovado**

3 ago. 2023

# Light and space e a materialização da luz: da literalidade ao fenômeno

## Light and space and the materialization of the light: from the literality to the phenomenon

Nathália Moreira Carvalho<sup>1</sup> , Cristiane Rose de Siqueira Duarte<sup>1</sup> 

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Correspondência para/Correspondence to: C. Duarte. E-mail: cristiane.duarte@fau.ufrj.br

**Como citar este artigo/How to cite this article:** Carvalho, N.M.; Duarte, C.R.S. Light and space e a materialização da luz: da literalidade ao fenômeno. *Oculum Ensaios*, v. 21, e245459, 2024. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v21e2024a5459>

### Resumo

Poucos são os estudos sobre as origens do conceito de “materialização da luz”, um tipo de proposta artística/arquitetônica, na qual espaço e luz se unem, afetando intimamente a percepção, a experiência e a participação do espectador em relação ao ambiente. Nesse sentido, este artigo busca contribuir não apenas percorrendo as ideias e práticas ligadas ao uso da luz como objeto de arte e/ou elemento arquitetural a partir da década de 1960, mas, principalmente, provocando uma reflexão a respeito da relação entre a luz materializada e o espaço, e entre estes e os sujeitos. O presente trabalho traz uma revisão bibliográfica baseada em Butterfield, Didi-Huberman, Merleau-Ponty e Robert Morris, revisitando as propostas do “Light and Space”, movimento iniciado na década de 1960 que buscava elevar a experiência em relação à materialidade da luz à sua máxima potência. Tal movimento representou não só uma resposta dada por importantes nomes da arte e da arquitetura, como Dan Flavin, James Turrell, Robert Irwin e Larry Bell aos ideais da época de justaposição de tecnologia, arte, percepção sinestésica e experiência plena do sujeito, como também uma expansão do papel da percepção sensível do sujeito-percebedor, que deixa de ser algo externo surgido a partir da obra, para ser o próprio elemento compositivo do espaço artístico e arquitetônico.

**Palavras-chave:** Light and Space. Luz materializada. Percepção Sensível. Presença.

### Abstract

There are few studies on the origins of the concept of “materialization of light”, a type of artistic/architectural proposal, in which space and light come together, intimately affecting the perception, experience and participation of the spectator in relation to the environment. In this sense, this article seeks to contribute not only by going through the ideas and practices related to the use of light as an art object and/or architectural element from the 1960s onwards, but mainly by provoking a reflection on the relationship between materialized light and space, and between materialized light and the subjects. The present work brings a bibliographic review based on Butterfield, Didi-Huberman, Merleau-Ponty and Robert Morris, revisiting the proposals of “Light and Space”, a movement started in the 1960s that sought to elevate the experience in relation to the materiality of light. This movement represented not only a response given by important names in art and architecture, such as Dan Flavin, James Turrell, Robert Irwin and Larry Bell to the ideals of the time of juxtaposing technology, art, synesthetic perception and the full

*experience of the subject, but also an expansion of the role of the sensitive perception of the subject-perceiver, which ceases to be something external arising from the work, to be the very compositional element of the artistic and architectural space.*

**Keywords:** *Light and Space. Materialized light. Sensitive Perception. Presence.*

---

## Introdução

Apesar de a luz materializada ter sido e ser empregada artística e arquitetonicamente ao longo dos anos, sob formas diferentes, com propósitos diversos e se valendo das mais variadas tecnologias, existe um período da história da arte e da arquitetura que consideramos ser diferenciado dentro desta temática e indispensável para o entendimento do que se encontra atualmente em termos de materialização luminosa: as décadas de 1960 a 1970. O motivo desse recorte está no fato de, neste período, a luz ter sido trabalhada, divulgada e experienciada como objeto de arte por um grupo considerável de artistas que, apesar de negarem classificações que os aproximassem, desenvolveram muitas obras afins onde a luz materializada, mais do que efeito, era apresentada como presença.

Nessa época estavam ocorrendo várias mudanças paradigmáticas no campo dos estudos da percepção e importantes transformações nos processos de experimentação do espectador em relação ao ambiente e aos objetos de arte. Enquanto o visível adquiria uma espécie de dimensão háptica, o objeto artístico assumia seu estado de presença, superando o dualismo sujeito – objeto. Emergiam, então, novas relações de materialidade num cenário onde indivíduo e obra teriam seus papéis ressignificados.

Mais do que tratar do elemento material, de questões tecnológicas ou de produtos artísticos e arquitetônicos de um dado momento, o que pretendemos com o presente artigo é revisitar algumas obras, ideias e ideais a respeito da materialidade da luz a partir da década de 1960, visando não somente amenizar a carência de informações quanto à origem, à prática e à teoria conceitual de estudos e trabalhos do gênero, mas principalmente estimular a discussão a respeito de processos de percepção e experiência entre sujeito e espaço a partir de noções que giram em torno do sensível, presença e do presente.

Para tal, apresentaremos uma revisão bibliográfica construída a partir de autores como Butterfield, Didi-Huberman, Merleau-Ponty e Robert Morris que, ao abordar questões como materialidade, presença e percepção, extrapolam de alguma forma o conhecimento oriundo das ciências consideradas “exatas” em busca de um aprofundamento fenomênico.

O texto se encontra dividido em quatro partes. A primeira delas é dedicada à conceituação da materialização da luz a partir de termos como matéria e materialidade. No segundo capítulo, há uma breve contextualização da arte dos anos 1960, para então, no capítulo seguinte explorarmos a materialização da luz a partir de artistas como Dan Flavin, James Turrell, Robert Irwin e Larry Bell, vinculados ao grupo norte americano *Light and Space*, surgido na segunda metade do século XX. A escolha dos artistas e suas obras foi feita a partir da relevância dos mesmos não somente durante as décadas de 1960 e 1970, mas em períodos posteriores, além de terem sido representantes que conseguiram disponibilizar em forma de arte, toda a bagagem conceitual, científica e teórica que estava por trás do movimento. O último capítulo volta-se às questões da percepção sinestésica e da presença, que julgamos serem muito importantes no que diz respeito à luz materializada, gerando subsídios, inclusive, para discussões sobre propostas contemporâneas.

A importância de trazer a conceituação de materialidade da luz neste artigo está além da discussão puramente descritiva ou teórica sobre o tema, mas principalmente na ampliação do entendimento dessa prática projetual em que a luz, ao ser percebida como elemento materializado, adquire status de indivíduo, capaz não só de despertar a visão, mas principalmente o tato do observador (que começa a se tornar parte da própria obra de arte). Desse modo, ao tratar do assunto, amplia-se a ideia de percepção que os sujeitos podem ter de si mesmos e do outro no espaço artístico, arquitetônico e urbano, influenciando assim a maneira como estes mesmos sujeitos afetam e se deixam afetar pelo Lugar.

Ao longo dos anos e com a evolução da tecnologia, a forma de se propor a materialização da luz foi sendo reorganizada em busca de efeitos cada vez mais interativos e futuristas, tornando-se muitas vezes um produto instantâneo da cultura de massa que se alimenta da imagem efêmera. Com isso, ao se apresentar um texto voltado às ideias e ideais iniciais do que se coloca aqui como luz materializada, estimula-se uma discussão a respeito das possíveis influências e divergências entre o que era feito e o que se tem atualmente, principalmente a respeito da percepção plena no tempo presente e da experiência real do espaço físico.

## **A materialização da luz: relações entre matéria e materialidade**

A luz necessita de um meio material, ainda que minúsculas partículas de vapor, para se fazer visível. Ainda assim, “enxergar” a luz por si mesma sem associá-la à existência de outra matéria é o que normalmente se espera da percepção humana, ou seja, não se vê partículas de poeira luminosa como sendo partículas, mas sim luz, simplesmente, e é então que se instaura a noção de materialidade.

Imaginemos duas salas semelhantes formadas por paredes pintadas de branco em uma galeria de arte. Na primeira sala, as paredes são iluminadas de maneira difusa e homogênea por lâmpadas fluorescentes tubulares com temperatura de cor neutra fixadas no teto. Na segunda sala, lâmpadas fluorescentes tubulares idênticas às da sala anterior estão fixadas verticalmente em uma das paredes a partir do piso – uma lâmpada posicionada no canto esquerdo, duas no centro da parede e três no canto direito. Trata-se da obra “*The nominal three (to William of Ockham)*” (Figura 1), de Dan Flavin, e o ano é 1963.

