

REGINA SILVEIRA
MIL E UM DIAS E OUTROS ENIGMAS



Regina Silveira

Atractor, 2011

instalação com vinil espelhado sobre fachada |

installation with mirrored vinyl on facade

dimensões variáveis | variable dimensions

Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo

Foto Fabio Del Re

REGINA SILVEIRA

MIL E UM DIAS E OUTROS ENIGMAS

A Fundação Iberê Camargo inaugura seu calendário expositivo de 2011 com a mais abrangente mostra da artista Regina Silveira já realizada em Porto Alegre, e sua segunda mostra de caráter retrospectivo no país: serão 32 obras, divididas entre três pisos expositivos, além de uma intervenção inédita na fachada da instituição.

Com curadoria do crítico de arte colombiano José Roca, a exposição constrói sua narrativa a partir de dois elementos fundamentais. De um lado, o curador buscará desdobrar uma instância biográfica: Regina Silveira foi aluna de Iberê Camargo em seus primeiros anos de atividade artística, uma filiação genealógica que retrocede a Giorgio de Chirico (quem, por sua vez, foi professor de Iberê) e passa por nomes como Duchamp e Magritte. De outro lado, a mostra explora a força expressiva do prédio de Álvaro Siza, cujos volumes e materiais, relações entre luz e penumbra, interior e exterior, fazem da sede da Fundação Iberê Camargo um protagonista da curadoria.

Ao contrário da prática habitual de definir um eixo temático a partir do qual se observa e se estuda a obra de um determinado artista, a mostra *Mil e um dias e outros enigmas* foi concebida *a partir* do próprio prédio, estabelecendo um diálogo entre a arquitetura de Siza e a obra de Regina Silveira, e privilegiando, nas palavras do curador, aqueles trabalhos que “funcionam em um registro metafísico, enigmático e paradoxal”.

A mostra ainda estabelecerá relações com a obra de Iberê Camargo exposta no último piso da Fundação, bem como uma referência a obra de Giorgio de Chirico, que servirá como contraponto conceitual ao conjunto. A Fundação Iberê Camargo agradece às instituições e aos colecionadores que gentilmente emprestaram obras para a exposição, bem como a todos aqueles que estiveram envolvidos em sua concretização.

Fundação Iberê Camargo

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição

Regina Silveira Mil e um dias e outos enigmas

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil
16 de março a 29 de maio de 2011

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition

Regina Silveira One thousand and one days and other enigmas

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil
March 16 to May 29, 2011

José Roca, é curador, vive e trabalha em Bogotá, Colômbia. Dirigiu de 1994 a 2008 a área de Artes do Banco de la República em Bogotá, estabelecida como uma das instituições museológicas mais respeitadas de América Latina. Roca foi co-curador da I *Trienal Poligráfica de San Juan* em Puerto Rico (2004), e da 27ª Bienal de São Paulo, Brasil (2006), do *Encuentro de Medellín MDE07*, e da *Cartajena*, intervenções urbanas em Cartagena (2007). Foi jurado da 52ª *Bienal de Veneza* (2007). É curador da VIII Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2011).

José Roca is a curator who lives and works in Bogota, Colombia. From 1994 to 2008 he ran the Banco de la República Arts area in Bogota, recognised as one of the most respected museum institutions in Latin America. Roca was co-curator of the 1st *Poligráfica de San Juan Triennial* in Puerto Rico (2004); the 27th São Paulo Biennial, Brazil (2006); *Encuentro de Medellín MDE07*; and *Cartajena*, urban interventions in Cartagena (2007). He was on the jury for the 52nd *Venice Biennale* (2007), and is curator of the 8th Mercosul Biennial, Porto Alegre (2011).

José Roca

REGINA SILVEIRA
MIL E UM DIAS E OUTROS ENIGMAS

Patrocínio



Apoio



Auditoria



Financiamento



Regina Silveira Mil e um dias e outros enigmas

José Roca



Giorgio de Chirico
O enigma de um dia
óleo sobre tela | oil on canvas
83 x 130 cm
Col. Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo
©De Chirico, Giorgio/Licenciado por AUTVIS,
Brasil, 2011.

¹ A primeira viagem formativa foi em 1967, quando foi estudar em Madri. Lá conheceu o artista conceitual Julio Plaza, que seria posteriormente seu marido. Voltou a Porto Alegre quase um ano e meio depois. Em 1969, viaja a Porto Rico como professora. Em 1973, retorna ao Brasil e radica-se definitivamente em São Paulo.

² A primeira foi a exposição *Linha de Sombra* no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2009, sob curadoria de José Roca e Alejandro Martín.

Regina Silveira (Porto Alegre, Brasil, 1939) é uma das artistas mais importantes da sua geração na América Latina. Formada em Porto Alegre e aluna de Iberê Camargo, Silveira deixa sua cidade natal em 1967 para empreender uma longa viagem formativa e profissional antes de estabelecer-se definitivamente em São Paulo, onde reside desde 1973.¹ *Mil e um dias e outros enigmas* é a primeira mostra abrangente de seu trabalho, em Porto Alegre, e a segunda exposição de caráter retrospectivo que realiza no Brasil.²

Várias características da Fundação Iberê Camargo, que se responsabiliza por esta exposição e a acolhe, orientaram o processo de seleção. Por um lado, a circunstância biográfica de que Iberê tenha sido mestre nos primeiros anos do exercício profissional de Silveira. Nesse sentido, a exposição tentará estender essa filiação genealógica até Giorgio de Chirico (que foi, por sua vez, mestre de Camargo), passando por Duchamp, Magritte e outros referentes importantes da história da arte. Por outro lado, está o magnífico edifício desenhado pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira. A força expressiva dessa construção, seus volumes e seus materiais em bruto, assim como o magistral manejo da luz, a penumbra e a relação entre o interior e o exterior, convertem-no em um protagonista ineludível no momento de conceber a curadoria. Por isso, contrário à prática curatorial usual – definir um eixo temático para ver o universo da obra de um artista com o fim de produzir uma listagem de obras consequente que, posteriormente, sejam instaladas no espaço expositivo –, optou-se por um processo inverso: a exposição foi concebida *a partir do próprio edifício*, como um roteiro no qual vai acontecendo um diálogo entre a arquitetura e a obra de Silveira, privilegiando aquelas que funcionam num registro metafísico, enigmático e paradoxal.

As obras respondem ao jogo de luz e sombra do edifício com seus próprios paradoxos visuais e perceptuais, abrindo, digamos assim, novas janelas que multiplicam sensitivamente o jogo de relações proposto por Siza. A fachada, o átrio monumental e os dois primeiros andares vão encadeando-se com obras de Silveira, algumas delas concebidas especialmente para esta exposição ou adaptadas às condições arquitetônicas do lugar, como a artista costuma fazer. No último andar, está a obra de Iberê, uma seleção de peças do acervo da Fundação que entrará em diálogo com a exposição de Silveira. Uma obra-prima de Giorgio de Chirico, *O enigma de um dia* (1914), da coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, serve como contraponto conceitual a todo o conjunto.

A exposição começa com uma obra nova, criada especialmente para esta mostra. *Atractor* (2011) é uma variação de uma obra já existente, como é característico no trabalho de Silveira, no qual as séries são concatenadas, seguindo caminhos muito variados: através de um traço formal, de uma técnica ou por meio de uma forma de agir. Trata-se da palavra LUZ inscrita na fachada do edifício. Em suas diferentes versões, esta obra é proposta como uma tautologia (*luz* escrita com luz) ao ser realizada em forma de projeção ou como vinil aplicado em uma superfície translúcida com a palavra em material transparente, conseguindo um efeito similar.³ As três letras estão deformadas pela perspectiva, assim, se assemelham a colunas ou grandes janelas verticais. É possível ler a palavra apenas pelos sutis traços que diferenciam cada letra na parte superior e inferior. Em *Atractor*, Silveira utiliza vinil aplicado diretamente na fachada do edifício; mas nesse caso, trata-se de um material espelhado, que não apenas atrai e reflete a luz, mas também o céu, a paisagem distante, e os volumes e as superfícies do edifício. A peça foi concebida digitalmente como se fosse uma projeção de luz com um *gobo*.⁴ A palavra LUZ aparece duas vezes no edifício: está fragmentada nos “braços” que conformam a primeira fachada exterior; e aparece inteira na segunda fachada. O jogo de reflexos assemelha-se a uma série de cortes realizados na superfície de concreto do edifício, um gesto sutil e radical ao mesmo tempo, pois esse projeto de Siza caracteriza-se por seu volume completamente fechado, com mínimas e muito controladas aberturas para o exterior.

José Roca Você já trabalhou em muitos edifícios patrimoniais, alguns deles ícones da arquitetura moderna, como a Fundação Bienal de São Paulo. Foi diferente trabalhar no edifício de Álvaro Siza?

Regina Silveira Cada edifício patrimonial é um desafio diferente, mas, sem dúvida, o edifício de Siza é dos mais complexos que se possam oferecer a uma intervenção, porque não se experimenta como extensão de fachada ou uma sucessão de superfícies e volumes, mas como um todo entretecido, em que tudo interage e se percebe quase ao mesmo tempo: o dentro e o fora, os vazios e os volumes, a luz direta, a indireta e a iluminação.

Em *Atractor*, o trabalho da fachada em que a palavra LUZ está realizada como recorte de vinil espelhado – para ser percebida, tautologicamente, como luz/iluminada –, a ideia foi capturar a luz imensa que vem do céu sobre o rio, naquela curva do Guaíba, e também espelhar, ainda que só imaginariamente, o *skyline* da cidade, muito distante. O certo é que com essa ideia, desde o início pretendi que a textura espelhada da palavra também “furasse” virtualmente o edifício, somando falsas aberturas às que já existem e ainda múltiplos rebatimentos aos planos da fachada.

JR *Atractor* é tecnicamente mais complexa que as versões anteriores da mesma obra; entretanto, o resultado final parece ser igualmente simples. É importante para você que a tecnologia do processo não fique aparente no resultado?

RS Os recursos digitais que construíram o modelo em 3D e proporcionaram à palavra LUZ uma configuração semelhante a uma projeção luminosa de um suposto gobo foram feitos em colaboração com o arquiteto Cláudio Bueno, que sempre trouxe soluções simples aos problemas de geometria espacial que há muito tempo lhe proponho, além de totalmente congruentes com minhas operações poéticas no terreno das projeções.

Sempre procuro que o resultado pareça simples. O importante para mim é fazer bem e poder lançar mão no que está à disposição, mesmo do que tiver um alto grau de sofisticação técnica, sem nunca dar um protagonismo excessivo aos meios – para que se mantenham como meios, menos importantes que as ideias.

Honestamente, penso que a simplicidade tem que funcionar como uma espécie de armadilha para a percepção, para que ela não se distraia e vá direto ao que importa: o patamar da poética e da significação, aquele em que a obra diz o que pretendeu dizer.



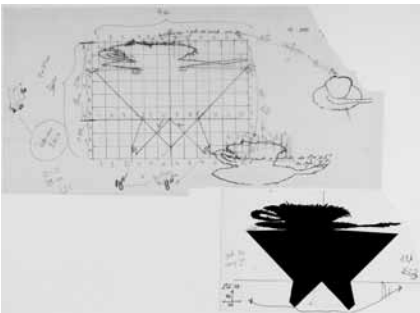
Regina Silveira
Atractor, 2010
modelos digitais | digital models
Arquiteto Claudio Bueno

³ Outra obra na exposição, *Luzeiro* (2003), propõe um jogo análogo, ao escrever a palavra *luz* com a luz mesma.

⁴ Placa metálica com a forma a ser projetada recortada para deixar passar a luz.



Dezembro de 1960, em Porto Alegre: Iberê e sua aluna, a artista plástica Regina Silveira | december of 1960, in Porto Alegre: Iberê and his student, the artist Regina Silveira



Regina Silveira
Desenho preparatório para In Absentia, 1993
grafite e tinta sobre papel | graphite and ink on paper
48,2 x 66,4 cm
foto | photo João Musa

⁵ Uma análise da obra de Silveira em relação à de de Chirico, e de modo geral à tradição surrealista e metafísica na arte moderna, encontra-se no texto da historiadora Jennie Hirsh, neste catálogo, p. 17.

Regina Silveira estudou com Iberê Camargo num período maduro do artista gaúcho. Iberê, por sua vez, tinha estudado com Giorgio de Chirico em 1948-49, período em que o pintor italiano estava na etapa final da sua produção.⁵ É importante mencionar essa circunstância, pois quando um argumento está baseado em uma coincidência anedótica ou biográfica corre-se o risco de invocar de maneira arbitrária uma genealogia inexistente. Silveira afirmou que de Iberê aprendeu, sobretudo, seu rigor, não a sua forma, e isso é evidente na distância que existe entre a obra de forte carga expressionista de Iberê e o trabalho de Silveira, de corte mais metafísico. De fato, há mais coincidências do trabalho da artista com o de Duchamp, Magritte e de Chirico do que com o trabalho de seu mestre direto.

JR Como foi sua relação de trabalho com Iberê? Considera-o seu mestre, ou acredita que foi algo mais circunstancial na sua formação? Como você chegou a ele, e quanto tempo foi sua aluna?

RS Iberê foi meu mestre na verdadeira acepção da palavra, porque junto com a pintura ensinava atitude, concentração e alto grau de comprometimento com seu trabalho. Para mim, que recém havia passado dos 20 anos, ele foi um exemplo forte de artista; creio que meu primeiro exemplo de como vivia um artista totalmente focado no trabalho e dedicado à sua obra.

Foi com o suporte do que aprendia no memorável curso de pintura com que ele inaugurou o Atelier Livre da Prefeitura, em cima do antigo abrigo de bondes, que pude romper com os cânones acadêmicos de minha formação anterior no Instituto de Artes, onde eu até já ensinava, como assistente de João Fahrion, em aulas de desenho.

JR Na sua opinião, quais seriam as influências mais fortes de Iberê no seu trabalho? O rigor do processo?

RS Já contei mais de uma vez a sessão radical em que Iberê jogou um pincel de pelo de marta de uma aluna pela janela, diante do olhar estarecido dos demais alunos, porque achava que ele “lambia” a pintura – e depois, com o pincel de cerdas duras que havia recomendado, pintou por cima da pintura “lambida”, com grande bravura, enquanto o pincel de marta deixava o abrigo, ainda visível em cima do bonde...

Outras lições marcantes foram as de vê-lo pintar, nas inúmeras ocasiões em que me abriu essa possibilidade, durante os períodos em que eu viajava ao Rio de Janeiro, nos anos seguintes. A lição maior era apreciar – de longe e em silêncio, como eu devia ficar – como Iberê construía gestualmente sua pintura, uma quase-dança ou quase-ataque à tela, na sala impecavelmente limpa e vedada a todo ruído exterior, para muitas vezes recomençar tudo *da capo*, raspando toda a tinta já aplicada, quando não encontrava o que perseguia. Implacável, sem pena, ele insistia até conseguir. Nos intervalos das sessões de pintura, muitas vezes me mostrou os contos surreais que escrevia em italiano, para não esquecer o idioma que praticara na Itália.

JR De quem se sente mais próxima conceitualmente? Duchamp, Man Ray e Meret Oppenheim são referências importantes no seu trabalho. Houve alguma relação direta com algum deles?

RS Sempre penso que as lições de Iberê foram lições preciosas, de exigência, rigor e paixão. Mas também Duchamp foi uma influência forte, anos depois, quando eu já tinha mais experiência profissional, em parte adquirida fora do Brasil. Veio mais pelo lado das afinidades da linguagem, quando eu fazia estudos de pós-graduação na ECA/USP – eu pude sempre entender muito bem sua aproximação irônica e filosófica – a perspectiva e suas alegorias pseudocientíficas. Também me interessei profundamente por suas *opticeries*. Nesse caminho encontrei e terminei explorando, eu também, e por afinidade, suas fontes mais imaginativas: as do maneirismo histórico, especialmente as invenções que mostravam todo o rigor geométrico com que se construíam as *anamorfoses* e as *fantasmagorias*.

As apropriações que fiz de Meret e Man Ray para a série das *Masterpieces* (1993), as sombras das obras ausentes, foram de seus objetos mais surreais, mais do que nada porque habitavam, com variantes, o mesmo paradigma duchampiano. Mas eu as escolhi, sobretudo, pelas sombras inconfundíveis que proporcionavam, mesmo em perspectivas altamente distorcidas.

Silveira saiu da cidade de Porto Alegre no final da década de sessenta e estabeleceu-se definitivamente em São Paulo quase uma década mais tarde. Sua relação expositiva com Porto Alegre foi esporádica, e nunca em exposições de grande envergadura. Em 2001, foi convidada para realizar uma intervenção no Torreão em Porto Alegre.⁶ Para Silveira, significava um retorno ao meio natal, onde foi formada e de onde tinha saído como pintora. Sua proposta foi montar um *atelier de pintor*. A deformação da perspectiva inscreve-se, certamente, na prática anterior de Silveira, se assim não fosse pareceria um reflexão irônica sobre a distância necessária para ver o que é próprio com um olhar crítico; a anamorfose poderia ser interpretada como a deformação da tradição clássica que resulta da passagem pelo crivo do tempo e da experiência (e o estar exposto às linguagens da arte contemporânea). *Desaparência* (1999-2011) é a obra que recebe o espectador na presente exposição, acompanhada de *Dobra Cavalete* (2005), uma peça escultórica que propõe uma reflexão similar.

JR Antes da exposição no Torreão você não teve a oportunidade de exibir em Porto Alegre de uma forma mais ampla?

RS Desde que me fixei em São Paulo em 1973, foi bem rarefeita a minha presença e participação na cena cultural de Porto Alegre, pelos motivos que fossem. Por muito tempo eu até cuidava mais da circulação internacional de meu trabalho – naquele tempo por canais alternativos –, que da divulgação ou da presença nacional e mesmo local. Em relação a Porto Alegre, com exceção do contato mais frequente com as atividades do grupo do Nervo Óptico, em meados dos anos 70, depois mantido com artistas de corte mais conceitual, o diálogo com os artistas de minha geração foi ficando cada vez mais esgarçado e pouco frequente, talvez simplesmente porque, com o tempo, fomos ficando diferentes e não falávamos mais das mesmas coisas.

Esses eram anos de pré-globalização, com deslocamentos mais lentos e difíceis – as viagens para Porto Alegre eram mais para visitar a família, porque tinha o tempo sempre devorado pelas muitas aulas que dava na FAAP e na ECA, e o tempo ainda ficara mais escasso nos muitos anos dedicados aos estudos de pós-graduação.

No período longo de cerca de quatro décadas que precede esta exposição, foram relativamente poucas as ocasiões em que fui convidada a participar em exposições ou eventos no Rio Grande do Sul – e ao mesmo tempo estava, cada vez mais, incluída no grupo paulista.

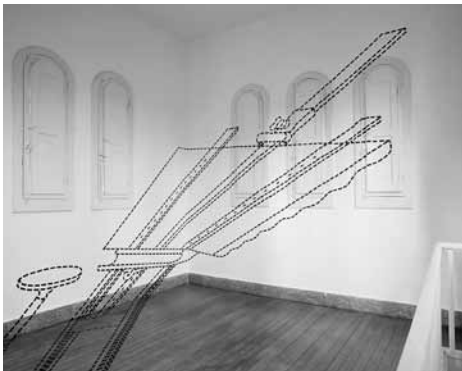
JR No caso da peça que apresentou no Torreão, a escolha do estúdio do pintor como tema tinha uma carga irônica?

RS Acredito que o convite para fazer a instalação no Torreão foi mesmo uma espécie de resgate, sobretudo porque proporcionou um encontro muito produtivo com uma nova geração de artistas no Rio Grande do Sul – num contexto já bastante mudado.

O estúdio evanescente, que construí com linhas interrompidas naquela pequena sala alta do Torreão, onde mantive as janelas fechadas, é, por tudo isso, uma peça autobiográfica. Não era a primeira vez que eu usava o cavalete e o mobiliário de um estúdio tradicional para fazer instalações codificadas geometricamente – pelas linhas interrompidas – como imagens escondidas ou em desaparecimento. A intenção de ironizar a pintura já estava no cavalete “solo”, que fizera em exposição coletiva no Paço das Artes em São Paulo e também na cena de estúdio algo mais complexa que construí na Galeria Gabriela Mistral, em Santiago do Chile, em 99. Mas certamente foi no Torreão que o estúdio em linhas interrompidas remete mais claramente a meu passado como pintora e a minha relação com a cidade.

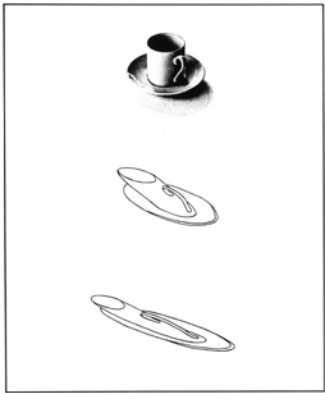
Nesta exposição a junção dos dois cavaletes no hall de entrada também responde a intenções autobiográficas. Situados na área do acesso inicial aos espaços expositivos, eles se complementam e interagem, na medida em que, cada um a sua maneira, ambos se apresentam como paradoxo visuais, fantasmagoria ou impossibilidade.

A *Dobra* é uma sombra – uma sombra-objeto, uma anamorfose recortada e construída com dobradiças, que só se mostra como imagem coerente a partir de um ângulo muito especial e estreito, para quem olha a figura de frente; fora desse ângulo de visão, a figura do cavalete se desarticula totalmente.



Regina Silveira
Desaparência, 2001
instalação, vinil adesivo | installation, adhesive vinyl
3,6 x 4,12 x 3,97 m
Torreão, Porto Alegre, Brasil
foto | photo Fábio Del Re

⁶ Um espaço independente em Porto Alegre, liderado por Jailton Moreira e Elida Tessler, que cumpriu um importante papel familiarizando o público local com as propostas artísticas do seu momento através de exposições, cursos, colóquios etc.



Regina Silveira
Anamorfas, 1980
lito offset | offset litho
75 x 53 cm
foto | photo Estúdio Regina Silveira



Regina Silveira
Velox, 1997
recortes de poliestireno e impressão digital |
clippings of polystyrene and fingerprint
2 x 3 m
foto | photo João Musa

⁷ Plínio, o Velho, *História Natural*.

⁸ As primeiras sombras de Silveira foram pintadas diretamente nos pisos e muros do espaço de exposição.

⁹ Dois pedestais vazios que projetam sombras em direções opostas; uma do *Porta-garrafas* (1914) e a outra da *Roda de Bicicleta* (1913), obras canônicas do artista francês Marcel Duchamp.

¹⁰ Escrevi a respeito disso no catálogo da exposição *Phantasmagoria: Specters of Absence* (New York: Independent Curators International, 2007), no qual inclui a obra de Regina Silveira *Transitorio/Durevole*, que faz parte desta exposição.

¹¹ Aqui poderia encontrar-se outra filiação de Silveira com o Surrealismo, se pensarmos na frase de Lautreamont: “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”.

Já a nova versão de *Desaparência*, muito próxima a do Torreão, mas aqui adaptada especificamente ao fundo do hall de entrada, é uma imagem “imaterial”, uma espécie de fantasma que atravessa diversos planos do espaço e só se remonta no olhar, de um ponto de vista lateral e distante da cena em desaparecimento.

A exposição continua no primeiro andar com uma série de obras relacionadas com a sombra, um dos traços visuais característicos do trabalho de Silveira. A sombra é um dos signos indiciais por excelência, um sinal de que há algo que a produz. Num sentido estrito, toda sombra é ausência de luz, portanto há sombra apenas quando um objeto se interpõe entre a luz e a superfície de projeção: não pode haver sombra na escuridão total, pois ali tudo é sombra. A relação entre o estúdio do pintor proposto em *Desaparência* e esse conjunto de obras com sombras pode acontecer na fábula que dá origem à pintura, segundo Plínio, o Velho: a primeira forma de representação na história da pintura acontece quando se traça o contorno de uma sombra como forma de lembrar alguém ausente.⁷ Nesse sentido, as *sombras pintadas* de Silveira aludem não apenas à origem da representação, mas à forma mais arcaica de pintura.⁸ O mito da origem da pintura não é o único invocado no conjunto de obras apresentado nesse andar: também estão as duas peças complementares *Mundus Admirabilis* (2007) e *Rerum Naturae* (2007-2008), que referenciam as pragas bíblicas. A instalação está composta por centenas de figuras de insetos tiradas de livros entomológicos ilustrados, de diversas épocas, uma espécie de grande praga que se dissemina no chão e nos muros, e nela é colocado um ambiente doméstico por excelência, a mesa de jantar. Na mesa está disposto um jogo de louça de porcelana no qual são repetidos os mesmos motivos.

A sombra aparece como traço formal dominante na obra de Silveira, desde inícios dos anos oitenta, com a série *Dilatáveis* (1981), consequência lógica de trabalhos anteriores nos quais traçava, mediante a geometria descritiva, a forma dos objetos em relação ao espaço que os continha (*Topografias*, 1978), ou os deformava até deixá-los irreconhecíveis, como na série *Anamorfas*, 1980. Esses trabalhos tinham como referência os manuais de desenho e as ilustrações técnicas como formas “objetivas” de representar a realidade. Do mesmo modo que em *Desaparências*, Silveira desconstrói um arquétipo artístico (nesse caso o manual de desenho e o tratado de perspectiva), ressignificando-o mediante uma operação de recontextualização de corte Duchampiano. A referência a Marcel Duchamp e, em geral, à história da arte, não é somente de procedimento, mas também formal. Em 1983, convidada à Bienal de São Paulo, Silveira propõe *In Absentia M.D.*⁹, uma obra que significaria um divisor de águas no seu trabalho por confluir nela várias estratégias que apareceriam recorrentemente na sua produção posterior: o paradoxo visual resultante da não-correspondência entre a sombra e o objeto (nesse caso ausente) que deveria produzi-la; a ampliação da escala da obra, que se desloca a partir do objeto escultórico para a intervenção no espaço expositivo; e a referência explícita a obras que estão no acervo visual da arte moderna, concretamente nas que se referem ao mundo do absurdo, do inconsciente ou do paradoxal, como é o caso das obras de Duchamp, Meret Oppenheim, ou Man Ray.

A observação realizada desde a idade média de que qualquer objeto, por simples ou cotidiano que seja, pode adquirir um caráter ameaçador a partir da deformação perspectiva da sua sombra, foi a base da chamada “Lanterna mágica” e dos espetáculos de *Fantasmagoria*.¹⁰ Séries como a já mencionada *Dilatáveis* ou *Velox* (1992), nas quais diferentes figuras e objetos projetam enormes sombras, em alguns casos dificilmente identificáveis por sua deformação perspectiva, serão a base de muitas obras posteriores nas quais reaparece essa mesma estratégia. Às vezes, a estranheza não provém da mudança de escala ou da deformação da sombra do objeto, e sim da sua coexistência inexplicável com outros objetos com os quais não parece haver uma conexão lógica, gerando um enigma visual que resiste à interpretação. Nas séries *Toposombras* e *Enigmas*, ambas de 1983, Silveira faz coincidir objetos cotidianos como sapatos, telefones, bolsas ou máquinas de escrever com as sombras (o as silhuetas) de objetos ou ferramentas como martelos, prensas ou talheres, sem propor lógica combinatória alguma: são quebra-cabeças sem solução, linguagens de símbolos sem chave para serem decifrados, cuja única função é estimular e aguçar a percepção.¹¹ O crítico Texeira Coelho destacou que nesses trabalhos de Silveira, diferentemente dos idiomas que recorrem a pictogramas

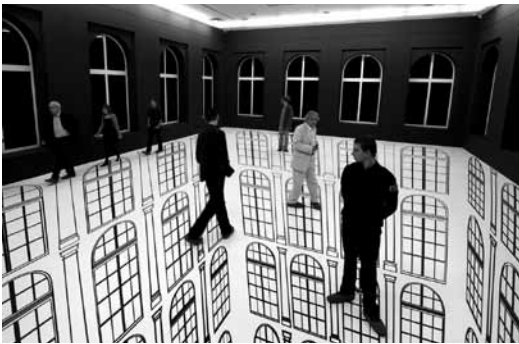
nos quais o encontro de signos dá origem a um significado metafórico (uma faca e um coração podem significar tristeza), existiria uma coexistência de signos que se resistem à interpretação lógica e chamam a atenção, não tanto sobre o conteúdo e a forma, e sim sobre a matéria, substância primeira do ato poético.¹²

JR Na utilização de justaposições paradoxais você sente-se mais próxima de uma vertente fenomenológica na qual o espectador está diante de uma obra que lhe gera uma experiência visual-perceptual desestabilizadora, ou de uma vertente surrealista, na qual o paradoxo remete ao mundo do subconsciente?

RS Da vertente fenomenológica, sem dúvida: todas as perspectivas distorcidas, as silhuetas em anamorfose, e os espaços paradoxais que construí com plantas arquitetônicas e escadas labirínticas, dos anos 80 até *Abyssal* – a instalação recente em Lodz –, sempre contei com o espectador, ou melhor, com as posições do seu olhar, para a percepção do que estava propondo. É na relação com o “ponto de vista” que trato de construir e desconstruir imagens e espacialidades. Ainda mais, nos projetos que se relacionam com arquiteturas, por vezes agigantadas, o corpo é sempre minha vara de medir o espaço. Acho às vezes que meu “avatar” é o “calunga” das maquetes em escala. Também invariavelmente preciso recorrer ao dado da altura do olho, para imaginar o que se veria do “ponto de vista”. Quase uma obsessão, como pode ver – ou uma poética do “ponto de vista”?

