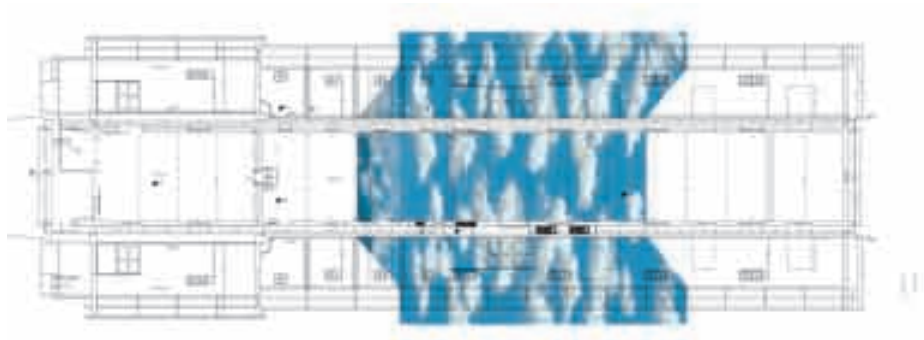


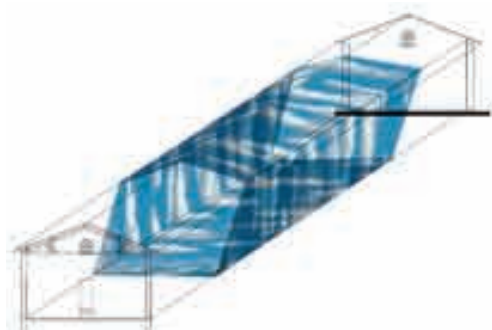
FICÇÕES | *regina
silveira*



Museu **Vale** do Rio Doce



04	APRESENTÇÃO	<i>olinta cardoso</i>
06	ENTREIMAGENS	<i>adolfo montejo navas</i>
17	PELA POTÊNCIA DE IMAGEM	<i>teixeira coelho</i>
21	FICÇÕES SITE SPECIFICS	
22	mirante	
28	entrecéu	
34	mil e um dias	
41	MAQUETES	<i>textos de regina silveira (fragmentos)</i>
42	todas las noches	
44	gol supersônico	
48	new york public library	
50	duplo	
52	desapariencia (taller)	
54	lumen	
58	BIOGRAFIA	
62	TEXTOS EM INGLÊS	
74	BIBLIOGRAFIA SUCINTA (1955-2007)	
78	CRÉDITOS	



FICÇÕES | *regina
silveira*

exposição 27 de julho a 27 de setembro de 2007



Museu **Vale** do Rio Doce

It is a pleasure for the Fundação Vale do Rio Doce to sponsor the exhibition *Ficções* [Fictions] of the visual artist Regina Silveira, curated by Adolfo Montejo Navas.

This exhibition is formed by three specific interventions – *Mirante* [Looker], *Entrecéu* [Intersky] and *Mil e Um Dias* [A Thousand and One Days] –, specially conceived to occupy the different spaces of the docks of the Museu Vale do Rio Doce. In the Hall of Temporary Exhibitions, on the second floor of the museum's headquarters, the artist displays six maquettes, sort of object-poems, showing several scenarios where her work has been inserted. Through a unique poetics, Regina Silveira has been performing interventions in architectural spaces throughout the world, registering her artistic thought and transforming our view of the universe.

With a solid and consistent career, the artist has ample experience in the field of education, which allows her to generously share her knowledge and experience

with many young people. Doubtless Regina Silveira is a brilliant artist, who, at this time, comes to offer us experiences beyond the physical dimension, delivering us into a plane of perception where technology and reality are mingled. Here we have a kind of work that meets the seaport scale of the Museu Vale do Rio Doce, creating a new manner of perceiving the building's architecture, in which limits and imagination are thoroughly questioned.

The Fundação Vale do Rio Doce is proud of offering this aesthetical experience through the work of Regina Silveira, reaffirming its commitment with public formation and emphasis on children and juvenile education, disseminating and making possible a universal access to culture and information, which are highly considered values for the Companhia Vale do Rio Doce.

A Fundação Vale do Rio Doce tem o prazer de apresentar a exposição *Ficções*, da artista plástica Regina Silveira, com curadoria de Adolfo Montejo Navas.

Esta exposição é composta por três intervenções específicas – *Mirante*, *Entrecéu* e *Mil e Um Dias* –, concebidas especialmente para ocupar diferentes espaços do Galpão do Museu Vale do Rio Doce. Na Sala de Exposições Temporárias, no segundo andar da sede do Museu, a artista apresenta seis maquetes, espécies de poemas-objeto, mostrando diversos cenários onde o seu trabalho se insere. Por meio de uma poética muito particular, Regina Silveira vem fazendo intervenções em espaços arquitetônicos do mundo, registrando seu pensamento artístico e transformando nossa visão de universo.

Com uma carreira sólida e consistente, a artista tem uma vasta experiência na área de educação, permitindo-se, com generosidade, compartilhar o seu conhecimento e experiência com muitos jovens. Regina Silveira é sem dúvida uma artista iluminada e que, neste momento, vem nos oferecer experiências que ultrapassam a dimensão física, colocando-nos em um plano de percepção, em que tecnologia e realidade se confundem. Temos aqui um trabalho que se completa com a escala portuária do Museu Vale do Rio Doce, criando uma nova maneira de perceber a arquitetura do prédio, onde os limites e a imaginação são, a todo tempo, questionados.

A Fundação Vale do Rio Doce sente-se honrada em poder proporcionar esta experiência estética por meio da obra de Regina Silveira, reafirmando seu compromisso de formação de público com foco na educação infanto-juvenil, divulgando e proporcionando o acesso de todos à cultura e à informação, valores muito importantes para a Companhia Vale do Rio Doce.

olinta cardoso

Diretora Superintendente da Fundação Vale do Rio Doce
[Director-in-Chief, Fundação Vale do Rio Doce]

ENTREIMAGENS

adolfo montejo navas
rio de janeiro, junho de 2007

“A HIPÓTESE DO SIMULACRO MERECEVA MAIS
QUE APENAS SE TORNAR UMA REALIDADE.”

JEAN BAUDRILLARD

I

Não cabe dúvida alguma de que a escolha do título de Ficções, por parte de Regina Silveira, para a mostra na antiga estação Nolasco (Museu Vale do Rio Doce (MVRD), Vila Velha, Vitória), reconhece abertamente um componente fundamental da sua poética, entranhado em seu discurso estético, mas que talvez nos últimos tempos venha sendo ainda mais adensado, ou esteja ficando mais explícito, como uma característica conceitual e estrutural que habita em suas obras de um modo ou de outro. Sobretudo quando se comunica com a obra de 1944 de Jorge Luis Borges, cuja coincidência tonal é muito mais uma declaração de fé poética, artística, que caminha em direção à crença da ficção como “relato” do real – a favor de sua inclusão sem limitações –, pois tanto a realidade como a irrealidade fazem parte do mesmo enigma em que o ser humano e o universo estão implicados reciprocamente¹. Mas trata-se também de um aspecto morfológico, operativo, pois a construção artística é isso: uma arquitetura ficcional. Ainda mais quando Regina Silveira baseia uma grande parte de seus últimos trabalhos nesse território fronteiro que lida com a arquitetura – *site specific* e obras para espaços públicos. Assim sendo, e seguindo a leitura destas mesmas *sendas* que podem bifurcar-se, por sua vez, em várias veredas, nossa primeira aproximação crítica pode escolher tanto a via da intervenção espacial e as suas dimensões topográficas de leitura, como aquela outra que se refere à natureza da imagem, da sua ficção, ou seja, invenção, que também corresponde ao campo do simulacro, da simulação, como aquelas configurações distorcidas e interpretativas que lêem as formas aparentes da visualidade.