Atendo-nos às lâmpadas, é possível dizer que em ambas as salas as fontes luminosas são matérias muito semelhantes formadas pelos mesmos tipos de materiais: corpos tubulares de vidro preenchidos por gases e paredes internas cobertas de fósforo. Em contrapartida, quando a análise volta-se à noção de materialidade, as duas propostas mostram-se bastante diferentes:

As lâmpadas da primeira sala, fixadas no teto, são utilizadas para tornar o ambiente mais claro e possibilitar a visibilidade de tudo que ali está contido. Além disso, quando observadas, são automaticamente vinculadas ao espaço como um dos vários elementos que compõem a funcionalidade do local. Neste caso, a luz é compreendida, pelo senso comum, como pura energia, algo imaterial ou sem massa.

Por outro lado, as lâmpadas de Flavin possuem status de objeto artístico a ser contemplado e experienciado. De certo modo transmitem pensamentos do autor e expressam questões de determinado momento artístico como, por exemplo, o uso de elementos cotidianos enquanto meio de expressão, a apresentação objetiva e não representativa dos objetos expostos ou a ausência da figura do artista como produtor da obra. Neste cenário, a luz (materializada) é o próprio elemento

percebido e encarado, e o fato de ser apresentada de maneira diferente daquela que o público está acostumado, acaba gerando alguma inquietação quase como se a luminosidade pudesse tocar e ser tocada.

As cenas descritas acima são exemplos que ilustram o que a artista Fayga Ostrower (2001, p. 31) comenta em seu livro “Criatividade e processos de criação” a respeito dos termos “matéria” e “materialidade”. Para ela, a ideia de materialidade ultrapassa o sentido de matéria enquanto substância e inclui tudo aquilo que é produzido e transformado pelos indivíduos. Sendo assim, a materialidade não estaria associada somente à fisicalidade de algo, mas principalmente a um plano simbólico capaz de estabelecer alguma comunicação entre os sujeitos.

Em consonância com Fayga, os autores Böhme e Thibaud (2016), apresentam a ideia de materialidade também desvinculada da obrigatoriedade do elemento material em si (principalmente pelos processos de criação e percepção), destacando como características inerentes ao termo a fisionomia (ligada à aparência), a percepção sinestésica (principalmente o tato associado à visão) e o caráter sociocultural relacionado à representação.

Para Böhme e Thibaud (2016), ao se envolver com a materialidade, mesmo sem haver a existência do elemento material, o sujeito acaba reconhecendo e experimentando sensações como suavidade, firmeza e calor numa experiência de si próprio. Para usar um termo de Merleau-Ponty (2020, p. 176), seria uma espécie de “intercorporeidade”, ou um entrelaçamento de corpos que se tocam tocando.



**Figura 1** – Manipulação gráfica em referência à obra *The nominal three (to William of Ockham)*, de Dan Flavin.  
Fonte: As autoras (2021).

Presença e presente, neste caso, misturam-se diante da realidade sensível que ultrapassa a metafísica, mesmo que o ato de interpretar seja algo inevitável ao ser humano. É o corpo, no instante do agora, afetando e sendo afetado pelo mundo ao redor sem precisar compreendê-lo ou explicá-lo.

Assim sendo, podemos dizer que a materialidade se relaciona com o processo de reformulação do senso espacial, tanto quanto reorganiza a experiência que os indivíduos têm de temporalidade e subjetividade, proporcionando outras maneiras de interação e afeto. A ausência da matéria não aniquila a fisicalidade de que algo pode ser tocado, mas a modifica. Portanto, a materialidade, associada ao valor das coisas e desvinculada do corpo material, passa a ser uma questão de relações materiais, onde estão intrínsecos a transformação e o movimento.

Ao propormos o termo “luz materializada”, nos dirigimos então à manifestação lumínica, que ao invés de possibilitar a visibilidade do outro (como se espera da luz considerada pelo senso comum como “imaterial”), é percebida por si mesma como matéria, o que automaticamente a vincula à existência de um sujeito outro enquanto corpo sensível que experiencia tudo o que o envolve no tempo presente. Assim sendo, a luz emitida pela lâmpada de Dan Flavin é aqui considerada luz materializada, assim como a luminosidade envolvente de um “*Ganzfeld*” de James Turrell.

A “luz materializada” não seria então aquilo que julgamos ser uma virtualização?

Se pensarmos na materialidade como abstração e realidade, encontraremos aí certa ligação com o virtual, no entanto as semelhanças não vão muito longe, principalmente no que diz respeito à presença, temporalidade e territorialidade.

Apesar de não se opor ao real, o virtual nunca pode ser apreendido, pois se relaciona à ideia, que tende a se atualizar. A atualização, por sua vez, está vinculada à criação e esta implica uma inovação. Como complementa Lévy (1996), o virtual seria um complexo de questões, ideias ou invenções, associado a determinada situação, objeto, acontecimento ou entidade. Em relação à materialização, seria o processo inverso: é dinâmico, pois se trata de uma transformação constante de significados. Também pode ser entendido como uma invenção de novas qualidades, um devir que assim que “soluciona” um assunto, origina outro, num processo de retroalimentação, como uma espécie de “vazio motor”, utilizando-se as palavras de Lévy (2011, p. 18).

Dessa maneira, enquanto a materialização pode ser comparada à figura de uma âncora que fixa (ainda que por curto período) o sujeito no espaço-tempo do “aqui” e do “agora”, virtualizar alguma coisa é produzir questões em suspensão relacionadas a essa mesma coisa, isto é, desprender a substância do meio físico e do tempo cronológico, fazendo emergir a sincronização e a interconexão – fluidas e sem limites estáveis – como uma desterritorialização.

Nos valendo da ideia de virtualização, retornemos então à imagem da obra “*The nominal three (to William of Ockham)*”, de Dan Flavin, citada no início do capítulo. Desta vez supondo acessá-la através de realidade aumentada com auxílio de equipamentos tecnológicos a partir de um ambiente digital interativo, disponível a todas as pessoas com acesso à internet.

Na verdade, não se faz necessário ir adiante por este caminho, pois a própria obra transformada aqui em texto, já poderia ser um exemplo do virtual. Como menciona Lévy (2011, p. 41), “[...] o ato de leitura é uma atualização das significações de um texto, atualização e não realização, já que a interpretação comporta uma parte não eliminável de criação”

Sendo assim, podemos dizer que estamos envolvidos por materializações e virtualizações desde tempos remotos e que um processo não extingue o outro, apesar de não coexistirem perceptivamente. Mesmo não sendo possível estabelecer uma estrutura equilibrada, os indivíduos

parecem viver em um constante movimento que ora permeia o desejo de materialidade, ora se apoia no hábito da interpretação e da distração, e é essa oscilação entre sentido e presença, que acaba agregando certo caráter provocador ao objeto de experiência estética e espacial.

## 1960

De acordo com Foster (2017), apesar de a dualidade materialidade-desmaterialização (ou virtualização) ter sido abordada em toda a história da arte e da arquitetura do século XX, foi a partir da década de 1960 que a tensão passou a acontecer de modo recorrente e enfático. De um lado estavam artistas e arquitetos que realizavam trabalhos voltados a efeitos midiáticos e que se valiam da virtualidade imagética como expressão artística; do lado oposto, se agruparam aqueles que propunham articular objetos e sistemas em espaços físicos, buscando enfatizar a presença (enquanto fisicalidade) no tempo presente.

Os anos 1960 foram um período marcado por muitas transformações nos campos das pesquisas e estudos sobre percepção e experimentação do espaço. Nessa época, inspirados em movimentos de vanguarda do século XX, como dadaísmo, surrealismo e arte conceitual, os artistas, de forma geral, retomaram a ideia de aproximação da arte com a vida real reagindo à imunidade moderna; ocultaram a figura do artista possibilitando ao espectador ser um cocriador da obra, quando não, a própria obra; e, enquanto linguagem, se apropriaram do cotidiano e suas novas mídias como forma de comunicar posicionamentos de interesse social (Zonno, 2014).

Associada a um período de pós-guerra com contenção de danos e grande recessão, grande parte da população mundial — principalmente americana —, da metade do século XX, se viu atraída pelo consumismo desenfreado estimulado pelos meios de comunicação. Nessa época, o racionalismo, a pureza formal e a imunidade modernistas começaram a ser encarados como idealistas demais, além de isentos às necessidades da cultura de massa, o que abriu campo para novas experimentações artísticas e arquitetônicas.

