

CAIXAS DE LUZ: PROCESSOS CRIATIVOS

Dra. Maria das Graças Moreira Ramos
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia

Resumo: O presente trabalho trata de descrever o processo criativo da autora durante a pesquisa de doutorado na Espanha, onde foram trabalhados suportes tridimensionais em forma de caixas. A obra é mesclada de carga matérica e luz elétrica, além de diversos tipos de tecidos e tramas com o propósito de tirar partido tanto da pintura matérica, quanto das transparências e janelas que deixam passar a luz colorida, ou seja, pintura efêmera. Neste caso, estamos fora da pintura tradicional e bem mais perto de uma tela de televisão, onde se deixa passar a luz.

Palavras Chaves: Luz; Matéria; Arte Objectual; Interatividade.

Abstract: *The present work treats to describe the creative process of the author during the program of doctoral research of in Spain, where three-dimensional supports in form of boxes had been worked. The workmanship is mixture of matérica load and electric light, beyond diverse types of fabrics and trams with the intention to take off left in such a way of the matérica painting, how much of the transparencies and windows that leave to pass the colored light, or either, ephemeral painting. In this in case that, we are it are of the traditional painting and well more close to a television screen, where if it leaves to pass the light.*

Por volta dos anos 80, comecei a costurar em máquina retalhos de panos, restos das telas que costumava preparar, reaproveitado de diversas experimentações, dando volume ao que antes era plano e estático, conseguido desta maneira, as primeiras telas tridimensionais. A grande coincidência foi que minha pesquisa era como seguimento do que havia feito o artista espanhol Manuel Millaresⁱ, apesar de não ter nenhuma informação anterior sobre seu trabalho.

Concretamente na Espanha em 1992, tive um encontro “impactante” com a obra de Manuel Millares, construída com *arpilleras*ⁱⁱ foram revelações que decidiram o rumo de minha tese. Isto sucedeu justamente no momento em que estava imersa na procura de identidade para minhas novas experimentações. Millares acrescentava ao tecido materiais insólitos e elementos descartáveis que enriqueciam suas composições. Costurava com cordas e cordões suas telas de superfícies e bordas inconstante, criava diferentes modelados com pregas do próprio tecido conseguindo grandes

volumes, fazendo surgir formas e elementos tridimensionais de grande informalismo estético.

Em 1949 foi o ano mais significativo da década de 40, pelo início da ruptura do suporte pictórico à tela. Lúcio Fontana perfura a sua primeira tela, produzindo com isto, um choque e grandes questionamentos no meio artístico. O gesto de perfurar as telas e depois cortá-las rompe com a clássica estrutura do suporte, modificando a concepção do quadro, dando-lhe um sentido de **espacialidade**.

A arte espacialista do argentino Lucio Fontanaⁱⁱⁱ, as obras matéricas do italiano Alberti Burri^{iv}, as constantes experimentações dos espanhóis Antoni Tàpies^v, principalmente “arpilleiras” (sacos de panos grosseiros e aniagem) de Manuel Millares abriram caminho para novas investigações.

O autor italiano Giulio Dorfler^{vi} diz que os primeiros exemplos da importância máterica podem ser encontrados entre os Surrealistas e em seguida os Dadaístas. Porém, os artistas góticos decoram as roupas das figuras de suas pinturas utilizando o estuque, aproximando de uma realidade máterica. Rebrandt^{vii} em pleno Barroco pinta com grossos empastes. Mais tarde Vincent Van Gogh^{viii} início do século XIX, já pintava utilizando a tinta diretamente do tubo conseguindo capas pictóricas muito densas, conseguindo dessa forma efeitos de tridimensionalidade máterica.

Até o século XX a tela foi utilizada como objeto de contemplação. Com os movimentos Cubista e Dadaísta, deram-se início as distintas interferências sobre a tela dando-lhe nova conotação. Braque^{ix} e Picasso^x começaram a agregar recortes de periódicos, revistas, areia, estopa, pregos, pano de cozinha, etc., iniciando, assim, o Cubismo, considerado por alguns autores como abertura para uma nova etapa da pintura. Houve uma infatigável busca, e nesta direção Ferreira Gullar^{xi} comenta: “Em uma busca instintiva para reconstruir o espaço, para ordenar o campo imaginativo, começa então os primeiros ensaios da expressão renovada do espaço no século XX” (AUTOR, ano, p.).