No mundo real, a sombra produz-se por ausência de luz; o mundo de Silveira é regido por outras regras. Na sua série de obras com luz, a artista inverte esse postulado da física com uma pergunta improvável: que aconteceria se a sombra fosse *emitida*? Que aconteceria se uma fonte de luz *projetasse* escuridão? Isso é o que acontece em *Quimera* (2003), em que uma lâmpada (em realidade a *imagem* ampliada de uma lâmpada) parece projetar um feixe de sombra no espaço, uma “sombra acesa”, como acertadamente é definida pelo crítico Adolfo Montejo.¹³ *Quimera* deriva iconograficamente de uma litografia com o mesmo motivo (*Lâmpada*, 1995), e operativamente das instalações *Solombra* (1990) e *Equinócio* (2000), nas quais uma janela na arquitetura convertia-se na fonte de onde emanava a sombra que cobria os muros interiores do espaço. *Equinócio*, realizado no Pavilhão das Cavalariças do Parque Lage no Rio de Janeiro, introduz um tema que será retomado em versões mais abstratas da mesma peça: a relação entre a forma circular da fonte de luz e uma esfera escultórica situada no espaço, vinculadas pela sombra. A esfera é uma alegoria da Terra, símbolo da totalidade e do infinito¹⁴, e é utilizada no ensino clássico de desenho, dada a complexidade que traz para a definição da forma e do volume.¹⁵ As instalações *Lunar* (2002-2003) e *Umbra* (2008) utilizam esferas para propor outros jogos de percepção. Na primeira, duas esferas são projetadas em muros contíguos. Uma das convenções da perspectiva clássica é que os objetos aparecem de maior tamanho quanto mais próximos ficam do observador e vice-versa. Em *Lunar*, o tamanho das esferas cresce e decresce digitalmente: os referentes visuais com os quais o espectador se situa frente à imagem são questionados, resultando em uma experiência corporal desestabilizadora. Em *Umbra*, o jogo de percepções é diferente, mas igualmente poderoso: aqui o espectador, baseado na sua experiência do mundo físico, reconhece o objeto como forma tridimensional e a sombra como projeção em duas dimensões; a desestabilização perceptual acontece quando o olho (e o corpo) constata que a suposta sombra é, em realidade, um volume côncavo que corresponde em tamanho e forma ao objeto que a produz.

JR A oposição luz/sombra é característica de seu trabalho. Entretanto, existem outros temas que você também tem explorado e que não parecem ser tão evidentes. Um deles é o corpo. Chama a atenção que nas obras dos anos setenta e oitenta apareciam com maior frequência figuras humanas, às vezes com uma clara intenção crítica, como quando aparecem figuras genéricas de executivos, militares, super-heróis, monumentos ou multidões, como uma clara referência ao poder. Nas obras posteriores, somente em *Transitorio/Durevole* (1998) aparece uma figura humana. Isso é intencional, ou circunstancial? Poderia falar da colaboração com Mirella Bentivoglio¹⁶, e a relação anedótica com de Chirico?



Regina Silveira
Abyssal, 2010
instalação, vinil adesivo, paredes pintadas e filtros de luz | installation, adhesive vinyl, painted walls and light filters
141 m²
Atlas Sztuki, Lodz, Polônia
foto | photo Dominik Szwernberg

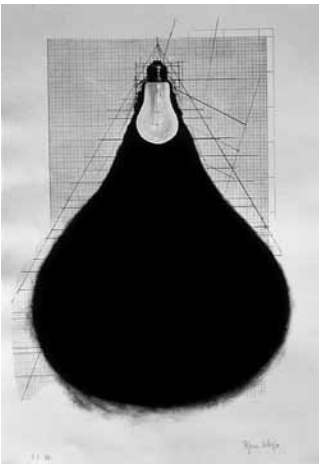
¹² Texeira Coelho, *Regina Silveira: a revelação da sombra* (1981). Reproduzido em *Linha de Sombra* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009), p. 58.

¹³ Montejo Navas, Adolfo. *El Otro Lado de la Imagen o las Iluminaciones de Regina Silveira*. Em *Regina Silveira, Lumen*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Palácio de Cristal, Madri, 2005.

¹⁴ “A natureza é uma esfera infinita, cujo centro está em todas partes e sua circunferência em nenhuma”. Pascal, Pensées, 1670. “Para os pré-socráticos, esfera equivalia a infinito (o único um), igual a si mesmo, com os atributos de homogeneidade e unicidade”. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos* (Barcelona: Siruela, 1997), p. 194.

¹⁵ Silveira realizou uma obra que se refere ao ensino clássico da arte: a instalação escultórica *A Lição* (2002), que consiste em uma série de grandes volumes que projetam suas sombras, entre os quais o espectador pode perambular.

¹⁶ Mirella Bentivoglio (Klagenfurt, 1922) é uma escultora, poeta e artista de *performance* italiana.



Regina Silveira
Lâmpada, 1995
litografia | lithography
72 x 49,5 cm
foto | photo João Musa

O trabalho de Regina Silveira baseia-se em demonstrar a falácia implícita, a falha original, a impossibilidade de exatidão em toda tentativa de representar a realidade. Uma vez aceita essa condição, a representação segue um caminho próprio, liberada do imperativo de fidelidade e precisão. A pretensão de exatidão nos sistemas de projeção usados por desenhistas, artistas e arquitetos desde o Renascimento entra em crise ao constatar que há uma margem de erro implícita em toda projeção geométrica, chamada *aberrações marginais*. Em seus desenhos preparatórios, Silveira mostra como a perspectiva é uma ferramenta suscetível de ser manipulada, e como o erro pode ser visto como uma condição positiva, rompendo assim muitas das verdades que assumimos como certas quando nos enfrentamos à realidade e seu reflexo. Silveira quebra a relação direta que existe entre um objeto e sua sombra, relação indissolúvel no mundo real, mas fonte de liberdade criativa no mundo da representação.

JR Nas suas primeiras obras você realizava complexas projeções perspectivas para poder traçar as sombras que materializava com pintura ou linóleo recortado nos espaços de exposição. Posteriormente, começou a usar o computador para cortar por meio de um plotter as formas em vinil autoadesivo. Essa mudança de ferramenta implicou uma forma diferente de pensar a obra, ou trata-se apenas de uma mudança de ferramenta e de escala?

RS Nos anos 80, quando ainda não usava computador e planejava tudo sobre papel milimetrado, cheguei a afirmar que meus desenhos preparatórios registravam raciocínios e operações muito compatíveis com a lógica digital – falei mesmo em “computação à mão” ... Com isto quero dizer que em termos de pensamento visual, intencionalidade e tipo de operações geométricas, a passagem do manual para o digital não trouxe uma descontinuidade radical a meus projetos – tanto é que sigo desenhando à mão, e muitas vezes o desenho manual serve como fonte ou modelo para o desenho digital. Outras vezes os desenhos se misturam, especialmente quando é preciso suprir o que um deles não pode dar – em meu caso, especificamente, o desenho manual ainda precisa complementar o que até hoje não sei produzir digitalmente – em especial aquelas incongruências e arbitrariedades que conseguia introduzir em perspectivas “normais” com a maior facilidade, quando desenhava. O que ganhei com os modelos digitais foi maior controle, da dimensionalidade e da escala – e afinal também ganhei velocidade. O que se perde em planejamentos digitais – em muitos casos por mais que multiplique os arquivos prévios – é apenas a memória do percurso do pensamento, por onde passou antes de encontrar a forma ou a solução para o trabalho final.

JR Frequentemente você expõe os desenhos preparatórios, que permitem ao espectador adentrar-se nas complexidades do processo, das dúvidas, das opções etc. A tecnologia digital esconde esse processo, pois somente permite ver o *input* e o *output*, não o procedimento, que permanece oculto e incognoscível para quem não for um perito em informática. Qual seria a versão contemporânea dos desenhos preparatórios?

RS Os belos manuscritos que preparavam a literatura e os poemas são conservados como jóias em bibliotecas muito especiais; lamentavelmente não há versão contemporânea dos velhos modelos de desenhos preparatórios, estes que mostram todas as etapas das decisões tomadas.

Mas francamente, *no regrets*, do outro lado da balança estão as enormes vantagens da acessibilidade e da repetição do mesmo – “copiado” e “colado”, infinitamente.

A exposição termina com uma versão nova da animação digital *Mil e um dias*, reconfigurada especialmente para interagir com a arquitetura de Siza. No grande espaço vazio central, aparecem apenas duas aberturas: uma delas é uma janela em forma de gota, que olha para o Guaíba; a outra é uma sutil abertura na junção do muro com o teto, que deixa entrar um feixe de luz. Há uma ambiguidade no tratamento que Siza dá à luz natural, pois dos três forros luminosos do teto, idênticos em cada andar, somente o superior tem luz natural, os outros dois simulam ser marquises. Em *Mil e um dias* Silveira aproveita essa circunstância para propor uma projeção em que se alternam dia e noite, e parecem sair da janela superior e voltar lentamente a ela, refletindo sobre a função que os vãos têm, na arquitetura, de apontar a relação com o exterior e com o passar do tempo.



Regina Silveira
Mil e um dias, 2007
projeção, madeira e pintura | projection, wood and paint
100 m²
“Ficções”, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, Brasil
produção | produced by André Costa,
Olhar Periférico Filmes
edição e videografia | filming and editing
Matias Lancetti
som | music Rogerio Rochlitz
foto | photo Ding Musa

JR *Mil e um dias* (2007) é totalmente digital, ou se baseia em imagens diretas de céus? É de certo modo contraditório ter que projetar a noite com um feixe de luz muito potente; esse paradoxo acarreta problemas técnicos a resolver?

RS Em todas as versões de *Mil e um dias*, desde a primeira, mostrada em *Ficções*, no Museu Vale do Rio Doce, em 2007, quando as imagens ainda não tinham a definição maior que têm agora, as imagens do dia são sempre tomadas do real, gravadas em dias de céu bem azul – um azul de “brigadeiro” – com um pouco de vento e deslocamento de nuvens brancas. Gravar em dias assim, que não são comuns em São Paulo, foi uma verdadeira caçada para o grupo do Olhar Periférico, a quem encomendara o projeto. Já a parte da noite é uma recriação totalmente digital: uma colagem. Como era praticamente impossível gravar à noite, tudo foi construído, recortado, colado e combinado: desde o azul de fundo (que eu queria parecido ao azul-rei escuro e intenso do céu noturno de latitudes como as de Buenos Aires e Nova York), às estrelas, extraídas de diagramas de constelações e mapas celestes de publicações de astronomia que sempre colecionei. Também as nuvens noturnas, acrescentadas a partir da segunda versão de *Mil e um dias* (*Escotilha* e *Fusão*) já em HD, são recortes colados das mesmas nuvens reais gravadas para o dia, com a diferença da tonalidade mais escura, tênue e acinzentada, similar às que as nuvens adquirem nas noites reais, quando percorrem áreas urbanas iluminadas.

Em algumas versões de *Mil e um dias* há uma trilha sonora, feita em colaboração com Rogério Rochlitz, que propositadamente acrescenta uma qualidade autobiográfica muito desejada aos significados da videoanimação. Um som de vento forte (reminiscências do Minuano?) está sempre presente, mesmo com diferentes intensidades, e este som junta os dias e as noites. Na parte do dia há ainda um vozerio de crianças, às vezes abafado pelo vento ondulante; e na parte da noite, além dos ruídos de bichos e insetos noturnos, há um som contínuo em frequência alta e constante, feito para se equiparar, com a maior precisão possível, ao zumbido constante e incurável que tenho em meus ouvidos há muitos anos.

JR A imagem de simulação digital, fixa ou em movimento, permite romper a relação indicial com o referente. Você já rompeu essa relação em seus trabalhos de sombras que não se correspondem com os objetos que as produzem...

RS O simulacro tem tido uma presença forte no imaginário cósmico que começa a aparecer em meu trabalho, de muitas formas, depois de *Equinócio*. É quando também começo a transitar com mais frequência para o outro polo do paradigma das sombras e das marcas indiciais: o polo da luz, mais imanente e com outros vetores de significação. Como em *Equinócio*, os primeiros simulacros se propuseram como pura ficção. *Duplo* e *Quimera* puseram em relação objetos e projeções para

que funcionassem como “aparições”. Em *Lunar* os “planetas” modelados digitalmente ganharam movimento e som, e finalmente os céus falsamente fotográficos de *Entrecéu* montaram o espaço quase imersivo no Museu da Vale.

Há tempos penso que o “mais-do-que-o-real” dos simulacros está na base das nossas novas fantasmagorias ou do “maravilhoso” nos dias de hoje...

A animação *Mil e um dias* também é uma construção/simulacro, mas em um viés mais filosófico. Com as nuvens derramando verticalmente daquela fresta alta, ela responde à intenção de propor uma narrativa totalmente ficcional, em que o teto e a parede do prédio se abrem virtualmente para um espaço aberto – no céu ou no cosmos – e deixam penetrar o tempo, o tempo que passa, o tempo da memória.

A obra de Regina Silveira indaga sobre a realidade e a sua representação a partir da arte, por meio de paradoxos visuais que fisgam o espectador e propõem-lhe uma reflexão mais profunda sobre questões existenciais. Muitos dos seus trabalhos desestabilizam a percepção meramente ótica e incitam uma verdadeira experiência corporal. Através de jogos visuais, estratégias conceituais e reflexões poéticas sobre a tecnologia, Silveira conseguiu consolidar uma obra sedutora e enigmática, que nos faz inquirir sobre o mundo, sua essência e suas aparências.

Espectros do Modernismo:

As Longas Sombras de De Chirico e Duchamp no trabalho de Regina Silveira

Jennie Hirsh

Eu também gosto de De Chirico pelos silêncios, pelas vacuidades, as grandes ausências em suas paisagens metafísicas. Eu gosto da estranheza de suas perspectivas e da ambiguidade absoluta de seus espaços.
Regina Silveira, 1995¹

Toda a criação é realizada em silêncio; depois as suas forças ocultas causam ruído, ou melhor, barulho, para surgirem por todo o vasto mundo.
Giorgio de Chirico, 1924²

Em “Respondendo a Pergunta: O Que é Pós-Modernismo?” Jean-François Lyotard questiona a suposta grande divisão entre modernismo e pós-modernismo, identificando, eventualmente, aspectos dos dois movimentos ditos como mais semelhantes do que diferentes. Remontando ao que constitui modernismo, ele divide artistas da vanguarda européia do início do século vinte em dois campos, destacando impulsos importantes na sua prática artística.³

“O que eu tenho em mente se esclarecerá se dispusermos muito esquematicamente alguns nomes no tabuleiro da história das vanguardas: no lado da melancolia, os Expressionistas alemães, e no lado da *novatio*, Braque e Picasso, no primeiro, Malevitch e no último Lissitsky, em um De Chirico e no outro Duchamp.”⁴

Se os artistas que formam os participantes de *novatio* de Lyotard representam uma brecha no que diz respeito à tradição, seus melancólicos personagens mantêm uma ligação problemática com o passado. Ao retificar o que consideramos “moderno”, o filósofo francês complica a nossa noção do que o modernismo significa, por expandir o nosso inventário de reações à própria modernidade (pelo menos a européia). Considerando o modernismo como face de Janus – alguns artistas olham para frente, enquanto outros olham para trás – permite a Lyotard mudar o nosso entendimento do pós-modernismo vendo-o não como uma consequência do modernismo, mas uma maior evolução e elaboração de tendências chave já presentes no modernismo. Imaginados assim, os movimentos se tornam duas faces da mesma moeda. Expandindo suas idéias para locações geográficas além da Europa, no entanto, torna ainda mais complexa a consideração de como os sinais do passado (passado de quem?) e de seu abandono parecem informar as gerações de artistas nascidos durante o aparecimento de diversas noções de modernidade (por exemplo, as mudanças sociais, políticas e tecnológicas que o provocam) e consequentemente do modernismo (as culturas que resultam dessas mudanças).

¹ Regina Silveira, “Pedagogia do traço: Entrevista a Angélica de Moraes,” em *Regina Silveira: Cartografias da Sombra* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995), 97.

² Giorgio de Chirico, “On Silence,” em *Hebdomeros*, trad. John Ashbery (Cambridge, MA: Exact Change, 1992), 226.

³ Jean-François Lyotard, “Answering the Question: What is Postmodernism?” em *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Régis Durand (Manchester: Manchester University Press, 1999 reedição), 71-82.

⁴ *Idem*, 80.

O presente trabalho investigará os protagonistas nomeados por Lyotard, Giorgio de Chirico e Marcel Duchamp, cuja ligação mórbida de um e ruptura lúdica do outro com a tradição tiveram enorme influência nas últimas cinco décadas de prática artística da artista pós/moderna brasileira Regina Silveira. Os dois artistas indiscutivelmente investiram no “jogo de sombras”, tanto como sujeito quanto como estratégia, e as duas abordagens podem ser localizadas no trabalho apropriativo que Silveira criou. Na verdade, as sombras nunca estão bem acertadas no trabalho de Regina Silveira. Consideremos, por exemplo, a série fotográfica *Enigmas* que ela começou a produzir em 1981. Ali sombras negras de objetos potencialmente perigosos (uma serra, um martelo, um pente de dentes largos e um garfo) aparecem sobre objetos domésticos mais tranquilos e inofensivos, como uma bolsa de mão, uma máquina de escrever, uma panela e um telefone. Essas sombras ameaçadoras, aparentemente formadas por itens que estão fora do campo de visão do espectador, são sinais indiciais incongruentes que se colocam sobre os objetos icônicos, servindo como seus alteregos. Silveira tem produzido desde então uma miríade de outros exemplos de sombras deslocadas e perturbadoras, como na sua série de *In Absentia*, que apresentou no início 1982 a sombra de um cavalete no MAM em São Paulo. Um ano depois, esta série apareceu, em 1983, como as sombras de *Bottlerack*, 1914, e *Bicycle Wheel*, 1913, dois dos trabalhos *readymade* mais facilmente identificáveis de Duchamp. Achatadas e se estendendo pelo chão e sobre as paredes do prédio da Bienal de São Paulo, projetado por Oscar Niemeyer na décima sétima Bienal de São Paulo, com curadoria de Walter Zanini, naquela ocasião as sombras foram pintadas em uma escala enorme cobrindo 200 metros quadrados. Intimamente ligadas a esse corpo de trabalho foram, mais tarde, suas *Masterpieces*, exibidas pela primeira vez na LedisFlam Gallery em Nova Iorque, em 1993, que de novo mostraram as sombras de objetos que não estão presentes nos seus pedestais tridimensionais, incluindo a roda de bicicleta Duchampiana assim como o *Gift* de Man Ray, 1921, e o *Object* (xícara de chá forrada de pele) de Meret de Oppenheim, 1936, espalhadas pelas paredes da galeria.

Sua recente série *Eclipses*, 2006, oferece exemplos de sombras distorcidas e aumentadas de circunspectas imagens fotográficas, homólogos Dionísíacos de elementos de outro modo Apolônicos. Ela coloca juntos óculos escuros e sua sombra hiperbólica ou um garfo rústico, com seu duplo barroco. E ainda outros trabalhos recentes, na mesma série, oferecem combinações estranhas: um clips de papel com uma maçaneta, um cabo de extensão com o seu oposto, lembrando-nos da igualmente ilógica combinação onírica de bananas e fragmentos escultóricos ou estações de trem e alcachofras que povoam obras metafísicas de De Chirico.

A seguir, eu recorro a longa sombra de De Chirico e Duchamp, ambos protagonistas e antagonistas no minucioso e variado corpo de trabalho produzido por Silveira. Ela conscientemente encena apropriações e alusões a esses dois mestres modernos, articulando uma meditação extensa sobre cópias e repetições que defende ou mesmo teoriza a originalidade artística na esteira da chamada “Era da reprodução mecânica”, para usar a linguagem de Walter Benjamin.⁵ Ao conceber cópias e alusões a esses dois mestres de maneira criativa e inquietante, ela impregna trabalhos infinitamente reprodutíveis guardados em arquivos digitais com uma aura própria precisamente por causa das poderosas transformações de suas citações. Na sua exploração da estética bem como de preocupações sociais – a arte dela é ao mesmo tempo teoricamente e politicamente engajada – ela tem empregado uma retórica de luz e sombra que remonta a esses dois artistas. Entretanto, ao mesmo tempo, os novos contextos e cenários que a arte dela oferece colocam juntas essas orientações modernistas supostamente díspares, servindo também como uma ponte entre essas perspectivas e as nossas. Ao afirmar a sua própria voz crítica, Silveira homenageia essas duas figuras enquanto as lança em diálogo uma com a outra ao longo do tempo através do seu trabalho em um modelo triangulado de influência e inspiração. Logo no início, Silveira fez referências tanto explícitas – *Rebus para Duchamp*, 1977 – quanto



Regina Silveira
Rebus para Duchamp, 1977
off set, série | series *Jogos de Arte*
65 x 50 cm
reprodução | reproduction Estúdio Regina Silveira

Regina Silveira
Labirinto, 1977
off set, série | series *Jogos de Arte*
65x50 cm
reprodução | reproduction Estúdio Regina Silveira

Giorgio de Chirico
Solitude (Melanconia), 1912
óleo sobre tela | oil on canvas
col. particular | private, Londres
©De Chirico, Giorgio/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2011

⁵ Ver Walter Benjamin, “Age of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” em *Illuminations* (Harcourt, 1991): 217-252.

⁶ Walter Zanini, “A Aliança da Ordem com a Magia”, em *Lúmen, Regina Silveira* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2005), 171, publicado originalmente em *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*.

⁷ Ver James Thrall Soby, *The Early Chirico* (New York: Dodd, Mead & Company, 1941) e *Giorgio de Chirico* (New York: Museum of Modern Art, 1955), assim como, Paolo Baldacci, *De Chirico. The Metaphysical Period* (Boston: Little, Brown and Co., 1997). Ambos *Desaparência*, 1999/2011 e *Dobra-Cavalete*, 2005, ecoa De Chirico, assim como os interiores metafísicos de Carlo Carrà do período Ferrara. As linhas pontilhadas nas projeções de Silveira recordam as linhas pontilhadas encontradas nos quadros negros, muitas vezes sobre cavaletes, dos interiores de De Chirico.

⁸ Iberê Camargo, “Entrevista a Cecilia Cotrim”, *Iberê Camargo: Ciclistas et autres variations* (Bordeaux: Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2005), 74-87.

⁹ Ver Fernando Castro, “Where Shadows Vanish.” *ArtNexus* 61:5 (2006): 60. Castro assinala o regresso da sombra como sujeito na arte moderna e contemporânea, começando com Duchamp e Man Ray e, mais recentemente, com artistas como Christian Boltanski. Lisa Saltzman, *Making Memory Matter* (Chicago: University of Chicago Press, 2006) discute sombras e projeções na arte contemporânea.

¹⁰ José Roca e Alejandro Martín, *Linha de Sombra – Regina Silveira* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009) trata deste tema detalhadamente.

¹¹ Denis Hollier, “Surrealist Precipitates: Shadows Don’t Cast Shadows.” *October* 69 (Summer 1994): 110-132. trad. Rosalind Krauss, análise de maneira provocativa como os surrealistas manipulam a sombra nos seus trabalhos. Ver Teixeira Coelho, ed. *O Brasil no Século da Arte: A coleção MAC/USP* (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1999): 18-19; 93 para informações da pintura *Enigma of a Day* no MAC/USP.

¹² Baldacci, *De Chirico. The Metaphysical Period*.

implícitas – *Labirinto*, 1977 – a esses mestres, deliciando-se com o espírito lúdico do investimento do próprio Duchamp em jogos com mensagem simbólica e lembrando o labirinto de representação codificada nas infindáveis representações pictóricas de De Chirico de esculturas de Ariadne, cujo mito inclui um labirinto literal e serve de metáfora para outro.⁶ Enquanto *Labirinto* não oferece uma citação direta de um trabalho específico de De Chirico, cria mais sutilmente distância e ironia, precisamente por causa de sua posição entre dois elementos do *readymade* de Duchamp. Silveira acumulou um corpo de trabalho que poderia ser instalado nos quadrados brancos e pretos (luz e sombra) do tabuleiro de xadrez de Lyotard onde os jogadores de Lyotard encaram um ao outro no seu jogo modernista.

Uma nativa de Porto Alegre, que tem vivido e trabalhado em diversos continentes, Silveira tem percorrido vasto terreno por mais de meio século. Ao longo do tempo, o seu trabalho tem se tornado mais conceitual e em escala maior, de desenhos, pinturas e experimentos fotográficos relativamente íntimos, feitos desde a década de 50, a instalações de múltiplos andares, fixas e móveis, que se enrolam ao redor de fachadas como pele tatuada, mais recentemente. Silveira tem rapidamente adotado inovações tecnológicas para as suas contínuas transmissões de traços de tradição, segmentos que conscientemente permeiam sua fotografia, seus objetos e instalações de vídeo. Formada em pintura e desenho sob orientação de Iberê Camargo (1914-1994) no início dos anos 60, ela abandonou seu trabalho como pintora abstrata no final daquela década. Significativamente, Camargo tinha estudado com De Chirico, desenvolvendo sua própria produção ativa e estilo pictórico, mais tarde atribuído ao do mestre italiano, pinceladas mais luxuriantes e mais especificidade técnica; no começo de sua carreira, ele produziu imagens remisscentes dos primeiros interiores de De Chirico, pintados durante o seu período metafísico inicial em Ferrara durante a Primeira Guerra Mundial.⁷ Nesses trabalhos, a presença de arranjos de naturezas mortas e mesas cuidadosamente compostos se agigantam em espaços confinados. Mas, de modo geral, Camargo preferiu um estilo pictórico mais exuberante que reteve traços da tendência artística posterior do próprio De Chirico para opulentas telas barrocas e motivos repetidos.⁸ Contudo, a batuta do estilo De Chirico passada de Camargo para Silveira emerge com mais força na sua continua investigação da sombra até hoje – às vezes fictícia, às vezes real – que tem ocupado consistentemente o seu trabalho tanto em forma quanto em conteúdo. Com certeza, o seu interesse na sombra determinou o ponto de partida para a crítica que o seu trabalho tem gerado. Como Fernando Castro escreveu, “a exploração da estética de sombras por parte de Regina Silveira por vinte e cinco anos tem sido mais sistemática e abrangente do que a de qualquer outro artista”.⁹ No espírito dessa observação, a minha própria leitura do trabalho de Regina Silveira procura abrir as costuras daquelas sombras, apontando para o dinamismo que elas trazem de uma plataforma dupla de fontes modernistas.¹⁰

Dentro da Piazza

Revisando a *œuvre* de De Chirico e uma grande parte da arte surrealista que ele inspirou, inclusive, nos recorda de que sombras irracionais certamente não são nada de novo. No entanto, as sombras de Silveira, sinais indiciais divorciados de um referencial, são matrizes mais ativas do que as distorcidas encontradas em imagens como as de *O enigma de um dia* de De Chirico, 1914, em que sombras parecem longas demais para as figuras que as produzem, escondendo o fato de que em suas imagens a luz e o tempo estavam fora de sincronia (ver imagem p. 7).¹¹ Por toda a muito conhecida marca de De Chirico, as telas *piazze d’Italia*, semelhantes a esta, arcadas arquitetônicas históricas são ameaçadas pela modernidade de trens, fábricas e relógios que registram a passagem do tempo como figuras solitárias e deslocadas produzindo sombras alongadas demais para o começo da tarde que é mostrado nos relógios, como na sua famosa *Gare Montparnasse (A melancolia da partida)*, e inúmeras misteriosas praças metafísicas.¹² O descompasso contrafeito de tempo e luz de De Chirico, ou representações de sombras de fins de tarde no que deveria ser começo de tarde, evoca a presença de objetos e seres que estão numa dimensão além do que está sendo efetivamente representado ali, produzindo então uma atmosfera metafísica, juntamente com objetos díspares que vão de alcachofras e bananas a fragmentos de esculturas clássicas e trens modernos, que ele mesmo viu transformados em enigmas oníricos. Entretanto, os *Enigmas* de Silveira, primeiramente executados em 1981, com os quais eu comecei o trabalho, assemelham-se de alguma

forma aos famosos utensílios de cozinha em escala aumentada que Mona Hatoum tem produzido desde os anos 90, as *Camisas Blancas* de Doris Salcedo, também em circulação desde o começo dos anos 90, ou os utensílios banais descritos em *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler, 1975, nos recordam dos ressentimentos e constrangimentos muitas vezes reprimidos representados por esses itens domésticos aparentemente inocentes. Como os seus contemporâneos Hatoum, Salcedo e Rosler, os *Enigmas* de Silveira investigam uma corrente de espíritos perturbadores dentro dos objetos cotidianos que nos rodeiam, subitamente transformando o comum em estranho na sua produção de “aquela classe do assustador que leva de volta ao que é conhecido por ser velho e há muito tempo familiar”, ou o que Freud chamaria de “sinistro”.¹³ A representação desse tipo de objetos domésticos por uma mulher (na verdade, todas essas mulheres que menciono) tem um registro diferente de casos em que eles são incluídos por seus predecessores masculinos, para quem eles não tiveram as implicações dos estereótipos de gênero. Entretanto, ao contrário da maioria das sombras, que de alguma forma recriam um aspecto do objeto que as produzem, mesmo que distorcidas, os fantasmagóricos *doppelgängers* de Silveira desestabilizam objetos ou naturezas mortas, desmanchando as costuras da realidade para expor o seu lado mais escuro, à espreita. Dessa maneira, Silveira interrompe as nossas expectativas, perturba o nosso olhar e nos adverte de que devemos ser cautelosos com aquilo que normalmente aceitamos de modo passivo como fato ao invés de questionar. Enquanto os *Enigmas* podem parecer como exercícios estéticos de uma nova marca de surrealismo, eles afirmam um significado potencialmente mais político em seu rompimento do *status quo*.

Paradoxo do santo, 1994, criado a princípio para o Museo del Barrio de Nova Iorque, encena um *tableau vivant* em duas e três dimensões que envolvem o espectador como um envelope e ele se vê subitamente jogado no espaço de uma galeria de arte no papel de uma figura dentro de uma *piazza* metafísica de De Chirico.¹⁴ Como em muitas das suas mágicas justaposições, este trabalho desencontra a colossal sombra distorcida de um monumental herói equestre, neste caso o General Luis Alves de Lima e Silva, Duque de Caxias, que serviu como comandante em chefe na Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) que colocou juntos o Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai, com uma escultura em escala mais modesta esculpida em madeira de São Tiago Apóstolo a cavalo. Porém, mais impressionante do que o contraste de material, por exemplo, é a sombra elegante e artificial, originariamente pintada e depois produzida digitalmente da escultura de Victor Brecheret traduzida em plotter e vinil através das paredes e do piso da galeria, e uma rústica estatueta eqüestre anonimamente esculpida carregando traços de um artesanato menos refinado, é a colisão de histórias encenadas aqui.¹⁵ Incluir a escultura de Brecheret como uma silhueta faz eco a própria propensão por sombras de esculturas de De Chirico, como se pode ver na visão parcial de uma escultura eqüestre (um retrato do supostamente bom turinês Carlo Alberto) concedido em *La torre rossa*, 1913.¹⁶ Regina explicou a razão de ser deste trabalho em uma entrevista a Kevin Power.