A *Arte Pop*, lançada na década de 1950 em Londres pelo *Independent Group* e editada na década seguinte por artistas norte-americanos, foi um exemplo dessa busca neovanguardista pela aproximação do cotidiano banal. Aqui, a busca não era voltada tanto aos objetos reais e materiais, mas à imagem e à aparência virtual de uma série de apropriações de figuras emblemáticas comuns da cultura popular (marcas de produtos, personalidades ou personagens) e a alteração de seu sentido ou contexto, como uma espécie de paródia.

Nesse momento, a iluminação arquitetônica que até então era proposta para tornar visível as formas puras modernistas, passou a decorar fachadas e destacar letreiros. Os tubos de neon, criados no começo do século, mas difundidos só a partir da década de 1940, tornaram as cidades e seu apelo comercial ainda mais atraentes e convidativos. A luz, passaria a ser considerada uma maneira de virtualização midiática, distraindo, comunicando e vendendo todo tipo de produtos e espaços.

As críticas, como menciona Zonno (2014), iam em direção à desmaterialização do objeto artístico, à perda de referência do real através do uso excessivo de imagens e simulações, ao esvaziamento de significados e até mesmo à proposição de uma experiência banalizada.

Por outro lado, em defesa da *Pop Art* estavam os argumentos de que já consolidado o domínio da imagem na sociedade capitalista, sua exploração consciente e acertada seria uma atitude crítica e de resistência (principalmente em relação ao desperdício ligado ao consumo e ao elitismo na arte).

Em contraposição ao universo virtual, efêmero, sedutor e ilusório das imagens, à desterritorialização proporcionada pelas mídias e à busca pela distração associados à *Arte Pop*,

emergia na mesma época, também nos Estados Unidos, um outro movimento que se convencionou chamar de Minimalismo.

Este (o Minimalismo) teve influência direta das correntes abstracionistas do começo do século XX, principalmente no que tange o aprofundamento perceptivo e experiencial, no qual o espectador é capturado pela obra, que a partir de poucos elementos simples, mas enfáticos e potentes por si mesmos, atraem o olhar do observador revelando um universo sensível. As “pinturas negras” de Frank Stella, por exemplo, apresentadas no MoMA de Nova Iorque em 1959, foram um ponto de encontro entre as artes abstrata e minimalista. Os quadros compostos por tiras negras separadas por linhas finas de tela sem pintura negavam qualquer ideia de hierarquia da composição e não traziam referências ou símbolos ocultos, como menciona Farthing (2011). A escultura “Pilha”, de Judd (Figura 2), que consistia em 12 caixas retangulares de ferro de mesmo tamanho fixadas na parede a 23 centímetros de distância uma da outra, poderia ser considerada uma espécie de tradução tridimensional da obra de Stella, tanto pela relação não hierárquica entre as caixas, quanto pela ausência de reação emocional provocada pela obra.



**Figura 2** – Manipulação gráfica em referência à obra sem título de Donald Judd.

Fonte: As autoras (2021).

Assim, apresentando formas diretas e contrariando a ideia de um movimento idealista e conceitual, equivocadamente defendido por alguns teóricos, como comenta Foster (2017), a arte minimalista se propunha a unir a pureza da concepção com o acaso da percepção. Rompia com a ideia da escultura tradicional antropomórfica, com o espaço transcendental e trazia o sujeito de volta para o tempo presente, em um lugar específico pré-estabelecido (*site-specific*) do mundo real (não do campo mental), em que à primeira vista é simples, mas que instiga e conduz a uma exploração da percepção aprofundada.

Para Robert Morris (2009), os artistas minimalistas haviam deixado de lado a imagem em detrimento da experiência espacial imediata, tornando-a mais articulada e consciente. Tratava-se do que ele denominou “*presentness*”<sup>2</sup>, ou seja, uma consciência espacial voltada para a duração da experiência, necessária no processo perceptivo diante do que estava sendo criado em termos de arte. Era a essência do significado e o status do sujeito, os dois públicos, existentes numa esfera física do mundo real, não no campo mental.

### ***Light and space* e a materialização da luz**

Foi imerso no contexto Minimalista que um grupo de artistas de Los Angeles com algumas afinidades entre si começou a levantar questionamentos a respeito da percepção para além da criação de objetos. Inicialmente surgiram obras que trabalhavam efeitos luminosos derivados de elementos reflexivos ou transparentes inseridos nas salas, depois a luz passou a ser apresentada, por si mesma, como objeto artístico. Dan Flavin, com a “*Diagonal of May 25, 1963*” (Figura 3), foi o pioneiro do grupo nesse sentido. A obra, que consistia em uma lâmpada fluorescente tubular instalada em diagonal na parede lisa e branca da galeria, apesar de simples e objetiva, transformou a ambiência da galeria ao inserir luminosidades e sombras em um espaço onde até então a luz era usada somente com a finalidade de tornar uma obra visível.

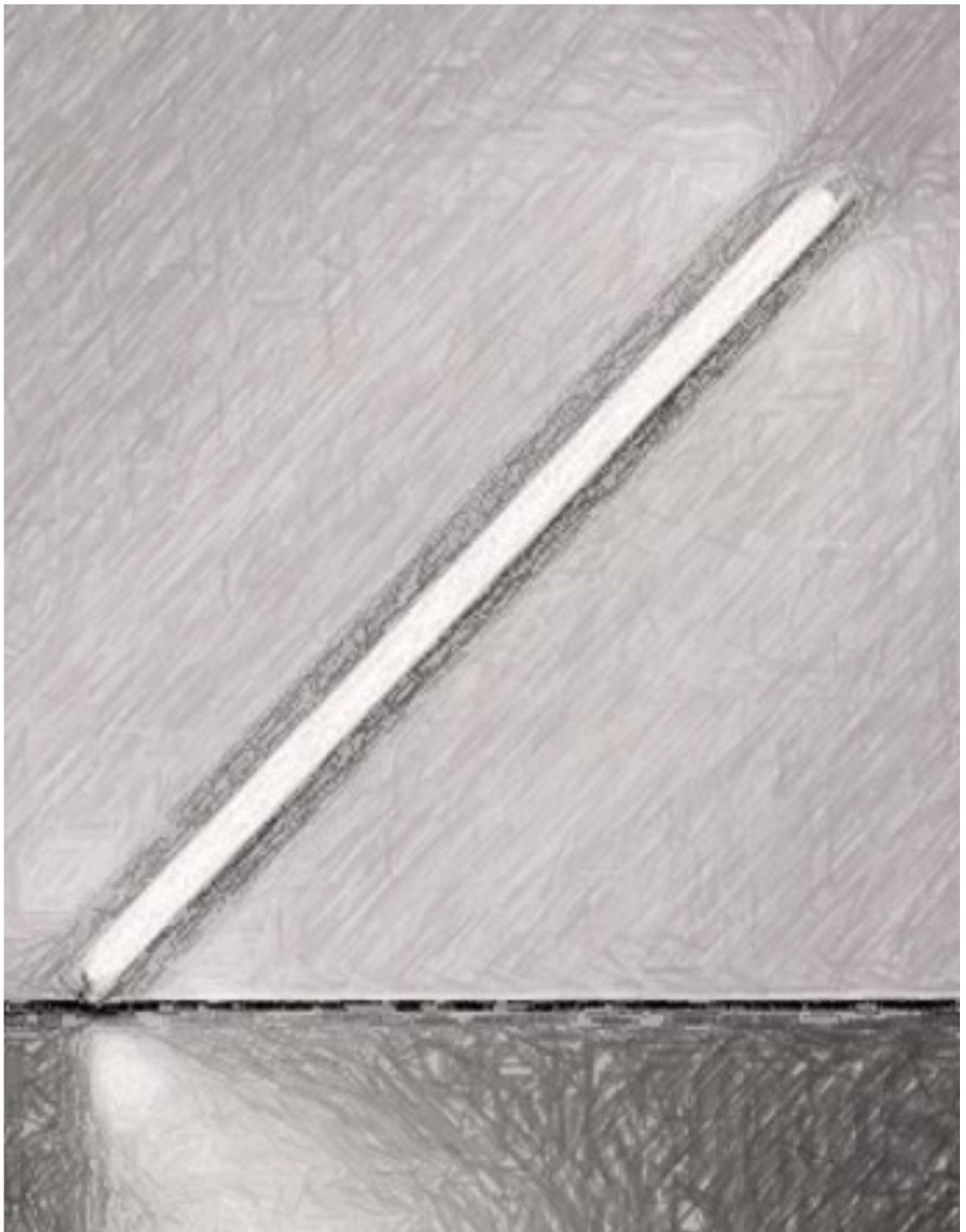
Flavin, por meio desse tipo direto de composição, se propunha a transmitir uma presença imediata, sem ilusionismos. Enquanto acesa, a lâmpada transmitia uma presença mágica; apagada, deixava de existir. Apesar de homenagear amigos, curadores, parentes ou figuras históricas, dando seus nomes a algumas obras, o artista, como tantos outros ligados ao Minimalismo, não buscava a valorização individual particular. Não havia, nas obras de Flavin, a ideia da permanência monumental tradicional (Farthing, 2011).