Esta exposição se relaciona com um tipo de simulacro, que garante para a arte a sua condição ficcional, antiplatônica, por registrar o que não existe – em afastamento da mimese –, concedendo uma natureza ambígua, entre o real e a fantasmagoria mais construída, numa poética de *entreprimages*, de imagens que se deslocam para uma zona de interregno, como a sua mais profunda natureza. Jean Baudrillard tem chamado a atenção,

1. Em qualquer caso, além da referência ao escritor feita pela artista (como homenagem implícita) numa parte do projeto da New York Public Library (concretamente, a construção de uma escada imaginária que se vinculava espacialmente à escada real da instituição, numa certa semelhança labiríntica com a biblioteca babélica borgeana), faz-se inevitável a referência a alguns paralelismos nas preocupações estéticas entre o escritor e a artista, já que a especulação imagética, a atração pelos reflexos, inversões, outras perspectivas, o vértice imaginativo tão presente ou a potencialização da fábula como leitura crítica e poética (algo que, nos trabalhos que a artista vem desenvolvendo recentemente ao redor das *pragas*, manifesta-se em insuspeitada afinidade). Também a reinvenção poética do universo pode figurar como prerrogativa comum, assim como o gosto pelos paradoxos e jogos de linguagem. As diferenças, numerosas e significativas, não são reclamadas aqui.

enfaticamente, para tal estágio da imagem na sociedade contemporânea, no qual a transparência se exime de qualquer outro mistério a ser desvelado e onde o abandono da ilusão estética configura um panorama desolador. Neste contexto, ressoa a sua pergunta: “Haverá ainda, na hipervisibilidade das coisas, de sua transparência, de sua virtualidade, lugar para uma imagem, lugar para um enigma, lugar para acontecimentos da percepção – acontecimentos novos da percepção –, lugar para uma força eletiva da ilusão, para uma verdadeira estratégia das formas e das aparências?”². Para nossa sorte, a resposta à difícil situação é positiva. Está no lugar desta mostra e, por extensão, na própria poética da artista. Em nada coincide, portanto, o quadro crítico atual tão saturado com as estratégias da artista, na medida em que Regina Silveira estabelece, precisamente, um simulacro visual e uma ilusão estética duplamente reflexiva: no limiar onde a imagem faz-se crise de si mesma – interrogação visual e não código nem servidão imagética. Aliás, todo o trabalho da artista defende essa condição crítica do pensamento de outra imagem, à procura de situações estético-poéticas que produzam um estado cognitivo associado ao deslumbramento e à magia visual. De fato, se a palavra *ficções* faz parte do vocabulário reflexivo da artista, é porque traduz as situações de ordem poética, as efetivadas des-construções visuais (arquitetônicas, espaciais), com procedimentos virtuais (artifícios e simulações de distintos tipos). Tudo para apostar ainda mais na criação de uma imagem ambivalente (*entre*): enigmática e, ao mesmo tempo, com toda uma latência crítica incorporada.

Não em vão, o conceito de *Simulacros* já pertence à trajetória da artista, como exposição e preocupação. Na mostra de mesmo título, de 1984, sinalizava-se uma direção ao “[...] terreno das extensões paradoxais da Perspectiva, o lugar onde a transgressão das normas dá trânsito livre às propriedades deformantes dos sistemas projetivos, em franca oposição a seus pressupostos de fidelidade à percepção visual” (seguindo palavras da artista, em sintonia com a sua tese de doutorado), que chega até agora. Na época, o levantamento investigativo da artista sobre os cadernos de Windsor de Leonardo da Vinci já tinha revelado uma atenção para os simulacros, as experiências visuais derivadas das deficiências de tradução da *fisicalidade* de alguns fenômenos.

Longe, em qualquer caso, dos simulacionistas – artistas norte-americanos que se basearam em teses do pensador francês, para assombro irônico deste –, que trabalharam as referências visuais num alto estado de reciclagem; um novo estatuto da cópia, com a simulação reversível da realidade, num estágio de sedução onde as formas/fetichismo foram desencantadas. De fato, a poética da artista inscreve-se em outra problemática,

2. BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997. p. 28.

e é precisamente a sua distância da mitificação do original e da cópia – ambas derivadas da aura da obra – o que lhe concede uma liberdade pós-benjaminiana nada desdenhável. Assim, a frequência visual do trabalho de Regina Silveira sintoniza-se com a desmitificação de suportes clássicos, por meio da incorporação de materiais e procedimentos da indústria e tecnologia visual contemporânea, em uma afinidade simbólica maior que a polarizada pela história da aura e os devires das reproduções. O seu trabalho aproximou-se tanto do dilema que acabou demonstrando a sua inexistência. A sua poética focaliza essa indefinição, e mostra a conversão reprodução-originário, e vice-versa, como frutífera, pertinente, *plugada* no tempo em que vivemos. De alguma forma, a insistência da artista em criar uma *terceira margem* para a imagem passa por não reduzir a ficção em fictício, ou em mera iconografia subvertida (distante do mais comum *apropriacionismo* pós-moderno e seu frívolo roubo de ícones), e conseguir equidistar a tensão reprodução/representação.

II

Toda a poética de Regina Silveira inscreve-se nessa tessitura de intervalo, de que até o título de *Entrecéu* (a intervenção central neste Museu) é exemplo manifesto. Operação e resultados estéticos que lidam com o interstício provocado pelo deslocamento conceitual/visual da arte contemporânea: onde a imagem trabalhada se diferencia de qualquer projeto de reificação visual, para atingir uma almejada alteridade visual – “o outro da imagem”, como diz Eliane Escoubas.³ O que não deixa de ser outra condição aliadamente borgiana: pensa-se sobre os modelos e os originais, e delata-se essa falta com variações, inversões e construções que jogam com a presença/ausência de referências na percepção (*Dilatáveis*, 1981/1991, e *Masterpieces*, 1983/1998, foram séries emblemáticas da artista), não caindo nunca no absolutismo da forma permanente, do estrito produto ou do objeto tautológico (as peças da artista têm esse grau de suspensão, da falta como componente, assim como uma grande parte dos trabalhos *in situ* jogam com a sua desmaterialização), nem naquele outro ideário em que se resume à comunicação, a crença na transparência da mensagem, dois perigos alertados por Mário Perniola, duas vãs ilusões, só semivivas em seu empobrecimento gradual, pelo contínuo e circular multiplicador da inércia que representa toda máquina mimética cultural. A obra de Regina Silveira consegue desvencilhar-se, paradoxalmente, de trabalhos ilusionistas que praticam seu próprio des-ilusionismo, ofere-

3. ESCOUBAS, Eliane. *Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética nas artes contemporâneas*. Vitória: Seminários Internacionais de Arte Vale do Rio Doce, 2007. p. 33.

cendo figurações cujo desempenho sobre as aparências é criar outras simulações,⁴ uma certa des-mitificação do que a imagem apresenta.

Trata-se, então, de uma artificialidade manifesta, até mesmo arbitrária para com os cânones visuais (com as normas da perspectiva linear, a teoria das sombras ou a separação genérica de linguagens), cujo objetivo é chegar a outra topologia visual. No início de sua trajetória, tais experiências se localizam em espaços interiores, ambientais, esticando a virtualidade representacional do cubo branco até seus limites. No entanto, há mais de uma década vem sendo inscrita em estruturas maiores, edifícios e outros espaços públicos, tanto para colocar em xeque a condição estável da arquitetura (de prédios e monumentos) ou a sua significação institucional museográfica, como para instaurar novas experiências perceptivas (e Ficções inscreve-se nesta coordenada ampliada). Os processos de des-construção espacial e arquitetônica vêm sendo incrementados ultimamente, e nesse sentido a mostra Ficções (2007) parece fazer parte de um mesmo campo de interesses, com diferentes resultados em Claraluz (2003) e Lumen (2005), já que em todos os casos se estabelece uma estreita relação da luz com a arquitetura, por meio de uma grande fragmentação espacial, e uma operação de ligação visual dos espaços de dentro e de fora dos edifícios.



Dos simulacros da visibilidade, alertados pelo mestre do *quattrocento* italiano, aos simulacros da hiper-visibilidade e da transparência, há um salto quântico a ser pensado. E uma re-contextualização obrigatória, pois os primeiros funcionam no âmbito do olho como câmara obscura/interior, como imagens/simulacros que são aparências da visualidade, formas aparentes das aparências. Imagens projetadas do mundo fenomênico como corpos fantasmas para Leonardo da Vinci. Os mais recentes – os formulados pelo teórico francês – são aqueles simulacros que jogam já com o viés da denotação e da conotação ao mesmo tempo, equacionando-as até sua indefinição. Pertencem à era da pós-modernidade: uma era da simulação em que a confusão do real e do modelo já está confirmada, promulgada, sendo agora a produção do real, de acréscimos de real, a estratégia devoradora que domina quase tudo (mídia, publicidade, TV...). Na procura de abolir a distância que ainda existe entre o real e a sua representação, as estratégias da arte (e as da artista brasileira) ainda oferecem uma saída, um antídoto

4. As simulações feitas com computador para certas obras (maquetes digitais etc.) são prática comum, absolutamente incorporadas ao trabalho da artista.

visual, poliglota, crítico. A poética de Regina Silveira sabe colocar-se contra a coalescência do real e seu duplo, entre o real e a configuração estética, inventando seu próprio território de atuação e observação, por meio de um legado de mecanismos construtivos, segundo a própria artista, onde se inscrevem distorções e deformações paródicas e artificiosas; toda uma opacidade visual que vem sendo transformada em configurações de luz e transparências, com o mesmo destino crítico, sempre colocando a fidelidade e a literalidade representacional em causa. Nesse sentido, *Entrecéu*, *Mirante* e *Mil e Um Dias* apresentam uma *abissalidade* comum, aquela que nos faz duvidar do que vemos, da sua legitimadora verdade visual, pela força de sua construída latência poética.