“O paradoxo de uma sombra que é diferente da forma que a produziu e que também liga as figuras de dois chefes militares com discutíveis méritos históricos me permitiu unir diferentes eras e regiões, e fazer comentários sobre as relações seculares de poder que o militarismo e a igreja têm mantido (na América do Sul).”¹⁷

A sombra abrangente do general representa uma espécie de efeito-cascata do colonialismo europeu nas Américas, aqui justaposto com outro personagem de reputação duvidosa, São Tiago Apóstolo – conhecido como Santiago Matamoros – a figura invocada quando os mouros foram expulsos da Espanha e que, como santo padroeiro da Espanha, era invocado nas batalhas coloniais que dominaram e destruíram a cultura indígena na América espanhola.¹⁸ Deixando para trás a afirmação política que ela faz, nós podemos interpretar a obra também em outro nível, porque ela simboliza a propensão de Silveira a encenar o que Marcio Doctors chama de “relacionamento entre a presença e a ausência; entre o que existe e o que não existe.”¹⁹ Resumindo o dilema que atinge o amaldiçoado jovem Narciso da mitologia clássica, Doctors prossegue dizendo que “[Regina] está nos dizendo que a ilusão da tridimensionalidade no plano bidimensional gera um sentimento de angústia pela perda da espessura real do mundo e provoca um sentimento solitário de abandono em que a falsa presença revela a real ausência.”²⁰ Vista desta forma a instalação faz a alusão as idéias incorporadas



Doris Salcedo
Camisas Blancas, 1989
camisetas de algodão, gesso e vara de metal | cotton shirts, gesso and iron Rod
35 x 45 x 180 cm
© da artista | the artist
cortesia | courtesy White Cube

Giorgio de Chirico
La torre rossa, 1913
óleo sobre tela | oil on canvas
75 x 101 cm
Peggy Guggenheim Collection, Veneza
©De Chirico, Giorgio/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2011

¹³ Sigmund Freud, “The Uncanny,” em *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London: The Hogarth Press, 1953), 219.

¹⁴ *Paradoxo do Santo* foi doado ao MAC pela artista em 1998. Ver Teixeira Coelho, ed. *O Brasil no Século da Arte: A coleção MAC/USP*, 88; 101.

¹⁵ Esta estatueta esteve na coleção permanente do Museo del Barrio. Ver Zanini, “A Aliança da Ordem com a Magia”, 175, originalmente publicado em *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*.

¹⁶ *Monudentro*, 1986-87, da mesma forma projeta perfis de políticos sobre as paredes ao redor do espectador projetado dentro do espaço de representação. Ver Susana Torruella Leval, “Regina Silveira,” em *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*, ed. Susan Fisher Sterling, Berta Sichel, Franklin Espath Pedroso (Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts): 102-104.

¹⁷ Regina Silveira, “Entrevista a Kevin Power,” em *Lúmen, Regina Silveira*, 129.

¹⁸ Castro, “Where Shadows Vanish”, 61. Ver também Nike Bätzner, “Regina Silveira,” em *Máquinas de Mirar. O cómo se originan las imágenes. El arte contemporáneo mira a la Colección Werner Nekes*, ed. Nike Bätzner, et al. (Colônia: DuMont Buchverlag GmbH & Co.KG, 2009), 114-115; 295.

¹⁹ Marcio Doctors, “A Angústia da Perda da Espessura do Mundo”, em *Lumen, Regina Silveira*, 176.

²⁰ *Idem*.



Giorgio de Chirico
Mystery and melancholy of a street, 1914
óleo sobre tela | oil on canvas
88 x 72 cm
Col. particular | private
©De Chirico, Giorgio/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2011

Giorgio de Chirico
Ritratto di Guillaume Apollinaire, 1914
óleo sobre tela | oil on canvas
81,5 x 65 cm
Musée d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
©De Chirico, Giorgio/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2011

²¹ Ver Emily Braun, “Melancholy and the Modern Allegory,” em *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1999): 64-89. Braun explora como De Chirico derruba a economia de sinais que é crucial na construção de alegorias modernas. Outros trabalhos também reformam as estratégias visuais de De Chirico em críticas políticas contemporâneas, como *Encounter*, 1991 (aniversário de 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo nas Américas). Ver Susana Torruella Leval, “Recapturing History: the (Un)official Story in Contemporary Latin American Art.” *Art Journal* (Winter 1992): 73-74.

²² Jennie Hirsh, “Representing Repetition: Appropriation in de Chirico and after”, em *Italian Modernism*, ed. Luca Somiglia e Mario Moroni (Toronto: University of Toronto Press, 2004), 403-449, fornece uma leitura das preocupações e estratégias de De Chirico como sintomas de melancolia freudiana.

²³ Holier, “Surrealist Precipitates: Shadows Don’t Cast Shadows.”

²⁴ Em sua palestra no *Giorgio De Chirico: An International Symposium* no Philadelphia Museum of Art (16 de novembro, 2002), Williard Bohn identificou este perfil como de Dante.

²⁵ José Roca, *Phantasmagoria: Specters of Absence* (New York: Independent Curators International 2007), 11-14; 36-38, analisa das sombras literais e metamórficas na arte contemporânea, baseando-se em produções teatrais dos séculos dezoito e dezenove envolvendo câmera obscura e outros dispositivos.

²⁶ Giorgio de Chirico, “Statues, Furniture, and Generals,” em *Hebdomeros*, trad. Donna Krukowski (Cambridge, MA: Exact Change, 1992), 246.

²⁷ Carlos Basualdo, “Regina Silveira: LediSFlam.” *ArtForum* 32:3 (novembro 1993): 109.



na *Piazze* metafísicas de De Chirico, transformando as paredes da galeria e o espaço imaginado nos planos pictóricos de De Chirico em um trabalho tri e não bidimensional. Parte arte popular e parte projeção pós-moderna, *Paradoxo do santo* é uma fusão de referências históricas e histórico-artísticas que comprova a própria reivindicação (moderna) de De Chirico para a instabilidade de sinais apropriando-se de sua retórica visual por um novo conjunto de circunstâncias históricas que operam fora do seu binário limitado do clássico e da modernidade no Ocidente.²¹ Dessa forma, Silveira se mostra uma artista pós-moderna, no sentido lyotardiano, precisamente por causa do seu duplo compromisso com a melancolia de De Chirico e o *novatio* de Duchamp.²²

A disjunção entre os objetos e as sombras já estava presente na obra de De Chirico também, porém, como se tornou evidente por dois exemplos chave do seu trabalho inicial: *Mystery and melancholy of a street*, 1914, e *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, 1914. No primeiro caso, encontramos uma menina brincando de correr com uma vara e aro em uma praça encoberta por um ar de mau agouro. O que impressiona o espectador, e certamente pronuncia a prática posterior de Silveira, é o fato de que a menina e o seu duplo são sombras espectrais – sua sombra é o seu sujeito.²³ Enquanto a maioria dos estudiosos têm se concentrado sobre o alongamento de sombras na obra de De Chirico, eles têm normalmente ignorado o fato de que também existem sombras órfãs que nasceram de suas telas. Da mesma forma, o seu *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, do mesmo ano, oferece um poeta petrificado usando óculos de cego, alinhando-o com um bardo clássico como Homero, enquanto paira ao fundo uma curiosa sombra não identificada de uma figura com um perfil totalmente diferente. Willard Bohn argumentou de forma convincente conectando esta silhueta ao poeta medieval italiano Dante, cuja máscara mortuária mostra semelhantes nariz aquilino e testa alta.²⁴ Com base no precedente de De Chirico, o projeto *Transitório/Durévole* de Silveira, 1997, apresenta a sombra da poeta italiana Mirella Bentivoglio (b. 1922) colocada sobre o piso e a parede adjacente, curiosamente segurando um livro de verdade, como se parte da representação estivesse se libertando do seu estado de sombra.²⁵ Novamente, Silveira envolve o seu espectador com o que antes ficava confinado em um campo pictórico, involuntariamente fazendo uma revisão feminista da escolha de De Chirico por Dante com uma escultora, poeta, e artista performática contemporânea com raízes no movimento poético concretista que foi crucial para a própria formação artística de Silveira.

As elegantes *Dobras* produzidas por Silveira liberta um espírito misterioso no mobiliário do cotidiano. Esses objetos simultaneamente planos e plásticos literalmente se dobram, e seus componentes bidimensionais são articulados uns com os outros. Silveira torna evidente a alegação de De Chirico de quase um século atrás: “A Natureza que rodeia este mobiliário revela, por contraste, um aspecto dele que nós não conhecíamos.”²⁶ Extraídas do seu ambiente costumeiro do lar ou local de trabalho, essas cadeiras de escritório tortas instaladas na galeria desestabilizam o espectador porque suas desproporções nos advertem que muito mais pode estar errado que simplesmente suas formas.

Desembalando o *Boîte-en-valise*

Lutando contra o fantasma de De Chirico no trabalho de Regina Silveira são as referencias Duchampianas que aparecem como alusões histórico-artísticas tanto quanto abordagens à atividade artística. Silveira reproduziu *readymades* de Duchamp como sombras ampliadas, primeiramente em pintura e mais tarde em vinil cortado em plotter, sua marca registrada. Parte homenagem, parte crítica, *In Absentia*, de Silveira: os trabalhos de *M. Duchamp* são sinais multivalentes que são icônicos e indiciais ao mesmo tempo.²⁷ Reconhecíveis como semelhantes ao *Bottlerack*, 1914, e à *Bicycle Wheel*, 1913, os títulos e a natureza plana dessas duas instalações – somente as suas bases vazias são tridimensionais – ressaltam o seu status como um tipo peculiar de cópia. Esta roda de bicicleta torta (*Bicycle Wheel*) Duchampiana, juntamente com interpretações semelhantes de *Gift*, de Man Ray, 1921 e *Object* de Meret Oppenheim, 1936, oferece um estudo do modernismo europeu cuja

“ausência”, de acordo com Carlos Basualdo, sinaliza a ausência de paradigmas [e] certa ausência de modelos na América Latina e particularmente na cultura brasileira...”²⁸ Sua invisibilidade assim exala uma declaração mais poderosa do que a sua presença possa ter. Em termos teóricos, “o resultado... não é apenas que a relevância do original em relação à cópia é progressivamente perdida, mas também que o limite efetivo entre original e cópia se torna nublado, desnecessário.”²⁹ Em um gesto bastante Duchampiano, Silveira propõe cópias do mestre copista enquanto estende a crítica dele à autoria com a sua própria interrogação artística e redefinição de originalidade. E como Angélica de Moraes propõe esses trabalhos também confrontam “a influência do criador fora do seu próprio período.”³⁰

O próprio Duchamp criou fotografias que prefiguram a crítica de Silveira: ele tinha fotografado sombras produzidas por seus objetos, como em *Shadows of Readymades*, 1918, e da mesma forma produziu *Sculptures du Voyage*, ou *Sculptures for Travelling*, 1918, que ele tinha instalado (e fotografado) no seu estúdio de Nova Iorque assim como em Buenos Aires. *Shadows of Readymades* define um precedente para a série *In Absentia* (começada em 1983) de Silveira, mais palpavelmente sentido nas obras que recriam *readymades* duchampianos mencionados acima, embora a apropriação se estenda para incluir ícones surrealistas de Man Ray além de outros. Assim como Silveira rompeu os limites da *piazza* metafísica bidimensional de De Chirico para suas próprias finalidades em *Paradoxo do santo*, aqui ela dissolve a fronteira entre o espaço do espectador e o que estava aprisionado dentro da fotografia *Shadows of Readymades* de Duchamp. Igualmente, as suas *Sculptures for Travelling*, e fotografias das mesmas, mostram ao espectador trabalhos frágeis feitos de toucas de borracha para banho que, mesmo em seus materiais, ficam próximas das imagens deliberadamente impermanentes produzidas por Regina em plotter e vinil. Esse é o pós-modernismo que Lyotard estava descrevendo: uma habilidade para reconhecer e, então, manipular os traços de modernidade em novos contextos e para novos fins. A série *In Absentia* combina a distorção de De Chirico com os temas de Duchamp, considerando ambos como inspirações e instruções artísticas *readymade*. Silveira não escolhe entre essas formas de modernismo, mas extrai dos dois juntos, recombinando-os enquanto expande o seu significado potencial estético e político. A *Masterpieces: In Absentia* de Silveira extirpa o referente e deixa para trás apenas sombras parciais, fazendo duas esculturas ainda mais adequadas “para viagem” do que as do próprio Duchamp.³¹

Além dos modernistas discutidos, Meret Oppenheim é outro dos muitos fantasmas que ocupam o que poderia ser chamado de “arte decorativa” de Regina Silveira, a miríade de peças de cerâmica da artista contemporânea infestadas por moscas e encobertas por pegadas, mãos e até um cabide de roupas. Angélica de Moraes percebe a *inutilidade* das cerâmicas de Silveira; embora elas pareçam ser pratos, açucareiros, xícaras e pires comuns encontrados nos típicos lares brasileiros, como objetos eles se desviaram – açucareiros lacrados, xícaras fundidas sobre seus pires, e pilhas de pratos ostensivamente destinados a diferentes pratos de uma refeição, fundidos permanentemente, acolhem suas macabras sombras deslocadas, marcas de pneus e colônias de moscas.³² Livros peludos também fazem o espectador lembrar a obra de Oppenheim *Cup, Saucer, and Spoon in Fur*, 1936. Silveira faz o espectador lembrar a sua postura feminista falando não apenas através de vozes passadas dos pais do surrealismo e dadaísmo, mas também através da voz feminista que Oppenheim apresentou aos círculos de dominação masculina a que ela se afiliou.

T.J. Demos constata de modo perspicaz que *Boîte-en-Valise* representa o exílio auto-imposto por Duchamp e certamente o movimento auto-imposto que resultou da sua própria inquietação; ao mesmo tempo oferece a possibilidade de um tipo de retrospectiva de mini-museu.³³ Uma sensação de desassossego e de viagem tem também caracterizado a carreira de Silveira, a nativa de Porto Alegre que desejava aventura e experiências, primeiro na Espanha, depois em Porto Rico, em Nova Iorque e de volta ao Brasil. E apesar de ela ser uma figura destacada como professora e como artista, os convites internacionais para exposições e comissões oferecem os desafios e a inspiração que alimenta o seu trabalho. Neste sentido, parece muito adequado que o trabalho permanente da artista *Ex Orbis*, 2001, em Porto Alegre seja um mosaico de azul brilhante instalado no aeroporto da cidade, testemunhando as chegadas e partidas de milhares de pessoas todos os dias.



Marcel Duchamp
Shadows of Readymades, 1918
objetos | objects
The Philadelphia Museum of Art/Art Resource, NY
©Duchamp, Marcel/ Licenciado por AUTVIS,
Brasil, 2011

Marcel Duchamp
Boîte-en-Valise, 1941
valise de couro marrom com alça, contendo sessenta e nove réplicas de miniaturas e reproduções impressas e uma reprodução original | brown leather valise with handle containing sixty-nine miniature replicas and printed reproductions and one original
The Philadelphia Museum of Art/Art Resource, NY
©Duchamp, Marcel/ Licenciado por AUTVIS,
Brasil, 2011

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

³⁰ Angélica de Moraes, “Vestígios de Ausências”, *Luz Lúmen, Regina Silveira*, 184.

³¹ T.J.Demos, “Sculptures for Traveling”, em *The Exiles of Marcel Duchamp* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 67-126, especialmente 68-72.

³² Angélica de Moraes, “Vestígios de Ausências” 184.

³³ Demos, “The Portable Museum,” in *The Exiles of Marcel Duchamp*, 11-66.



Regina Silveira
To be Continued (Latin American Puzzle), 1997
fragmento, impressão digital sobre vinil adesivo sobre recortes de EVA | fragment, digital print on adhesive vinyl on EVA cut
reprodução | reproduction Estúdio Regina Silveira

Como destaca Angélica de Moraes, “Indissociavelmente ligada a Duchamp e seu legado, Regina Silveira gosta muito de apresentar o seu trabalho em formas portáteis, como “Dada master’s case”. Isto é particularmente verdadeiro em relação aos seus modelos – eles podem ser separados e colocados em pequenas caixas”.³⁴ Certamente, Silveira tem enfatizado a portabilidade em múltiplas formas. Ela não apenas expõe regularmente modelos de seus trabalhos – mais recentemente na sua *Ocupação* do Centro Cultural Itaú em São Paulo em agosto de 2010, que representou uma coletânea em grande escala de trabalhos *site specific* em escala diminuída incluindo *Lumen*, 2005, *Derrapagens*, 2006, *Derrapando*, 2004, *Mundus Admirabilis*, 2007, *Intro*, 2005, *Irruption*, 2005, *Desaparência*, 2004, *Frenazos*, 2004, *Observatório*, 2005, e a série *Irruption – Saga*, 2006.³⁵ Ao compartilhar os seus modelos com o público, Silveira consegue muitos efeitos com um único gesto: em primeiro lugar, ela reúne geografias discrepantes quando coloca juntos projetos originalmente criados para exposições em diferentes continentes; em segundo lugar, ela permite uma visão mais abrangente de um projeto do que seria possível se ele fosse mostrado em escala plena; e em terceiro lugar, ela transfere o espectador mais uma vez. Considerando que seus trabalhos iniciais com sombras facilitavam uma experiência com o espectador ao centro, *dentro* da composição, os modelos agora movem o espectador na direção oposta, para *fora* da composição.

O tema de *Boîte-en-valise* Duchampiano está ligado a uma série de esculturas em escala pequena da artista, como *Nightmare*, 2000, que apresenta um acúmulo de moscas atacando um ovo de avestruz de verdade. A mobilidade potencial desses objetos reflete o próprio espírito de atividade artística dela *em movimento*. Na verdade, Aracy Amaral vê o movimento da artista como chave para entender a sua prática.³⁶ Se o modelo *Boîte-en-valise* mostra os trabalhos de Silveira em estreita escala a um nível real, ele também traz outras mensagens ligadas ao sentimento de exílio do próprio Duchamp. Ao recuperar aquele aspecto da prática Duchampiana, pode ser que Silveira comente sobre um exílio diferente: o presumido sentimento de exílio que é muitas vezes projetado sobre os artistas latino-americanos que vivem na assim chamada “periferia”.

Um dos mais bem sucedidos trabalhos lúdicos, e ao mesmo tempo politicamente críticos, é o quebra-cabeça encaixotado, inacabado, intitulado “Continua...” (Quebra-cabeça latino-americano), 1997. Cada uma das 100 peças desse bizarro quebra-cabeça é decorada com imagens de estereótipos latino-americanos, de Eva Perón e Fidel Castro a Che Guevara e Carmen Miranda. Silveira encara isto como “turístico” e revelador da precariedade do olhar “do outro”, do estrangeiro que, naquele exato momento, só está familiarizada com os estereótipos da nossa cultura e das nossas “paisagens”.³⁷ Esses fragmentos díspares e sem raízes foram cortados para se adaptarem uns aos outros em combinações sem fim, de modo muito parecido com as infundáveis narrativas ficcionais projetadas sobre a sociedade latino-americana em semelhante pastiche casual.³⁸

A Quarta Dimensão ou Arte Intramedia?

Regina Silveira encena diálogos dinâmicos entre luz e sombra, janelas e paredes, presença e ausência, tempo e espaço, em diversos projetos artísticos que vão de fotografias e vídeos a instalações esculturais e fachadas de prédios provocativamente decoradas. Porém, somando-se a elegantes binários estéticos emoldurados no interior de suas fotografias e vídeos, e plotados sobre seus murais e projetos itinerantes, há uma observação mais generalizada que caracteriza quase todo o trabalho produzido por ela nas últimas cinco décadas. Com poucas exceções, Silveira faz arte que resiste à categorização pelo meio, arte que é raramente pintura ou escultura, fotografia ou vídeo. Ao invés disso, ela produz vídeos e projeções com componentes de escultura (*Double, A lição, Pulsar, Quimera*); decorações de fachadas e murais que funcionam como lentes de câmera de fotografia (*Lúmen, Clara Luz, Luz*); projeções anamórficas traduzidas em objetos de madeira (*Dobras*); pedestais cujos ocupantes invisíveis mesmo assim projetam sombras espectrais fictícias (*Masterpieces*, ou os trabalhos *In Absentia*). E ainda para se referir a essas enigmáticas obras, muitas vezes em escala ambiciosa, como “mistas” ou “instalações”, se perde também o que eu entendo que seja um ponto mais teórico que Silveira incorpora em sua arte em sentido amplo. De fato, “o trabalho de Silveira confunde os limites entre gravura, escultura e instalação, criando mundos improváveis, em que o espectador às vezes é imerso em algo semelhante ao estado de sonho.” ³⁹

³⁴ Angélica de Moraes, “Vestígios de Ausências”, 184

³⁵ Silveira expôs vários modelos de instalações anteriores de *In Absentia* e outras peças que projetavam sombras de cadeiras, mesas e escadas em 2002-2003 no Instituto Tomie Ohtake. Ver Agnaldo Farias, *Do Conceito ao Espaço* (São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002), 50-87.

³⁶ Aracy Amaral, “Vocação Internacionalista”, em *Lúmen, Regina Silveira*, 179-181, originalmente publicado em *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*.

³⁷ Regina Silveira, “Entrevista a Kevin Power”, em *Lúmen, Regina Silveira*, 128-129.

³⁸ Ver Marlena Novak, “Regina Silveira.” *Flash Art* XXX: 195 (Summer 1997): 139.

³⁹ “The Grand Illusionist.” *Printmaking Today: Artists’ Prints, Books and Multiples* 18:4 (Winter 2009): 6ff.

Ambientes que ao mesmo tempo inspiram espanto e desorientação, os maravilhosos pisos, paredes, tetos e objetos de Silveira envolvem seu espectador em ilusões que não apenas os transportam a registros alternativos do Ser, mas também excedem os limites tradicionais da pintura, da gravura, da escultura e da arquitetura. Seus hipnóticos trabalhos indiscutivelmente procuram por algo que fica no meio, talvez uma quarta dimensão, assunto de uma grande parte da própria pesquisa de Duchamp. Operando no que se poderia chamar de “*intra-media*,” Silveira encontrou uma solução para o problema Duchampiano acumulando uma marca registrada de *trompe l’œil* que invoca algumas referências e estratégias históricas, que vão desde os *readymades* de Duchamp e de *piazze* de De Chirico até preocupações mais gerais de pinturas metafísicas e do Surrealismo, uma vez que ela afirma persistentemente o seu próprio conjunto de preocupações estéticas e ideológicas. Ao longo dos últimos cinquenta anos, ela tem produzido trabalhos cada vez mais complexos e mesmo fascinantes que desafiam não apenas a descrição como criações numa mídia específica, mas também os limites do que tem sido considerado como mídias bidimensionais ou tridimensionais de uma maneira que eles excedem a denominação de “instalação”. Nem trabalhos mistos bidimensionais nem tridimensionais, as obras de Silveira funcionam em um registro representacional para além da descrição léxica familiar para nós.

Olhando para trás para o que para a maioria dos artistas seria mais do que o trabalho de uma vida, esta retrospectiva 2011 reúne os trabalhos de Silveira na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, o local do seu nascimento e de sua formação. Esta exposição não só reúne trinta trabalhos chave de sua carreira, mas o faz de uma maneira que tematiza o *affect* experiencial e limiar do seu trabalho. Enquanto Silveira possui um talento para se colocar “sob a pele” das suas questões arquiteturais, ela também se adapta e transforma as suas criações para respeitar os espaços em que trabalha. O deslumbrante edifício de Álvaro Siza, localizado a margem do rio que absorve a luz natural e o céu azul, é o perfeito candidato para uma exposição que é uma espécie de regresso a casa. Cada uma das intervenções arquiteturais anteriores de Silveira em lugares que vão do Palácio de Cristal em Madri e o Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo para o cenário corporativo ou o MASP da Avenida Paulista formaram um cuidadoso *détournement* que realça a arquitetura histórica do local. Entretanto, neste caso, o edifício, elegante e impressionante como é, não é o componente do casamento entre a artista e o local que traz história consigo; mas, aqui Silveira entrega as suas enigmáticas e marcantes composições a um local que oferece espaços como cubos brancos e labirínticas aventuras por dentro dos túneis que ficam ao redor do espaço central aberto do edifício. O *trompe l’oeil* por detrás de muitos dos seus trabalhos é ressaltado e ecoa pelos espaços impecavelmente projetados deste museu. Neste sentido, eu vejo esta exposição como uma aventura dentro do labirinto de De Chirico, voltando através da condução de Camargo, prendendo o visitante, por um breve tempo, no meio da conversa diacrônica que se estende através de três gerações de artistas e dos continentes distantes cobertos por eles. Ao mesmo tempo preocupada com o passado que continua a fornecer material para o seu trabalho e prestes a dar um salto para frente, como seu *Superhero night and Day*, 2007, Silveira continua encontrando o seu caminho para dentro e para fora do labirinto de representação que ela propõe de modo único aos seus espectadores em maneiras cada vez mais novas e excitantes. Transformando janelas em lentes linguísticas (como fez em sua recente intervenção *Glossário* montada no Espaço Cultural do Complexo Hospitalar Edmundo Vasconcelos no verão de 2010) e projetando aberturas fictícias sobre paredes e tetos fixos (*Abyssal*, 2010), ela traz imaginação e transcendência para as vidas ao seu redor ao empregar efetivamente estratégias que ao mesmo tempo celebram e alertam contra o mundo real em que vivemos

Voltando a Lyotard, com quem começamos, recordemos seu comentário sobre os dois lados do modernismo. “A nuance que distingue esses dois modos pode ser infinitesimal; eles muitas vezes coexistem na mesma peça e são quase indistinguíveis; mesmo assim, eles dão testemunho de uma diferença (*un différénd*) em que o destino do pensamento depende e dependerá por um longo tempo, entre o arrependimento e o ensaio.”³⁹ Silveira percebe esta diferença, realçando-a e flexionando-a com sua voz feminista, sempre nos lembrando da dupla operação de observação, para frente e para trás, de uma postura autoconsciente e auto-reflexiva pós-moderna. Ao contrário da Ariadne de De Chirico, que ficou presa num estado de sono, oscilando entre Teseu e Dionísio, um homem e um deus, Regina Silveira reconhece os limites e riscos do labirinto do modernismo e emerge dele triunfante.



Regina Silveira
Memória azul em *Lumen*, 2005
Palácio de Cristal, Madrid
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
foto | photo Setor Educativo do Museo Reina Sofia

Regina Silveira
Tramazul, 2010
intervenção sobre fachada | intervention on the
facade, MASP, São Paulo
foto aérea | air photo Estúdio Regina Silveira

Regina Silveira
Glossário, 2010
Espaço Cultural do Complexo Hospitalar
Edmundo Vasconcelos
foto | photo Estúdio Regina Silveira

⁴⁰ Lyotard, 80.

Nasceu em Porto Alegre, RS, 1939. Vive e trabalha em São Paulo.

Regina Silveira graduou-se como bacharel em pintura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1959) e mais tarde fez mestrado (1980) e doutorado (1984) na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde leciona no Departamento de Artes Plásticas, desde 1974.

Nos anos 70, iniciou os trabalhos com malhas na série *Labirintos* (1971) e começou a utilizar imagens fotográficas apropriadas em suas gravuras, principalmente nas séries *Middle Class & Co.* (1971), *Destruturas urbanas* (1976) e *Jogos de arte* (1977). Como artista multimídia, participou em circuitos de *mail art*, com livros de artista e publicações alternativas. Ela também é pioneira da videoarte no país.

A artista é conhecida por suas explorações paródicas da perspectiva e das sombras projetadas, desde a década de 1980, quando realizou a série *Anamorfás*, um conjunto de gravuras e desenhos fundamentados em distorções de perspectiva dos contornos lineares de pequenos objetos. O trabalho de Silveira, diversificado no uso de materiais e meios (gravuras, tapetes, objetos, vídeos, instalações, projeções), está fundamentado em suas reflexões sobre a natureza ilusionista de imagens e espaços, sejam representados ou experimentados.

Participou da I Bienal de Havana, Cuba, em 1984, da Bienal Internacional de São Paulo (1981, 1983 e 1998), da 2ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, em 2001, da Trienal Poli/Gráfica de San Juan, em Porto Rico (2004), da 6ª Bienal de Taipei (2006) e da Bienal da Guatemala (2010).

Foi convidada para exposições como *Re-aligning vision: alternative currents in South American drawing* (itinerante) no Museo del Barrio, Nova York (1999) e Miami Art Museum (2001); *Brazil body and soul*, no Guggenheim Museum, Nova York (2001); *We come in peace... – histories of the Americas*, no Musée D'Art Contemporain de Montreal (2004); *Campos latino-americanos*, organizada por Alcuadrado, Bogotá (2005); *The shadow*, no Vestsjaellands Kunstmuseum, em Sorø, Dinamarca (2005); *Corps en mouvement*, em Médiatine, Bruxelas

(2005); *Indelible images*, no Museum of Fine Arts, Houston (2005); *Phantasmagoria*, exposição itinerante organizada pela iCI, Nova York (2007); *Blicksmachinen* (itinerante), em Siegen (2008), Budapeste e Sevilha (2009) e Philagrafika, na Filadélfia (2010).