Paralelamente a Flavin, outros norte-americanos passaram a propor a luz como elemento artístico, o que levou a um agrupamento posteriormente denominado “*Light and Space*”. Entretanto, o título, surgido em 1971 na Califórnia em ocasião da exposição “*Transparency, Reflection, Light, Space: Four Artists*”, não foi aceito por grande parte dos teóricos por ter sido criado sem qualquer manifesto ou apoio dos próprios artistas. No grupo, além de Dan Flavin, estavam reunidos nomes como Larry Bell, Robert Irwin, Doug Wheeler, Craig Kauffman, Bruce Nauman, Peter Alexander e James Turrell, artistas que, apesar de terem suas obras surgidas num mesmo momento, iniciaram seus trabalhos a partir de investigações intuitivas e particulares, vinda de diferentes experiências (Butterfield, 1993).

Neste artigo, ainda que Judd (2009) tenha destacado em “*Specific objects*” que grande parte da arte produzida em meados do século XX não devesse ser classificada ou padronizada (por

<sup>2</sup> “Presentidade” foi a palavra proposta por Milton Machado no texto “Arte e Objetividade”, de Michael Fried para se referir ao termo “*presentness*”, de Robert Morris devido à inexistência de outra tradução em português que conseguisse abarcar o sentido proposto por Morris.





**Figura 3** – Croqui em referência à obra *The Diagonal of May* de Dan Flavin, 1963.

Fonte: As autoras (2021).

se tratar de algo muito diferente do que já havia sido produzido até então, e diferente entre si), optamos por manter e enfatizar o nome *Light and Space* enquanto movimento artístico por acreditar que um olhar mais coeso a respeito do tema facilite didaticamente alguns entendimentos a respeito, principalmente, da luz materializada como presença. Entendemos que se nos detivermos às aparências luminosas dos diferentes projetos, pelo menos dois grupos poderiam ser formados

(isso para não considerarmos cada artista isoladamente), mas se observarmos as obras em sua totalidade, abarcando também o público e os interesses dos artistas, a unidade se mantém.

Do lado Leste, de onde vinha Dan Flavin, surgiram principalmente as instalações mais claramente vinculadas ao Minimalismo que aqui optamos por classificar como literais. Vinculadas a artistas de Nova Iorque ou Manhattan, que comumente interpretavam objeto e material como inseparáveis, a luz era apresentada como elemento palpável, fosse por projeções tridimensionais, fontes luminosas acesas ou outro tipo de instalação que tivesse na forma seu foco.

Da Costa Oeste surgiram os projetos que, de maneira geral, tinham uma abordagem mais ligada ao fenômeno luminoso, isto é, ao efeito como um todo, em que a experimentação extrapolava a ordem visual. Nessas propostas o espaço era tomado por luz e raras vezes a fonte de iluminação podia ser vista. Aqui, como diz Barros (1999), havia um afastamento do objeto minimalista em busca do espaço aparentemente vazio, mas preenchido de luz, como uma nova experiência de materialidade, uma arte espacial dedicada à vivência do fenômeno em si mesmo. A própria ambiência da Califórnia, como menciona Butterfield (1993), influenciava diretamente nas propostas dos artistas do Oeste, que diziam se inspirar nos céus ensolarados e na reflexão da luz (em automóveis e na areia das praias) para propor suas instalações e seus efeitos, diferentemente das inspirações do Leste com seus arranha-céus e ruas quadriculadas.

Em relação às semelhanças, podemos destacar que ambos os lados buscavam afetar a percepção sensorial do espectador, aproximando-o do espaço e do tempo presentes através de um número reduzido de elementos visíveis de iluminação (natural ou artificial) e outros poucos materiais. Além disso, ao invés de propor a luz representada bidimensionalmente em uma tela, o grupo, que ia além dos limites da arte tradicional, oferecia ao público uma nova experiência sinestésica em quatro dimensões (incluindo-se aí a temporalidade), em que a percepção plena da obra seria resignificada a cada contato, fazendo do observador um cocriador da arte. Outra característica comum à maioria dos artistas e das obras era a busca por unir, através da materialização luminosa, ciência e espiritualidade (que naquele momento girava em torno de práticas meditativas zen budistas que se tornaram comuns nos Estados Unidos a partir do final dos anos 1950).

Mais do que semelhanças e diferenças apresentadas acima, é importante destacarmos que, apesar de haver as divisões geográficas e culturais Leste-Oeste, muitas vezes apontadas pelos próprios artistas, nem sempre a parte conceitual seguia coerentemente. Tanto Flavin, quanto Turrell, por exemplo, produziram obras literais e fenomênicas ao longo de suas carreiras.

James Turrell, apesar de ser um dos mais famosos representantes da Costa Oeste e ser bastante conhecido por seus trabalhos fenomênicos, iniciou sua carreira (quando ele ainda estava na faculdade de Psicologia da Percepção, entre 1965 e 1966) propondo experiências mais literais, ainda que fossem projeções. Segundo Adcock (1990), das primeiras esculturas de luz produzidas com chamas, surgiria, em 1966, a instalação batizada de "*Afrum*" (ou como chamada atualmente "*Afrum-Proto*") (Figura 4), que deu origem a muitas outras semelhantes. A obra, criada a partir da luz de um projetor de slides, gerava uma ilusão de óptica no canto da sala escura. Dependendo da posição do espectador, era possível enxergar, ao invés de uma projeção bidimensional de um retângulo, um cubo luminoso. Assim sendo, a obra, para poder existir em sua totalidade, exigia o movimento do observador interagente.

A impressão que essas instalações passavam ao espectador era de serem figuras tridimensionais flutuantes no espaço que pareciam se deslocar à medida que a pessoa circulava no ambiente. No entanto com sua aproximação, a forma se desfazia em dois planos de luz projetada sobre as paredes. Sabia-se que o espaço estava lá, mas, segundo Adcock (1990), o observador não