Através do encontro com estes artistas, minha proposta de DESMITIFICAR a TELA como SUPORTE ARTÍSTICO, identificou-se com este novo espírito: Desarticular a velha estrutura, no sentido de reciclar para conseguir outros resultados ou efeitos plásticos, em busca de soluções que permitissem dar continuidade a novos campos de investigação visual. O SUPORTE TELA foi enfaticamente estudado na tentativa de dar-lhe outros significados, pois, na arte, a matéria tem dimensão própria, como elemento e material, ao qual damos uma nova conotação. Neste caso, possui três sentidos:

- Primeiro: elemento da composição: linha, forma, cor, volume
- Segundo: A própria composição, o quadro como um todo: logo o suporte é parte integrante da obra pictórica.
- Por último, quando a pintura não é lisa, quer dizer, apresenta empastes, camadas pictóricas de relevos, e o tecido é incorporado como elemento da composição falando no sentido mais matérico possível.

Então, a obra de arte é um organismo vivo. A arte não pode estar separada da função e da vida, porque “ela” não vive por si mesma e sim por detrás de seus ideais. Segundo Heidegger, criação é produção e confecção. Uma obra de arte necessita obrigatoriamente da ação manual do artista: sem esta ação ela não existiria.

O importante no momento não era realizar um quadro, e sim, buscar soluções e encontrar respostas, já que não me satisfazia executar uma pintura de forma tradicional. Não se trata de destruir, negar ou desconhecer tudo o que foi feito anteriormente, pelo contrário, pretendeu-se observar outras possibilidades, desenvolver outro capítulo sobre a história do quadro, proporcionando ao suporte, outra função além de receptáculo pictórico e da estética, onde o expectador se sentisse estimulado a manipular o trabalho, ser cúmplice da obra.

Na arte contemporânea há uma tendência mais que evidente de unir tudo em uma única linguagem. Mesmo porque além de ser a Arte uma linguagem de comunicação, deve estar a serviço do homem para o homem. A arte não deve ser somente um objeto de contemplação simplesmente visual,

temos que transpor a barreira da visão. O espectador, ou consumidor da arte tem o direito de tocá-la, manipulando-a. Porque a própria obra o convida, seduz. Marcel Duchamp ^{xii} disse que a pintura não deve ser exclusivamente visual. A forma deve estar vinculada à função, assim como a prévia eleição do material a ser empregado, quer dizer a matéria.

O “papier-collé” abre novos horizontes para a expressão das artes plásticas, agregando elementos de nossa experiência cotidiana, mesclando o artesanal ao industrial na arte.

Walter Gropius ^{xiii}(1883-1969), foi o primeiro diretor da Escola Bauhaus, em seu manifesto de fundação, em 1919, enfatizou a questão do artesanato e proclamou:

Arquitetos, escultores, pintores, todos temos de voltar ao artesanato! Não existe uma arte profissional. Não existe uma diferença essencial entre um artista e um artesão. O artista é um artesão de nível superior. Walter Gropius (1883-1969)

O artesanato, sob meu ponto de vista, é uma atividade paralela, ou simultânea, para fazê-lo artístico. Artistas como Burri^{xiv} e Millares^{xv} utilizaram talvez inconscientemente a prática do artesanato quando coziam suas telas. Para eles a agulha era obrigatória tal como para o artesão do couro ou do pano. A atitude de agregar latas e outros objetos dentro da obra ou suporte artístico, também os define em algumas ocasiões como artistas e artesãos.

Esta união de expressões artísticas não é simplesmente uma mudança de volume ou de dimensão, mas um giro na necessidade de chegar a uma absoluta integração do espectador na obra e devolver-lhe um sentido metafórico. Portanto, trata-se de incorporar uma nova atitude.

Agora se faz necessário falar sobre o espaço pictórico tridimensional, que é sem dúvida o espaço intermediário entre a pintura e a escultura. O espaço real, representado pelo volume físico e o espaço vazio representado pelo simbólico que se contrapõem, mas se harmonizam ao mesmo tempo.

Tal com em Millares, meus primeiros trabalhos têm como suporte a tela, da qual nascem formas volumétricas que servem para guardar pequenos objetos triviais e leves. Posteriormente, surgem as caixas de luz que são uma

combinação de, matéria pictórica e escultura, uma tridimensionalidade que oferece espaços cheios e vazios. A luz então, incorpora-se à obra como uma representação simbólica, tornando-se elemento indispensável e preponderante.