No Brasil, seus trabalhos estiveram nas exposições *Arte/Cidade* (1984 e 2002); *Emoção art.ficial* (2002); *Subversão dos meios*, no Instituto Cultural Itaú, São Paulo (2003); *Projeto Parede*, no Museu de Arte Moderna, São Paulo (2004); *Jardim do poder*, no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília (2007), *Ctrl C + Ctrl V*, no SESC Pompeia, São Paulo (2007); *O moderno na Coleção Itaú visita o MASP*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (2007) e *Arte contemporânea: aquisições recentes do acervo da Pinacoteca do Estado*, também em 2007.

Exposições individuais incluem: *Projectio*, na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1988); *Masterpieces (In Absentia)*, na LedisFlam Gallery, Nova York (1993); *Grafias*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP (1996); *To be continued*, no NIU Art Museum, Chicago (1997); *A lição*, na Galeria Brito Cimini, São Paulo (2003); *Desapariencia (Taller)*, no El Cubo, Sala de Arte Público Siqueiros, México, DF (2003); *In situ*, no Centro Cultural São Paulo, *Observatório*, Projeto Octógono, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006); *Sombra luminosa*, no Museo de Arte Banco de la República, Bogotá (2007); *Mundus admirabilis e outras pragas*, na Luciana Brito Galeria (2008); *Linha de sombra*, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2009) e *Abyssal*, na Fundação Atlas Sztuki em Lodz, Polônia (2010).

Uma seleção de instalações relacionadas a arquiteturas específicas (*site specific*) em exposições individuais ou coletivas por convite conta com *Claraluz* no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo (2003); *Derrapadas*, no Centro Cultural de España, em Montevideu, Uruguai (2004); *Lumen*, no Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri (2005); *Irruption*, no Taipei Fine Arts Museum (2006); *Mundus admirabilis*, no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília (2007) e *Ficções*, no Museu Vale do Rio Doce, Vitória (2007). Em 2009 realizou a instalação *Trope! (Reversed)* em mostra individual no Kunstmuseet Koge Skitsesamling, Køge, na Dinamarca e, em 2010, fez a intervenção *Tramazul*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

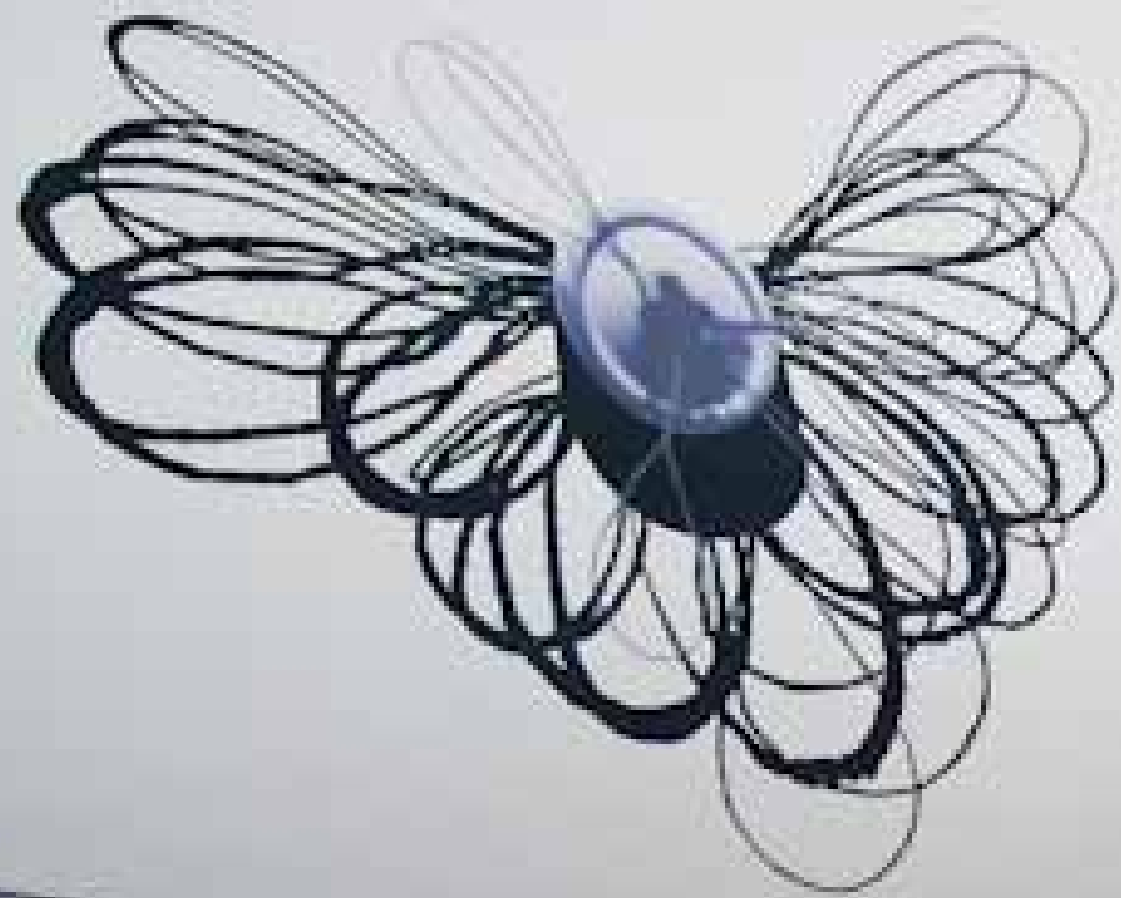
Recebeu bolsas da John Simon Guggenheim Foundation (1990), da Pollock-Krasner Foundation (1993) e da Fulbright Foundation (1994). Recentemente recebeu, no Brasil, o Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia (2000), o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte pela exposição *Claraluz* (2003), o Prêmio Bravo Prime de Artes Plásticas por *Mundus admirabilis* (2007), Prêmio de Artes para a Pintura/Vida e Obra, da Fundação Bunge (2009) e o Grande Prêmio da Crítica, da Associação Paulista dos Críticos de Arte pela obra *Tramazul*, no MASP (2010).



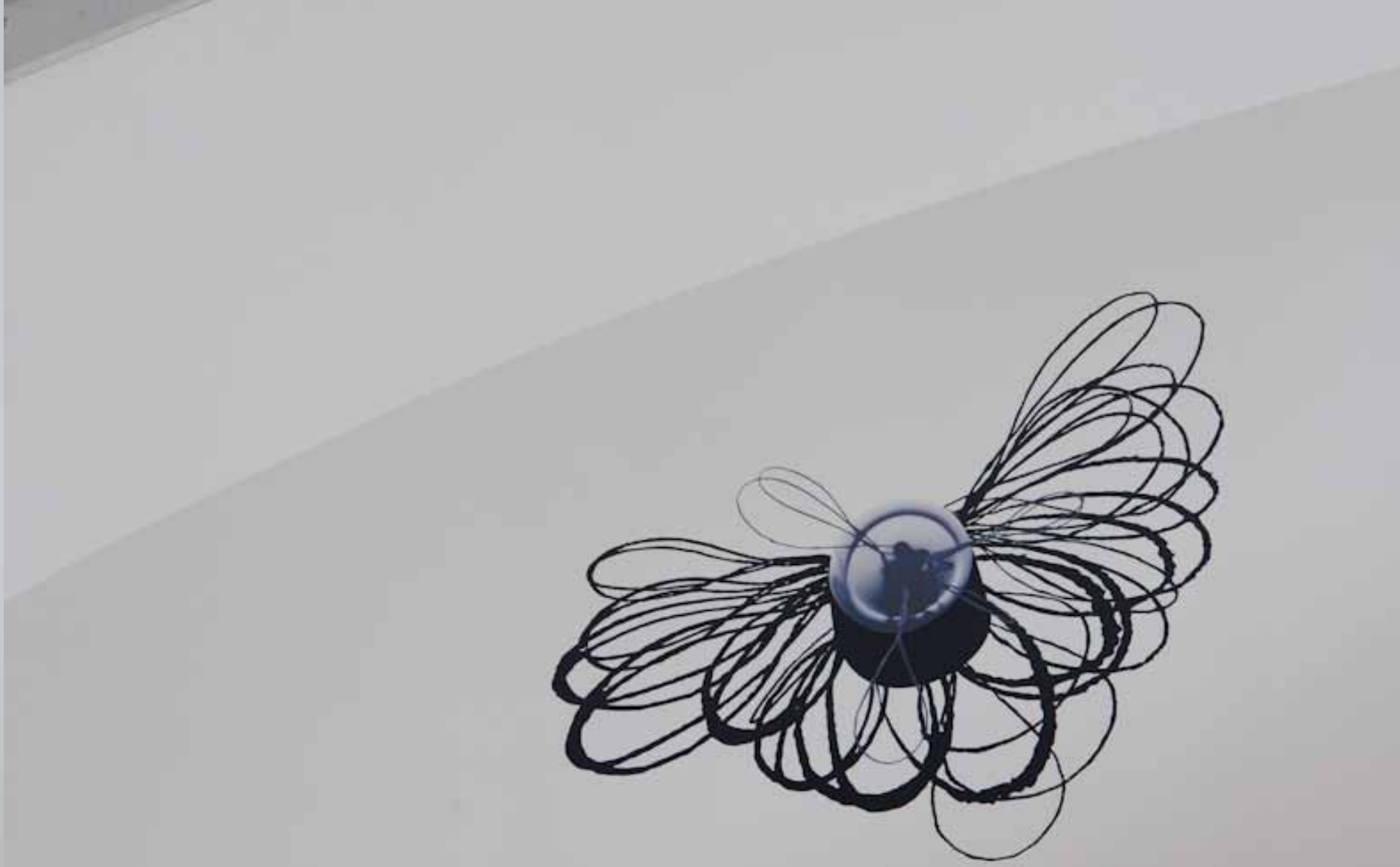


Atractor, 2011
instalação com vinil espelhado sobre fachada |
installation with mirrored vinyl on facade
dimensões variáveis | variable dimensions
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



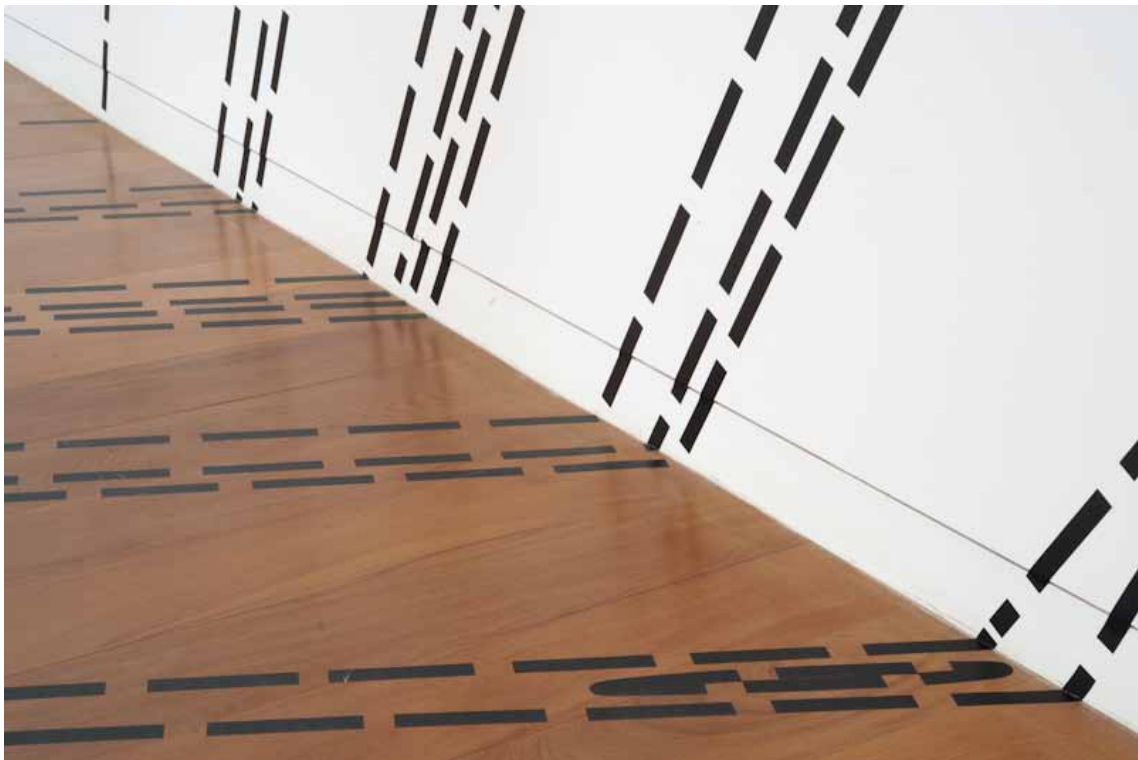






Agulha (da série *Armarinhos*), 2002 (2007)
plotter de recorte e impressão sobre vinil adesivo |
plotter cut and inkjet on adhesive vinyl
dimensões variáveis | variable dimensions
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo

Botão (da série *Armarinhos*), 2002 (2008)
plotter de recorte e impressão sobre vinil adesivo |
plotter cut and inkjet on adhesive vinyl
dimensões variáveis | variable dimensions
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Da série *Desaparência*, 1999 (2011)
 plotter de recorte sobre vinil adesivo |
 plotter cut on adhesive vinyl
 aprox. 100 m²
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo





Dobra-cavelete, 2005
madeira com dobradiças | wood with hinges
200 x 255 x 180 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo

Transit, 2001 (2011)
 projeção | projection
 dimensões variáveis | variable dimensions
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo





Nightmare, 2000
madeira, acrílico, vinil adesivo e ovo de avestruz |
wood, acrylic, adhesive vinyl and ostrich egg
17 x 26 x 26 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo





Rerum naturae, 2007/2008
porcelana sobrevidrada, linho bordado sobre mesa |
overglaze on porcelain, embroidered linen on table
70 x 220 x 120 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



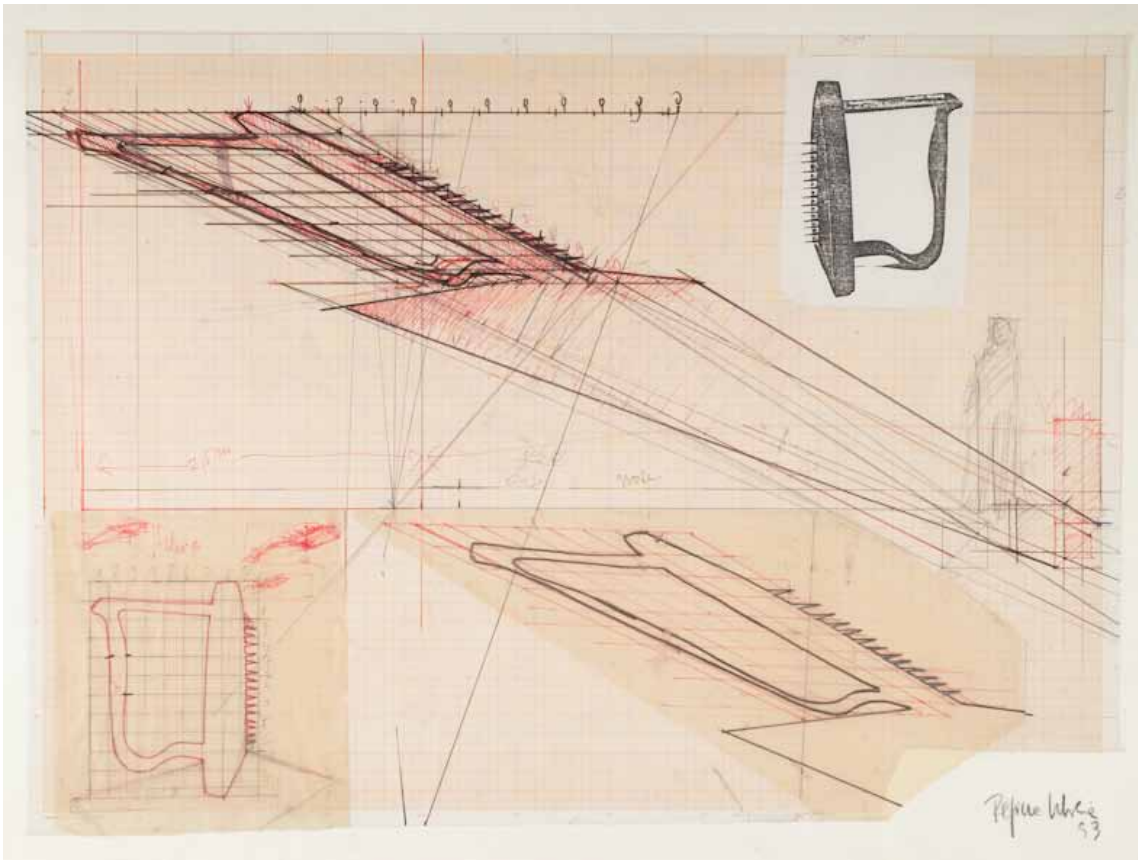


Mundus admirabilis, 2007
plotter de recorte sobre vinil adesivo |
plotter cut on adhesive vinyl
dimensões variáveis | variable dimensions
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo

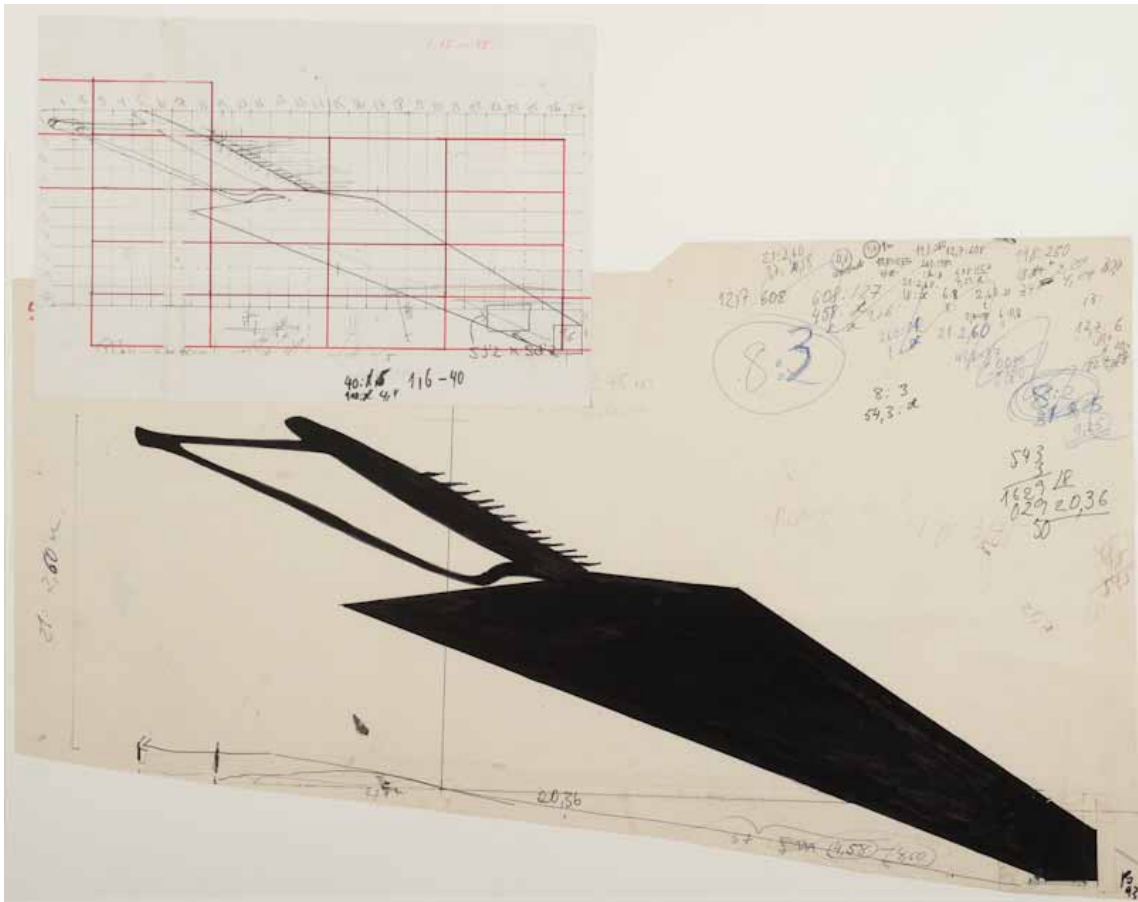








Desenho preparatório para a série *Masterpieces*
(*In Absentia*), 1993
lápis e tinta sobre papel | pencil and ink on paper
47,2 x 65,6 cm
Col. Museu de Arte Moderna de São Paulo



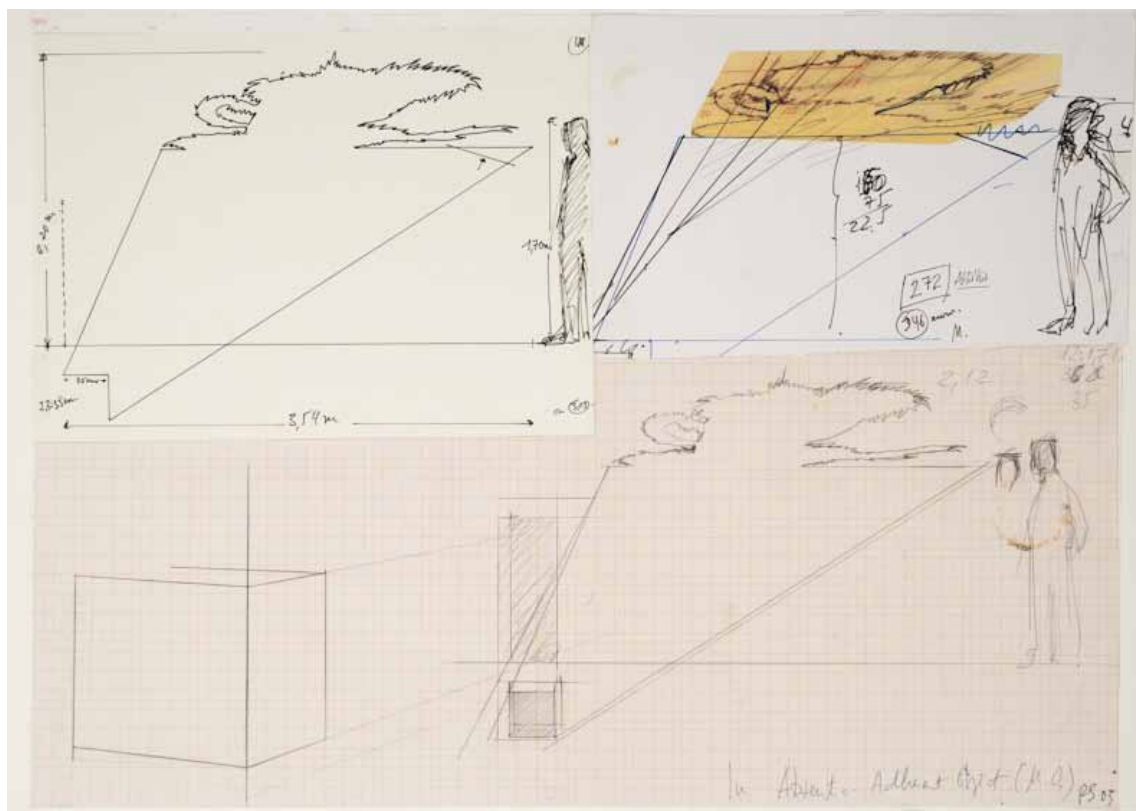
Desenho preparatório para a série *Masterpieces*
(*In Absentia*), 1993
lápis e tinta sobre papel | pencil and ink on paper
52,4 x 65,9 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo

Masterpieces (*In Absentia*: *Man Ray*), 1998
poliestireno e madeira | polystyrene and wood
203 x 560 x 51 cm
Col. Museu de Arte Moderna de São Paulo

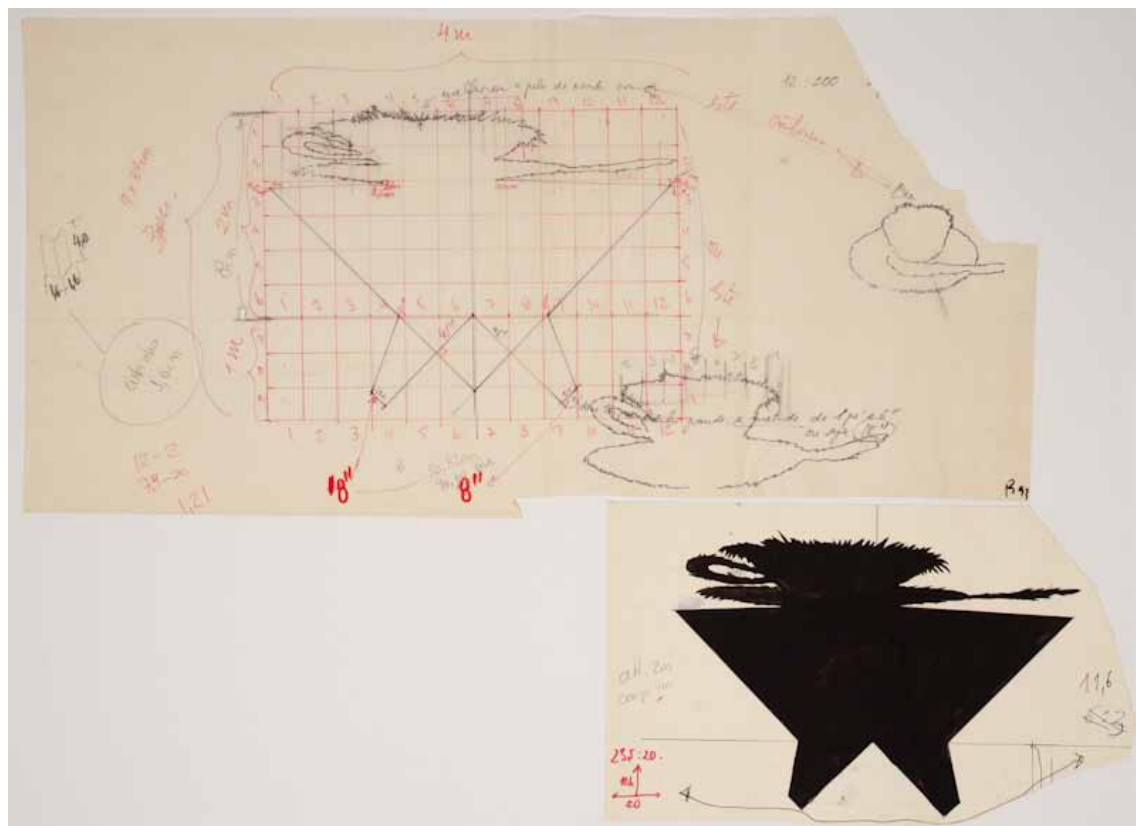


Fábula, 2008
pintura industrial sobre madeira, sistema de áudio
e vinil adesivo | industrial paint on wood, sound
system and adhesive vinyl
169 x 100 x 38 cm
música | music Paulo Hartmann e Eduardo Verderame
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo

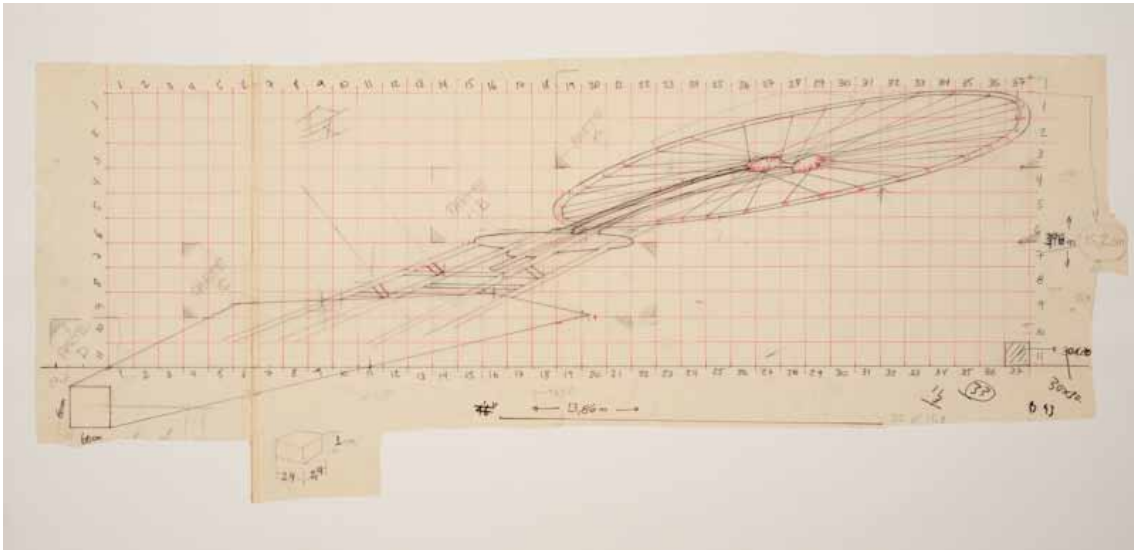




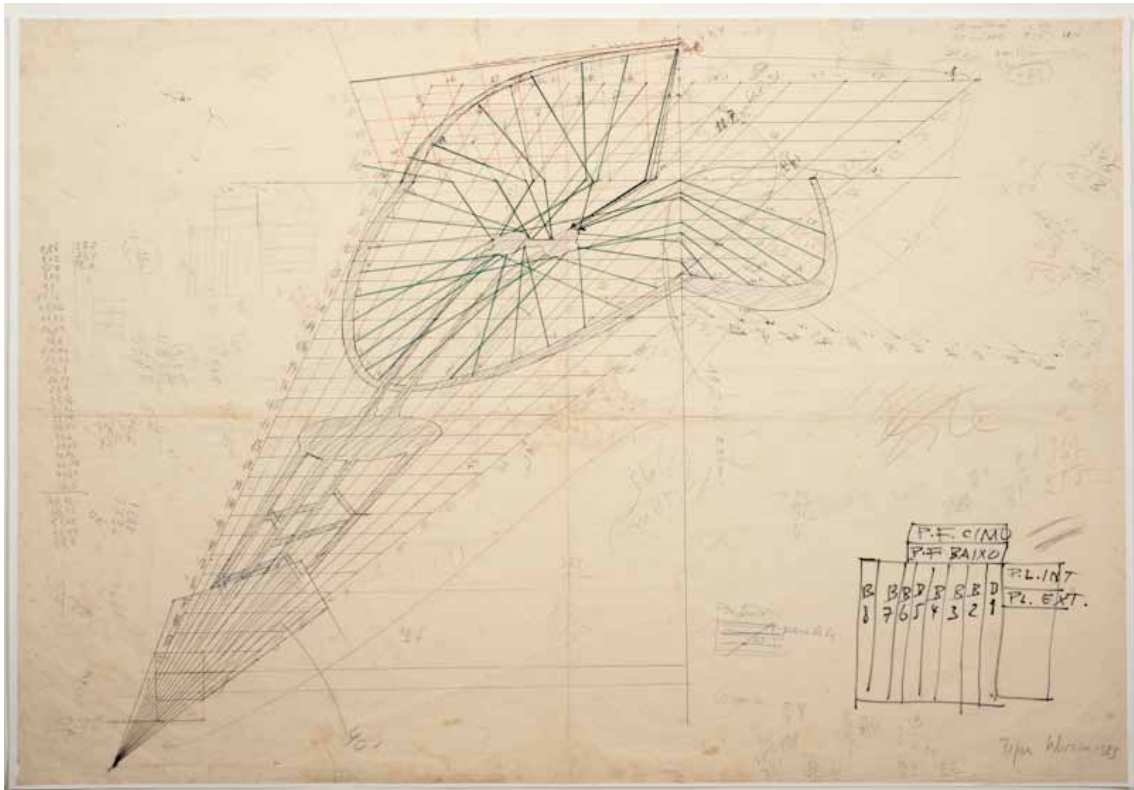
Desenho preparatório para *Adherent Object (M.O.)*, 2003
lápis, impressão digital e tinta sobre papel |
pencil, digital print and ink on paper
48,2 x 66,3 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