**Figura 4** – Manipulação gráfica em referência à obra “*Afrum*” de James Turrell, de 1966.

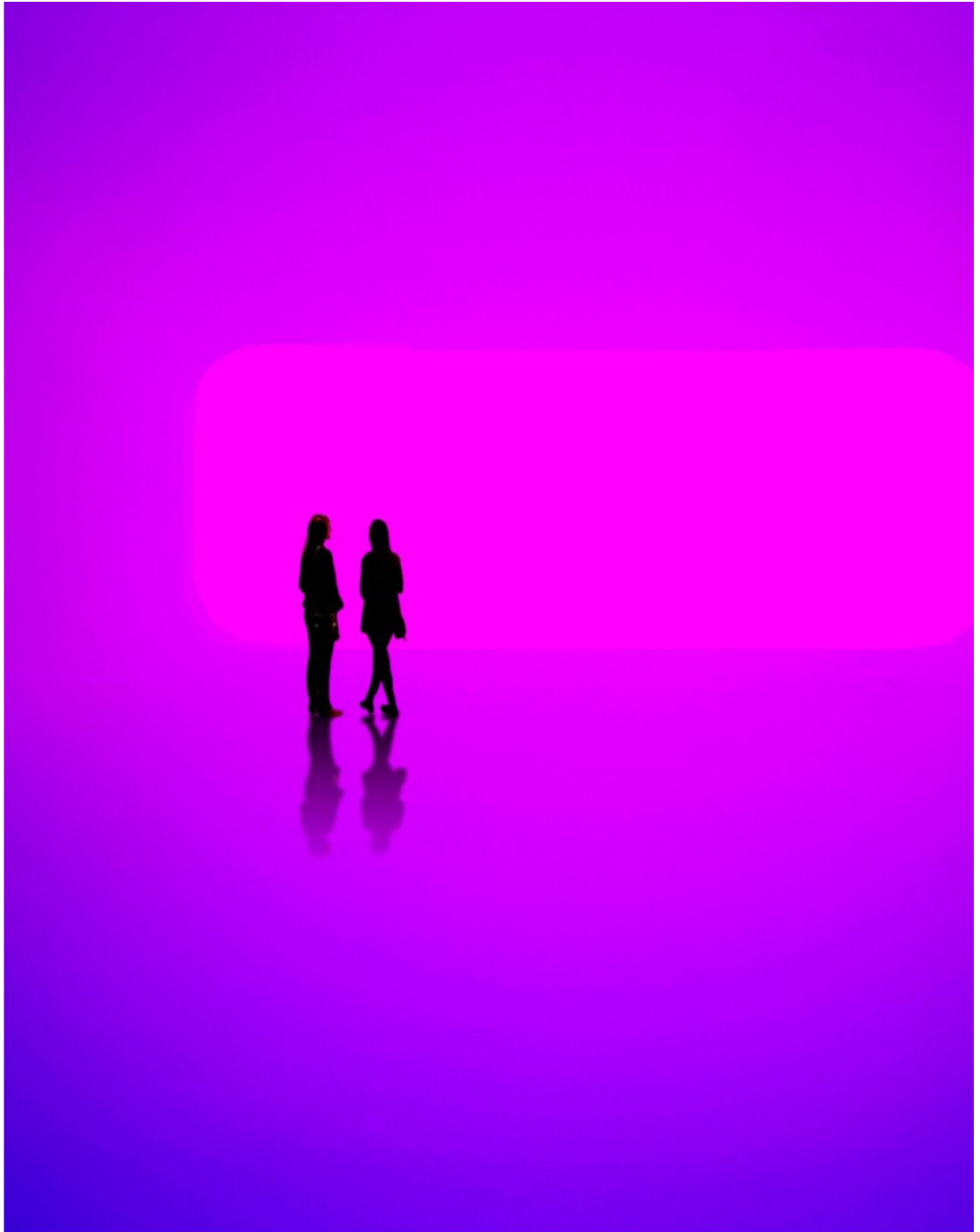
Fonte: As autoras (2021).

consequia compreendê-lo plenamente, passando a criar um lugar hipotético que correspondesse às informações trazidas através da luz.

Posteriormente Turrell voltou-se à novas experimentações luminosas, associando-as às suas pesquisas sobre a interferência da luz nos efeitos retinianos e psíquicos. De acordo com Butterfield (1993), no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, James Turrell e Robert Irwin iniciaram uma parceria com Edward Wortz, um cientista e psicólogo experimental. Juntos estudaram uma câmara onde se podia manipular o som e a luz. Criaram então os “*Ganzfelds*” (Figura 5), que eram

campos visuais de 360 graus sem quaisquer objetos ou informação temporal, inundados por luz monocromática cuja fonte luminosa não era visível, exatamente para que o olho não tivesse nenhum tipo de foco de captação de imagem. O efeito produzido por esses campos era uma infinita expansão de luz que parecia estar materializada.

A atmosfera luminosa homogênea criada na sala, gerava certa irritação na retina. Como comenta Butterfield (1993), a dificuldade de as pessoas se moverem e se localizarem naquele espaço, criava uma sensação da ausência corporal. A intenção dos artistas era de provocar no

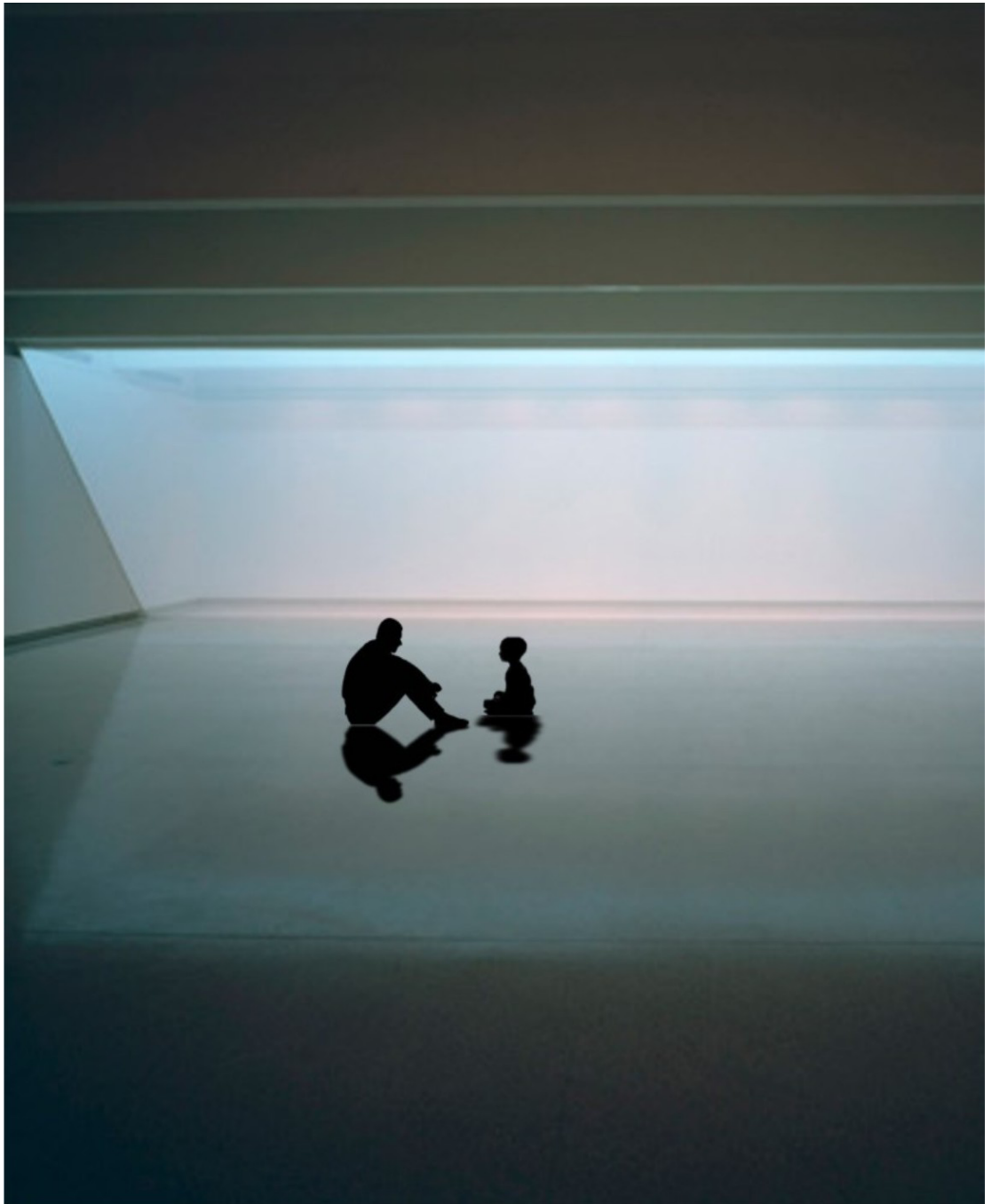


**Figura 5** – Manipulação gráfica em referência ao “Ganzfeld” de James Turrell.

Fonte: As autoras (2021).

espectador um sentimento de estar se observando vendo aquele espaço, ou seja, uma maneira do sujeito compreender que ele mesmo compunha a realidade daquilo que via. Aqui a percepção era a grande obra de arte, e não fruto desta.

Segundo Barros (1999), James Turrell e Robert Irwin (Figura 6), que propunham trabalhos que contemplavam não só relações poéticas, mas também informações científicas, foram considerados por muitos críticos como os mais importantes representantes dessa vertente artística, não só pela qualidade de suas obras, mas principalmente pela reflexão teórica a respeito da percepção do fenômeno.



**Figura 6** – Manipulação gráfica em referência à obra sem título de Robert Irwin, de 1974.

Fonte: As autoras (2021).

O próprio Dan Flavin criou, no final de sua vida, obras ligadas a essa vertente. Sua instalação póstuma, a “*Chiesa Rossa*” (Figura 7), iluminou e coloriu o espaço interior de uma igreja. Nesse trabalho ele propôs a luz como meio de ressignificar um local já repleto de significado e símbolos. Sua obra era absolutamente específica para aquele espaço e responsável por alterar a ambiência daquele lugar.