Passo a desenvolver um estudo sobre o cubo convertido em caixa de luz. A luz começa a explodir do interior destes objetos lumínicos, através das janelas e buracos, estabelecendo uma relação entre os espaços vazios internos e externos, revelando o mistério que há por de traz das coisas, algumas vezes coada e translúcida, outras, pintando de cores diáfanas e transparentes.

Caixas de Luz - Analogia com os “*Ready-Mades*” de Duchamp.

Contrariando o costume, o artista francês Marcel Duchamp (1913) apresenta seu primeiro *ready-made*, que consiste em uma *ensablaje* de uma roda de bicicleta montada sobre um tamborete de cozinha e que com um toque se punha em movimento giratório. Essa montagem causou uma grande polêmica no meio artístico da época. A palavra “*Ready-Made*”, que vem do inglês e significa <já feito> foi a palavra com que Duchamp batizou sua primeira obra retirada do mundo industrial.

Nos *Ready-mades* “*duchampianos*”, os objetos são pré-fabricados, ou seja, recolhidos do universo industrial, sem modificar em nada sua aparência. “(...) o objeto descontextualizado é obrigado a significar várias coisas ao mesmo tempo>”. A maioria dos *ready-mades*, são máquinas simples, utensílios que podem ser utilizados como a roda de bicicleta, que é manipulável. “O giro simultâneo da roda e da forquilha produz uma esfera”. Além disso, Duchamp dá aos *ready-mades* um novo sentido, procurando tornar a obra de arte uma realidade, no momento em que a realidade passa a ser representada por si mesma, dando-lhe uma conotação de arte.

Como em Duchamp, em meus trabalhos o espectador também é impulsionado a manejar a obra, acionando o interruptor, mexendo no *plug*, tornando-se co-participante. O significado dessas obras está em sua manufatura, quer dizer, são construídas artesanalmente. São experimentos

ligados a um propósito e intenção; não existe aqui uma lei universal; pelo contrário são flexíveis, vão abrir cada vez mais caminhos para novas criações.

Contudo, com estes trabalhos, a luz se torna fator preponderante, pintar com a luz, é iluminar com a cor. Não com um sentido decorativo, mas sim, com o desmistificar da obra de arte. Dar-lhe um sentido mais utilitário que o dos *ready-mades* de manipulação obrigatória de Marcel Duchamp: “O expectador-ator, deve manipular o objeto para que este tenha um funcionamento artístico efetivo”.

As caixas de luz criadas por mim, como em Duchamp, também esperam a ação do espectador – pintor efêmero – que deve acionar o interruptor para que este complete a obra. “Esta é uma obra que não lhe cansará “Despinte quando cansar” – quer dizer: DESLIGUE”. Outra opção para o espectador seria mudar as cores das lâmpadas, para obter uma outra composição, ou introduzir dois ou mais tipos de lâmpadas coloridas, pintando com as cores lumínicas.

A luz faz visível a abstração da matéria. Portanto, a dupla mirada é necessária para que se possa ver com a luz, porque o próprio objeto é luminoso. O ato de ligar e desligar remete ao uso indispensável.

Também Rafael Lozano-Hammer, em seu artigo “Arte virtual e reativa”, fala sobre a manipulação e reação do espectador, onde a obra espera que o gesto, lhe faça algo.

A arte reativa, em sua definição mais ampla, é aquela que muda com a presença e interatividade do público. Na arte reativa, o espectador não espera que a obra se desdobre ante seus olhos, pelo contrário, é a obra que aguarda que o espectador faça algo, para então reagir de uma forma ou de outra 193. (HAMMER, 1993, p. 13)

Estes objetos não são caixas fechadas, pelo contrário, os furos, buracos, agulheiros e janelas, ainda que cobertas por véus ou planos translúcidos de materiais diversos, tais como: pergaminho, crochê, aniagem, rendas, panos bordados ou trapos, são espaços para a interrelação e comunicação com o universo. O espaço, ainda que esteja limitado pela bordas do suporte, apresenta-se elástico dentro de meus sonhos, meu mundo; ali, onde o universo vem co-habitar.