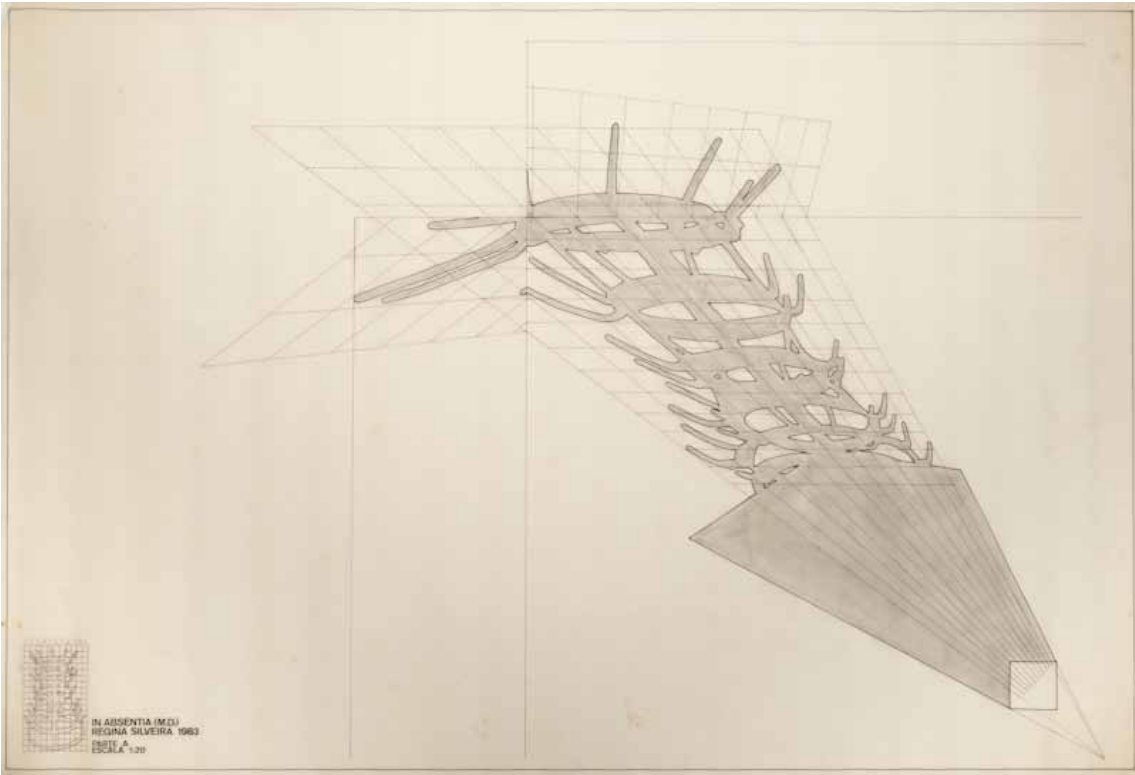
Meret Oppenheim com sombra peluda, 1993 (1996)
recorte em madeira coberto com pelúcia sintética |
wood cut out covered with synthetic fur
174 x 178 x 80 cm
Col. Museu de Arte Moderna de São Paulo



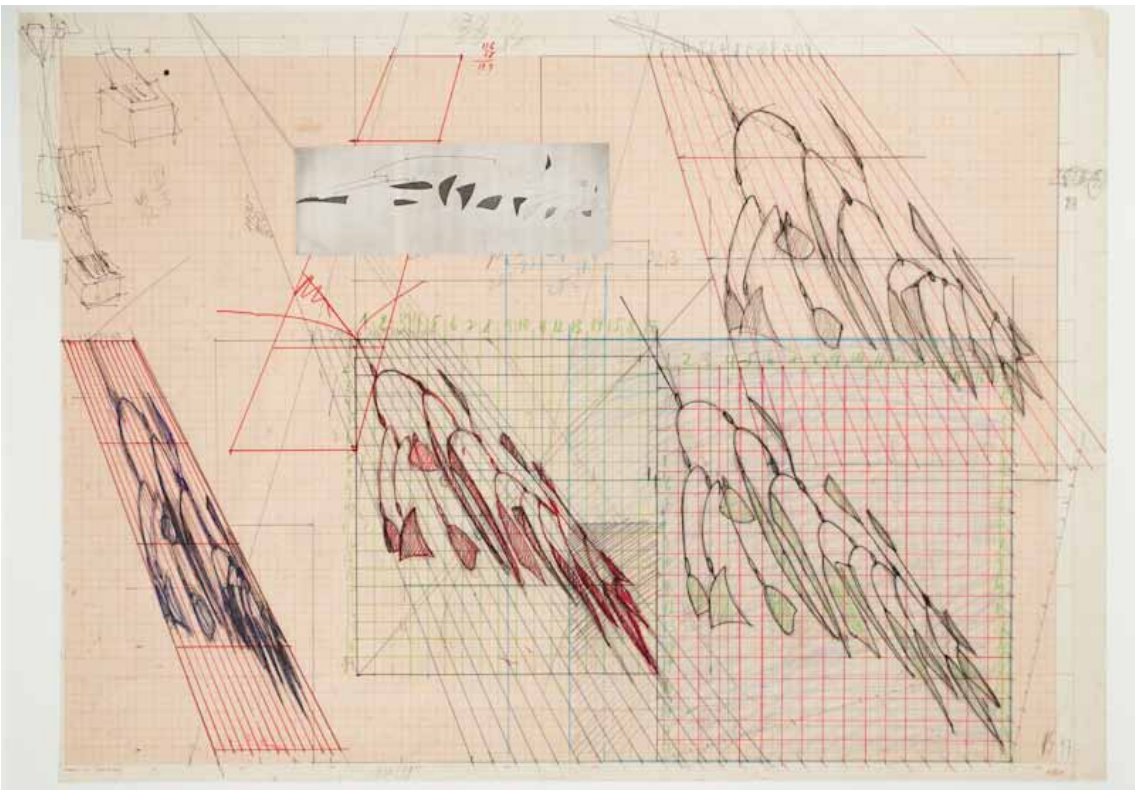
Desenho preparatório para a série *Masterpieces (In Absentia)*, 1993
 lápis e tinta sobre papel | pencil and ink on paper
 46,5 x 93,2 cm
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Desenho preparatório para a série *In Absentia (M.D.)*, 1983
 lápis e tinta sobre papel vegetal | pencil and ink on tracing paper
 65,5 x 95 cm
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Desenho preparatório para a série *In Absentia (M.D.)*, 1983
 lápis e tinta sobre papel vegetal | pencil and ink on tracing paper
 67,5 x 100,5 cm
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Desenho preparatório para a série *Masterpieces (In Absentia)*, 1993
 lápis e tinta sobre papel | pencil and ink on paper
 48,2 x 66,3 cm
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo





Série *Enigmas*, 1981
fotogramas | photograms
42 x 46 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Série *Enigmas*, 1981
fotogramas | photograms
42 x 46 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Série *Enigmas*, 1981
fotogramas | photograms
42 x 46 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Série *Enigmas*, 1981
fotogramas | photograms
42 x 46 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Transitório/Durévole, 1998
 (em colaboração com | in collaboration with
 Mirella Bentivoglio)
 plotter de recorte sobre vinil adesivo e livro |
 plotter cut on adhesive vinyl and book
 aprox. 6 m²
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo







Paradoxo do santo, 1994 (2000)
 plotter de recorte sobre vinil adesivo, madeira e
 escultura de madeira | plotter cut on adhesive
 vinyl, wood and wooden sculpture
 aprox. 80 m²
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo





Attachment series (Scissors), 2007
 plotter de recorte sobre vinil adesivo e gancho de metal |
 plotter cut on adhesive vinyl and metal hook
 155 x 40 cm
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo





Aster, 2011
impressão digital e vinil adesivo | digital print and
adhesive vinyl
aprox. 120 cm de diâmetro
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Quimera, 2003
plotter de recorte sobre vinil adesivo, transparência
em objeto em madeira | plotter cut on adhesive
vinyl, transparency on wooden object
aprox. 90 m²
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Lunar, 2002/2003
 (em colaboração com | in collaboration with
 Ronaldo Kiel e Olhar Periférico)
 vídeo digital e projeção | digital video, projection
 aprox. 36 m²
 música | music Rogério Rochlitz
 Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



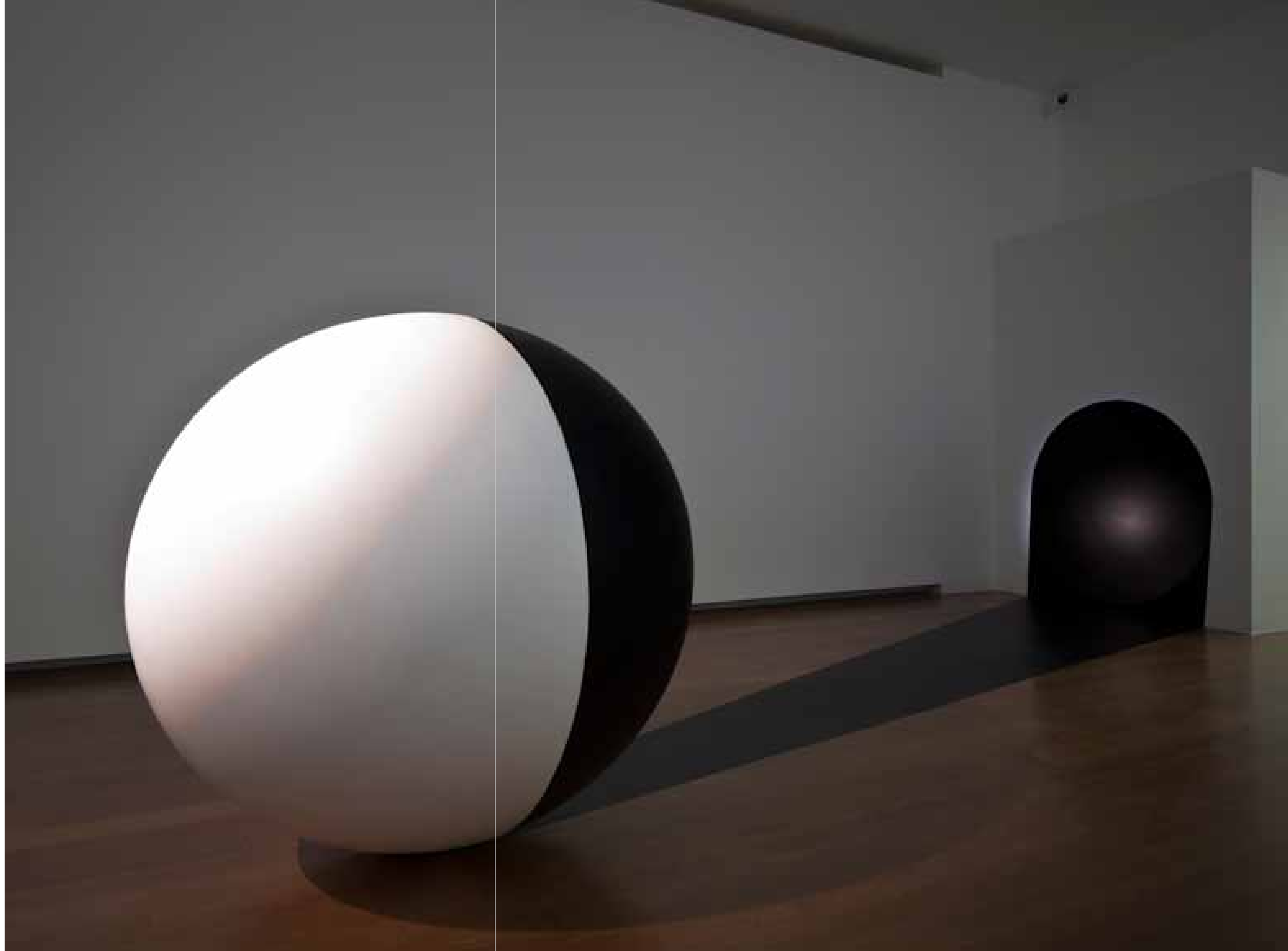




Punctum, 2010
acrílico e madeira e LEDs | acrylic and wood and LEDs
170 cm de diâmetro
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Umbra, 2008
fibra, vidro e vinil adesivo | glass fibre and
adhesive vinyl
dimensões variáveis | variable dimensions
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Luzeiro, 2003
gobo, fibra ótica e madeira pintada |
gobo, fibre optic and painted wood
140 x 60 x 45 cm
Coleção da artista | Artist's collection, São Paulo



Regina Silveira Mil y un días y otros enigmas

José Roca

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Regina Silveira, 1967, 1973 y 2003.

Las tres letras están deformadas por la perspectiva, con lo cual semejan columnas o grandes ventanas verticales. Se logra leer la palabra sólo por los sutiles rasgos que diferencian cada letra en la parte superior e inferior. En *Atractor*, Silveira utiliza vinilo aplicado directamente a la fachada del edificio, pero en este caso se trata de un material espejado, que no solamente atrae y refleja la luz sino también el cielo, el paisaje lejano, y los volúmenes y superficies del edificio. La pieza fue concebida digitalmente como si se tratara de una proyección de luz con un *gobo*.⁴ La palabra LUZ aparece dos veces en el edificio, pues está fragmentada en los “brazos” que conforman la primera fachada exterior y completa en la segunda fachada. El juego de reflejos semeja una serie de cortes realizados en la superficie de concreto del edificio, un gesto sutil y radical al mismo tiempo pues este proyecto de Siza se caracteriza por su volumen completamente cerrado, con mínimas y muy controladas aberturas hacia el exterior.

José Roca Ya has trabajado en muchos edificios patrimoniales, algunos de ellos íconos de la arquitectura moderna como la Fundación Bial de São Paulo. ¿Fue diferente trabajar en el edificio de Álvaro Siza?

Regina Silveira Cada edificio patrimonial es un desafío diferente, pero, sin duda, el edificio de Siza es de los más complejos que se puedan ofrecer para una intervención, porque no se experimenta como una extensión de fachada o como una sucesión de superficies y volúmenes, sino como un todo entretejido, donde todo interactúa y se percibe casi al mismo tiempo: lo de adentro y lo de afuera, los vacíos y los volúmenes, la luz directa, la indirecta y la iluminación.

En *Atractor*, el trabajo de la fachada en el que la palabra LUZ está realizada como un recorte de vinilo espejado — para ser percibida, tautológicamente, como luz/iluminada—, la idea fue capturar la inmensa luz que viene del cielo sobre el río, en aquella curva del Guaíba, y también reflejar, aunque no sea más que de un modo imaginario, el *skyline* de la ciudad... muy distante. Lo cierto es que con esta idea pretendí desde el inicio que la textura espejada de la palabra, también “perforase” virtualmente el edificio, sumando falsas aberturas a las que ya existen, además de múltiples rebatimientos en los planos de la fachada.

JR *Atractor* es técnicamente más compleja que las versiones anteriores de la misma obra, sin embargo el resultado final parece ser igualmente sencillo. ¿Es importante para ti que la tecnología del proceso no resulte aparente en el resultado?

RS Los recursos digitales que construyeron el modelo en 3D y le proporcionaron a la palabra LUZ una configuración similar a la de una proyección luminosa de un supuesto *gobo*, fueron realizados en colaboración con el arquitecto Claudio Bueno, que siempre ha traído soluciones simples a los problemas de geometría espacial que hace mucho tiempo le propongo, además de tratarse de soluciones totalmente congruentes con mis operaciones poéticas en el terreno de las proyecciones.

Siempre procuro que el resultado final parezca simple. Lo importante para mí es hacer las cosas bien y poder aprovechar lo que está a disposición, incluso lo que tenga un alto grado de sofisticación técnica, sin nunca darle un protagonismo excesivo a los medios — para que se mantengan como ‘medios’, menos importantes que las ideas —. Honestamente, pienso que la simplicidad tiene que funcionar como una especie de señuelo para la percepción, para que ésta no se distraiga y vaya directo a lo que importa: el nivel de la poética y de la significación, aquél en el que la obra dice lo que ha pretendido decir.

^[1] Su primer viaje formativo fue en 1967, cuando fue a estudiar a Madrid. Allí conoció al artista conceptual Julio Plaza, quien sería luego su esposo. Volvió a Porto Alegre casi un año y medio después, y en 1969 viajó a Puerto Rico como profesora. En 1973 regresó a Brasil y se radicó definitivamente en São Paulo.

^[2] La primera fue la exposición Linha de Sombra en el Centro Cultural Banco do Brasil en Rio de Janeiro en 2009, con curaduría de José Roca y Alejandro Martín.

^[3] Otra obra en la exposición, Luzeiro (2003) propone un juego análogo, al escribir la palabra luz con la luz misma.

^[4] Plantilla metálica con la forma a proyectar recortada para dejar pasar la luz.

Silveira estudió con Iberê Camargo en un período maduro del artista Riograndense. Iberê, a su vez, había estudiado con Giorgio de Chirico en 1948-49, período en que el pintor italiano estaba en la etapa final de su producción.⁵ Es importante referirse a esta circunstancia, pues cuando un argumento se apoya en una coincidencia anecdótica o biográfica se corre el riesgo de invocar de manera arbitraria una genealogía inexistente. Silveira ha afirmado que de Iberê aprendió sobre todo su rigor, no su forma, y esto es evidente en la distancia que hay entre la obra de fuerte carga expresionista de Iberê y el trabajo de Silveira, de corte más metafísico. De hecho, hay más coincidencias del trabajo de esta artista con el de Duchamp, Magritte y de Chirico que con el de su maestro directo.

JR ¿Cómo fue tu relación de trabajo con Iberê? ¿Lo consideras tu maestro, o crees que fue algo más circunstancial en tu formación? ¿Cómo llegaste a él, y cuánto tiempo fuiste su alumna?

RS Iberê fue mi maestro en la verdadera acepción de la palabra, porque además de enseñar pintura enseñaba actitud, concentración, y un alto grado de compromiso con el trabajo. Para mí, que recién había pasado los 20 años de edad, fue un ejemplo fuerte de artista, creo que fue mi primer ejemplo de cómo vivía un artista totalmente enfocado en el trabajo y dedicado a su obra.

Fue gracias a lo que aprendí en el memorable curso de Pintura con que Iberê inauguró el *Ateliê Livre da Prefeitura* (Taller libre de la Alcaldía), arriba de la antigua terminal de tranvías, que pude romper con los cánones académicos de mi formación anterior en el Instituto de Artes, donde yo, incluso, ya daba clases de dibujo como asistente de João Fahrion.

JR ¿Cuáles crees que sean las influencias más fuertes de Iberê en tu trabajo? ¿El rigor del proceso?

RS Ya he contado más de una vez la sesión radical en la que Iberê tiró por la ventana el pincel de pelo de marta de una alumna – ante las miradas estupefactas de los demás alumnos – porque le pareció que ese pincel “lamía” la pintura, y después, con el pincel de cerdas duras que había recomendado, pintó por encima de la pintura “lamida”, con fastidio, mientras el pincel de marta dejaba la terminal, aún visible encima del tranvía...

Otras lecciones marcantes fueron las de verlo pintar, en las innumerables oportunidades en que me abrió esa posibilidad en los períodos en que yo viajaba a Río de Janeiro, durante los años siguientes. La mayor lección era apreciar – de lejos y en silencio, como debía permanecer – cómo Iberê construía gestualmente su pintura, una casi-danza (o casi-ataque al lienzo), en la sala impecablemente limpia y cerrada a todo ruido exterior, para muchas veces recomenzar todo *da capo*, raspando toda la pintura ya aplicada, cuando no encontraba lo que buscaba. Implacable, sin pena, insistía hasta lograrlo. En los intervalos de las sesiones de pintura, muchas veces me mostró los cuentos surrealistas que escribía en italiano, para no olvidarse del idioma que había practicado en Italia.

JR ¿De quiénes te sientes más cercana conceptualmente? Duchamp, Man Ray y Meret Oppenheim son considerados referencias importantes en tu trabajo ¿existió alguna relación directa con alguno de ellos?

RS Siempre pienso que las lecciones de Iberê fueron lecciones preciosas, de exigencia, rigor y pasión. Pero también Duchamp fue una influencia fuerte, años después, cuando yo ya tenía más experiencia profesional, en parte adquirida fuera de Brasil. La influencia de Duchamp vino más por el lado de las afinidades del lenguaje, cuando yo hacía estudios de posgrado

en la Eca/USP. Yo siempre pude entender muy bien su aproximación irónica y filosófica con la perspectiva y sus alegorías pseudo-científicas. También me interesé profundamente por sus *opticeries*. En este camino fue donde encontré y terminé explorando yo también – y por afinidad – sus fuentes más imaginativas... las del Manierismo Histórico, especialmente las invenciones que mostraban todo el rigor geométrico con que se construían las *anamorfosis* y las *fantasmagorías*.

Las apropiaciones que hice de Meret y Man Ray para la serie de las *Masterpieces* (1993) fue en relación a las sombras de sus obras ausentes, que fueron sus objetos más surrealistas, sobre todo porque habitaban, con variantes, el mismo paradigma duchampiano. Pero las elegí más que nada por las sombras inconfundibles que proporcionaban, incluso en perspectivas altamente distorsionadas.

Silveira se fue de Porto Alegre a fines de la década del sesenta y se estableció definitivamente en São Paulo casi una década más tarde. Su relación expositiva con Porto Alegre fue esporádica, y nunca en exposiciones de gran envergadura. En 2001 fue invitada a realizar una intervención en el Torreão en Porto Alegre.⁶ Para Silveira significaba un retorno al medio natal, en el cual se formó y del cual se había ido como pintora. Su propuesta fue armar un *estudio de pintor*. La deformación de la perspectiva se inscribe, por supuesto, en la práctica anterior de Silveira, de no ser así parecería una reflexión irónica sobre la distancia necesaria para ver lo propio con una mirada crítica; la anamorfosis podría ser interpretada como la deformación de la tradición clásica que resulta del paso por el tamiz del tiempo y la experiencia (y el estar expuesto a los lenguajes del arte contemporáneo). *Desaparência* (1999-2011) es la obra que recibe al espectador en la presente exposición, acompañada de *Dobra Cavalete* (2005), una pieza escultórica que plantea una reflexión similar.

JR ¿Antes de la exposición en Torreão no habías tenido la oportunidad de exhibir en Porto Alegre en profundidad?

RS Desde que me radiqué en SP en 1973, fue muy rara mi presencia y participación en la escena cultural de Porto Alegre, por los motivos que fuera. Durante mucho tiempo, incluso, cuidaba más la circulación internacional de mi trabajo – en aquel tiempo por canales alternativos –, que la divulgación o la presencia nacional y aún local. En relación a Porto Alegre, a excepción del contacto más frecuente con las actividades del grupo *Nervo Óptico*, a mediados de los años 70, y que después mantuve con artistas de corte más conceptual, el diálogo con los artistas de mi generación se fue haciendo cada vez menos frecuente, tal vez simplemente porque, con el tiempo, fuimos volviéndonos diferentes y ya no hablábamos de las mismas cosas.

Aquellos eran años de pre-globalización, con desplazamientos más lentos y difíciles, los viajes a Porto Alegre eran para visitar a la familia porque siempre tenía el tiempo devorado por las muchas clases que daba en la FAAP y en la ECA, y el tiempo se me había hecho más escaso aún en los muchos años dedicados a los estudios de posgrado.

En el período largo de cerca de cuatro décadas que precede esta exposición, fueron relativamente pocas las ocasiones en que fui invitada a participar en exposiciones o eventos en Río Grande do Sul, al tiempo que cada vez más me iba involucrando con el grupo paulista.

^[1] Un espacio independiente en Porto Alegre, liderado por Jailton Moreira y Elida Tessler, que cumplió un importante papel en familiarizar al público local con las propuestas artísticas de su momento a través de exposiciones, cursos, coloquios, etc.

JR En el caso de la pieza que presentaste en el *Torreão*, ¿la elección de “el estudio del pintor” como tema tenía una carga irónica?

RS Creo que la invitación para hacer la instalación en el *Torreão* fue realmente una especie de rescate, sobre todo porque proporcionó un encuentro muy productivo con una nueva generación de artistas en Río Grande do Sul, en un contexto ya bastante cambiado.

El estudio evanescente que construí con líneas interrumpidas en aquella pequeña sala alta del *Torreão*, donde mantuve las ventanas cerradas, es, por todo esto, una pieza autobiográfica. No era la primera vez que yo usaba el caballete y el mobiliario de un estudio tradicional para hacer instalaciones codificadas geométricamente – por las líneas interrumpidas – como imágenes escondidas o que desaparecen. La intención de ironizar la pintura ya estaba en el caballete “solo”, que había hecho en la exposición colectiva del *Paço das Artes* en SP y también en la escena de un estudio algo más compleja que construí en la Galería Gabriela Mistral, en Santiago de Chile, en el 99. Pero seguramente fue en el *Torreão* que el estudio en líneas interrumpidas remite más claramente a mi pasado como pintora y a mi relación con la ciudad.

En esta exposición, la unión de los dos caballetes en el hall de entrada también responde a intenciones autobiográficas. Situados en el área de acceso a los espacios expositivos, estos caballetes se complementan e interactúan, en la medida en que, cada uno a su manera, se presentan como paradoja visual, fantasmagoría o imposibilidad.

La *Dobra* es una sombra, una sombra-objeto, una anamorfosis recortada y construida con bisagras, que sólo se muestra como imagen coherente desde un ángulo muy especial y limitado, para aquellos que miran la figura de frente – fuera de este ángulo de visión la figura del caballete se desarticula totalmente –. Ya la nueva versión de *Desaparência*, muy parecida a la del *Torreão*, pero aquí adaptada específicamente al fondo del hall de entrada, es una imagen “inmaterial”, una especie de fantasma que atraviesa diversos planos del espacio – y que sólo se revela a la mirada, desde un punto de vista lateral y distante de la escena que parece desaparecer –.

La exposición continúa en el primer piso con una serie de obras relacionadas con la sombra, rasgo visual característicos en el trabajo de Silveira. La sombra es uno de los signos indiciales por excelencia, señal de que hay algo que la produce. En sentido estricto, toda sombra es ausencia de luz, por lo tanto hay sombra sólo cuando un objeto se interpone entre la luz y la superficie de proyección: no puede haber sombra en la oscuridad total, pues allí todo es sombra. La relación entre el estudio del pintor planteado en *Desaparencia* y este conjunto de obras con sombras se puede dar en la fábula que da origen a la pintura, según Plinio el Viejo: la primera forma de representación en la historia de la pintura se da cuando se traza el contorno de una sombra como forma de recordar a alguien ausente.⁷ En este sentido, las *sombras pintadas* de Silveira aluden no solamente al origen de la representación, sino a la forma más arcaica de pintura.⁸ El mito del origen de la pintura no es el único invocado en el conjunto de obras presentado en este piso: están también las dos piezas complementarias *Mundus Admirabilis* (2007) y *Rerum Naturae* (2007-2008), que refieren a las plagas bíblicas. La instalación está compuesta por figuras de cientos de insectos tomados de libros entomológicos ilustrados de diversas épocas, una especie de gran plaga que se disemina en el

^[2] Plinio el Viejo, Historia Natural.

^[3] Las primeras sombras de Silveira fueron hechas pintando directamente en los pisos y muros del espacio de exposición.

piso y los muros, en la que se sitúa un objeto doméstico por excelencia: la mesa del comedor. En la mesa está dispuesta una vajilla de porcelana en la que se repiten los mismos motivos.

La sombra aparece como rasgo formal dominante en la obra de Silveira desde inicios de los ochentas con la serie *Dilatáveis* (1981), consecuencia lógica de trabajos anteriores en los que trazaba, mediante la geometría descriptiva, la forma de los objetos en relación con el espacio que los contenía (*Topografías*, 1978), o los deformaba hasta dejarlos irreconocibles, como en la serie *Anamorfas* (1980). Estos trabajos tenían como referencia los manuales de dibujo y las ilustraciones técnicas como formas “objetivas” de representar la realidad. Al igual que en *Desaparências*, Silveira deconstruye un arquetipo artístico (en este caso el manual de dibujo y el tratado de perspectiva), resignificándolo mediante una operación de recontextualización de corte Duchampiano. La referencia a Marcel Duchamp y a la historia del arte en general no es sólo de procedimiento, sino también formal. En 1983, invitada a la Bienal de São Paulo, Silveira propone *In Absentia M.D.*⁹, una obra que significaría un punto de inflexión en su trabajo, por confluir en ellas varias estrategias que devendrían recurrentes en su producción posterior: la paradoja visual resultante de la no-correspondencia entre la sombra y el objeto (en este caso ausente) que debería producirla; la ampliación de la escala de la obra, que se desplaza desde el objeto escultórico hacia la intervención en el espacio expositivo; y la referencia explícita a obras que están en el acervo visual del arte moderno, concretamente aquellas que hacen referencia al mundo del absurdo, el inconsciente o la paradoja, como es el caso de las obras de Duchamp, Meret Oppenheim, o Man Ray.