Larry Bell, outro artista de grande destaque, realizou instalações em que as paredes envidraçadas das obras corresponderiam à ausência de limites entre a arte e o espectador ou a falta da dualidade sujeito-objeto (Figura 8). A arte de Larry Bell chamava atenção para a percepção visual. Ao acostumar-se com o “nada” do vidro, o espectador começava a perceber movimentos, luz e cor no que antes era o vazio, como uma experiência estética meditativa. Bell trabalhava com a percepção da luz a partir dos comprimentos de onda a serem refletidos pelas diversas superfícies. Sua obra também estava ligada ao lugar específico e tinha um apelo sensorial ao unir corpo e mente no processo de descobrimento da arte (Bell, 1980).

Como comenta Butterfield (1993), a arte de Bell tinha algo de estado transitório e que não poderia ser verdadeiramente resolvido somente por ele. Para o artista (Bell, 1972), ao associar seu trabalho ao nada, uma espécie de ilustração do vazio, ele aproximava-se do que os budistas chamam de “*satori*”<sup>3</sup>. Trata-se de uma imersão passiva em meio aos estímulos do mundo e diz respeito a um mundo consciente da interdependência da dualidade. O próprio destaque dado à experiência e não à cognição intelectual, como enfatizado por Bell (1972), também teria, segundo o artista, uma ligação Zen-Budista.

Essa associação com o Budismo e a tradição Zen, apesar de parecer algo isolado ou aleatório, na realidade surgiu de uma tendência, ou como disse Umberto Eco (1991, p. 204), um dos “fenômenos culturais e de costumes mais curiosos dos últimos tempos”, instaurado principalmente nos Estados Unidos a partir do final da década de 1950. Segundo o autor, muitos campos da arte como a música, literatura e artes plásticas (além de áreas da psicologia, como a psicanálise e filosofia, como a fenomenologia) se apropriaram de preceitos da tradição oriental em busca de uma vivência mais amena frente à descontinuidade, à multiplicidade, ao acaso e à mutabilidade típicos do momento em questão.

A partir do texto crítico de Umberto Eco (1991), podemos apontar algumas diretrizes e condutas do Zen bastante aplicadas às artes desse período (não só ligadas ao *Light and Space*, como ao próprio Minimalismo). A compreensão do espaço enquanto uma “entidade positiva em si” foi uma delas (Eco, 1991, p. 210). O espaço e o vazio são apresentados pelo Zen como um meio de oportunidades, um universo de possibilidades diversas, e não como receptáculo ou falta de algo. Outra característica absorvida por muitos artistas simpáticos ao Zen foi a ideia de abertura, não definição ou incompletude da obra, deixando ao espectador a liberdade da fruição. Uma terceira questão também se entrelaçava às práticas da Arte *Minimal* (e do *Light and Space*): a experiência sensível do momento atual, em que a importância da consciência e o hábito intelectual são deslocados para a captação dos estímulos pelos sentidos no tempo presente.

Quando a luz e o espaço passaram a ser trabalhados como um único elemento, a matéria tradicional que até então compunha a arte, abriu espaço para os fenômenos como a luminosidade. Começou a haver um afastamento da ideia do objeto em busca do espaço aparentemente vazio, mas preenchido de luz, como uma nova experiência de materialidade. Uma arte espacial dedicada à

<sup>3</sup> *Satori*, no zen-budismo, significa um estado de leveza e iluminação ou expansão da consciência associados à união sujeito-objeto e expressão-experiência, ou seja, a consciência da dualidade como indispensável ao todo (Stockler, 2019).



**Figura 7** – Manipulação gráfica em referência à obra “Chiesa Rossa” de Dan Flavin.

Fonte: As autoras (2021).



**Figura 8** – Manipulação gráfica em referência à obra sem título de Larry Bell, de 1971.  
Fonte: As autoras (2021).



vivência do fenômeno (Barros, 1999). Por se tratar de uma experiência livre de elementos materiais (pelo menos perceptivamente), a luz se tornava um fenômeno transcendental, uma espécie de estado espiritual ou manifestação que presentificava o outro, além de também se fazer presente. “[...] um espaço onde você sente uma presença, quase uma entidade – que a sensação física e o espaço de poder podem proporcionar” (Turrell, c2021, não paginado, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Ao perceber um objeto, alguém ocupa um espaço distinto – o espaço próprio de alguém. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido. No primeiro caso quem percebe circunda, no segundo é circundado (Morris, 2009, p. 478).

Esse tipo de arte, que escapava do imediatismo do objeto ou da narrativa e fundia espaço e tempo num só elemento, tinha intenção de criar uma experiência direta sem significados ocultos, onde a luz se propunha nem a tanto a revelar, mas ser a revelação em si própria (Butterfield, 1993).

## Da literalidade ao fenômeno: sinestesia e presença

Retornemos à obra de Dan Flavin, a “*Diagonal of May 25, 1963*” (Figura 3). Se estivéssemos diante da lâmpada tubular acesa de Flavin, provavelmente veríamos exatamente uma lâmpada tubular acesa, sem ilusionismos ou representações associados. “O que você vê é o que você vê”, disseram Frank Stella e Donald Judd (2009, p. 150) a respeito da obviedade do objeto minimalista. Também poderíamos associar a literalidade da lâmpada acesa àquilo que Didi-Huberman (2010) chamou de “tautologia”, ou seja, uma redundância, ou uma espécie de anseio do próprio objeto em ser visto como realmente é, negando assim qualquer tipo de latência apresentada à visão, qualquer elemento escondido ou crença, que sugira determinado simbolismo.

Ao nos depararmos com a aparente simplicidade estética das formas literais, apontada por Judd (2009, p. 115) como “específicas, enfáticas e potentes”, associamos à tautologia, um certo caráter de força e de enfrentamento gerando, automaticamente, uma ideia de presença, como equiparada a um indivíduo. Não se trata de algo objetivo ou racional, mas qualitativo, subjetivo e relacionado à experiência. No caso da luz materializada, mesmo desprovida de elemento material perceptível, ela (a luz) se impõe como um ser. Desse modo, o que se mostra banal ou óbvio num primeiro momento, torna-se, a partir do contato entre sujeito e objeto (ou espaço) algo bastante denso e complexo.

A primeira palavra [“específicas”] define [...] um propósito de autonomia [...]. As duas outras [“enfáticas e potentes”] evocam um universo da experiência intersubjetiva, portanto um propósito relacional [...] tratava-se de fornecer algo como uma força à tautologia do *what you see is what you see*. Tratava-se de dizer que esse *what* ou esse *that* do objeto minimalista existe (*is*) como objeto tão evidentemente, tão abruptamente, tão fortemente e “especificamente” quanto você como sujeito (Didi-Huberman, 2010, p. 62).

Segundo Didi-Huberman (2010, p. 148), a materialidade, a presença, o olhar, o enfrentamento lançado pelo objeto literal é o que se poderia chamar de “aura”. É aquilo que olha de volta para quem está olhando. A “aura” se apresenta como uma aparição longínqua, uma espécie de evocação imagética da memória involuntária despertada pelo objeto simples em sua forma. No entanto essa memória não está relacionada com o passado, mas se comporta como uma espécie de apoio ao presente, reconstruindo novas imagens a cada instante. “E essa memória, é claro, está para o tempo

<sup>4</sup> No original: “[...] *space where you feel a presence, almost an entity – that physical feeling and power space can give*”.

linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade ‘objetiva’: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (Didi-Huberman, 2010, p. 149).

É então que, a partir do seu estado de presença e dimensão de sujeito, a luz materializada literal ou fenomênica – simples, pura, enfática – acaba gerando, por sua vez, uma especificidade silenciosa que provoca o olhar e, paradoxalmente, acende latências. Assim, a forma completa em si mesma, revela-se repleta de virtualidades.

Desse modo, o objeto é constantemente atualizado de acordo com as várias latências, que mesmo negadas pela tautologia, aparecem e acabam se sobrepondo. Não se trata de ilusionismo, mas um fluxo constante de associações derivadas da memória involuntária e que contribuem com a poética que extrapola e engrandece o objeto de arte ou o espaço arquitetônico. Como disse Didi-Huberman (2010, p. 29), “[...] o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.”