Em outras obras o espectador é impulsionado a meter a cabeça dentro do suporte-caixa, para visualizar a composição interna e se ver refletido nela, como um útero materno aberto. Segundo o artista norte-americano Jasper Johns as coisas se viam, mas não se miravam, e acrescento que tampouco são tocadas porque a tradição nos ensina que as obras de arte não são feitas para serem tocadas. Justamente uma das intenções que me anima a prosseguir com esta busca é abrir a possibilidade para que o homem contemporâneo tome a obra de arte como um dos pontos de referência de suas emoções e seus sentimentos. Que a obra se torne um micro-universo, um espaço onde o espectador desenvolva seu diálogo, ou melhor, continue o que foi iniciado pelo artista: OBRA ABERTA.

Estou de acordo com Javier Maderuelo em seu livro, *El Espacio Raptado* (1990), quando declara “alguns artistas plásticos que lograram superar a trama cartesiana e o conceito de espaço euclidiano estão visualizando o espaço com outros conteúdos de caráter mais simbólico ou emotivo, que o estilo”. (p.179)

O antigo espaço tão bem agregado foi desagregado; um novo conceito de beleza estética e harmonia se formou. Além de ser matéria, a luz passa a ser também espaço que ilumina, tornando-se visível a todas as outras matérias. A luz converte o espaço em qualidades cromáticas; ainda tem a capacidade de modificar e configurar o espaço, em paralelo a sua capacidade para transmitir as mais diversas sensações. Diversos artistas contemporâneos vêm construindo espaços artísticos com a luz. Podemos encontrar diversos exemplos nas obras de: Mario Merz, Turrell, Rodrigo, Dan Flavyn e Bruece Nauman, entre outros.

CAIXAS DE LUZ – PROCEDIMENTO

No Curso da investigação, das *Caixas de Luz*, a tela e o tecido são protagonistas do espetáculo lumínico. Estes suportes tridimensionais possuem uma estrutura ou esqueleto de madeira formada por dois bastidores paralelos que se apoiam sobre quatro pedaços de madeira, variando a espessura de 10 a 25 cm. Uma estrutura básica forrada de diferentes tipos de tecidos. Logo

levam camadas de preparação ou imprimação do suporte, com gesso acrílico pré-fabricado ou tinta PVA para parede, encontradas no comércio, que as deixam aptas para receber as camadas posteriores de pintura, em sua grande maioria matéricas, preparadas com pigmentos, cargas de pó de mármore, pedra-pomes, areia, terras e outros elementos, mesclados a aglutinadores como cola branca, mais tinta acrílica para parede ou grossas camadas de pintura.

Em alguns casos, o suporte tridimensional é forrado por sacos de tecidos grosseiros, de diferentes tramas, com o propósito de tirar proveito de sua textura e transparência, para deixar passar a luz colorida, ou seja, tornar a pintura efêmera.

No interior destas caixas são introduzidas instalações elétricas, que em alguns casos podem ser usadas tanto lâmpadas frias, como fluorescentes ou néon, para não danificar a obra com superaquecimento. Houve outros casos em que foram utilizadas lâmpadas incandescentes normais tendo como exemplo o tríptico: *Vermelho, azul e amarelo*. É necessário observar que estes trabalhos têm 10 a 30 cm de espessura, portanto não há perigo de incendiar.

No trabalho ***Contraponto Brasil/Espanha***, foram introduzidos no interior das caixas espelhos flexíveis de forma côncava, de maneira que o espectador pode, através das janelas e buracos da parte frontal, ver seu rosto refletido e distorcido. Esta é a maneira de fazer com que o espectador participe da obra. Nesta caixa foi introduzida luz fluorescente, para que os rostos pintados e todas as caras que habitam o interior da obra também sejam refletidos, fazendo com que, desta maneira se confundam com as do espectador.

Considero que estamos fora da pintura tradicional, mas bem perto de uma tela de televisão que deixa passar a luz. Quero deixar claro que a primeira fonte de inspiração para estes trabalhos foi a observação das janelas na Espanha, que durante a noite deixam passar luzes diáfanas ou translúcidas, que atravessam cristais ligeiramente interrompidos por cortinas rendadas ou outras de iguais encantos e graça, carregadas de mistérios, contando histórias fantasmagóricas aos olhos do observador.

Foi realizada uma grande documentação fotográfica dessas janelas em diferentes cidades e vilas por onde passei, não somente durante a noite, mas também durante o dia, pois não somente me interessou a luz que atravessa as janelas de cores desgastadas pelo tempo, mas também suas formas e composições, o material de que são construídas, as madeiras desgastadas, os pedaços de madeira envelhecidos que as emolduram, os cristais dos vitrais das catedrais góticas... Tudo isso conta uma remota história da velha Espanha. São janelas que remetem a uma arte antiga, porém que sob o meu olhar se convertem em arte contemporânea, pois são dados ou pistas para o desenvolvimento de minhas *Janelas de Luz*.