La observación hecha desde la edad media de que cualquier objeto, por simple o cotidiano que sea, puede tomar un carácter amenazador a partir de la deformación perspectiva de su sombra, fue la base de la llamada “Lanterna mágica” y de los espectáculos de *Fantasmagoría*.¹⁰ Series como la ya mencionada *Dilataveis* o *Velox* (1992), en las cuales diferentes figuras y objetos proyectan sombras enormes, en algunos casos difícilmente identificables por su deformación perspectiva, serán la base de muchas obras posteriores en las que reaparece esta misma estrategia. A veces la extrañeza no proviene del cambio de escala o la deformación de la sombra del objeto, sino de su coexistencia inexplicable con otros objetos con los cuales no parece haber una conexión lógica, generando un enigma visual que se resiste a la interpretación. En las series *Toposombras* y *Enigmas*, ambas de 1983, Silveira hace coincidir objetos cotidianos como zapatos, teléfonos, bolsos o máquinas de escribir con las sombras (o las siluetas) de objetos o herramientas como martillos, prensas o cubiertos, sin proponer lógica combinatoria alguna: son rompecabezas sin solución, lenguajes de símbolos sin clave para descifrarlos, cuya única función es estimular y agudizar la percepción.¹¹ El crítico Teixeira Coelho ha señalado cómo en estos trabajos de Silveira, a diferencia de los idiomas que recurren a pictogramas donde el encuentro de signos da origen a un significado metafórico (un cuchillo y un corazón pueden significar tristeza), lo que habría sería una coexistencia de signos que se resisten a la interpretación lógica, y llaman la atención, más allá del contenido y la forma, sobre la materia, substancia primera del acto poético.¹²

^[4] Dos pedestales vacíos que proyectan sombras en direcciones opuestas; una, del Secabotellas (1914) y la otra de la Rueda de Bicicleta (1913), obras canónicas del artista francés Marcel Duchamp.

^[5] He escrito a este respecto en el catálogo de la exposición Phantasmagoria: Spetcers of Absence (New York: Independent Curators International, 2007), en el cual incluí la obra de Regina Silveira Transitorio/Durevole, parte de esta exposición.

^[6] Acá podría encontrarse otra fillación de Silveira con el Surrealismo, si pensamos en la frase de Lautréamont: "Bello como... el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección".

^[7] Teixeira Coelho, Regina Silveira: a Revelação da sombra (1981). Reproducido en Linha de Sombra (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009), p. 58.

JR En tu utilización de yuxtaposiciones paradójicas, ¿te sientes más cerca de una vertiente fenomenológica en la cual el espectador está frente a una obra que le genera una experiencia visual-perceptual desestabilizadora, o de una vertiente surrealista, en la cual la paradoja remite al mundo del subconsciente?

RS De la vertiente fenomenológica, sin dudas: todas las perspectivas distorsionadas, las siluetas en anamorfosis, y los espacios paradójicos que construí con plantas arquitectónicas y escaleras laberínticas, desde los años 80 hasta *Abysal* – la instalación reciente en Lodz –, siempre conté con el espectador, o mejor dicho, con las posiciones de su visión para la percepción de lo que estaba proponiendo. Es en la relación con el punto de vista que trato de construir y desconstruir imágenes y espacialidades. Es más, en los proyectos que se relacionan con arquitecturas, a veces agigantadas, mi cuerpo es siempre la unidad que uso para medir el espacio. Creo a veces que mi “avatar” es el “mono” de las maquetas en escala. También invariablemente preciso recurrir al dato de la altura del ojo para imaginar lo que se vería desde ese punto de vista. Casi una obsesión, como puedes ver, ¿o una poética del Punto de Vista?...

En el mundo real, la sombra se produce por ausencia de luz; el mundo de Silveira se rige por otras reglas. En su serie de obras con luz, la artista invierte este postulado de la física con una pregunta improbable: ¿qué tal si la sombra fuera *emitida*? ¿Qué sucedería si una fuente de luz *proyectara* oscuridad? Esto es lo que acontece en *Quimera* (2003), en donde una lámpara (en realidad la *imagen* ampliada de una lámpara) parece proyectar un haz de sombra en el espacio, una “sombra encendida”, como acertadamente la define el crítico Adolfo Montejo¹³. *Quimera* se deriva iconográficamente de una litografía con el mismo motivo (*Lâmpada*, 1995), y operativamente de las instalaciones *Solombra* (1990) y *Equinócio* (2000), en las cuales una ventana en la arquitectura se convertía en la fuente de donde emanaba la sombra que cubría los muros interiores del espacio. *Equinócio*, realizado en el *Pavilhão das Cavalariças* del Parque Lage en Rio de Janeiro, introduce un tema que será retomado en versiones más abstractas de la misma pieza: la relación entre la forma circular de la fuente de luz y una esfera escultórica situada en el espacio, vinculadas por la sombra. La esfera es alegoría de la Tierra, símbolo de la totalidad y el infinito¹⁴, y es utilizada en la enseñanza clásica del dibujo, dada la complejidad que plantea para la definición de forma y volumen¹⁵. Las instalaciones *Lunar* (2002-2003) y *Umbra* (2008) utilizan esferas para proponer otros juegos de percepción. En la primera, dos esferas son proyectadas en muros contiguos. Una de las convenciones de la perspectiva clásica es que los objetos aparecen de mayor tamaño cuanto más cercanos estén del observador y viceversa. En *Lunar*, el tamaño de las esferas crece y decrece digitalmente: los referentes visuales con los cuales el espectador se sitúa frente a la imagen son puestos en duda, resultando en una experiencia corporal desestabilizadora. En *Umbra*, el juego de percepciones es diferente pero igualmente poderoso: en este caso el espectador, basado en su experiencia del mundo físico, reconoce el objeto como forma tridimensional y la sombra como proyección en dos dimensiones;

^[13] Montejo Navas, Adolfo. El Otro Lado de la Imagen, o las Iluminaciones de Regina Silveira. En Regina Silveira, Lumen, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, Madrid, 2005.

^[14] “La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”. Pascal, Pensées, 1670. “Para los presocráticos, esfera equivalía a infinito (lo único uno), igual a sí mismo, con los atributos de homogeneidad y unicidad”. Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de Símbolos (Barcelona: Siruela, 1997),p. 194.

^[15] Silveira ha realizado una obra que se refiere a la enseñanza clásica del arte: la instalación escultórica A Ilção (2002), consistente en una serie de grandes volúmenes que proyectan sus sombras, entre los cuales el espectador puede deambular.

la desestabilización perceptual se da cuando el ojo (y el cuerpo) constatan que la supuesta sombra es en realidad un volumen cóncavo que corresponde en tamaño y forma al objeto que la produce.

JR La oposición luz/sombra es característica de tu trabajo. Sin embargo, hay otros temas que también has explorado y que no parecen ser tan evidentes. Uno de ellos es el cuerpo. Me ha llamado la atención que en las obras de los setenta y ochenta aparecían con más frecuencia figuras humanas, a veces con una clara intención crítica, como cuando aparecen figuras genéricas de ejecutivos, militares, superhéroes, monumentos o multitudes, como una clara referencia al poder. En las obras posteriores, sólo en *Transitorio/Durevole* (1998) aparece una figura humana. ¿Es esto intencional o circunstancial? ¿Podrías hablar de la colaboración con Mirella Bentivoglio¹⁶, y la relación anecdótica con de Chirico?

RS *Transitorio/Durevole* es un “retrato”, algo totalmente circunstancial y único en mi trabajo de los últimos años. Esta obra nació en mis intercambios profesionales con Mirella Bentivoglio, una artista italiana admirable, con una obra vasta en las fronteras de la poesía visual y que también ejercía como crítica de arte. Nos conocimos por su proximidad a poetas brasileños y a Walter Zanini, en el MAC/USP, y convivimos bastante durante los años 90, en Italia y aquí también. Fue Mirella, en colaboración, la que propuso el retrato. Ella me envió por correo su foto, sentada en una silla, leyendo un libro: se había puesto en una pose especial, para un fotógrafo. Yo transformé su contorno en silueta oscura, una sombra alargada por la perspectiva y luego doblada en ángulo, para apoyarla mejor en el piso.

Después, entre las dos decidimos cómo hacer el libro, que fue encomendado a una buena encuadernadora que montó las páginas blancas y la tapa dura de un modo muy especial, un poco perspectivado, para funcionar fijado a la pared – junto a la silueta – como libro “real”. El título del trabajo se lo dio Mirella: lo Transitorio era lo humano (ella) y lo duradero – Durevole – era la cultura (el libro).

Sobre la relación de Mirella con de Chirico, poco sé. Sólo recuerdo que un día, andando juntas por Roma, pasamos por la calle en la que él había vivido, ella me señaló la casa y comentó que él no había sido un hombre fácil con quien convivir.

El trabajo de Regina Silveira se basa en demostrar la falacia implícita, la falla original, la imposibilidad de exactitud en todo intento de representar la realidad. Una vez aceptada esta condición, la representación toma un camino propio, liberada del imperativo de fidelidad y precisión. La pretensión de exactitud en los sistemas de proyección usados por dibujantes, artistas y arquitectos desde el Renacimiento entra en crisis al constatar que hay un margen de error implícito en toda proyección geométrica, llamado *aberraciones marginales*. En sus dibujos preparatorios Silveira muestra cómo la perspectiva es una herramienta susceptible de ser manipulada, y cómo el error puede ser visto como una condición positiva, rompiendo así muchas de las verdades que asumimos como ciertas cuando nos enfrentamos a la realidad y su reflejo. Silveira quiebra la relación directa que hay entre un objeto y su sombra, relación indisoluble en el mundo real, pero fuente de libertad creativa en el mundo de la representación.

JR En tus primeras obras realizabas complejas proyecciones perspectivas para poder trazar las sombras que materializabas con pintura o linóleo recortado en los espacios de exposición. Más adelante comenzaste a usar el computador para cortar por medio de un plotter las formas en vinilo autoadhesivo. ¿Este cambio de herramienta implicó una forma diferente de pensar la obra, o es sólo un cambio de herramienta y de escala?

^[16] Mirella Bentivoglio (Klagenfurt, 1922) es una escultora, poeta y artista de performance italiana.

RS En los años 80, cuando todavía no usaba computador y planeaba todo sobre papel milimetrado, llegué a afirmar que mis dibujos preparatorios registraban razonamientos y operaciones muy compatibles con la lógica digital – hablé inclusive de “computación a mano”... –. Con esto quiero decir que en términos de pensamiento visual, intencionalidad y tipo de operaciones geométricas, el paso de lo manual a lo digital no ha traído una discontinuidad radical en mis proyectos – tanto es así que sigo dibujando a mano y muchas veces el dibujo manual sirve como fuente o modelo para el dibujo digital –. Otras veces los dibujos se mezclan, especialmente cuando es necesario suplir lo que alguno de ellos no puede dar – en mi caso, específicamente, el dibujo manual aún complementa lo que hasta hoy no sé producir digitalmente –, especialmente las incongruencias y arbitrariedades que conseguía introducir en perspectivas “normales” con la mayor facilidad, cuando dibujaba. Lo que gané con los modelos digitales fue un mayor control de la dimensionalidad y de la escala, y al final también gané velocidad. Lo que se pierde en los planeamientos digitales, por más que en muchos casos multiplique los archivos previos, es solamente la memoria del recorrido del pensamiento, por donde pasó antes de encontrar la forma o la solución del trabajo final.

JR A menudo expones los dibujos preparatorios, que le permiten al espectador adentrarse en las complejidades del proceso, las dudas, las opciones, etc. La tecnología digital esconde este proceso, pues sólo permite ver el *input* y el *output*, no el procedimiento, que permanece oculto e incognoscible para quien no sea un experto en informática. ¿Cuál sería la versión contemporánea de los dibujos preparatorios?

RS Exactamente como sucede con los bellos manuscritos de la literatura y los poemas conservados como joyas en bibliotecas muy especiales, tampoco hay una versión contemporánea de los viejos modelos de dibujos preparatorios, ésos que muestran todas las etapas de las decisiones tomadas.

Pero francamente, *no regrets*, del otro lado de la balanza, están las enormes ventajas de la accesibilidad y de la repetición de lo mismo – “copiar” y “pegar”–, infinitamente.

La exposición concluye con una versión nueva de la animación digital *Mil e um dias*, reconfigurada especialmente para interactuar con la arquitectura de Siza. En el gran espacio vacío central aparecen sólo dos aberturas: una de ellas es una ventana en forma de gota, que mira al Gualaíba; la otra es una sutil apertura en la unión del muro con el techo, que deja entrar un haz de luz. Hay una ambigüedad en el tratamiento que Siza le da a la luz natural, pues de los tres cielocielorrasos luminosos, idénticos en cada piso, solamente el superior tiene luz natural, los otros dos simulan ser marquesinas. En *Mil e um dias* Silveira aprovecha esta circunstancia para proponer una proyección en la cual se alternan día y noche, que parecen salir de la ventana superior y volver lentamente a ella, reflexionando sobre la función que los vanos tienen en la arquitectura, de señalar la relación con el exterior y con el paso del tiempo.

JR *Mil e um dias* (2007) ¿es totalmente digital, o se basa en tomas directas de cielos? Es en cierto modo contradictorio tener que proyectar la noche con un haz de luz muy potente; ¿esta paradoja plantea problemas técnicos a resolver?

RS En todas las versiones de *Mil e um dias* – desde la primera, mostrada en *Ficções*, en el Museo *Vale do Rio Doce*, en 2007, cuando las imágenes aún no tenían la buena definición que tienen ahora – las imágenes de día son siempre tomadas de la realidad, grabadas en días de cielo bien azul, un azul límpido, con un poco de viento y desplazamiento de nubes blancas. Grabar en días así, que no son comunes en São Paulo, fue una

verdadera cacería para el grupo de *Olhar Periférico*, a quienes les había encomendado el proyecto. Ya la parte de la noche es una recreación totalmente digital: una copia. Como era prácticamente imposible grabar de noche, todo fue construido, recortado, pegado y combinado: desde el azul de fondo (que yo lo quería parecido al azul oscuro e intenso del cielo nocturno de latitudes como las de Buenos Aires y Nueva York), hasta las estrellas, extraídas de diagramas de constelaciones y mapas celestes de publicaciones de astronomía que siempre he coleccionado. También las nubes nocturnas, añadidas a partir de la segunda versión de *Mil e um dias* (*Escotilha e Fusão*) ya en HD, son recortes pegados de las propias nubes reales grabadas para el día, con la diferencia de la tonalidad más oscura, tenue y grisácea, similar a las que las nubes adquieren en las noches reales, cuando recorren áreas urbanas iluminadas.

En algunas versiones de *Mil e um dias* hay una banda sonora, hecha en colaboración con Rogério Rochlitz, que deliberadamente le agrega una cualidad autobiográfica muy esperada en los significados de la video-animación. Un sonido de viento fuerte (¿reminiscencias del *Minuano*?) está siempre presente, incluso con diferentes intensidades, y este sonido junta los días y las noches. En la parte del día hay también un griterío de niños, a veces velado por el viento ululante, y en la parte de la noche, además de los ruidos de bichos e insectos nocturnos, hay un sonido continuo en frecuencia alta y constante, hecho para equipararse, con la mayor precisión posible, al zumbido permanente e incurable que tengo en mis oídos desde hace muchos años.

JR La imagen de simulación digital, fija o en movimiento, permite romper la relación indicial con el referente. Tú ya has roto esa relación en tus trabajos de sombras que no se corresponden con los objetos que las producen...

RS El simulacro ha tenido una presencia fuerte en el imaginario cósmico que comienza a aparecer de muchas formas en mi trabajo, después de *Equinócio*. Es entonces cuando empiezo a transitar con mayor frecuencia hacia el otro polo del paradigma de las sombras y de las marcas indiciales: el polo de la luz, más inmanente y con otros vectores de significación. Como en *Equinócio*, los primeros simulacros se propusieron como pura ficción. *Duplo* y *Quimera* colocaron en relación objetos y proyecciones para que funcionaran como “apariciones”. En *Lunar* los “planetas” modelados digitalmente adquirieron movimiento y sonido y, finalmente, los cielos falsamente fotográficos de *Entrecéu* crearon el espacio casi inmersivo en el Museo *Vale do Rio Doce*. Hace tiempo que pienso que lo “más-que-real” de los simulacros está en la base de nuestras nuevas fantasmagorías o de lo “maravilloso” de hoy en día...

La animación *Mil e um dias* también es una construcción/simulacro, pero dentro de una visión más filosófica. Con las nubes derramándose verticalmente desde aquella hendidja alta, responde a la intención de proponer una narrativa totalmente ficcional, en la que el techo y la pared del edificio se abren virtualmente hacia un espacio exterior – al cielo o al cosmos – y dejan penetrar el tiempo – el tiempo que pasa, el tiempo de la memoria –.

La obra de Regina Silveira indaga sobre la realidad y su representación desde el arte, mediante paradojas visuales que atrapan al espectador y le proponen una reflexión más profunda sobre cuestiones existenciales. Muchos de sus trabajos desestabilizan la percepción puramente óptica e incitan una verdadera experiencia corporal. A través de juegos visuales, estrategias conceptuales y reflexiones poéticas sobre la tecnología, Silveira ha logrado consolidar una obra seductora y enigmática, que nos hace inquirir sobre el mundo, su esencia y sus apariencias.

The Iberê Camargo Foundation opens its 2011 exhibition calendar with the largest ever show in Porto Alegre of the artist Regina Silveira, and her second retrospective exhibition to be held in Brazil: 32 works spread across three floors of the museum, together with a new intervention for the façade of the building.

Curated by the Colombian critic José Roca, the exhibition narrative is constructed from two fundamental elements. On the one hand, the curator will seek to investigate how a particular biographical element unfolds: Regina Silveira was a student of Iberê Camargo during the early years of her career as an artist, in a genealogical relationship that stretches back to Giorgio de Chirico (who, in turn, was Iberê's teacher) and includes figures such as Duchamp and Magritte. On the other hand, the exhibition explores the expressive power of Álvaro Siza's building, whose volumes and materials, relationships between light and shade, inside and outside, make the home of the Iberê Camargo Foundation into one of the characters curating the exhibition.

Unlike the usual practice of defining a thematic axis as a basis for observation and study of the work of a given artist, the exhibition of *Mil e um dias e outros enigmas* [One thousand and one days and other enigmas] has been conceived based on the building itself, establishing a dialogue between Siza's architecture and the work of Regina Silveira, in an appreciation of those works that for the curator "operate in a metaphysical, enigmatic and paradoxical register."

The exhibition will also establish relationships with the work of Iberê Camargo displayed on the top floor of the Foundation and a reference to the work by Giorgio de Chirico, which will serve as a conceptual counterpoint to the show. The Iberê Camargo foundation extends its thanks to the institutions and collectors who have kindly loaned works to the exhibition, and also to all those who have been involved in its organisation.

The Iberê Camargo Foundation

Regina Silveira One Thousand and One Days and Other Enigmas

José Roca

Regina Silveira (Porto Alegre, Brazil, 1939) is one of the most important artists of her generation in Latin America. Educated in Porto Alegre and a student of Iberê Camargo's, Silveira left her hometown in 1967 to embark on a long formative and professional journey before settling in São Paulo, where she resides since 1973¹. This is the first comprehensive show of Silveira's work in Porto Alegre, and the second retrospective exhibition held in Brazil².

The Iberê Camargo Foundation, which commissioned and houses this exhibition, provided some starting points for the selection process. On the one hand, the biographical circumstance that Iberê Camargo was Silveira's teacher during her first years of professional work; the exhibition will attempt to extend this genealogical filiation back to Giorgio De Chirico (who in turn was Camargo's teacher), passing through Duchamp, Magritte and other important references from the history of art. On the other hand, there is the magnificent building designed by Portuguese architect Álvaro Siza Vieira. The expressive force of this construction, its volumes and raw materials, as well as the masterful use of light and the relationship between interior and exterior space, made it an unavoidable protagonist. For this reason, contrary to the usual curatorial practices of defining a thematic axis to examine the universe of an artist's work with the purpose of generating a corresponding list of works, which are then installed in the exhibition space, we have opted for an inverse process: the exhibition has been conceived *from the building itself*, a dialogue that takes place between the architecture and Silveira's *œuvre* – favoring those works that operate on a metaphysical, enigmatic and paradoxical level.

The works respond to the building's play of light and shadow with their own visual and perceptual paradoxes, opening, so to speak, new windows that sensitively multiply the play of relationships proposed by Siza. The façade, the monumental atrium, and the first two floors, gradually link up with Silveira's works, some of them created especially for this exhibition or adapted to the architectural conditions of the location, as is usual with the artist. On the last floor is Iberê's work, a selection of pieces from the Foundation's collection that will enter into a dialogue with Silveira's exhibition. A masterpiece by Giorgio De Chirico, *O enigma de um dia* (1914), from the collection of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, functions as a conceptual counterpoint to the overall selection.

The exhibition begins with a new work, conceived especially for this show. *Atractor* (2011) is a variation of an existing piece, as is characteristic in Silveira's work, in which the series link up following diverse routes: through a formal feature, the medium used, or an artistic strategy. In this case, the word LIGHT is inscribed on the façade of the building. In its different versions, this work presents itself as a tautology (*light* written with light) when it is carried out as a projection – or as vinyl applied to a translucent surface with the word in a transparent material, achieving a similar effect³. The three letters are distorted by the perspective, thus resembling columns or large vertical windows; it is possible to make out the word only by the subtle features that differentiate each letter in the upper and lower

¹ The first formative trip took place in 1967, when she went to study in Madrid. There she met conceptual artist Julio Plaza, who would later become her husband. She returned to Porto Alegre almost a year and a half later, and in 1969 she traveled to Puerto Rico, as a teacher. In 1973 she returned to Brazil and settled for good in São Paulo.

² The first was the exhibition *Linha de Sombra* at the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro in 2009, curated by José Roca and Alejandro Martín.

³ Another work in the exhibition, *Luzeiro* (2003) proposes an analogous game when it writes the word *light* with the light itself.

parts. In *Atractor*, Silveira uses vinyl applied directly to the building's façade, but in this case the material is mirrored, so it not only attracts and reflects light but the sky, the distant landscape, and the volumes and surfaces of the building as well. The piece was conceived digitally, as if it were a projection of light with a *gobo*⁴. The word LIGHT appears twice in the building, as it is fragmented in the "arms" that make up the first exterior façade and complete in the second façade. The play of reflections resembles a series of cuts made to the concrete surface of the building, a gesture at once subtle and radical, because this project by Siza is characterized by its imposing volume, which is completely closed, with minimal and very controlled openings toward the exterior.

José Roca You have already worked with a lot of patrimonial buildings, some of them icons of modern architecture like the Bienal de São Paulo Foundation. Was it different to work with Álvaro Siza's building?

Regina Silveira Each patrimonial building is a different challenge, but, without a doubt, Siza's is one of the most complex buildings that can be offered for an intervention, because it is not experienced as an extension of façade or as a succession of surfaces and volumes, but as a interwoven whole where everything interacts and is perceived almost at the same time: the inside and the outside, the empty spaces and the volumes, direct and indirect light, and illumination.

In *Atractor*, the work on the façade in which the word LIGHT is created as a mirrored vinyl cutout – to be perceived, tautologically, as if it were light/illuminated – , the idea was to capture the immense light that comes from the sky over the river, in that curve of the Guaíba, and also to reflect, if only in an imaginary way, the city's distant skyline. The truth is that with this idea I intended from the beginning that the mirrored texture should also "perforate" the building virtually, adding false openings to those that already exist, besides multiple folds on the planes of the façade.

JR *Atractor* is technically more complex than the previous versions of the same work, however the end result seems to be equally simple. Is it important for you that the technology of the process not be apparent in the result?

RS The digital resources that built the 3D model and provided the word LIGHT with a similar configuration to that of a luminous projection from a supposed *gobo* were created in collaboration with the architect Claudio Bueno, who has always come up with simple solutions to the problems of spatial geometry that I have proposed to him for a long time, besides being solutions that are totally consistent with my poetic operations in the field of projections.

I always make sure that the final result appears simple. The important thing for me is to do things well and to be able to take advantage of what is available, even that which has a high level of technical sophistication, without ever giving too much importance to the media – so that they remain as "media", less important than the ideas – . Honestly, I think that simplicity has to function as a sort of lure for perception, so that it does not become distracted and goes directly to what matters: the level of poetics and meaning, that in which the work says what it has endeavored to say.

Silveira studied with Iberê Camargo during the Rio Grandian artist's mature period. Iberê, in turn, studied with Giorgio De Chirico in 1948-49, a period in which the Italian painter was in the final stage of his production⁵. It is important to refer to this circumstance, because when an argument is supported by an

⁴ Metallic template with the projected shape cut out to allow the passage of light.

⁵ An analysis of Silveira's work in relation to De Chirico and to the surrealist and metaphysical tradition in modern art in general can be found in the text by historian Jennie Hirsh in this catalogue, p.17.

anecdotal or biographical coincidence, one runs the risk of arbitrarily invoking an inexistent genealogy. Silveira has stated that from Iberê she learned above all his rigor, not his form, and this is evident in the distance between the heavily expressionistic work of Iberê and Silveira’s work, which is more metaphysical. In fact, there are more coincidences between the work of this artist with that of Duchamp, Magritte and De Chirico, than with that of her immediate teacher.

JR How was your working relationship with Iberê? Do you consider him your teacher, or do you think that it was something more circumstantial in your education? How did you come to him, and how long were you his student?

RS Iberê was my teacher in the truest sense of the word, because besides teaching me painting he taught me attitude, concentration, and a high degree of commitment to the work. For me, who had just turned 20 years old, he was a strong example of an artist, I think it was my first example of how an artist lived totally focused on the work and dedicated to his art.

It was thanks to what I learned in the memorable art course with which Iberê inaugurated the Atelier Livre da Prefeitura, above the old tram station, that I could break with the academic canons of my previous education at the Instituto de Artes, where I, in fact, was already giving drawing classes as an assistant of João Fahrion.

JR What do you think are the strongest influences of Iberê in your work? The rigor of the process?

RS I have already recounted more than once the story about the radical session in which Iberê threw a student’s sable-hair paintbrush out the window before the dumbstruck eyes of the other students, because it seemed to him that that brush “licked” the paint, and then, with the tough pig-hair paintbrush that he had recommended, he painted over the “licked” painting, with great boldness, as the sable-hair paintbrush left the terminal, still visible on top of the tram...

Other influential lessons were those in which I was able to watch him paint, the countless opportunities when he afforded me that possibility during the times I traveled to Rio de Janeiro in the following years. The biggest lesson was to be able to appreciate – from afar and in silence, as I had to remain – how Iberê gesturally constructed his painting, a quasi-dance, (or quasi-attack) on the canvas, in the impeccably clean and soundproof hall, only to have to start over *da capo*, scraping off the paint already applied, when he did not find what he was looking for. Implacable, unabashed, he would insist until he achieved it. Many times, during the intervals between painting sessions, he showed me the Surrealist short stories that he wrote in Italian so as not to forget the language he had practiced in Italy.

JR Who do you feel closest to conceptually? Beyond the immediate references to Duchamp, Man Ray or Meret Oppenheim, was there a direct relationship with any of them?

RS I always think that Iberê’s lessons were precious lessons that were demanding, rigorous and passionate. But Duchamp was also a strong influence, years later, when I already had more professional experience, partly acquired outside of Brazil. Duchamp’s influence came more on the side of our affinities for language, when I was doing post-graduate studies in the Eca/USP. I always understood quite well his ironic and philosophical approach to perspective and his pseudo-scientific allegories.

I also became deeply interested in his *opticeries*. On this path I also found and ended up exploring, also by affinity, his most imaginative sources... those of Historical Mannerism, especially the inventions that showed the entire geometrical rigor with which the *anamorphosis* and the *phantasmagorias* were constructed.

My appropriations of Meret and Man Ray for the *Masterpieces* series (1993), were in relation to the shadows of their absent works, which were their most surrealist works, especially because they inhabited, variously, the same Duchampian paradigm. But I chose them more than anything for the unmistakable shadows that they provided, even in highly distorted perspectives.

Silveira left Porto Alegre at the end of the sixties and settled for good in São Paulo almost a decade later. Her exhibition relationship with Porto Alegre was sporadic, and those exhibitions were not very important. In 2001 she was invited to carry out an intervention in the Torreão in Porto Alegre⁶. For Silveira, this meant a return to her hometown, where she was formed and from which she emerged as a painter. Her proposal was to build an *artist’s studio*. The distortion of the perspective is of course inscribed in the previous practice of Silveira, but were it not so it would seem like an ironic commentary on the distance necessary to see oneself with a critical gaze; the anamorphosis could be interpreted as the distortion of the classical tradition that results from passing through the sieve of time and experience (and being exposed to the languages of contemporary art). *Desaparência* (1999-2011) is the work that welcomes the spectator in the present exhibition, accompanied by *Dobra-Cabalete* (2005), a sculptural piece that proposes a similar reflection.

JR Before the exhibition in Torreão did you not have the opportunity to exhibit seriously in Porto Alegre?

RS After I moved to SP in 1973, my presence and participation in the cultural scene of Porto Alegre was very rare, for whatever reason. For a long time, in fact, I cared more about the international circulation of my work – in those days through alternative channels – than about its national or even local diffusion or presence. In relation to Porto Alegre, with the exception of the more frequent contact with the activities of the *Nervo Óptico* group, in the mid seventies, and that which I later maintained with artists of a more conceptual persuasion, the dialogue with the artists of my generation gradually became less frequent, perhaps simply because, with time, we became different and no longer spoke about the same things.