Presente e presença, neste caso, são termos que acabam excedendo o domínio temporal para exaltar associações espaciais com os objetos e o meio. Quando falamos do “estar presente”, nos referimos a algo tangível e capaz de apelar aos sentidos. Algo que extrapola a metafísica, ainda que a interpretação enquanto mecanismo intelectual inerente ao sujeito seja reconhecidamente elementar e inevitável.

Para Jean-Luc Nancy (1993), tratar de presença e sua dimensão de tangibilidade - encontrando aí a tensão com a representação e escapando do campo do sentido -, acaba se tornando algo difícil de conceber em meio à epistemologia ocidental contemporânea. É como se a presença real e tátil, por excelência, aniquilasse (de certa forma) aquilo que a representação da presença busca apresentar. Além disso – e também por isso – a presença não deve ser associada a algo permanente. Existe enquanto movimento constante do presente, que ao mesmo tempo em que toca e é alcançado, também já é outro. Assim, segundo o autor, “[...] a presença só se dá neste surgir e neste ir além, que não acede a nada além de seu próprio movimento” (Nancy 1993, p. 3, tradução nossa).

O termo “*presentness*” proposto na década de 1970 por Robert Morris (2009, p. 473) sintetiza bem essa ideia de presença enquanto duração e movimento, exatamente para abordar a “presença como atualidade em processo”, ou seja, uma experiência espacial constantemente modificada e relacionada à duração. Indispensável no processo perceptivo da arte Minimalista, e mais ainda, do *Light and Space*, o sentido de “*presentness*” emergiu quando os artistas deixaram de priorizar a imagem e seu vínculo com o “tempo passado da realidade” em busca de uma experiência espacial mais articulada e consciente voltada à temporalidade presente.

Ao criarem uma arte cuja principal intenção seria fazer os indivíduos se tornarem mais conscientes de suas percepções e de suas presenças, num processo ativo, criativo e, inclusive, meditativo, o *Light and Space* ultrapassou a tradicional compreensão da obra artística relacionada ao objeto outro e voltou-se para o próprio sistema perceptivo em sua totalidade que, por sua vez, adquiriu status de arte, como um mecanismo de retroalimentação e interdependência, fazendo desse momento artístico e da história da iluminação, algo tão intenso e marcante. Como dito por Adcock (1990, p. 38), “[...] 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.”

Desse modo, ao romper com o caráter passivo do indivíduo-espectador que apenas olha, ergue-se o sujeito-percebedor que encara e é encarado pela arte dos poucos elementos. É a partir daí que o sujeito se perceberia percebendo. Para Turrell, inclusive, ao propor uma instalação artística luminosa, o que mais lhe interessava era observar a experiência da ação do sujeito se percebendo.

Estou interessado na percepção do espaço e como a luz habita o espaço. Também estou interessado no ato reflexivo de vir para ver sua própria percepção. Meu trabalho é mais sobre sua visão do que sobre minha visão, embora seja um produto de minha visão [...]. Meu trabalho não tem objeto, nem imagem ou foco. Sem objeto, sem imagem e sem foco, o que você está olhando? Você está olhando para você olhando. O que é importante para mim é criar uma experiência de pensamento sem palavras (Turrell, c2021, não paginado, tradução nossa).<sup>5</sup>

Quando o sujeito experiencia sua própria percepção diante da forma intensa que o enfrenta, seja ela diretamente relacionada ao minimalismo ou ligada ao fenômeno luminoso, é como se ele (o sujeito) mergulhasse na dimensão espaço-temporal do vazio, que Didi-Huberman (2010) mencionou como “vazio noturno”. Para o autor, esta seria uma situação que envolve e priva o sujeito de suas referências espaciais, constituindo por isso mesmo um aspecto quase tátil. “É então que ela [a forma intensa] nos olha, é então que ficamos no limiar de dois movimentos contraditórios: entre ver e perder, entre perceber oticamente a forma e sentir tatilmente – em sua apresentação mesma – que ela nos escapa, que ela permanece votada à ausência” (Didi-Huberman, 2010, p. 226).

A percepção da ausência ou esse vazio, tal como uma espécie de presença do negativo, poderia ser posta aqui como aquilo que é sentido (na pele) quando o sujeito se encontra diante da falta do que espera encontrar, ou seja, diz respeito à expectativa, à esperança. Existe, nessa percepção da ausência, uma subjetividade acompanhada de certo egocentrismo. Ver ou ouvir a ausência, como discorre Sorensen (2008) em seu livro “*Seeing dark things: the philosophy of shadows*”, seria tratar, portanto (ainda que implicitamente), de presença, esteja ela associada à escuridão, ao silêncio ou, no nosso caso, da luz materializada fenomênica – e por quê não, fenomenal?

Essa abordagem da ausência como presença teve origem na filosofia clássica de Platão, que propunha o nada como a alteridade do ser ou alguma coisa que é a negação de uma possibilidade. Para o filósofo, não havia o nada ou a ausência absoluta, mas a exclusão de algo, como por exemplo, movimento e não movimento.

No caso do *Light and Space*, a criação de espaços etéreos por meio da luz acabava gerando uma contradição proposital voltada à essência intocável da luminosidade. Mesmo sem o objeto físico, o ambiente proporcionava a sensação de fisicalidade por intermédio da luz, que adquiria substância, materialidade. Seu *medium* era basicamente sensorial.

O próprio desgaste da retina em contato direto com a luz contribuía com a acentuação de outros sentidos além da visão. Para Merleau-Ponty (2020), inclusive, a sobreposição da experiência tátil e da percepção cinestésica (relacionada ao movimento) do corpo é algo inerente e indispensável ao processo de percepção como um todo. Para o autor, o meio visível encontra-se imbricado no universo tangível e vice-versa.

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado [...]. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. [...] todo movimento de meus olhos – ainda mais, toda deslocação de meu corpo – tem seu lugar no mesmo universo visível, que por meio deles pormenorizo e exploro, como, inversamente, toda visão tem lugar em alguma parte do espaço tátil (Merleau-Ponty, 2020, p. 167).

<sup>5</sup> No original: “I’m interested in the perception of space and how light inhabits space. I’m also interested in the reflexive act of coming to see your own perceiving. My work is more about your seeing than it is about my seeing, although it is a product of my seeing [...]. My work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of wordless thought” (Turrell, c2021, não paginado).

Através das obras produzidas pelo *Light and Space* constatamos o interesse dos artistas em incentivar o espectador a ver de outra maneira, como se pudesse captar o visível através do tato e vice-versa, numa espécie de sinergia, ou até mesmo sinestesia, como menciona Basbaum (2002, p. 55) ao se referir à “fruição” da arte.

A percepção sinestésica é, segundo Basbaum (2002, p. 45), uma condição biológica relacionada a “um modo cognitivo pré-verbal”. Trata-se da ação conjunta de mais de um órgão dos sentidos ou quando um determinado estímulo desperta, involuntariamente, uma sensação outra, como por exemplo, o som de uma cor.

Os artistas do *Light and Space*, de maneira geral, redefiniram a arte a partir da experiência sensorial que ela provia e não pelas formas que assumia, consagrando assim o próprio ato da visão, que antes era ligado ao olho dissociado do corpo e agora passa a ser o olho associado a uma visão sinestésica, inseparável do corpo consciente de sua ação na percepção e experiência completa.

Propor o termo sinestesia neste texto, inclusive, é reafirmar o caráter perceptivo que grande parte dos artistas buscava com suas propostas de luz e espaço. Como apresenta Basbaum (2002, p. 51), perceber sinestésicamente (ou pelo menos com certo grau de intercruzamento de sentidos) seria um “[...] estado de preenchimento pela sensação”. Propriedade perceptiva comum em bebês e crianças que não foram alfabetizadas, a sinestesia acontece, portanto, quando o “[...] aqui-agora da sensação predomina sobre o universo simbólico, duradouro, característico da cognição verbal” (Basbaum, 2002, p. 51). Trata-se de uma entrega ao universo sensível disponível no espaço-tempo presente (em oposição à razão).

Assim, depois de entrar em contato com a luz enquanto obra e ente material, o sujeito saíria daquele espaço carregando consigo parte da ambiência compartilhada e a própria arte experimentada, consciente e encarnada.