Neste caso, as janelas iluminadas formam parte das composições, entrando como elemento novo e criando, desta forma, contraste pela translucidez de certos materiais como o pergaminho, o nylon, panos de renda e crochê, tramas de fios diversos etc. que se contrapõem com as camadas de pintura matérica que algumas vezes são opacas de propósito, representando muros sobrecarregados de velhas capas de pintura; outras brilhantes pelo uso do verniz ou esmalte acrílico, aplicados sobre a superfície destas telas tridimensionais.

A translucidez refletida pelas janelas é também tomada dos vitrais góticos da Europa representando o volume e fluidez das cores próprias da luz, nos transmitindo a dimensão da capacidade evocadora dos reflexos e do brilho ou da sombra para despertar sensações profundas do ser.

Estas obras, através de seus seus relevos, têm a conotação de pintura-escultura e podem ser denominadas <objetos de arte>. O modelo das caixas de luz pode ser interpretado como a vida nas superfícies, os diversos planos que as compõem não são revestimentos do vazio, formam o encontro do espaço com a massa interna. A luz é interpretada como um meio da forma, favorecendo o volume. O jogo dos vazios, as perfurações repentinas formam junto com o próprio modelo, múltiplos planos opostos.

Estas perfurações ou janelas, durante a noite funcionam como elementos luminosos, onde a luz faz visível a abstração da matéria. A luz tratada não como um dado inerte, mas como elemento de vida, capaz de metamorfosear-se. Não somente ilumina a “massa”, interior das caixas, mas

também o exterior. É forma, pois somente passa para o exterior depois de haver sido desenhada pelas janelas, buracos e perfurações, muitas vezes refletidas em sombras coloridas, sobre as paredes, tetos, solo e objetos que estão ao seu redor, trabalhadas pelo espaço, modelada como uma escultura lumínica.

Uma escultura efêmera toma os efeitos de arte virtual; inclusive mediante espelhos flexíveis, ora côncavos, ora convexos, que em alguns casos tem por dentro rostos pintados, produzindo deformações tanto nas figuras internas como no rosto do espectador, que é automaticamente compelido pela obra ao mirar através de uma janela, o buraco do primeiro plano frontal da caixa de luz, como é o caso do díptico *“Contraponto Brasil/Espanha”*. Esta obra está iluminada com luz fria fluorescente, que permite ver os rostos refletidos. “Aqui a luz não é a obra em si, mas descobre e acentua o aspecto da mesma, comportando-se como um elemento, ou fragmento a mais.” (Patón, V; p. 41).

Nestes trabalhos tratou-se de reinventar formas, de construir caixas, de jogar com as cores matéricas, além das cores luz, que explodem de dentro da obra de espaços antes vazios, ou janelas, como um grito cromático, algumas vezes brando, outras vezes forte, oferecendo assim um reflexo de ordem universal – do dia e da noite – das trevas e da luz.

No caso específico das caixas de luz, primeiro são montadas as estruturas que se formam com bastidores paralelos (dois), guardando uma distância para variar a profundidade. Essas estruturas têm três dimensões: altura, largura e profundidade.

Uma vez preparadas as estruturas, se tensionam as telas, com diferentes tipos de algodão ou linho, que podem ser cortadas, perfuradas, cosidas ou com outros materiais. Aplicam-se capas de gesso acrílico industrializados, ou tinta para parede PVA (látex).

A tela é costurada com grandes agulhas, iniciando uma nova exploração espacial, surgindo desta forma relevos. Não existem regras nem leis, somente impulsos criativos, porém há com certeza, um procedimento sincronizado e simultâneo em que o intuitivo e a técnica, a arte e o artesanato unem-se para gerar a obra.

Há casos em que a composição pede matéria colorida; então a cor invade o suporte tridimensional. As cargas de pó de mármore, pedra-pomes, pó de café reciclado, pigmentos de cores, prata e ouro, limalhas de ferro são mesclados a estas cargas tintas e cola branca, vernizes ou outros veículos e a matéria pictórica torna-se uma massa maleável, elástica que é aplicada sobre o suporte com espátulas ou brochas, às vezes com toda energia, às vezes com mais moderação. As imagens volumétricas explodem com mais força, mais humanas, mais orgânicas. Depois, uma carícia sobre as formas se faz necessária, para sentir o volume e a textura da pintura tridimensional, logo está empregada não somente como suporte, mas também como material de relevo: pegada, cosida, desgarrada, inchada, permitindo ao quadro uma terceira dimensão plástica integrada.