Those were pre-globalization years, with slower and more difficult travel – the trips to Porto Alegre were made to visit family because my time was always being devoured by the many classes I imparted at the FAAP and at the ECA, and my time had become even more scarce in the years dedicated to my postgraduate studies.

In the long period of close to four decades that precede this exhibition, there were relatively few occasions in which I was invited to participate in exhibitions or events in Rio Grande do Sul, while in the meantime I became increasingly involved with the Paulista group.

JR In the case of the piece that you showed in Torreão, was the choice of the artist’s studio as your theme an ironic one?

⁶ An independent space in Porto Alegre, led by Jailton Moreira and Elida Tessler, that played an important role in familiarizing the local public with the artistic proposals of the time through exhibitions, courses, talks, etc.

RS I think the invitation to create the installation at the Torreão was really a kind of rescue, especially because it provided a very productive encounter with a new generation of artists in Rio Grande do Sul, in an already very different context.

The evanescent studio that I built with interrupted lines in that small upper hall of the Torreão, where I kept the windows closed, is, because of all that, an autobiographical piece. It was not the first time that I used an easel and the equipment of a traditional studio to create installations that are geometrically codified – because of the interrupted lines – as concealed or vanishing images. The intention of ironizing painting was already in the “solo” easel that I had made for the group show at the Paco das Artes in SP and also in the somewhat more complicated studio scene that I built at the Galeria Gabriela Mistral in Santiago de Chile, in 99. But it was surely in Torreão where the studio in broken lines refers more clearly to my past as a painter and to my relationship with the city.

In this exhibition, the meeting of two easels in the entrance hall also responds to autobiographical intentions. Situated in the access area to the exhibition spaces, these easels complement and interact with each other, as, each in their own way, present themselves as a visual paradox, phantasmagoria or impossibility.

The *Dobra* is a shadow – a shadow-object – an anamorphosis cut out and put together with hinges, that only shows itself as a coherent image from a very special and limited angle, to those that gaze at the figure head-on – beyond this angle of vision the figure of the easel is totally dismantled. Already the latest version of *Desaparência*, very similar to the one in Torreão, though here adapted specifically to the back of the entrance hall, there is an “immaterial” image, a kind of ghost that passes through various planes of space – and which only reveals itself to the gaze, from a lateral and distant point of view of the seemingly vanishing scene.

The exhibition continues on the first floor with a series of works related to shadow, one of the visual features characteristic of Silveira’s work. The shadow is one of the indicial signs par excellence, a sign that there is something that produces it. Strictly speaking, a shadow is an absence of light, therefore, there is shadow only when an object is interposed between the light and the surface onto which it is projected: there can be no shadow in total darkness, because then shadow is all there is. The relationship between the artist’s studio proposed in *Desaparência* and this collection of works can be seen in the fable that explains the origin of painting, according to Pliny the Elder: the first form of representation in the history of painting occurred when the outline of a shadow was traced as a way of remembering someone who was absent⁷. In this sense, Silveira’s *painted shadows* allude not only to the origin of representation, but to the most archaic form of painting⁸. The myth of the origin of painting is not the only one invoked in the collection of works that are presented on this floor: there are also the two complimentary pieces *Mundus Admirabilis* (2007) and *Rerum Naturae* (2007-2008), that reference the biblical plagues. The installation is made up of figures of hundreds of insects taken from illustrated etymological books from different periods, a sort of great plague that spreads throughout the floor and along the walls, where a quintessential domestic object, the dinner table, is located. The table is set with porcelain dinnerware on which the same motifs are repeated.

⁷ Pliny the Elder, *Natural History*.

⁸ Silveira’s first shadows were made by painting directly on the floors and walls of the exhibition space.

The shadow appears as a dominant formal feature of Silveira’s work since the beginning of the eighties with the series *Dilataveis* (1981), a logical consequence of previous works in which she traced, by means of descriptive geometry, the shape of the objects in relation to the space that contained them (*Topografias*, 1978), or distorted them until they were unrecognizable, as in the series *Anamorfás*, 1980. These works referenced drawing manuals and technical illustrations as “objective” forms of representing reality. As in *Desaparências*, Silveira deconstructs an artistic archetype (in this case the drawing manual and the treatise on perspective), re-signifying it by means of a Duchampian operation of re-contextualization. The reference to Marcel Duchamp and the history of art in general is not only procedural, but also a formal one. In 1983, invited to the Bienal de São Paulo, Regina proposed In *Absentia M.D.*⁹, a piece that signified a point of inflection in her work, as many strategies converged in it that would become recurrent in her later production: the visual paradox resulting from the non-correspondence between the shadow and the object (in this case absent) that ought to produce it; the increase in the scale of the work, that goes from the sculptural object to the intervention in the exhibition space; and the explicit reference to works that are part of the visual heritage of modern art, specifically those that reference the world of the absurd, the subliminal or the paradoxical, as in the case of works by Duchamp, Meret Oppenheim, or Man Ray.

The observation made ever since the Middle Ages, that any object, regardless of how simple or ordinary it may be, can assume a menacing character from the perspectival distortion of its shadow, was the basis for the so called “magic lantern” and for the spectacles of *phantasmagoria*¹⁰. Series such as the previously mentioned *Dilataveis* or *Velox* (1992), in which different figures and objects project enormous shadows, in some cases very hard to make out because of their perspective distortion, form the basis of many later works in which the same strategy reappears. In some cases, the strangeness does not come from the change of scale or the distortion of the object’s shadow, but from its inexplicable coexistence with other objects to which it does not seem to have a logical connection, generating a visual enigma that resists interpretation. In the series *Toposombras* and *Enigmas*, both from 1983, Silveira brings together everyday objects like shoes, telephones, bags or typewriters with the shadows (or the silhouettes) of objects or tools such as hammers, clamps or silverware, without setting out any combinatorial logic: they are unsolvable puzzles, languages of symbols without a key to decipher them, whose sole function is to stimulate and enhance perception¹¹. The critic Teixeira Coelho has pointed out that, in these works by Silveira, contrary to languages that resort to pictograms, in which the coming together of signs gives rise to metaphorical meaning (e.g. a knife and a heart can mean sadness), in the case of these works by Silveira there is a coexistence of signs that resist logical interpretation, and in fact call attention, beyond content and form, to matter, the primary substance of the poetic act¹².

JR In your use of paradoxical juxtapositions do you feel closer to a phenomenological aspect in which the spectator stands before a work that generates a destabilizing visual-perceptual experience in him, or to a surrealist aspect, in which the paradox refers to the world of the subconscious?

⁹ Two empty pedestals that project shadows in opposite directions; one, of the *Bottle Rack* (1914) and the other of the *Bicycle Wheel* (1913), canonical works by French artist Marcel Duchamp.

¹⁰ I wrote about this in the catalogue for the exhibition *Phantasmagoria: Specters of Absence* (New York: Independent Curators International, 2007), in which I included the work of Regina Silveira *Transitorio/Durevole*, which is also part of this exhibition.

¹¹ Here one could find another filiation in Silveira with Surrealism, if we call to mind Lautreamont’s phrase: “Beautiful like the chance meeting on a dissection table between a sewing machine and an umbrella.”

¹² Teixeira Coelho, *Regina Silveira: a Revelação da sombra* (1981). Reproduced in *Linha de Sombra* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009), p. 58.

RS To a phenomenological aspect, without a doubt: all the distorted perspectives, the silhouettes in anamorphosis, and the paradoxical spaces that I built with architectural floors and labyrinthical stairways, from the 1980s to *Abyssal* – the recent exhibition in Lodz – , I always counted on the spectator, in other words, with the positions of his/her vision for the perception of what I was proposing. It is in relation to the point of view that I try to construct and deconstruct images and spatialities. In fact, in the projects that are related to architectures, sometimes gigantic, my body is always the unit that I use to measure space. Sometimes I believe that my “avatar” is the little figure of the scale models. Invariably, I also resort to the information at eye’s level to imagine what would be seen from that point of view. It is almost an obsession, as you can see... or is it a poetics of the Point of View?

In the real world, shadow is produced by the absence of light; Silveira’s world is governed by other laws. In her series of works with light, the artist inverts this physics hypothesis with an improbable question: what if shadows were *emitted*? What would happen if a light source could *project* darkness? This is what happens in *Quimera* (2003), in which a lamp (in reality the enlarged *image* of a lamp) seems to project a beam of shadow into space, an “ignited shadow”, as the critic Adolfo Montejo correctly defines it¹³. *Quimera* is iconographically derived from a lithograph with the same motif (*Lâmpada*, 1995), and operatively from the installations *Solombra* (1990) and *Equinócio* (2000), in which a window in the architecture became the source from which emanated the shadow that covered the interior walls of the space. *Equinócio*, created in the Pavilhão das Cavalariças of the Parque Lage in Rio de Janeiro, introduces a theme that will be taken up again in more abstract versions of the same piece: the relationship between the circular form of the light source and a sculptural sphere situated in space, linked by the shadow. The sphere is an allegory of the Earth, a symbol of totality and infinity¹⁴, and it is used in classical drawing lesson, given the complexity it sets out for the definition of form and volume¹⁵. The installations *Lunar* (2002-2003) and *Umbra* (2008) use spheres to propose other games of perception. In the first, two spheres are projected onto contiguous walls. One of the conventions of classical perspective is that objects appear larger the closer they are to the observer and vice versa. In *Lunar*, the size of the sphere digitally increases and decreases: the visual references that the spectator uses to situate him/herself before the image are called into question, resulting in a destabilizing bodily experience. In *Umbra*, the game of perceptions is different but equally compelling: in this case the spectator, based on his/her experience in the physical world, recognizes the object as a three-dimensional form and the shadow as a projection in two dimensions; the perceptual destabilization takes place when the eye (and the body) verify that the supposed shadow is in reality a concave volume that corresponds in size and shape with the object that produces it.

JR The light/shadow dichotomy is characteristic of your work. However, there are other themes that you have also explored and that do not seem to be so evident. One of them is the body. It caught my attention that in the works from the seventies and eighties human figures appeared more frequently, sometimes with a clear critical intention, as when

generic figures appear of businessmen, military officers, superheroes, monuments or multitudes, as clear references to power. In later works, a human figure appears only in *Transitorio/Durevole* (1998). Is this intentional, or circumstantial? Could you talk about the collaboration with Mirella Bentivoglio¹⁶, and the anecdotal relationship to De Chirico?

RS *Transitorio/Durevole* is a “portrait”, something totally circumstantial and unique in my work of recent years. This work was conceived in my professional exchanges with Mirella Bentivoglio, an admirable Italian artist, with a vast work in the frontiers of visual poetry, and who was also an art critic. We met because of her proximity to Brazilian poets and to Walter Zanini, at the MAC/USP, and we lived together quite a bit during the 1990s, in Italy and here too. It was Mirella who proposed the portrait, in collaboration. She sent me her photo in the mail, seated in a chair, reading a book: she had assumed a special pose, for a photographer. I transformed her outline into a dark silhouette; a shadow elongated by the perspective and then bent into an angle, to better support her on the floor.

Later, between the two of us we decided how to do the book, which was entrusted to a good binder who put together the blank pages and hard cover in a very special way, slightly perspectived, so that it would function while fixed to the wall – next to the silhouette – as a “real” book. The title of the work was Mirella’s: the Transitory is the human (she) and the lasting – Durevole – is the culture (the book).

About Mirella’s relationship with De Chirico, I know little. I only remember that one day, while walking together in Rome, we passed along the street where he had lived, she pointed out the house and commented that he had not been an easy man to live with.

The work of Regina Silveira is based on demonstrating the implicit fallacy, the original flaw, and the impossibility of exactitude in any attempt to represent reality. Once this condition is accepted, representation takes its own course, liberated from the imperative of fidelity and precision. The pretense of exactitude in the projection systems used by draughtsmen, artists and architects since the Renaissance undergoes a crisis upon verifying that there is a margin or error implicit in all geometric projections, known as *marginal aberrations*. In her preliminary drawings, Silveira shows how perspective is a tool that is susceptible to manipulation, and how the error can be seen as a positive condition, thus shattering many of the truths that we assume as true when we face reality and its reflection. Silveira breaks the direct relationship that exists between an object and its shadow, an indissoluble relationship in the real world, but a source of creative freedom in the world of representation.

JR In your earliest works you created complex perspective projections in order to be able to trace the shadows that you materialized with paint or linoleum cutouts in the exhibition spaces. Later you began to use the computer to cut out the forms in self-adhesive vinyl by means of a plotter. Did this change of tools imply a different way of thinking about the work, or is it just a change of tools and of scale?

RS In the 1980s, when I still did not use a computer and planned everything on graph paper, I stated that my preliminary drawings registered reasonings and operations that were quite compatible with the digital logic – I even spoke about “computing by hand”... What I mean by this is that in terms of visual thought, intentionality, and type of geometrical operations, the transition from the manual to the digital has not brought

about a radical discontinuity in my projects – so much so that I continue to draw by hand and many times the manual drawing works as a source or model for the digital drawing – . Other times the drawings get mixed up, especially when it is necessary to make up for what some of them are unable to give – in my case, specifically, the manual drawing still complements what even today I do not know how to produce digitally – especially the incongruities and the arbitrariness that I managed to insert in “normal” perspectives with the greatest ease when I drew. What I gained with the digital models was a greater control of the dimensionality and of the scale, and finally I also gained speed. What is lost in the digital planning, as much as it may multiply the previous files, is only the memory of the course of thought, where it passed through before finding the form or the solution of the final work.

JR You often exhibit your preliminary drawings, which allow the spectator a way in to the complexities of the process, the doubts, the options, etc. Digital technology conceals this process, because it only permits one to see the *input* and the *output*, not the procedure, which remains hidden and uncognizable to everyone who is not a computer expert. What would be the current version of the preliminary drawings?

RS The beautiful manuscripts of literature and poetry are preserved like jewels in special libraries; unfortunately there is not a contemporary version of the old models of preliminary drawings, those that show every stage of the decisions that were made

But frankly, no regrets; on the other end of the scale, there are the enormous advantages of the accessibility and the repetition of the same – “copying” and “pasting” – infinitely.

The exhibit concludes with a new version of the digital animation *Mil e um dias*, especially reconfigured to interact with Siza’s architecture. In the great empty center space, only two openings appear: one of them is a teardrop-shaped window that faces the Gualaiba; the other is a subtle aperture where the wall meets the ceiling that lets in a beam of light. There is an ambiguity in Siza’s treatment of natural light, since of the three identical luminous ceilings on each floor, only the top one has natural light; the other two simulate canopies. In *Mil e um dias* Silveira takes advantage of this circumstance to propose a projection in which day and night alternate and seem to emerge from the top window and gradually return to it, reflecting on the function of portals in architecture, that of pointing out the relationship with the exterior and with the passage of time.

JR Is *Mil e um dias* (2007) totally digital or is it based on direct shots of the skies? In a certain sense, it is contradictory to have to project the night with a very potent beam of light; does this paradox set out technical problems to solve?

RS In all the versions of *Mil e um dias* – from the first, shown in *Ficções*, at the Museu Vale do Rio Doce, in 2007, when the images still did not have the great definition that they have now – the images of daytime are always taken from reality, recorded on days of deep blue skies, a limpid blue, with a little bit of wind and movement of white clouds. To shoot on days like that, which are not common in Sao Paulo, became a real hunt for the Olhar Periférico group, to whom I had entrusted the project. The nighttime part is a totally digital recreation: a copy. As it was practically impossible to shoot at night, everything was constructed, cut and pasted and combined: from the blue background (which I wanted to resemble the dark and intense blue of the nocturnal skies of latitudes such as those of Buenos Aires and New York), to the stars, extracted from diagrams of constellations and celestial maps

from astronomy books that I have always collected. Also the nocturnal clouds, added in the second version of *Mil e um dias* (*Escotilha e Fusão*) already in HD, are pasted cutouts of the real clouds themselves recorded during the day, with the difference of a darker tonality, pale and grey, similar to that which clouds acquire on real nights, when then pass over illuminated urban areas.

In some versions of *Mil e um dias* there is a soundtrack, created in collaboration with Rogério Rochlitz, which deliberately gives it a much-desired autobiographical quality in the significations of video-animation. A strong wind sound (reminiscences of *Minuano*?) is always present, even with different intensities, and this sound brings together the days and nights. In the daytime section there is also the sound of screaming children, sometimes veiled by the howling wind, and in the nighttime section, besides the sounds of nocturnal insects, there is a continuous high-frequency sound made to resemble, as precisely as possible, the permanent and incurable buzzing I have had in my ears for years.

JR The image of digital simulation, whether fixed or in movement, allows a break in the indexical relationship with the referent. You have already broken that relationship in your works of shadows that do not correspond to the objects that produce them...

RS The simulacrum has had a strong presence in the cosmic imaginary that started to appear in many forms in my work after *Equinócio*. It was then that I began to move more frequently toward the other pole of the paradigm of shadows and indexical marks: the source of light, more immanent and with other vectors of signification. As in *Equinócio*, the first simulacrums were proposed as pure fiction. *Duplo* and *Quimera* placed objects and projections in relation to each other so that they would function as “apparitions”. In *Lunar* the digitally-modeled “planets” acquired movement and sound and, finally, the falsely photographic skies of *Entrecéu* created the almost immersive space in the Museu da Vale do Rio Doce. For a long time I have thought that the “more than real” quality of the simulacrums is at the root of our new phantasmagorias or of the “marvelous” nowadays...

The animation *Mil e um dias*, is also a construction/simulacrum, but within a more philosophical vision. With the clouds spilling vertically from that cleft high up, it responds to the intention of proposing a totally fictional narrative in which the ceiling and the wall of the building virtually open up toward an exterior space – to the sky or the cosmos – and allow time to penetrate – the time that passes, the time of memory.

Regina Silveira’s work investigates reality and its representation in art, through visual paradoxes that capture the spectator and offer a deeper reflection on existential questions. Many of her works destabilize the purely optical perception and provoke a truly corporal experience. By means of visual games, conceptual strategies and poetic reflections about technology, Silveira has managed to consolidate a seductive and enigmatic work that causes us to question ourselves about the world, its essence and its appearances.

¹³ Montejo Navas, Adolfo. *The Other Side of the Image or the Illuminations of Regina Silveira*. In *Regina Silveira, Lumen*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Palácio de Cristal, Madrid, 2005.

¹⁴ “Nature is an infinite sphere whose center is everywhere and whose circumference is nowhere”. Pascal, Pensées, 1670. “Already for the pre-Socratics, the sphere was equivalent to infinity (the one and only), equal to itself, with the attributes of homogeneity and oneness”. Juan Eduardo Cirlot, *Dictionary of Symbols* (Barcelona: Siruela, 1997),p. 194.

¹⁵ Silveira has created a work that refers to the classical lesson of art: the sculptural installation *A Lição* (2002), which consists of a series of large volumes that project their shadows, among which the spectator can wander around.

¹⁶ Mirella Bentivoglio (Klagenfurt, 1922) is an Italian sculptor, poet and performance artist.

Specters of Modernism: The Long Shadows of de Chirico and Duchamp in the work of Regina Silveira

Jennie Hirsh

I also like de Chirico for the silences, the vacuities, the great absences in his metaphysical landscapes. I like the strangeness of his perspectives and the absolute ambiguity of his spaces.

Regina Silveira, 1995¹

All creation is accomplished in silence; afterwards its occult forces cause noise, or rather noises, to spring up throughout the vast world.

Giorgio de Chirico, 1924²

In “Answering the Question: What is Postmodernism?” Jean-François Lyotard interrogates the supposed great divide between modernism and postmodernism, eventually identifying aspects of the two so-called movements as more alike than disparate. Looking back at what constitutes modernism, he splits European avant-garde artists of the early twentieth century into two camps, highlighting salient impulses in their artistic practice.³

“What I have in mind will become clear if we dispose very schematically a few names on the chessboard of the history of avant-gardes: on the side of melancholia, the German Expressionists, and on the side of *novatio*, Braque and Picasso, on the former, Malevitch and on the latter Lissitsky, on the one Chirico and on the other Duchamp.”⁴

If the artists that form Lyotard’s *novatio* players represent a breach with respect to tradition, his melancholic characters maintain a troubled connection to the past. In redressing what we consider “modern,” the French philosopher complicates our notion of what modernism means by expanding our inventory of responses to (at least European) modernity itself. Seeing modernism as Janus-faced – some artists look forward, while others long to look back – allows Lyotard to realign our understanding of postmodernism from a consequence of modernism to a further evolution and elaboration of key tendencies already present in modernism. Imagined thus, the movements become two sides of a single coin. Expanding his ideas to geographical locations beyond Europe, however, makes even more complex a consideration of how the signs of the past (whose past?) and of its abandon may be seen to inform the generation of artists born in the wake of varied notions of modernity (i.e., the social, political, and technological shifts that provoke it) and hence modernism (the cultural forms that result from those shifts) as well.

The present essay will investigate Lyotard’s nominated protagonists, Giorgio de Chirico and Marcel Duchamp, whose respective mournful attachment to tradition and playful ruptures from it loom large in the past five decades of artistic practice of post/modern Brazilian artist Regina Silveira. Both artists arguably invested in “shadow play,” as subject and as strategy, and both approaches can be located in the appropriative work that Silveira has created. In fact, shadows are never quite right in the work of Regina Silveira. Consider, for example, the photographic *Enigmas* series that she first produced in 1981. Here black shadows of potentially violent objects (a saw, a hammer, a wide-tooth comb, and a fork) hover over more

light-hearted, innocuous domestic objects, such as a handbag, a typewriter, a pot, and a telephone. These menacing shadows apparently belonging to items lying outside of the pictorial field are incongruous indexical signs that rest upon the iconic ones, serving as their alter egos. Silveira has since produced myriad other instances of dislocated and disturbing shadows, as in her series of *In Absentias*, which first offered in 1982 the shadow of an easel at MAM in São Paulo. A year later, this series appeared a year later, in 1983, as the shadows of *Bottlerack*, 1914, and *Bicycle Wheel*, 1913, two of Duchamp’s most readily identifiable readymades. Flattened and stretched across the floor and up onto the walls of the Bienal de São Paulo building designed by Oscar Niemeyer on the occasion of the seventeenth Bienal de São Paulo, curated by Walter Zanini, this time the shadows were painted on a huge scale covering 200 square meters. Closely related to this body of work were her later *Masterpieces*, first shown at the LedisFlam Gallery in New York in 1993, which again offered the shadows of objects that are missing from their three-dimensional pedestals, including the Duchampian bicycle wheel as well as both Man Ray’s *Gift*, 1921, and Meret Oppenheim’s *Object* (fur-lined teacup), 1936, splattered across the walls of the gallery.

Her recent *Eclipses* series, 2006, offer examples of distorted, enlarged shadows of otherwise discreet photographic images, Dionysian counterparts to otherwise Apollonian elements. She couples sunglasses and their hyperbolic shadow, or a lowbrow fork, with its baroque double. And yet other recent works in the same series offer strange combinations: a paperclip with a door handle, an extension cord with its opposite, reminding us of the equally illogical oneiric combinations of bananas and sculptural fragments, or train stations and artichokes that populate de Chirico’s metaphysical works.

In what follows, I retrace the long shadow of de Chirico and Duchamp, both protagonists and antagonists in the rigorous and varied body of work produced by Silveira. Silveira self-consciously stages appropriations of and allusions to these two modern masters, articulating an extended meditation on copies and repetitions that champions, even theorizes, artistic originality in the wake of the so-called “age of mechanical reproduction,” to use Walter Benjamin’s language.⁵ In designing copies of and allusions to these two masters in creative and disquieting ways, she infuses infinitely reproducible works stored in digital files with an aura all their own precisely because of her powerful transformations of her citations. In her exploration of aesthetic as well as social concerns – hers is an art that is at once theoretically *and* politically engaged – she has employed a rhetoric of light and shadow that harkens back to these two artists. But, at the same time, the new contexts and scenarios that her art offers cobble together these supposedly disparate modernist orientations, also serving as a bridge between these perspectives and ours. In asserting her own critical voice, Silveira pays homage to these two figures while uniquely casting them in dialogue with one another *over time* through her work in a triangulated model of influence and inspiration. Early on, Silveira made both explicit – *Rebus para Duchamp*, 1977 – and implied – *Labirinto*, 1977 – references to these masters, enjoying the ludic spirit of Duchamp’s own investment in games with a symbolic message and memorializing the labyrinth of representation codified in de Chirico’s endless painted representations of sculptures of Ariadne, whose myth both includes a literal labyrinth and serves as a metaphor for one.⁶ While *Labirinto* does not offer a direct citation of a specific work by de Chirico, it more subtly creates distance and irony precisely because of its position between two elements of Duchamp’s

readymade. Silveira has accumulated a body of work that could be installed on the black and white (shadow and light) squares of Lyotard’s chessboard where Lyotard’s players face one another in their modernist game.

A native of Porto Alegre who has lived, studied, and practiced on several continents, Silveira has traversed vast terrain for more than half a century. Over time, her work has grown increasingly conceptual and larger in scale, from relatively intimate drawings, paintings, and photographic experiments done since the 1950s to more recent, multi-storey fixed and mobile installations that wrap around façades like tattooed skin. Silveira has swiftly married technological innovation to her ongoing transmissions of traces of tradition, threads that self-consciously permeate her photography, objects, and video installations. Trained in painting and drawing under under Iberê Camargo (1914-1994) in the early 1960s, she abandoned her work as an abstract painter by the end of that decade. Not insignificantly, Camargo had studied with de Chirico, developing his own active facture and painterly style indebted to the Italian master’s later, more lush brushwork and technical specificity; in his early career, he produced images reminiscent of de Chirico’s early interiors painted during his early metaphysical period in Ferrara during World War I.⁷ In these works, the presence of carefully composed still life arrangements and tables loom large in the confines of an interior space. But overall, Camargo preferred a more exuberant painterly style that retained traces of de Chirico’s own later artistic tendencies toward lush, baroque canvases and repeated subject matters.⁸ But the de Chirico-esque baton passed from Camargo to Silveira emerges most forcefully in her ongoing investigation of shadows even today – at times fictive, at times actual – that have consistently occupied her work as both form and content. Indeed, her interest in shadow formed the starting point for much of the art criticism that her work has generated. As Fernando Castro has written, “Regina Silveira’s sustained twenty-five year exploration of the aesthetics of shadows has been more systematic and encompassing than that of any other artist.”⁹ In the spirit of this observation, my own reading of Silveira’s practice seeks to open up the seams of those shadows, pointing to the dynamism they draw from a dual platform of modernist sources.¹⁰

Inside the *Piazza*

Reviewing de Chirico’s *œuvre*, and much of the surrealist art that he inspired, for that matter, reminds us that irrational shadows are certainly nothing new. However, Silveira’s shadows, indexical signs divorced from a referent, are more active matrices that the distorted ones found in images such as de Chirico’s *O enigma de um dia* , 1914, in which shadows appear too long for the figures that produce them, belying the fact that in his images light and time were out of sync.¹¹ Throughout de Chirico’s well-known trademark *piazze d’Italia* canvases,

⁷ See James Thrall Soby, *The Early Chirico* (New York: Dodd, Mead & Company, 1941) and *Giorgio de Chirico* (New York: Museum of Modern Art, 1955) as well as Paolo Baldacci, *De Chirico. The Metaphysical Period* (Boston: Little, Brown and Co., 1997). Both *Desaparência*, 1999/2011 and *Dobra-Cavalete*, 2005 echo de Chirico’s, as well as Carlo Carrà’s metaphysical interiors from Ferrara period. The dotted outlines in Silveira’s projections recall the dotted lines found on chalkboards, often resting on easels, in de Chirico’s interiors.

⁸ Iberê Camargo, Interview by Cecília Cotrim, *Iberê Camargo: Ciclistas et autres variations* (Bordeaux: Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2005), 74-87.

⁹ See Fernando Castro, “Where Shadows Vanish.” *ArtNexus* 61:5 (2006): 60. Castro notes the return of the shadow as subject in modern and contemporary art, beginning with Duchamp and Man Ray and, more recently with artists such as Christian Boltanski. Lisa Saltzman, *Making Memory Matter* (Chicago: University of Chicago Press, 2006) discusses shadows and projections in contemporary art.

¹⁰ José Roca and Alejandro Martín, *Linha de Sombra – Regina Silveira* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009) treat this theme profoundly.

¹¹ Denis Hollier, “Surrealist Precipitates: Shadows Don’t Cast Shadows.” *October* 69 (Summer 1994): 110-132. Trans. Rosalind Krauss, provocatively analyzes how surrealists manipulate shadow in their work. See Teixeira Coelho, ed. *O Brasil no Século da Arte: A coleção MAC/USP* (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1999): 18-19; 93 for information on the *Enigma of a Day* painting at MAC/USP.

similar to this one, historical architectural arcades are threatened by the modernity of trains, factories, and clocks that register the passage of time as lonely, displaced figures produce elongated shadows too long for the early afternoon displayed on the clocks therein, as in his well-known *Gare Montparnasse* (*The Melancholy of Departure*), and numerous haunting metaphysical squares.¹² De Chirico’s self-conscious mismatching of time with light, or representations of late afternoon shadows at what should be the early afternoon, evokes the presence of objects and beings beyond what is actually represented there, hence producing a metaphysical atmosphere, along with disparate objects ranging from artichokes and bananas to fragments of classical sculptures and modern trains, that he himself saw as transformed into oneiric enigmas. But Silveira’s more contemporary *Enigmas* first executed in 1981, with which I began, somewhat similarly to the trademark enlarged kitchen tools that Mona Hatoum has been producing since the 1990s, the *Camisas Blancas* of Doris Salcedo, also in circulation since the early 1990s, or the banal utensils described in Martha Rosler’s *Semiotics of the Kitchen*, 1975, remind us of the often repressed resentments and constraints represented by these seemingly innocent household goods. Like her contemporaries Hatoum, Salcedo, and Rosler, Silveira’s *Enigmas* investigate an undercurrent of unsettling spirits within quotidian objects in our midst, making the familiar suddenly strange in her production of “that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar,” or what Freud would call the “uncanny.”¹³ The representation of these sorts of domestic objects by a woman (indeed all of these women that I mention) register differently from instances in which they are included by their male predecessors, for whom they lacked the implications of gender-based stereotypes. But unlike most shadows that somehow retrace an aspect of the object that produces them, even if distorted, Silveira’s ghostly doppelgängers destabilize objects or still life, unraveling the seams of reality to expose its darker, lurking side. In this way, Silveira interrupts our expectations, unsettles our gaze, and warns us to consider carefully what we too often passively accept as fact rather than interrogating. While the *Enigmas* may seem like aesthetic exercises in a new brand of surrealism, they assert potentially more political meaning in their disruption of the status quo.