“A arte está feita para seguir sendo ilusão: se se entra no domínio da realidade, estamos perdidos”.⁵ A arte está condenada a defender, mais do que nunca, seu espaço de simulação. Ou melhor, a sua razão de simulação. Entendendo que a sua ficção é outra, uma construção feita para velar as des-aparências da verdade. Daí a elevada e frutífera tensão entre reprodução e representação, que existe na obra de Regina Silveira desde o começo, assim como a produzida, em consequência, entre representação e entendimento. Dois binômios produtivos que também repousam em um repertório de preocupações de longo alcance: o re-posicionamento de nossas coordenadas espaço-temporais – tão visível em *Ficções* –, do lugar da subjetividade no panorama existencial e até cosmológico de começos do século XXI, assim como no registro/elaboração de interrogações da ordem da *poiesis*: as suas formas não acabam nunca nelas mesmas, o que faz parte de uma sedução – digamos que até humanista – que aposta na sua conquistada presença coletiva.

IV

Apesar de esta mostra não ter um roteiro definido, podendo-se aceder aos três trabalhos de que se compõe independentemente, há um itinerário mais plausível: aquele que se inicia com *Mirante*, no primeiro espaço da nave deste Museu/galpão.

Mirante apresenta uma situação imaginária própria: trata-se da construção de um lugar dentro de outro, da criação de um espaço para o olhar, e de uma imagem pura cuja tradução é abissal. Por meio da instalação de um poço que permite uma visão planetária, é possível uma leitura de nosso espaço localizado no Museu (no centro da nave) que concede uma inegável posição cosmológica. Ao contrário da instalação *Entrecéu*, a

5. BAUDRILLARD, Jean.
*La ilusión y la desilusión
estéticas*. Caracas: Monte
Ávila Editores, 1997. p. 51.

intervenção maior desta mostra que apresenta uma situação sensorial/visual de grande escala e envolvimento, *Mirante* aponta para um objetivo focalizado, afunila nossa aproximação quase de forma subjetiva, íntima. De fato, trata-se de um verdadeiro *tête-à-tête* cosmológico, de uma rara obra cujo sentido é coletivo (com parentesco espiritual e descendência direta com *Observatório*, 2006), exigindo nossa participação de forma estreita; de um convite para encontrar nossa imagem espelhada no planeta em seu vaçar. Daí que o espaço da subjetividade não possa ficar intocado com este jogo de percepção no qual o universo é contemplado dentro do poço, pois, no fundo desta miragem, uma vertigem atravessa o lugar, o prédio.

Por outro lado, a artista tem sabido escolher um elemento de grande significação simbólica em todas as culturas, pois o poço é revestido de comunicação cósmica, em sua função de nexos dos “andares do mundo”. “E considerado de baixo para cima, é uma luneta astronômica gigante, apontada desde as entranhas da terra para o pólo celeste.”⁶ E é significativa esta inversão, pois nos coloca na qualidade de observados, e não só de observadores. Portanto, é um trabalho que nos inclui em seu elaborado microcosmos, e que comporta abismo e comunicação. Ao mesmo tempo, arrasta também a conotação do segredo, da dissimulação, e é símbolo do conhecimento.

Entrecéu oferece em seu próprio título essa noção de intervalo tão importante: é título de situação e da natureza de suas imagens. *Entrecéu* cria *entreimagens*, alimenta uma condição visual que se serve do inter-reino, de um espaço criado entre, que já contempla a passagem: imagens de um espaço para se localizar em outro. E de território ignoto, apesar da alta referencialidade (o céu, as nuvens). Aliás, o distinto espelhamento do céu no espaço deste Museu é uma característica da mostra, tanto quanto o arrancamento promovido, um gesto de perfuração espacial que permite vislumbrar o horizonte de um lugar dentro de outro.

Entrecéu não só trabalha a perspectiva multiplicada do espaço desconstruído, como permite que o visitante se inscreva numa operação visual em que a arquitetura se apresenta como sujeito, mas passível de transformação estética. O espaço precisa ser abordado num enfrentamento com a sua arquitetura e especificidade, um tipo de embate sempre presente no *site specific*. Aqui, o espaço do galpão principal é contemplado para ser invadido pela leitura do espaço exterior: o céu e as nuvens estão dentro. Capturadas? Ou a estrutura do prédio foi levantada, implodida? De fato, o céu está redimensionado com a sintaxe arquitetônica, com as características observadas e até acidentadas do interior do galpão, onde a própria inclinação da estrutura grá-

6. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympo, 1997. p. 726-727.

fica nas paredes laterais possibilita ainda mais uma dinâmica de maior tensão na nave, uma densidade quase de movimento, signo da fragmentação visual que recebe o prédio inteiro, e no qual estamos envolvidos.

O que se produz em *Entrecéu* é uma situação inusitada, de aparição (palavra fundamental no vocabulário da artista, como também a magia). É uma ficção estética que relata um outro acontecimento imaginário, mas aquilo que “relata” é mais uma situação de ordem poética – de concentrada cognição imaginativa – do que uma narrativa longa ou discursiva. E que tem um forte componente alegórico, ou seja, produz uma migração de significados, pois a condição da imagem é se converter em outra coisa: na apropriação e leitura de *Entrecéu*, o prédio do MVRD fala do céu e vice-versa. A operação de mexer no eixo visual central da arquitetura do galpão leva à realização de um surpreendente túnel celeste, onde a estrutura da nave sem o teto real à vista não serve de abrigo nem de separação, mas de procurada osmose visual. E uma vez mais as fronteiras externas e internas ficam indivisas, o que sintoniza com nosso *modus vivendi*, completamente interpenetrado pelo *habitat* midiático. E nesse âmbito, ao olhar plurifocal e circular, junta-se nosso andar rotativo, nossos passos, numa contigüidade sensorial, sinestésica, que é fundamental para a recepção do trabalho.

Mil e Um Dias – ou os dias da noite – é uma imagem-movimento que parece lidar contra a imagem-tempo, num estatuto de obra que mexe com a condição seqüencial. A situação criada de sumidouro visual sintoniza-se, de alguma forma, com *Mirante*, ainda que o que se afunila em *Mirante* se hiperboliza em *Mil e Um Dias*. Aliás, tanto um trabalho como outro jogam com a condição da imagem em movimento. Movimento inscrito num espaço, feito de apropriações espaço-temporais. O que o inscreve numa característica de obra em trânsito, que trabalha a sucessão, uma outra natureza de espaço menos territorializado. De fato, em *Ficções*, produz-se uma situação instigante, são intervenções específicas no espaço do Museu, que atendem a um lócus determinado, mas ao mesmo tempo – e, sobretudo, com *Mil e Um Dias* e *Mirante* – vêem-se atravessadas pela temporalidade, por uma imagem em estado de fluxo. O espaço dos trabalhos parece ser modulado pela presença temporal que não repousa em uma visualidade estática, mas em imagens-acontecimento.

Se há uma certa tensão na expansão e contração das imagens que aparecem e desaparecem em contínua transformação, ela é aumentada com a presença de uma porta cega, camuflada, réplica de outra existente no outro extremo da nave, que aumenta a ficcionalidade da instalação, e põe ainda mais em dúvida o regime da

7. DE CERTAU, Michel. **The practice of everyday life**. Los Angeles: University of California Press, 1984 apud KAYE, Nick. **Site specific art**. Londres: Routledge, 2000. p. 3-7.

8. É como prática especial (e espacial) da linguagem que esta poética se vincula com as liberdades imagéticas da poesia e, precisamente por isso, se distancia das comparações banais, dos símiles consagrados pela lei do costume. *Poiesis* sempre enaltecida como razão artística.