Foram utilizados tecidos de algodão, saco, juta, linho, “arpillera”, rendas, pano de crochê, pergaminho (este último tem que ser molhado para que se torne flexível como uma tela e possa ser costurado junto aos demais tecidos), que são cortados, modelados e integrados à obra, para depois serem tencionados no bastidor. Por conseguinte serem modeladas as formas de acordo com a composição.

Como em Fontana e Millares, surgem outras possibilidades de formas – BURACOS, JANELAS – e a luz brota desses espaços sonhados.

Minha obra é uma combinação de arte informalista e minimalista formada por elementos industrializados da sociedade de consumo do século XX. Uma mistura, resultado de uma geração desenfreada que cria o medo como símbolo, a violência como defesa. Em suma, uma arte sofrida, que grita, que chora, que sangra, porque necessariamente é influenciada pelo inconsciente coletivo e pela informalidade – como em Burri ou em Millares - porém goza do privilégio de um sorriso, de um hino de luz que surge de suas entranhas, como em Dan Flavin, Bruce Nauman ou Mario Merz.

Uma obra para que todos tenham acesso. Onde se podem guardar objetos pessoais, ou trocar suas tristezas pela alegria de ligar os fios, para contemplar a luz que jorra de seu interior, um objeto que proporcione luz, cor e calor não encontrado no outro, trocando monotonia e passividade por dinamismo e vida.

ⁱ Manuel Millares (1926-1972) nasce em Las Palmas de Gran Canária.

ⁱⁱ Arpilleras: panos grosseiros, saco de algodão, aniagem etc.

ⁱⁱⁱ Lúcio Fontana

^{iv} Alberti Burri nasce na Itália em 1915.

^v Antoni Tàpies

^{vi} Giulio Dorflès: 1966

^{vii} Rebrandt: (1606-1669)

^{viii} Vincent Van Gogh:

^{ix} George Braque

^x Pablo Picasso

^{xi} Ferreira Gullar: (1960)

^{xii} Marcel Duchamp

^{xiii} Walter Gropius^{xiii} (1883-1969)

^{xiv} Burri

^{xv} Millares

Referencias

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**, México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1994.

FONTANA, Lúcio. **Fontana**. Barcelona, 1988.

MATO, Eugenio Carmona. Caravaggio. **História 16**. 1970/80, p.12.

ORTA, Jorge. Memorial da América. **Revista Nossa América**. nº 13, 1997/1998, p. 15.

PATON, Vicente. Luz – Sobre la importância de la luz eléctrica na arte moderna. **Revista Diseño Interior**. Nº 34, p. 35-45, abril. Madrid: Ed. Globos/Comunicación S.A., 1994.

RAMOS, M^a das Graças M.. **Desmistificación del soporte pictórico (a tela)**. Tese de Doutorado. Madri, 1996.

THOMAS, Karin. Hast Hoy: **Estilos de las artes Plásticas em el siglo XX**. Barcelona: Ediciones Del Serbal. 1988.

ZAJONC, Arthur. **Atrapando la luz, história de la luz y de la mente**. Chile: Ed. Andrés Bello, 1995.

TUDELLA, Eduardo. Um mergulho no reino das sombras: considerações acerca da luz nas artes cênicas. **Revista Repertório Teatro e Dança**. Salvador: v. 1, nº 1, 1998, p.72.

HAMMER- Lozano. Rafael; Arte visual, Consejería de Educación y Cultura, Sociedad Ed. Electra – ES., S.A. ., Madrid, 1994.

PATON, Vicent. Luz- Sobre a importância dela luz electica em el arte moderno, Ver. Diseño Interior, nº 34, p. 35 a 45, Ed. Globus- comunicación, S.A., Madrid, Abril -1994.

Maria das Graças Moreira Ramos- Graça ramos.

Professora Titular Deptº de Pintura e História da Arte EBA.UFB
e do Mestrado em Artes Visuais.

Mestra em Arte e Educação Pensylvania State University – USA. 1980.

Doutora em Bellas Artes - Sevilla, ES. 1997.

graca.ramos@terra.com.br