Paradoxo do santo, 1994, first created for the Museo del Barrio in New York City, stages a *tableau vivant* in both two *and* three dimensions that envelops the spectator, suddenly cast in a gallery space in the role of a figure *within* a metaphysical *piazza* by de Chirico.¹⁴ As in many of her magical juxtapositions, this work mismatches the colossal distorted shadow of a monumental equestrian hero, in this case General Luis Alves de Lima e Silva, Duque de Caxias, who notably served as a commander-in-chief in the War of the Triple Alliance (1864-1870) that set together Brazil, Argentina, and Uruguay against Paraguay, with a more intimately scaled and carved wooden sculpture of Saint James the Apostle on horseback. But more striking than the contrast in medium, i.e., the slick, artificial, originally painted and later digitally produced shadow of Victor Brecheret’s sculpture translated into plotter vinyl across the gallery walls and floor and a crude, anonymously carved statuette on horseback bearing the traces of less skilled craftsmanship, is the collision of histories staged herein.¹⁵ To include the sculpture by Brecheret as a silhouette echoes de Chirico’s own propensity for shadows of sculptures, as seen in the partial view of an

¹² Baldacci, *De Chirico. The Metaphysical Period*.

¹³ Sigmund Freud, “The Uncanny,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London: The Hogarth Press, 1953), 219.

¹⁴ *Paradoxo do Santo* was given to the MAC by the artist in 1998. See Coelho, ed. *O Brasil no Século da Arte: A coleção MAC/USP*, 88; 101.

¹⁵ This statuette had been in permanent collection of the Museo del Barrio. See Zanini, “The Alliance of Order with Magic,” 175, originally published in *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*.

equestrian sculpture (a portrait of the supposedly good Turinese Carlo Alberto) afforded in *La torre rossa*, 1913.¹⁶ Regina explained her rationale for this work in an interview with Kevin Power.

“The paradox of a shadow that is different from the shape casting it and that also links the figures of two military chiefs with debatable historical merits enabled me to unite different eras and regions and to comment upon the secular power relationships that militarism and the church have maintained [in South America].”¹⁷

The overarching shadow of the general represents a kind of ripple-effect of European colonialism in the Americas, here juxtaposed with another character of ill-repute, Saint James the Apostle – referred to as Santiago Matamoros – the figure invoked when the moors were expelled from Spain who, as Patron Saint of Spain, was invoked in the colonial battles that dominated and destroyed the local Indian culture in Spanish America.¹⁸ Stepping back from the political statement it makes, we can interpret the work on another level as well, as it epitomizes Silveira’s propensity for staging what Marcio Doctors calls “the relationship between presence and absence; between what is there and what is not.”¹⁹ As if summarizing the predicament that strikes the cursed youth Narcissus from classical mythology, Doctors continues that “[Regina] is telling us that the illusion of three-dimensionality in the two-dimensional plane generates a feeling of anguish at the loss of the real thickness of the world and triggers a solitary sense of abandonment in which the false presence reveals a real absence.”²⁰ Seen in this way, the installation alludes to the ideas embedded in de Chirico’s *piazze metafisiche*, transforming the gallery walls and space imagined in de Chirico’s picture planes into a work that is three – rather than two-dimensional. Part folk art and part postmodern projection, *The Saint’s Paradox* is a conflation of historical and art-historical references that proves de Chirico’s own (modern) claim for the instability of signs by appropriating his visual rhetoric for a *new* set of historical circumstances that operate outside of his limited binary of the classical and modernity in the West.²¹ In this way, Silveira proves herself a postmodern artist in the Lyotardian sense precisely because of her dual commitment to the *melancholia* of de Chirico and the *novatio* of Duchamp.²²

The disjunction between objects and shadows was already at work in de Chirico’s *œuvre* as well, however, as made evident by two key examples of his early work: *Mystery and melancholy of a street*, 1914, and *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, 1914. In the first instance, we find a young girl playfully running with a stick and hoop in a *piazza* overcast by a foreboding air. What strikes the viewer

here, and indeed prefigures Silveira’s later practice, is the fact that both the girl *and* her double are spectral shadows – her shadow *is* her subject.²³ While most scholars have focused on the elongation of cast shadows in de Chirico, they have typically overlooked the fact that there are also orphaned shadows littered throughout his canvases. Likewise, his *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, from the same year, offers a petrified poet clad in blind glasses, aligning him with a classical bard such as Homer, while hovering in the background is a curious, unidentified shadow of a figure with a vastly different profile. Willard Bohn has argued convincingly for connecting this silhouette to the late medieval Italian poet Dante, whose death mask recorded a similar aquiline nose and high forehead.²⁴ Building on de Chirico’s precedent then, Silveira’s project *Transitorio/Durévole*, 1997, presents the shadow of Italian poet Mirella Bentivoglio (b. 1922) flattened across the floor and adjacent wall, curiously holding an actual book, as they part of the representation was breaking free from its shadow-ed state.²⁵ Once again, Silveira surrounds her spectator with what was formerly locked within a pictorial field, unwittingly making a feminist revision of de Chirico’s choice of Dante with a female contemporary sculptor, poet, and performance artist with roots in the concrete poetry movement that was crucial to Silveira’s own artistic formation.

The elegant *Folds* produced by Silveira unleash an uncanny spirit in the furnishings of the everyday. These simultaneously flat and plastic objects, literally fold up, their two-dimensional components hinged together. Silveira makes evident de Chirico’s claim from nearly a century before: “The nature that surrounds this furniture reveals, by contrast, an aspect of it we did not know.”²⁶ Extracted from their expected environment of home or business office, these askew desk chairs installed in the gallery unsettle the spectator as their disproportion warns us that much more than their forms may be awry.

Unpacking the *Boîte-en-valise*

Countering the specter of de Chirico in work by Silveira are the Duchampian references that appear both as art-historical allusions and approaches to artmaking. Silveira reproduced Duchamp’s readymades as blown up shadows, first in paint and later in her now trademark use of plotter-cut vinyl. Part homage, part critique, Silveira’s *In Absentia: M. Duchamp* works are multivalent signs that are indexical and iconic at once.²⁷ Recognizable as likenesses of the *Bottlerack*, 1914, and *Bicycle Wheel*, 1913, the titles and the flatness of these two installations – only their empty bases are three-dimensional – underscore their status as a peculiar type of copy. This skewed Duchampian *Bicycle Wheel*, along with similar renditions of Man Ray’s *Gift*, 1921 and Meret Oppenheim’s *Object*, 1936, offer a survey of European modernism whose “absence,” according to Carlos Basualdo, “signals the absence of paradigms [and] certain absence of models in Latin America, and particularly in Brazilian culture...”²⁸ Their invisibility thus exudes a more powerful statement than their presence could have. In theoretical terms, “[t]he result...is not only that the relevance of the original in relation to the copy is progressively lost, but also that the

effective limit between original and copy becomes cloudy, unnecessary.”²⁹ In a rather Duchampian gesture, Silveira proposes copies of the master copyist as she extends his critique of authorship with her own artistic interrogation and redefinition of originality. And as Angélica de Moraes, proposes, these works also confront “the creator’s influence outside his or her own period.”³⁰

Duchamp himself created photographs that prefigure Silveira’s critique: he had photographed shadows produced by his objects, as in *Shadows of Readymades*, 1918, and likewise produced *Sculptures du Voyage*, or *Sculptures for Travelling*, 1918, that he installed (and photographed) in his New York studio as well as in Buenos Aires. *Shadows of Readymades* sets a precedent for Silveira’s *In Absentia* series (begun in 1983), most palpably felt in the works that recreate Duchampian readymades mentioned above, though the appropriation extends to include surrealist icons by Man Ray and others as well. Just as Silveira broke down the boundaries of the two-dimensional metaphysical *piazza* of de Chirico for her own purposes in *The Saint’s Paradox* so here does she dissolve the border between the space of the spectator and what was trapped within Duchamp’s photograph of *Shadows of Readymades*. Likewise, his *Sculptures for Travelling*, and photographs thereof, present the viewer with flimsy works made from rubber bathing caps that, even in their materials, sit close to Regina’s deliberately impermanent images produced in plotter-cut vinyl. This is the postmodernism that Lyotard was describing: an ability to recognize and then manipulate the traces of modernity in new contexts and to new ends. The *In Absentia* series combines the distortion of de Chirico with the subjects of Duchamp, taking both as “readymade” inspirations and artistic instructions. Silveira does not choose between these forms of modernism but rather draws from both together, recombining them as she expands their potential meaning aesthetically and politically. Silveira’s *Masterpieces: In Absentia* excise out the referent and leave behind only partial shadows, making her sculptures even more suitable “for travel” than Duchamp’s very own.³¹

In addition to the male modernists discussed, Meret Oppenheim is another of the many ghosts that occupy what could be called the “decorative arts” of Regina Silveira. The contemporary artist’s myriad ceramic pieces infested with flies and overcast by footprints, hands, or even a clothes hanger. Angélica de Moraes notes the *uselessness* of Silveira’s ceramics; although they appear to be the common plates, sugar bowls, cups, and saucers found in the average Brazilian home, as objects they have gone astray – sugar bowls sealed shut, cups fired onto their saucers, and layers of plates ostensibly for different courses of a meal fused permanently together host her misplaced macabre shadows, tire tread tracks, and colonies of flies.³² Furry books likewise remind the viewer of Oppenheim’s *Cup, Saucer, and Spoon in Fur*, 1936. Silveira reminds the viewer of her feminist stance by speaking not only through the past voices of the fathers of Surrealism and Dada but also through the feminist voice that Oppenheim presented to the male-dominated circles in which she moved.

T.J. Demos insightfully notes that the *Boîte-en-valise* represents Duchamp’s own self-imposed exile and indeed the self-imposed movement resulting from his own restlessness; at the same time, it offers the possibility of a kind of mini-museum retrospective.³³ A sense of restlessness and journey has characterized

the career of Silveira as well, the Porto Alegre native who longed for adventure and experience in first in Spain and later in Puerto Rico, New York, and then back in Brazil. And though she has been a prominent figure as both a teacher *and* a working artist, international invitations for exhibitions and commissions offer the challenges and inspiration that fuels her work. In this sense, it seems most fitting that the artist’s permanent work *Ex Orbis*, 2001, in Porto Alegre is a bright blue mosaic installed at the city’s airport, bearing witness to the arrivals and departures of thousands every day. As Angélica de Moraes points out, “Inextricably linked to Duchamp and his legacy, Regina Silveira is very fond of presenting her work in portable forms, such as the Dada master’s case. This is particularly true of her models – they can be taken apart and put into small boxes.”³⁴ Indeed, Silveira has emphasized portability in multiple ways. She not only regularly exhibits models of her works – most recently in her *Occupation* of the Itaú Cultural Center in São Paulo in August 2010, which represented a large-scale gathering of scaled-down, site-specific works including *Lumen*, 2005, *Derrapagens*, 2006, *Derrapando*, 2004, *Mundus Admirabilis*, 2007, *Intro*, 2005, *Irruption*, 2005, *Desapariencia*, 2004, *Frenazos*, 2004, *Observatório*, 2005, and the *Irruption Series – Saga*, 2006.³⁵ By sharing her models with the public, Silveira is able to achieve a number of effects in a single gesture: first, she brings together disparate geographies as she rejoins projects originally created for exhibition in different continents; second, she enables a more comprehensive view of the project than would be possible when rendered at full scale; and third, she relocates the spectator yet again. Whereas her earlier shadow works facilitate an experience with the viewer at center, *inside* of the composition, the models now move the spectator in the opposite direction, *outside* of the composition.

The motif of the Duchampian *Boîte-en-valise* is linked to a range of the artist’s small-scale sculptures, such as *Nightmare*, 2000, which contains a hoard of flies overtaking an actual ostrich egg. The potential mobility of these objects, like Silveira, reflects her very spirit of artistic activity *on the move*. Indeed Aracy Amaral sees the artist’s movement as key to understanding her practice.³⁶ If the *Boîte-en-valise* model informs Silveira’s intimately scaled works on a practical level, it also bears other messages allied with Duchamp’s own sense of exile. In recuperating that aspect of Duchampian practice, perhaps Silveira comments on a different exile: the presumed sense of exile that is often *projected onto* Latin American artists living in the so-called “periphery.”

One of her most successful ludic yet politically critical works is the boxed-up, open-ended jigsaw puzzled titled *To be Continued (Latin American Puzzle)*, 1997. Each of the 100 pieces of this bizarre puzzle is decorated with images of iconic Latin American stereotypes from Eva Perón and Fidel Castro to Che Guevara and Carmen Miranda. Silveira sees this as “‘touristy’ [and] revealing the precarious gaze of that foreign ‘other’ person who, at the very moment, in only familiar with the stereotypes of our culture and ‘landscapes’.”³⁷ These disparate and rootless fragments have been cut out to fit together in endless combinations, much like the endless fictive narratives projected onto Latin American society in a similar, haphazard pastiche.³⁸

¹⁶ *Monumentro*, 1986-87, likewise casts the profiles of politicians onto the walls around the spectator cast *within* the space of representation. See Susana Torruella Leval, “Regina Silveira,” in *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*, ed. Susan Fisher Sterling, Berta Sichel, Franklin Espath Pedroso (Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts): 102-104.

¹⁷ Regina Silveira, “Interview with Kevin Power,” in *Lumen, Regina Silveira*, 129.

¹⁸ Castro, “Where Shadows Vanish,” 61. See also Nike Bätzner, “Regina Silveira,” in *Máquinas de Mirar. O cómo se originan las imágenes. El arte contemporáneo mira a la Colección Werner Nekes*, ed. Nike Bätzner, et al. (Colonia: DuMont Buchverlag GmbH & Co.KG, 2009), 114-115; 295.

¹⁹ Marcio Doctors, “Anguish at the Loss of the Thickness of the World,” in *Lumen, Regina Silveira*, 176.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Emily Braun, “Melancholy and the Modern Allegory,” in *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1999): 64-89, explores de Chirico’s breakdown of the economy of signs that is crucial to the construction of modern allegory. Other works recast the visual strategies of de Chirico in contemporary political critiques as well, such as *Encounter*, 1991 (the 500th anniversary of Christopher Columbus’ arrival in the Americas). See Susana Torruella Leval, “Recapturing History: the (Un)official Story in Contemporary Latin American Art.” *Art Journal* (Winter 1992): 73-74.

²² Jennie Hirsh, “Representing Repetition: Appropriation in de Chirico and After,” in *Italian Modernism*, ed. Luca Somiglia and Mario Moroni (Toronto: University of Toronto Press, 2004), 403-449, reads de Chirico’s subjects and strategies as symptoms of Freudian melancholy.

²³ Holier, “Surrealist Precipitates: Shadows Don’t Cast Shadows.”

²⁴ In his lecture at *Giorgio De Chirico: An International Symposium* at the Philadelphia Museum of Art (November 16, 2002), Williard Bohn identified this profile as Dante.

²⁵ José Roca, *Phantasmagoria: Specters of Absence* (New York: Independent Curators International 2007), 11-14; 36-38, analyses literal and metaphorical shadows in contemporary art, drawing on eighteenth-and nineteenth-century theatrical productions involving the camera obscura and other devices.

²⁶ Giorgio de Chirico, “Statues, Furniture, and Generals,” in *Hebdomeros*, trans. Donna Krukowski (Cambridge, MA: Exact Change, 1992), 246.

²⁷ Carlos Basualdo, “Regina Silveira: LedisFlam,” *ArtForum* 32:3 (November 1993): 109.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Angélica de Moraes, “Vestiges of Absence,” *Luz Lumen, Regina Silveira*, 184.

³¹ T.J. Demos, “*Sculptures for Traveling*” in *The Exiles of Marcel Duchamp* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 67-126, especially 68-72.

³² de Moraes, “Vestiges of Absence,” 185.

³³ Demos, “The Portable Museum” in *The Exiles of Marcel Duchamp*, 11-66.

The Fourth Dimension or Intramedia Art?

Regina Silveira stages dynamic dialogues between light and shadow, windows and walls, presence and absence, time and space, in diverse artistic projects ranging from photographs and videos to sculptural installations and provocatively decorated building façades. But in addition to the elegant aesthetic binaries framed within her photographs and videos, and plotted across her mural surfaces and mobile projects, there is a more general observation that characterizes nearly all of her work produced over the past five decades. With little exception, Silveira makes art that resists categorization by medium, art that is rarely painting or sculpture, photography or video. Rather, she generates videos and projections with sculptural components (*Double, A lição, Pulsar, Quimera*); mural and façade decorations that function as photographic lenses (*Lumen, Clara luz, Luz*); anamorphic projections translated into wooden objects (*Dobras*); plinths whose invisible occupants nevertheless cast fictive spectral shadows (*Masterpieces*, or the *In Absentia* works). And yet to refer to these enigmatic and often ambitiously scaled works as “mixed media” or “installation” likewise misses what I believe is a more theoretical point that Silveira embeds in her art writ large. Indeed, “Silveira’s work blurs the boundaries between print, sculpture and installation, creating improbable worlds in which the viewer is immersed in experiences sometimes close to dream states.”³⁹

Environments that at once inspire wonder and disorientation, Silveira’s exquisite floors, walls, ceilings, and objects envelop her spectators with illusions that not only transport them to alternative registers of being but, in so doing, also exceed the traditional limits of painting, printmaking, sculpture, and architecture alike. Her hypnotic works arguably seek out something in between, perhaps even a fourth dimension, the subject of much of Duchamp’s own research. Operating in what could perhaps be called “*intra*-media,” Silveira has found a solution for the Duchampian problem by amassing a signature genre of *trompe l’œil* that invokes a number of historic references and strategies, ranging from Duchamp’s readymades and de Chirico’s *piazze* to more general concerns of metaphysical painting and Surrealism, as it persistently asserts its own set of aesthetic and ideological concerns. Over the past fifty years, she has generated increasingly complex, even mesmerizing works that defy not only being described as creations in particular media but also challenge the limits of what have been traditionally seen as two-dimensional or three-dimensional media in ways that exceed the denomination “installation.” Neither two-dimensional or three-dimensional mixed media works, Silveira’s artworks function in a representational register *beyond* the descriptive lexicon familiar to us.

Looking back at what for most artists would be more than a lifetime’s work, this 2011 retrospective reunites the works by Silveira at the Iberê Camargo Foundation in Porto Algre, the site of her birth and her own formative years. This show not only unites thirty key works from across her career, but does so in a way that thematizes the in-between and experiential affect of her work. While Silveira possesses a gift for getting “under the skin” of her architectural inquiries, she also adapts and transforms her creations to respect those spaces in which she works. Alvaro Siza’s stunning building, poised alongside the city’s reflective river that absorbs the natural light and the blue sky, is the perfect candidate for an exhibition that is a homecoming of sorts. Each of Silveira’s earlier architectural interventions at sites ranging from the Palacio de Cristal in Madrid and the Centro Cultural Banco de Brasil in São Paulo to the corporate landscape or the MASP on the Avenida Paulista have formed careful détournement that redress the historical architecture of the site. But in this case, the building, elegant and striking as it is, is not the component of the marriage

between artist and site that brings with it history; rather, in this case, Silveira delivers her trademark enigmatic compositions to a site that offers both white cube spaces and labyrinthine adventures in the tunnels that skirt the open core of the building. The *tromp l’œil* behind many of her works is underscored and even echoed by the impeccably designed spaces of this museum. In this sense, I see this exhibition as itself a venture into the labyrinth of de Chirico, back through the conduit of Camargo, trapping the visitor, for a brief time, in the midst of the diachronic conversation that stretches across three generations of artists and the distant continents covered by them. At once mindful of the past that continues to inform her practice and poised to leap forward, like her *Superhero night and Day*, 2007, Silveira continues to find her way into and back out of the labyrinth of representation that she uniquely proposes to her viewers in ever new and exciting ways. Transforming windows into linguistic lenses (as she did in her recent intervention *Glossário* mounted at the Espaço Cultural do Complexo Hospitalar Edmundo Vasconcelos in the summer of 2010) and projecting fictive apertures onto fixed walls and ceilings (*Abyssal*, 2010), she brings imagination and transcendence into the lives around her as she effectively employs illusory strategies that both celebrate and caution against the real world in which we live.

Returning to Lyotard, with whom I began, we remember his comment on the two sides of modernism. “The nuance which distinguishes these two modes may be infinitesimal; they often coexist in the same piece, are almost indistinguishable; and yet they testify to a difference (*un différent*) in which the fate of thought depends and will depend for a long time, between regret and assay.”⁴⁰ Silveira figures this difference, enhancing and inflecting it with her feminist voice, ever reminding us of the twin operation of observation, forward and back, from a self-conscious and self-reflexive postmodern stance. Unlike de Chirico’s Ariadne, who was trapped in a state of slumber, oscillating between Theseus and Dionysus, a man and a god, Regina recognizes the limits and liabilities of the labyrinth of modernism, and emerges from it triumphant.

Biography Regina Silveira

Born in Porto Alegre, RS, 1939. Lives and works in São Paulo.

Regina Silveira graduated in painting from the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1959) and later took a master’s degree (1980) and doctorate (1984) at the Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), where she has taught in the Fine Art department since 1974.

In the 1970s she began working with mesh in the *Labirintos* series (1971) and started to use found photographs in her prints, particularly in the *Middle Class & Co.* series (1971), *Destruturas Urbanas* (1976) and *Jogos de Arte* (1977). As a multimedia artist she has been involved in mail art, artists’ books and alternative publications. She was also a pioneer of video art in Brazil.

Regina Silveira is known for her playful explorations of perspective and projected shadows since the 1980s, when she produced her *Anamorfás* series of prints and drawings based on perspective distortions of the outlines of small objects. Silveira’s work involves a wide range of materials and media (print, carpets, objects, video, installation and projections) and is based on her reflections about the illusionistic nature of represented or experienced images and spaces.

She exhibited at the 1st Havana Biennial in 1984; the International São Paulo Biennial in 1981, 1983 and 1998; the 2nd Mercosul Biennial in Porto Alegre in 2001; the San Juan Poli/Gráfica Triennial, in Puerto Rico in 2004; the 6th Taipei Biennial in 2006, and the Guatemala Biennial in 2010.

She has been invited for exhibitions such as *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing* (touring) at Museo del Barrio, New York (1999) and Miami Art Museum (2001); *Brazil Body and Soul*, at the Guggenheim Museum, New (2001); *We Come in Peace... – Histories of the Americas*, at Musée D’Art Contemporain de Montréal (2004); *Campos Latinoamericanos*, organised by Alcuadrado, Bogota (2005); *The Shadow*, at Vestsjaellands Kunstmuseum, Sorø, Denmark (2005); *Corps en Mouvement*, at la Médiatine, Brussels (2005); *Indelible Images*, at Museum of Fine Arts, Houston (2005); *Phantasmagoria*, a touring exhibition organised by iCI (New York), in 2007; *Blicksmachinen*, touring to Siegen (2008) Budapest and Seville (2009); and Philagrafika, in Philadelphia (2010).

In Brazil her works have been shown in *Arte/Cidade* (1984 and 2002); *Emoção art.ficial* (2002); *Subversão dos Meios*, at Instituto Cultural Itaú, São Paulo (2003); *Projeto Parede*, at MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo (2004); *Jardim do Poder*, at Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília (2007); *Ctrl C + Ctrl V*, at SESC Pompéia, São Paulo (2007); *O Moderno na Coleção Itaú visita o MASP*, at Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (2007); and *Arte Contemporânea: Aquisições Recentes do Acervo da Pinacoteca do Estado*, also in 2007.

Solo exhibitions include: *Projectio*, at Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon (1988); *Masterpieces (In Absentia)*, at LedisFlam Gallery, New York (1993); *Grafias*, at Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP (1996); *To Be Continued*, at NIU Art Museum, Chicago (1997); *A Lição*, at Galeria Brito Cimino, São Paulo (2003); *Desapariencia (Taller)*, at El Cubo, Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico, DF (2003); *In Situ*, at Centro Cultural São Paulo; *Observatório*, Projeto Octógono, at Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006); *Sombra Luminosa*, at Museu de Arte Banco de la Republica, Bogota (2007); *Mundus*

Admirabilis e Outras Pragas, at Luciana Brito Galeria (2008); *Linha de Sombra*, at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2009); and *Abyssal*, at Atlas Sztuki Foundation, Lodz, Poland (2010).

Site-specific architectural installations in solo exhibitions or by invitation in group shows include *Claraluz*, at Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo (2003); *Derrapadas*, at Centro Cultural de España, Montevideo, Uruguay (2004); *Lumen*, at Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2005); *Irruption*, at Taipei Fine Arts Museum (2006); *Mundus Admirabilis*, at Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília (2007); and *Ficções*, at Museu Vale do Rio Doce, Vitória (2007). In 2009 she produced the installation *Tropel (Reversed)* for a solo exhibition at Kunstmuseet Koge Skitsesamling, Køge, Denmark, and in 2010 she produced the intervention *Tramazul* at Museu de Arte de Sao Paulo (MASP).

She has received grants from the John Simon Guggenheim Foundation (1990), the Pollock-Krasner Foundation (1993) and Fulbright Foundation (1994).

In Brazil, she was recently awarded the Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia (2000); the Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte for the *Claraluz* exhibition (2003); the Prêmio Bravo Prime de Artes Plásticas, for *Mundus Admirabilis* (2007); Prêmio de Artes para a Pintura/Vida e Obra, from the Fundação Bunge (2009); and Grande Prêmio da Crítica, from the Associação Paulista dos Críticos de Arte for the work *Tramazul*, at MASP (2010).

39 “The Grand Illusionist,” *Printmaking Today: Artists’ Prints, Books and Multiples* 18:4 (Winter 2009): 6ff.

40 Lyotard, 80.

Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

Conselho de Curadores |
Advisors to the Curators

Bolivar Charneski
Carlos Augusto da Silva Zilio
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Luiz Fernando Cirne Lima
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Sergio Silveira Saraiva
William Ling

Presidente de Honra | Honorary President

Maria Coussirat Camargo

Presidente | President

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente | Vice-President

Justo Werlang

Diretores | Management

Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho
Gabriel Pérez-Barreiro
Ideia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt

Conselho Fiscal (titulares) |
Financial Board (members)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes) |
Financial Board (substitutes)

Cristiano Jacó Renner
Gilberto Bagaiole Contador

Superintendente Cultural |
Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff (Coord.)
Caio Yurgel
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura |
Collection and Print Studio Team

Eduardo Haesbaert (Coord.)
Alexandre Demetrio
Elisa Malcon
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa | Educational Team

Laura Dalla Zen (Coord.)
Cristina Arikawa

Mediadores | Museum Mediator

Caroline Weiberg
Cristina Morassutti
Diego Lock Farina
Eduardo Engers
Iara Barata Collet

Julia Stephanou Nascimento
Juliana Maffeis
Juliana Mülling
Livia dos Santos
Lucas Lima Fontana
Natália Figueró
Romualdo Correa
Taila Idzi
Victor Geuer

Equipe de Catalogação e Pesquisa |
Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky

Superintendente Administrativo Financeiro |
Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativo-Financeira |
Team Administration and Finance

José Luis Lima (Coord.)
Ana Paula do Amaral
Bárbara Nicolaieswsky
Carolina Miranda Dorneles
Igor Monteiro Bulow
Joice de Souza
Maria Lunardi
Roberto Ritter

Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna (Coord.)
Lucianna Silveira Milani

Website

Camila Gonzatto
Luisa Fedrizzi
Bruno Mattos

Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Rech

Exposição | Exhibition

Curadoria | Curator

José Roca

Artista | Artist

Regina Silveira

Assistente | Assistant

Eduardo Verderame

Museografia | Exhibition Designer

Ceres Storchi
Roberta Guerra

Identidade Visual | Visual Identity

Marília Ryff-Moreira Vianna

Catálogo | Catalogue

Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Adriana Boff

Texto | Text

José Roca
Jennie Hirsh

Tradução | Translation

Alex Branger (espanhol/inglês)
Clara Meireles (inglês/português)
Gabriela Petit (espanhol/português)
Nicholas Rands (português/inglês)

Revisão | Proofreading

Daniel Bom Queiroz
Rodrigo Ramos
Rosalina Gouveia

Projeto Gráfico | Graphic Design

Marília Ryff-Moreira Vianna
Kelly Cristina Bidone Pinto
Rosana de Castilhos Peixoto

Fotografias | Photographs

Fabio Del Re / VivaFoto
Carlos Stein / VivaFoto

Pré-impressão e Impressão |
Pre-press and Printing

Gráfica Trindade

© Fundação Iberê Camargo, 2011

© José Roca

© Jennie Hirsh

Todos os direitos reservados |
All rights reserved

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa | This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language

R669r Roca, José
Regina Silveira – mil e um dias e outros enigmas /
José Roca; Jennifer Hirsh.– Porto Alegre:
Fundação Iberê Camargo, 2011.
124 p. il.

Edição bilingüe: português e inglês.

1. Silveira, Regina. 2. Artes Plásticas. I. Hirsh,
Jennifer. II. Meirelles, Clara (trad.). III. Branger,
Alex (trad.). IV. Rands, Nicholas. V. Petit,
Gabriela. VI. Título.

CDU: 73/76 (81) (058)



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (RS), Brasil
Projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre (RS), Brasil
Designed by architect Álvaro Siza Vieira

Foto: Elvira T. Fortuna

ISBN 978-85-89680-20-2



9 788589 680202