9. Um detalhe significativo na produção desta visualidade é que todas as imagens desta mostra têm uma manufatura semelhante àquela que meios como a publicidade e a produção de espetáculos e de eventos usam. Imagens digitais, matrizes visuais trabalhadas com sistemas eletrônicos, processos industriais.

representação (tendo aqui sutil cumplicidade com Magritte). Além disso, a trilha sonora (com vozes de crianças e vento em paridade com as nuvens, e grilos e bichos da noite na intermitência das estrelas) amplia a condição da obra: oferece uma substância acústica simbólica, posta em diálogo com o silêncio das imagens, produzindo também uma estranha sensação de algo não observável, ou de uma vida da memória (de ecos), e de grande inquietude diurna e rara serenidade noturna. A projeção da passagem das nuvens, da aparição das estrelas, da luz do dia e do brilho da noite – sempre numa escala quase cinematográfica, numa das paredes do fundo do galpão –, fazem um moto-contínuo imagético, onde a própria representação está em curso, em transformação, via respiração e dilatação das imagens. Há um inegável efeito hipnótico nesta gênese visual. E uma verdadeira ode estética feita para o nosso trânsito, para a vivência de uma circularidade que se dilata e se retrai numa configuração caleidoscópica, que funciona por meio de uma porta mágica onde nascem e morrem as imagens ininterruptamente, abre-se e fecha-se nossa visualidade.

Nos três casos, produz-se a situação própria do *site specific* redefinindo a noção do lugar: a obra é estabelecida como lugar de práticas espaciais, como produção e *performance* de lugar. E nessa relação entre lugar e espaço, lida metaforicamente por Michel de Certeau⁷ como a relação entre língua e palavra, o espaço que representa o *site specific* é, a nosso ver, a conjugação do lugar e, portanto, a recuperação da ambigüidade, de uma polissemia espacial, longe da sua estabilidade e unicidade identitária.⁸ As três intervenções realizadas pela artista são fruto dessa prática de linguagem que re-significa o lugar. Algo que se completa com nossa presença, com nossa deriva pelo espaço das obras.

Ficções, em seu conjunto, levanta interrogações construídas no âmbito do *site specific* (o característico *local da arte* fomentado pelo Museu Vale do Rio Doce) e inscreve três situações diferentes. O denominador comum dos trabalhos é o céu, o horizonte celeste por extensão, e nossa própria escala problematizada, interrogada, em relação com as imagens apresentadas. E tais situações têm algo de duplicação óptica do real (via projeção, via reflexo, via fragmentação), seja na porta de réplica de *Mil e Um Dias*, no céu multiplicado num túnel em *Entrecéu* ou na imaginária esfera de *Mirante*. E é por meio de componentes reconhecidamente imateriais⁹ (de leve presença matérica, ainda que física) que se reforça este estado de ficção, a intensidade da intriga do que nos é apresentado.

V

Por outro lado, nesta mostra são produzidos três tipos de estratégias com a luz: há uma luz fixada, estacionada ou *objetualizada* (*Entrecéu*) e uma luz projetada, virtual, em movimento, seqüencial, que corre paralela a nós (*Mil e Um Dias*), além de um caso misto de luz quase fixa e *objetualizada*, que, contudo, move-se devagar (*Mirante*). O que conduz também a três experiências diferentes do olhar, segundo o registro de nossa percepção: *Entrecéu* convida-nos a um mergulho físico completo, a passear nosso olhar ao longo da extensão da nave principal e a olhar sobretudo o conjunto da estrutura arquitetônica (o alto, as laterais, o chão), de perto ou em perspectiva, em pluralidade de ângulos, sempre em aberto, com olhar contínuo; *Mil e Um Dias* pede um olhar horizontal, paralelo, e *Mirante*, um olhar para baixo, ensimesmado (paradoxalmente, pois o objetivo visual é a esfera anônima, mas coletiva, de nosso planeta).

Ficções (2007), junto com *ClaraLuz* (2003) e *Lumen* (2005), forma já uma trilogia emblemática na trajetória da artista, na qual o espaço e a luz, com características incorporadas em suas configurações espaciais, são os principais elementos para a criação de obras-situações, para imagens-acontecimento. Uma luz que, diferentemente de trabalhos anteriores, não se centra em estratégias de sombras, mas em operações de transparência, de luz celeste refletida ou multiplicada em feixes/fragmentos de luz que se transformam. Bem diferente do que Hal Foster¹⁰ chama de “ensombrecimento”, ou, mais claramente, do lado espectral que certa arte contemporânea possui. Neste sentido, a poética de Regina Silveira caminha para uma posição completamente oposta, por exemplo, à de Rachel Whitehead. Apesar de algumas sintonias interessantes no uso da arquitetura e de objetos cotidianos, ou na predileção pelas marcas/rastros e dos comuns resultados fantasmagóricos. Ainda apesar do uso de massas opacas e chapadas, de trabalhar com o lado negativo da imagem, com seu vaziado, assim como com o peso inerente ou latente da memória nas coisas, na artista britânica o volume escultórico atinge uma gravidade física, quase monumental, e certo desassossego que os trabalhos da artista brasileira preferem mostrar de forma tangencial, oblíqua. Em parte porque a re-semantização dos espaços é outra, o negativo dos espaços – e dos objetos em jogo – é outro. No caso da Regina Silveira, o objetivo é criar uma interrogação, um questionamento cognitivo e perceptivo cuja essência é poética, um enigma visual/espacial que prima por mostrar-se quase transparente, nu, e não impenetrável, como acontece na obra de Whitehead. No

10. FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. p. 134.

fundo, é curioso perceber que a mesma solidez de algumas criações espaciais (caso também de Ficções) esteja em suspenso, e mostre seu lado marcadamente ficcional.¹¹

VI

Com a nomenclatura de *entreimagens*, pretendemos fazer referência a vários âmbitos de *intermezzo* visual: à fronteira difusa entre realidade e representação (tida esta última como fantasma, como fantasma de uma verdade), à fresta que religa o virtual com o real (em sua comunhão de potências), assim como ao estado de interstícios visuais que perseguem este tipo de imagens-nexo (eliminando superfícies/volumes, interiores/exteriores, espaços/movimentos). Tal categoria vem validada sobretudo pela condição de umbral que leva consigo. São imagens-umbrais que se situam à procura de uma construção imaterial, quase incorpórea, e localizam-se em contextos de alta definição física e ambiental (prédios, espaços públicos, topologias urbanas), cuja função acaba sendo procurar um novo estatuto visual.

De fato, à reflexão produzida pelo deslocamento de atributos de um meio a outro, e ao estranhamento imagético sempre resultante, soma-se uma investigação da percepção, do regime da representação. Assim, Ficções carrega uma condição metapoética na qual a pergunta da arte é inevitável: sobre seu lugar e valor, sobre a sua pertinência e linguagem – um questionamento da arte que faz parte do *campo ampliado* de nossa cultura. E é nesse estágio que Ficções se coloca: não é só uma exposição artística como uma mostra de uma ordem maior, cujas características estéticas são redimensionadas à luz de novos sentidos. Aliás, a exposição sabe lidar com questões de nosso habitar contemporâneo, a relação com o cosmos, com o tempo, em suma, com nossas coordenadas espaço-temporais. Uma visão cosmológica também que só pode ser oferecida por meio de um conhecimento intuitivo que des-conceitualize o mundo, numa experiência estética que não renege seu eros perceptivo, sensorial e cognitivo, e que é consciente de ter um componente simbólico cada vez mais evidente – o que promete uma leitura e recepção estético-social cada vez mais generosa. É difícil, portanto, estar alheio nesta mostra: Ficções está intimamente relacionada ao estar perto e distante das coisas.

Por outro lado, a marca fantasmática de conjuro imagético que tinham muitas de suas obras anteriores (em que as ausências eram mais significativas como signos estéticos que a própria presença) fazia do resultado

11. Algo, aliás, que as maquetes reunidas junto com os desenhos na sala de exposições do Museu explicitam, não só em sua identidade plástica de espaço imaginário criado, mas também na falta de diferença entre projetos realizados e não realizados, por diversas circunstâncias, já que ambos fazem parte dos resultados como pesquisa de uma mesma poética.

uma referência ambígua, quer dizer, operativa, em curso, em litígio crítico-cultural. Agora, essa fantasmagoria tem-se deslocado cada vez mais para duas instâncias: para uma imaterialidade diferente – daí os trabalhos com luz (solidificada como marca, em rastro quase incorpóreo); e para uma transparência maior, como se o foco da artista tivesse se aproximado mais do cerne da imagem, quer dizer, da natureza de sua ficção (ilusão reconhecida, potenciada). E nas intervenções em grandes espaços, esta dinâmica da imaterialidade e da transparência tem-se revelado uma estratégia paradoxal, pela capacidade de criar situações de leveza, magia, suspensão imagética em contextos fechados, pesados, de grande presença física, arquitetônica.