Dessa maneira, podemos afirmar que Dan Flavin, James Turrell, Robert Irwin e Larry Bell, como tantos outros artistas vinculados ao *Light and Space* criaram uma arte inovadora, em que a principal intenção era fazer os indivíduos tornarem-se mais conscientes de suas percepções, num processo ativo e criativo. A arte voltou-se para o sistema perceptivo em sua totalidade. Passou a ser a própria percepção e não mais os objetos e seu contexto. Tratava-se, a partir de então, de uma experiência individual, estética e subjetiva, sempre nova.

## Considerações Finais

Através de suas diversas manifestações artísticas – da literalidade ao fenômeno –, pode-se dizer que o *Light and Space* como um todo (sem querer homogeneizá-lo, e sim destacar seu potencial artístico de vanguarda), criou um tipo de arte que extrapolava os limites da linguagem, principalmente pelo seu caráter experiencial e sensorial. Com bases instáveis no Minimalismo e nos movimentos anteriores, como o expressionismo abstrato, o grupo, que unia espaço e luz num processo simbiótico e sensível, continua inspirando uma série de artistas que se propõem a criar relações de materialidade luminosa, e afetar não só a percepção e a experiência dos indivíduos, mas ressignificar as relações de identificação entre sujeito e lugar.

Além de buscarem unir os ideais almejados pelos artistas da década de 1960 como tecnologia, arte, percepção sinestésica e experiência plena do sujeito, nomes como Dan Flavin, Robert Irwin e James Turrell colocaram o público como centro de interesse da obra artística.

O sujeito-percebedor passaria de espectador a cocriador em meio ao vazio proposital do espaço preenchido por luz. Vazio esse que numa confluência de ciência e espiritualidade, deixaria de significar ausência para se tornar o meio mais propício para infinitas possibilidades e nascimentos de ideias, o campo aberto para a experiência plena conduzida pela luz.

Propunha-se aí uma relação nova que rompia com a noção tradicional do objeto a ser contemplado. A partir de então o sujeito poderia se perceber percebendo, e isso por si só já poderia ser considerado o sucesso para os artistas que se interessavam mais no comportamento diante da arte, do que na própria arte em si.

Ao se deparar com a luz enquanto substância tátil e tornar-se parte da experiência artística, o indivíduo seria então levado a reorganizar julgamentos de proximidade e distância, figura e fundo, verticalidade e horizontalidade, e de dimensão temporal. Ao invés de rememorar e buscar associações passadas ou projetar-se em direção ao futuro, o sujeito, ao ser englobado ou “encarado” pela materialidade da luz, que extrapola o domínio da matéria e relaciona-se com a experiência, seria conduzido à “*presentness*”, ou seja, à experimentação do momento presente enquanto mudança constante e duração.

Atualmente grande parte das experiências contemporâneas tem sido mediadas por elementos de comunicação que, apesar de simularem presenças reais, acabam afastando o corpo sensível da dimensão espacial física, isso porque há uma diminuição significativa do vínculo e da concentração nas “coisas do mundo” em busca da satisfação de onipresença tecnológica que o virtual oferece.

Nos shows da turnê “*Music of the Spheres*”, da banda *Coldplay*, que tem a luz materializada como uma das características mais marcantes, há um momento interessante que ressalta essa relação dual de distração virtual versus necessidade da presença que estamos vivendo constantemente. Antes de iniciar uma das músicas na metade do show, o vocalista do grupo, Chris Martin, pede ao público que não utilize celulares e concentre-se somente no que estará acontecendo naquele momento. Então as pulseiras de led, distribuídas para todos os espectadores antes do espetáculo, são acesas e sincronizadas através de sinais de rádio frequência proporcionando um efeito único. Apesar de as pulseiras luminosas terem sido utilizadas como grande destaque do show desde as primeiras músicas, até aquele momento onde todos foram convidados a viver o presente, parecia haver uma virtualização coletiva de corpos deslocados de suas presenças, mais interessados no visível e na distração da interatividade do que nas canções.

Ao mesmo tempo em que percebemos haver um afastamento da matéria real e presente, também notamos frequentemente um desejo crescente em direção à presença e seus efeitos. Alguns artistas contemporâneos, inclusive, mesmo utilizando tecnologias digitais sofisticadas, se valem de elementos propostos na arte do *Light and Space* como forma de aproximar o público da realidade e da própria arte.

O *Drift*, por exemplo, é um estúdio holandês contemporâneo que propõe obras de luz materializada que parecem ter vida própria sem precisarem utilizar elementos figurativos. Diferentemente do que temos acompanhado recentemente a respeito de criações virtuais com luz representando seres e entes que interagem com os sujeitos (por sincronização computadorizada e efeitos midiáticos), o estúdio holandês apresenta, assim como muitas obras literais do *Light and Space*, a luz materializada de maneira simples, singela e objetiva, no entanto com enorme poder expressivo.

Uma de suas obras, a frágil composição artística que utiliza a planta dente de leão com Led alimentado por bateria, por exemplo, de tão objetiva e pura, parece ter vida própria. No caso do

*Drift*, existe por trás de cada obra um certo tom crítico que questiona as relações entre humanos e tecnologia. Ao disponibilizar objetos diretos e enfáticos, mínimos e potentes, os artistas conseguem estabelecer com o público uma relação de percepção de si mesmo, nos mostrando o quanto estamos impregnados de processos tecnológicos, e o quanto as coisas ao nosso redor parecem estar ganhando vida – quase humana.

O próprio James Turrell permanece até hoje fazendo de sua arte uma grande homenagem à presença. Sua obra de escala monumental, a Cratera Roden, é totalmente integrada a um vulcão extinto no deserto do Arizona. Apontada como o auge da pesquisa de Turrell ao longo de sua vida artística nos campos da psicologia e percepção visual, a Cratera Roden é hoje um espaço pensado para a contemplação da luz, que une o material ao imaterial, o duradouro ao efêmero, o objetivo ao subjetivo, em um fenômeno sensorial transformador. Mesmo sendo minimamente invasiva ao meio externo e à paisagem natural do deserto, por dentro ela abriga a relação do sujeito com o tempo (geológico e celeste) através de túneis e aberturas para o céu, onde é possível visualizar tanto a luz do sol, quanto das estrelas.

Dessa maneira, ao conjugarem espaço e luz simbioticamente e afetarem as relações de materialidade, os artistas que de alguma forma estiveram ligados ao *Light and Space*, abriram caminho para uma série de experimentações nos mais diversos campos de atuação, da arte ao urbanismo, da percepção à transcendência. E é sob o mesmo foco que se acredita na contribuição deste artigo: uma faísca em busca de outras percepções, pesquisas e experiências.

## Referências

- Adcock, C. *James Turrell: The art of Light and Space*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Barros, A. M. *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume, 1999.
- Basbaum, S. R. *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossonia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.
- Bell, L. *Larry Bell*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1972.
- Bell, L. *Larry Bell, New Work: An Exhibition*. New York: Museum, 1980.
- Böhme, G.; Thibaud, J.-P. (ed.). *The aesthetics of atmospheres*. New York: Routledge, 2016.
- Butterfield, J. *The art of light and space*. New York: Abbeville Press, 1993.
- Didi-Huberman, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- Eco, U. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- Farthing, S. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- Foster, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- Judd, D. Objetos específicos [1965]. In: Ferreira, G.; Cotrim, C. (seleção e comentários). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. *E-book*.
- Levy, P. *O que é o virtual?* Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- Merleau-Ponty, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2020. *E-book*.
- Morris, R. O tempo presente do espaço. In: Ferreira, G.; Cotrim, Cecília (seleção e comentários). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. *E-book*.
- Nancy, J.-L. *The birth to presence*. California: Stanford University Press, 1993.
- Ostrower, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

Stella, F.; Judd, D. Questões para Stella e Judd [1966]. In: Ferreira, G.; Cotrim, C. (seleção e comentários). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. *E-book*.

Sorensen, R. *Seeing dark things: the philosophy of shadows*. New York: Oxford University Press, 2008.

Stockler, L. O silêncio do som: o budismo Zen e a música de vanguarda. *Sacrilegens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UFJF*, v. 16, n. 2, p. 144-165, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/27925/20235>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Turrell, J. Introduction. *James Turrell*, c2021. Disponível em: <https://jamesturrell.com/about/introduction/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

Zonno, F.V. *Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014. *E-book*.

## Colaboradores

N. M. Carvalho foi responsável pela concepção do artigo e figuras. C. R. S. Duarte foi responsável pela revisão, aprovação da versão final do artigo e concepção de figuras.