Assim como a história da perspectiva linear já supõe uma re-educação psicofisiológica – destrói a forma daquilo que representa (segundo Mário Perniola) –,¹² é interessante constatar como o desenvolvimento da linguagem de Regina Silveira a partir dos estudos e des-construções visuais originados pelo ilusionismo da perspectiva acaba sendo traduzido em aventuras espaciais em que a luz/sombra trabalha intensamente outra dinâmica da percepção, pois a forma do *site specific* atua sobre nós em seu diálogo de visões sucessivas (o olho soma perspectivas, segundo a artista), de forma viva, atuante. Com uma mobilidade que des-mitifica o espaço como igual, como permanente, onde todos os pontos instigam diferentes leituras. O ver e o estar nos trabalhos quebram a mecânica da visão, da contemplação, qualquer horizonte reduzido a uma unificada representação, ou uma única aproximação. O que está relacionado também com a natureza de uma imagem que comporta temporalidade, sucessão, trânsito.

Desta forma, a literalidade das imagens sempre é desviada, intervinda, ativada para outra leitura, de grande perplexidade perceptiva. O que tem a ver com a ironia das representações, das interpretações, sobre a polaridade entranhada no jogo: representação *versus* entendimento. De fato, toda a poética de Regina Silveira potencia essa circunstância crítica: a de colocar nosso entendimento visual, cultural, em outro estágio de representação. Portanto, Ficções aponta para outro umbral, para a própria condição da arte de ser umbral, terceira margem da imagem. Ou *entreimagens*.

12. PERNIOLA, Mário.
Estética del siglo veinte.
Madrid: Ed. La balsa de la
medusa, 2001. p. 78.

PELA POTÊNCIA DE IMAGEM

teixeira coelho

A palavra central, aqui, é transfiguração. A mostra é de arte contemporânea e essa palavra carrega uma ressonância arcaica, religiosa. Mas é apenas aparente a impropriedade desta aproximação entre tempos distantes e coisas a respeito das quais já nos esquecemos que andaram juntas e nunca se separaram de todo. Talvez a palavra não me tivesse ocorrido, no alcance que tem para o momento atual, se não estivesse relendo, no momento em que me encontrei com a versão final da instalação de Regina Silveira, um ensaio de Baudrillard¹ sobre a falência da arte contemporânea. Nesse texto, o autor falava de uma arte atual que viveria muito acima de suas possibilidades (num jogo de cena sem lastro real para “pagar as contas”, como ocorre com a classe média) e muito além de suas finalidades – e isso por ter aceito a morte da ilusão (e contribuído para ela) e promovido a des-imaginação da imagem. (E aqui ressurgem a palavra transfiguração em seu rebuscado, mas sugestivo, formato atual: a imaginação da imagem). Perda da capacidade e do desejo de ilusão, desgosto e ressentimento com a tradição artística, auto-referência e ironia de curto alcance: a peça de acusação do filósofo é extensa e seu fundamento, discutível – mas não desprezível.

No texto, o filósofo parecia não acreditar na possibilidade de a arte reativar sua potência da ilusão, recobrar sua capacidade de imaginar o mundo e refazer a ligação direta com a vida. Viver acima de seus meios e para além de suas finalidades, gerando apenas simulacros, é um problema definitivo para a arte atual?

Não se a evidência for esta instalação de Regina Silveira. Há aqui uma ilusão positiva do mundo, como o filósofo queria – a ilusão de uma cena primitiva, a alusão a uma cena original, anterior à questão estética e que pode dar-lhe causa e sentido sólidos, condição para que o uso da palavra arte não seja apenas um jogo de palavras. Fica ainda mais claro que é assim quando se ouve da artista, em seu ateliê, a sugestão de que *Mil e Um Dias*, a terceira estação de sua obra – na imagem de dias e noites que se alternam com trilha sonora de sons tão resgatados quanto fabricados –, tem uma dimensão autobiográfica. Mas, mesmo sem conhecer essa inconfidência da artista, a cena primitiva por ela sugerida é forte demais para ser ignorada. E isso porque a instalação oferece um efeito de mundo, anterior a toda interpretação intelectual que se lhe possa agregar e, em particular, anterior ao efeito de discurso no qual se fixou muita arte moderna e contemporânea e que as asfixia.

1. BAUDRILLARD, Jean.
El complot del arte
(ilusión y desilusión
estéticas). Buenos
Aires: Amorrortu, 2006.

Há um efeito de mundo nesta instalação, esse é o ponto. E sua peça de resistência, por mais de um motivo, é o céu central que tudo envolve, o *Entrecéu*. Ele é grandioso, dimensão que fica ainda mais impressionante depois da pequenez do poço negro na sala anterior, por onde o visitante inicia seu trajeto. *Mirante*, o poço negro da sala anterior em sua alusão ambígua tanto a quem nele vê como a quem por ele é visto, é intimista, individual e antes sugere do que propõe. O entrecéu é amplo, coletivo, afirmativo e instala o observador no tempo presente – concreto, localizado e imediato – proposto pela obra, numa relação a seguir corrigida pela parede dos *Mil e Um Dias*: diante dela, o observador sente-se impelido a não ficar retido no presente imediato criado pelo entrecéu, mas convidado a voltar atrás, para antes do que viu na sala inicial, e seguir adiante, na direção do que lhe sugere a imagem agora à sua frente. Como é próprio de parte da arte contemporânea, propõe-se aqui um trajeto do qual deriva e depende o sentido final a que o observador pode chegar. Ao entrar no galpão, ele não sabe ainda como será decisivo cumprir o trajeto proposto; mas será levado a fazê-lo e é isso que lhe torna possível, se quiser, superar o estado de simples afecção dos sentidos experimentado em cada uma das salas, em cada uma das estações da instalação, e desenhar um sentido mais amplo para sua experiência.

O entrecéu é grandioso no sentido que essa categoria tem na estética clássica. Se a função do grandioso não é a de sempre convocar o sublime, ele pode, em condições especiais, tocar no sublime, aquilo que é absolutamente grande (Kant), aquilo que não tem medida, aquilo cuja única medida está em si mesmo. A dimensão física é determinante no processo, mas não essencial. É possível chegar ao sublime pelo desmesuradamente grande (uma pirâmide) e pelo reduzidamente pequeno (Caspar David Friedrich). Ambas alternativas tratam de apresentar o que não é representável, de apontar para aquilo que não está ali, aquilo que não pode ser visto e que não se resume ao que se consegue ver. Como nesta instalação.

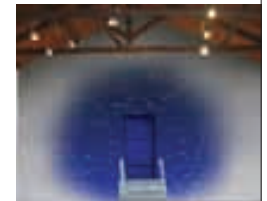
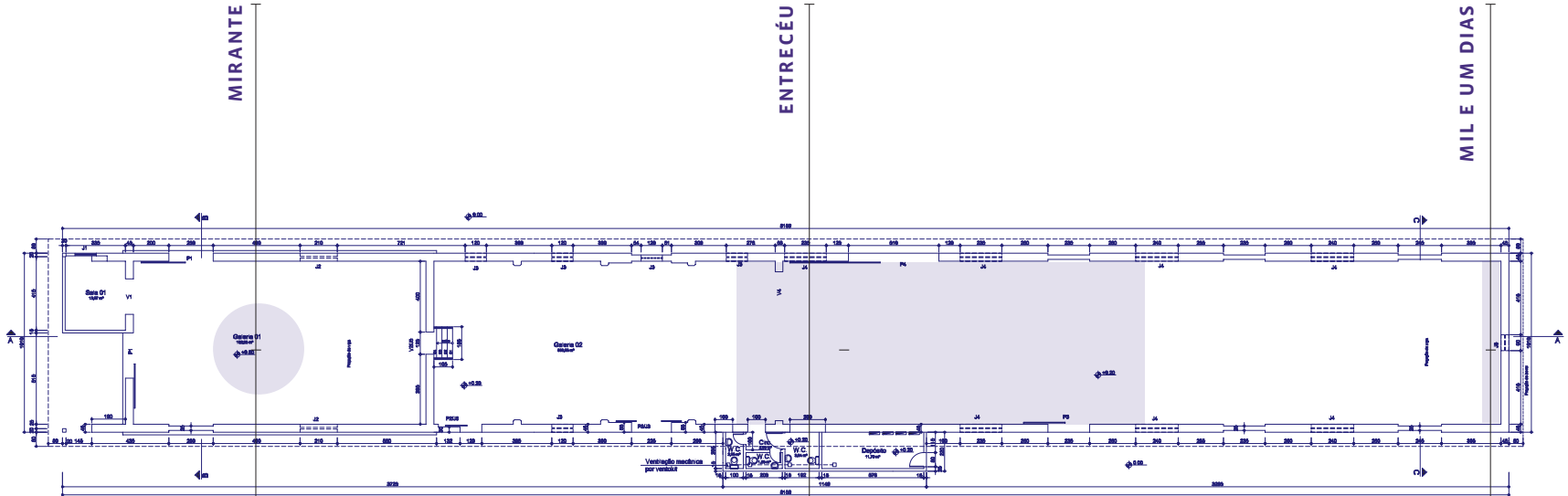
Esse processo tem um nome, que o filósofo prezava e com o qual se retorna ao ponto de partida: transfiguração (palavra que ele no entanto usa talvez numa única passagem do ensaio – o suficiente para capturar a leitura atenta). Olho uma figura, mas o que estou de fato vendo não está nela, está muito além dela: transfiguração. Capacidade de imaginação da imagem. Algo que nem toda arte tem ou procura mais.

Uma passagem para algo que não está na coisa representada, não está no objeto, não está na natureza – não está nesse céu –, mas no próprio observador, em nós, como puro conceito.

E, no entanto... há nesta instalação alguma coisa que depende da natureza, alguma coisa que depende do sensível, do concreto, do exterior, o que vale dizer que há nesta instalação, de alguma forma, uma medida externa: o corpo, o corpo humano. Aqui, não se trata apenas de ver, trata-se de estar, o que só o corpo pode fazer, o que só a consciência de estar dentro de um corpo pode permitir. Novamente, a pista inicial, se fosse necessária, é “de bastidor”, de cocheira, vem do ateliê da artista: na maquete que fez para conceber a obra, é possível ver, o tempo todo, uma miniatura de figura humana, uma minúscula figura humana em escala marcando a medida e dando o significado da medida. Essa mesma figurinha humana é colocada ora ao lado do poço intimista que mira, ora no entrecéu, ora diante dos mil e um dias: a artista a leva de um lado para outro da maquete quando tem de avaliar um efeito, imaginar uma solução, intuir o conjunto. Esta não é uma obra feita para um observador mecânico ou virtual, ela não tem sentido numa fotografia que a reproduza: só existe naquele espaço e para algum corpo que nele se coloque. Mas essa informação de cocheira não é imprescindível para concluir-se pela presença dessa medida, para saber que a artista pensou no corpo físico humano: a instalação convoca o corpo porque é um trajeto que o envolve, seu sentido resulta do deslocamento real de um corpo concreto por um espaço sensível. A obra está feita para a medida humana. O poço intimista já a atendia, o entrecéu a confirma e reafirma. Apenas nos mil e um dias é que talvez se abra uma porta para que esse corpo se desvaneça – depois de ter-se afirmado.

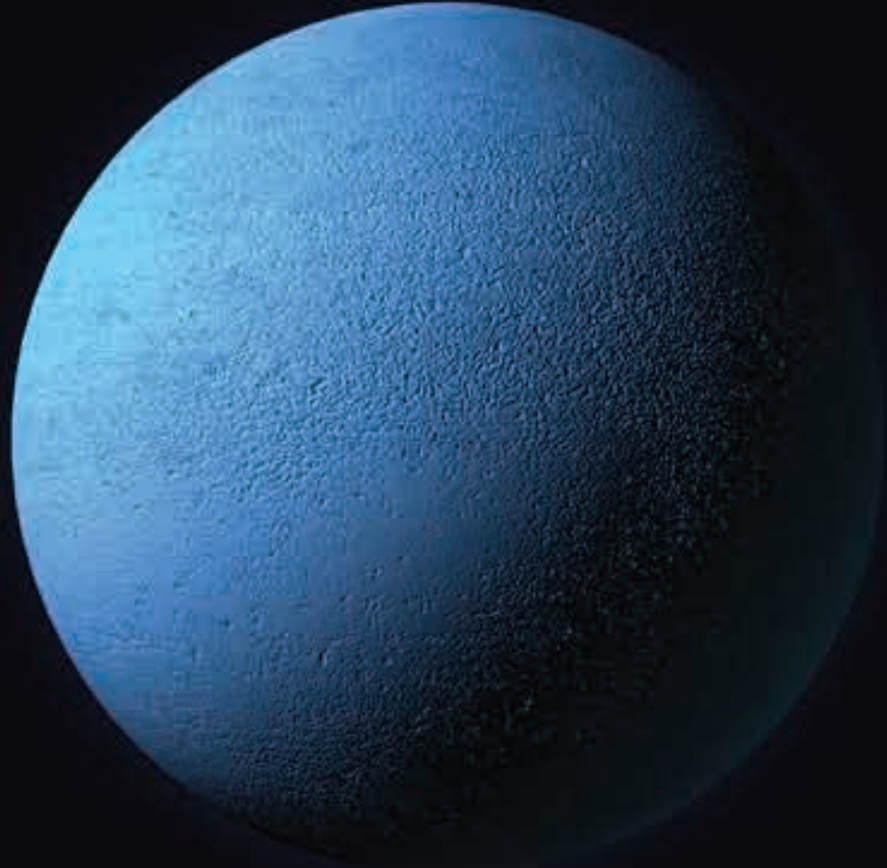
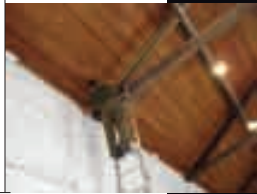
Tudo isso move a transfiguração, inclusive no sentido arcaico e místico que lhe é específico e, talvez, inerente à arte: a revelação de uma imagem interior da obra, maior que a imagem exterior e que, no entanto, a magnífica. E que está no observador. Há, sim, o que imaginar nesta instalação. Sua imagem imagina. A ilusão positiva que o filósofo buscava ainda existe.

FICÇÕES | SITE SPECIFICS





MIRANTE





A condição financeira da família é regular. Tem pouca
mais nova é estudante. Durante um ano, em 2003, Hu xxx
u e tem um filho. A mais nova é estudante.
devido à maldade e

A condição financeira da família é regular. Tem pouca
mais nova é estudante. Durante um ano, em 2003, Hu xxx
u e tem um filho. A mais nova é estudante.
devido à maldade e





ENTRECÉU





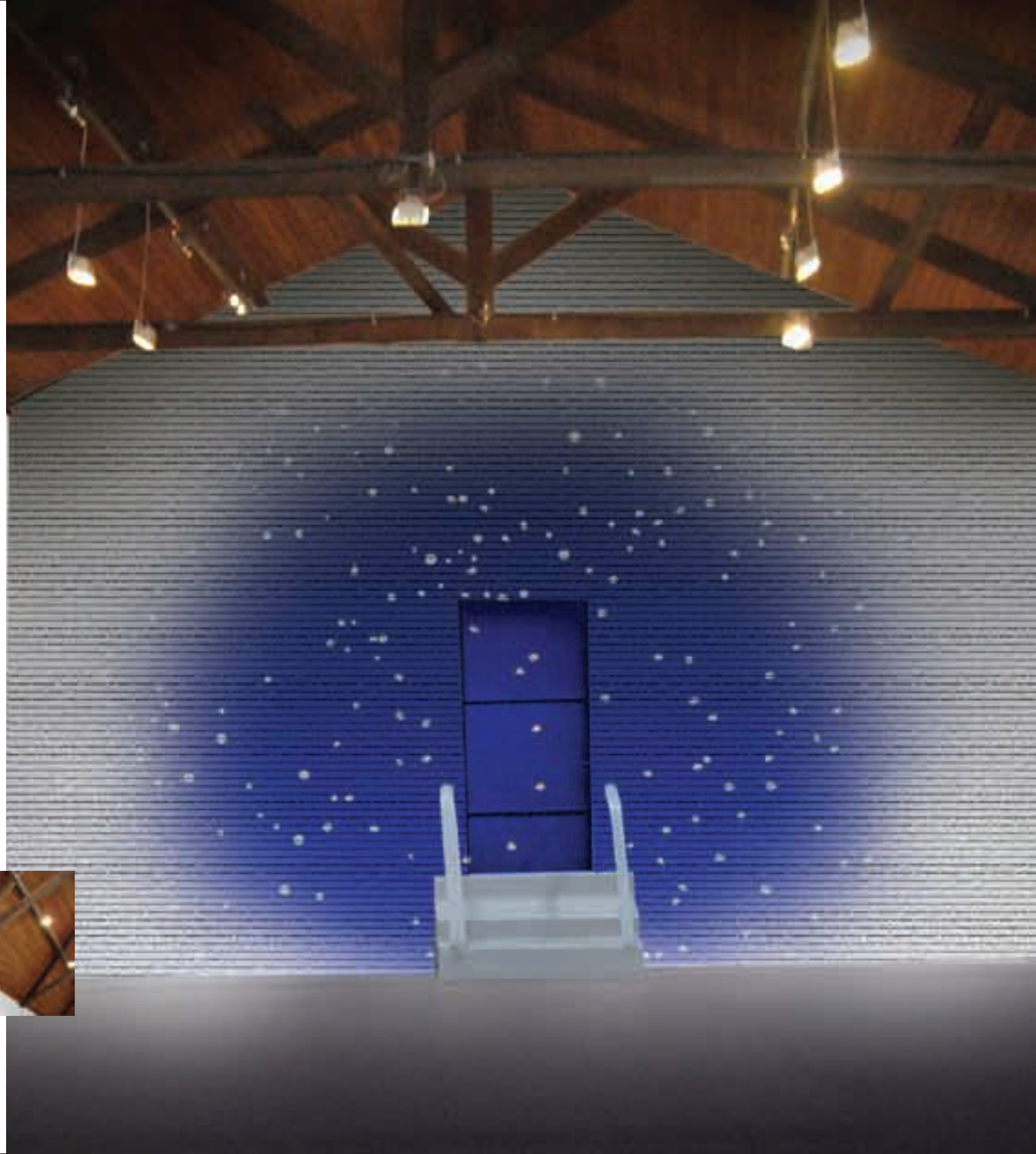
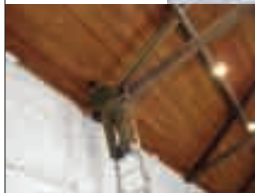








MIL E UM DIAS







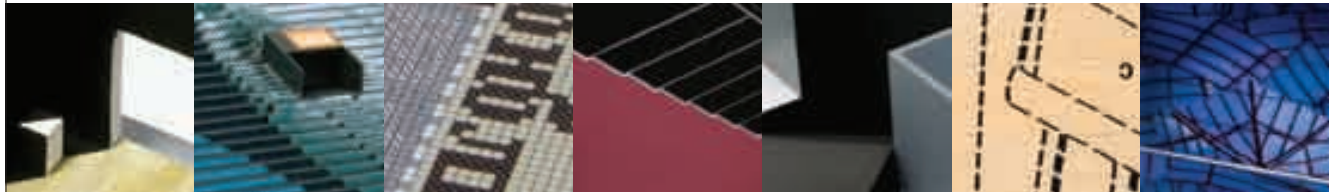
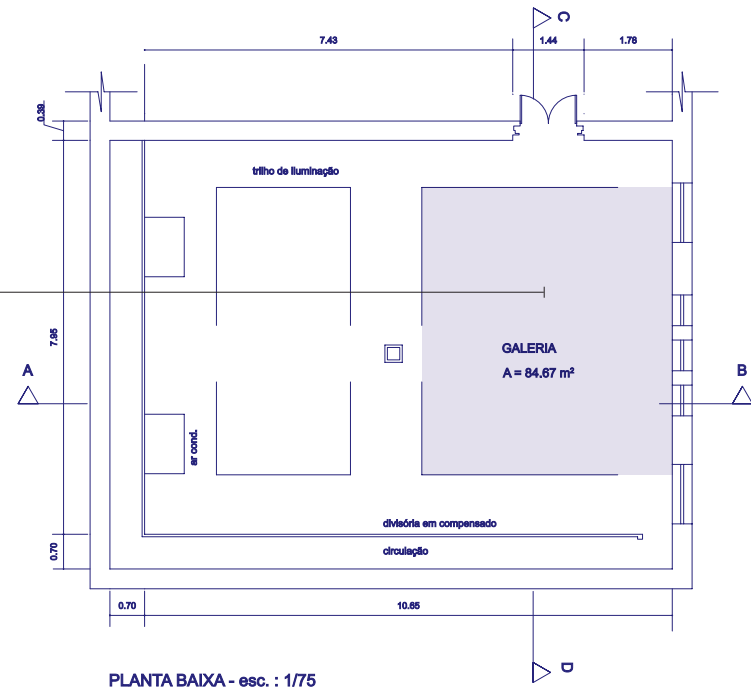




MAQUETES

textos de regina silveira (fragmentos)

- 1 | **TODAS LAS NOCHES**
- 2 | **GOL SUPERSÔNICO**
- 3 | **NEW YORK PUBLIC LIBRARY**
 - | PAVING THE WAY
 - | STAIRS INTO SPACE
- 4 | **DUPLO**
- 5 | **DESAPARIENCIA (TALLER)**
- 6 | **LUMEN**



Todas las Noches [All Nights], 1999, é um projeto criado especificamente para as cinco salas de exposições temporárias do térreo do Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Monterrey (México), localizadas em frente ao pátio interno onde está o espelho de água. A instalação proposta ao museu deveria expandir-se pelas cinco salas tomadas como uma totalidade, e foi concebida como o resultado de uma situação imaginária, na qual duas fontes (teóricas) de luz, uma de cada lado, incidiam magicamente sobre aquelas salas, cujos espaços, com exceção dos móveis, bases e vitrines do próprio museu, estariam totalmente vazios e sem o teto. Nesta ficção, as extensas sombras projetadas recobririam todas as salas e seus móveis, fazendo com que a arquitetura do museu se voltasse, como uma imensa sombra projetada, sobre si mesma.

Este projeto, não realizado, era um comentário visual sobre a (difícil) relação arte/museu e, no caso do edifício espetacular de Legorreta, também se posicionava criticamente sobre a problemática do excessivo protagonismo dos museus-esculturas na contemporaneidade.

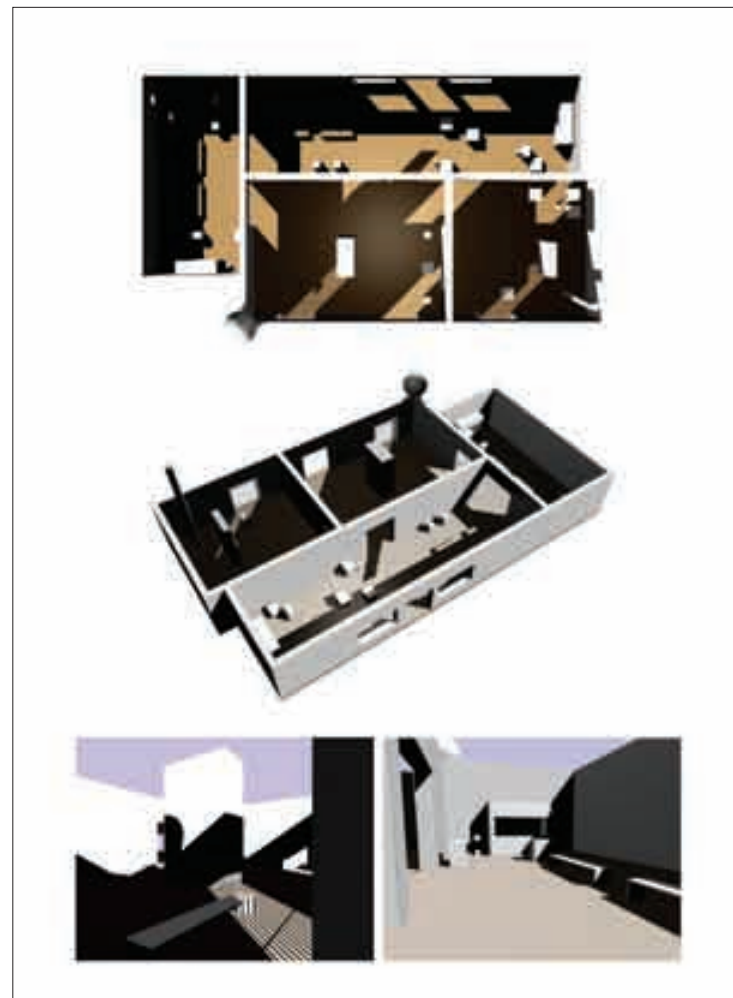
A maquete digital do trabalho foi realizada em colaboração com o arquiteto Cláudio Bueno, no Núcleo de Tecnologia em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Nutau-USP), e com ela foi proposta a realização técnica e material das sombras projetadas como uma aplicação de vinil adesivo negro mate sobre todas as superfícies afetadas pela projeção, cobrindo uma área de aproximadamente 1.800 m².

Todas las Noches [All Nights] permaneceu em *stand-by* desde então, possivelmente tanto por sua condição crítica como pelo seu excessivo tamanho. Ainda assim, manteve-se ativa em minha imaginação, e encontro suas marcas em diversas obras realizadas posteriormente, sobre outros suportes arquitetônicos.

regina silveira, 2005

Publicado em: **Re-shuffle**: notions of an itinerant museum.

Nova Iorque: Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, NY, 2005.



TODAS LAS NOCHES, 1999 [ALL NIGHTS, 1999]

modelo digital [digital model]; projeto para o [project for the] Museo de Arte Contemporáneo – MARCO, Monterrey, México [Mexico]

modelo digital por [digital model by] Cláudio Bueno



TODAS LAS NOCHES, 1999
[ALL NIGHTS, 1999]

projeto (não realizado) para o
[not carried out project for the]
Museo de Arte
Contemporáneo - MARCO,
Monterrey, México
[Mexico]

esmalte sintético,
isopor, madeira
[synthetic enamel,
styrofoam, wood]
22 x 50 x 81 cm

maquete realizada por
[maquette built by]
Roberto Górgati

O projeto “Gol Supersônico” trata de resgatar, sobre a arquibancada do Estádio do Pacaembu popularmente denominada como “Tobogã”, a imagem da antiga concha acústica construída para eventos de dança e música orquestral que anteriormente ocupava esta mesma área.

Para a concepção da obra, serviram de referências diretas as velhas fotos em que aparece a concha acústica, seja no período de sua construção, seja em pleno uso, para eventos culturais no Estádio do Pacaembu.

No processo de criação da obra, a imagem da concha acústica, branca e elegante em seu estilo *art déco*, com sua forma caracterizada pela curvatura côncava e escalonada por diversos círculos concêntricos, foi determinante para o resultado.

No *Gol Supersônico* a figura esquematizada da concha acústica, desenhada num tipo de distorção que a faz apontar para a bola de futebol suspensa no espaço, aparece à esquerda sobre o fundo escuro da grande massa arquitetônica da arquibancada e assume propositadamente uma aparência de fantasma, como se fosse uma aparição.

Por outro lado, as analogias visuais evidentes entre as curvas concêntricas da concha acústica e a configuração conhecida (também concêntrica) das órbitas dos planetas no sistema solar levaram à concepção de uma imagem de natureza cósmica, como se a concha e a bola de futebol fossem astros que habitassem o cosmos escuro. Segundo esta concepção, a própria arquibancada que suporta a imagem funcionaria como um espelho do céu noturno ou, inversamente, como abertura e passagem para o espaço infinito das estrelas.

O título escolhido para esta obra, *Gol Supersônico*, quer incluir uma relação temática com o som, virtualmente implicado na concha acústica e também com a ação que parece estar congelada na imagem, na qual a situação escolhida para os elementos permite pensar na concha acústica ora como goleira para um gol iminente, ora em posição de “cabecear” a bola de futebol, remetendo-a para o espaço sem fim.

No dicionário, um dos significados da palavra “supersônico” é:

“[...] 2. Relativo ao que se move com velocidade superior à do som, no ar”.

(Michaelis, Moderno Dicionário da Língua Portuguesa).

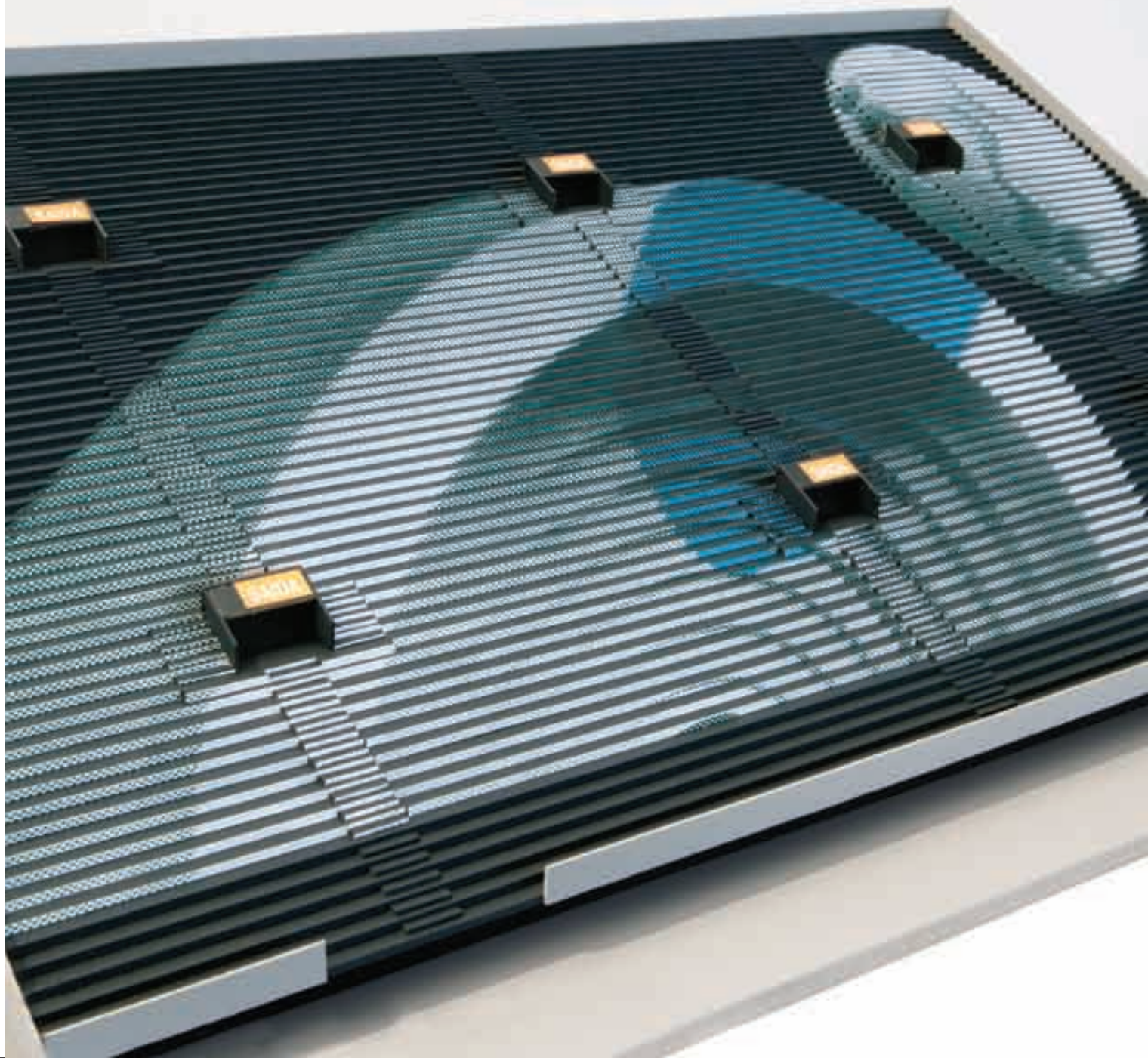
Neste projeto, a exploração do tema da associação da imagem cósmica com a música também se escora nas relações ancestrais e históricas das harmonias musicais com a astronomia (exemplificadas pela fundamentação matemática e pitagórica do conceito de “música das esferas”, como harmonia universal de tons planetários, nas elaborações do astrônomo Johannes Kepler, no século XVI).

regina silveira, 2002



GOL SUPERSÔNICO, 2004 [SUPERSONIC GOAL, 2004]

foto por [photo by] Luciana Costa
modelo digital por [digital model by] Eduardo Verderame



GOL SUPERSÔNICO, 2004
[SUPERSONIC GOAL, 2004]

projeto para arquibancada
do Estádio do Pacaembu
[project for the tiers
of benches of the
Pacaembu Soccer Stadium]
São Paulo

esmalte sintético,
impressão em
adesivo, madeira
[synthetic enamel,
adhesive imprint, wood]
28 x 55 x 81 cm

maquete realizada por
[maquette built by]
Roberto Górgati

Paving the Way foi um projeto concebido como um logótipo em múltiplas línguas para a nova Biblioteca Central do Bairro do Bronx, em Nova Iorque, e planejado para ser construído como um pavimento especial, com início na calçada e penetrando no interior do edifício. A configuração escolhida – uma colcha de retalhos na qual palavras bordadas, em diferentes alfabetos, estão unidas por costuras – é uma alusão direta às raízes multiculturais desta parte da cidade e aos componentes multiétnicos da cultura, globalmente interconectada.

“Biblioteca” é a palavra usada, em diferentes idiomas neste pavimento. As diversas traduções justapostas – em chinês, grego, cirílico, espanhol, português e italiano (a mesma palavra para estas três línguas), coreano, alemão, hebreu, francês, árabe e japonês – aparecem nas numerosas fileiras da colcha de retalhos.

A incompletude da colcha, indicada por suas partes “inacabadas”, é uma espécie de “etc.” conceitual. Fios e agulhas em espaços vazios sinalizam um trabalho em progresso e são indícios visuais dos infinitos outros alfabetos existentes que seguiriam aqueles já representados.

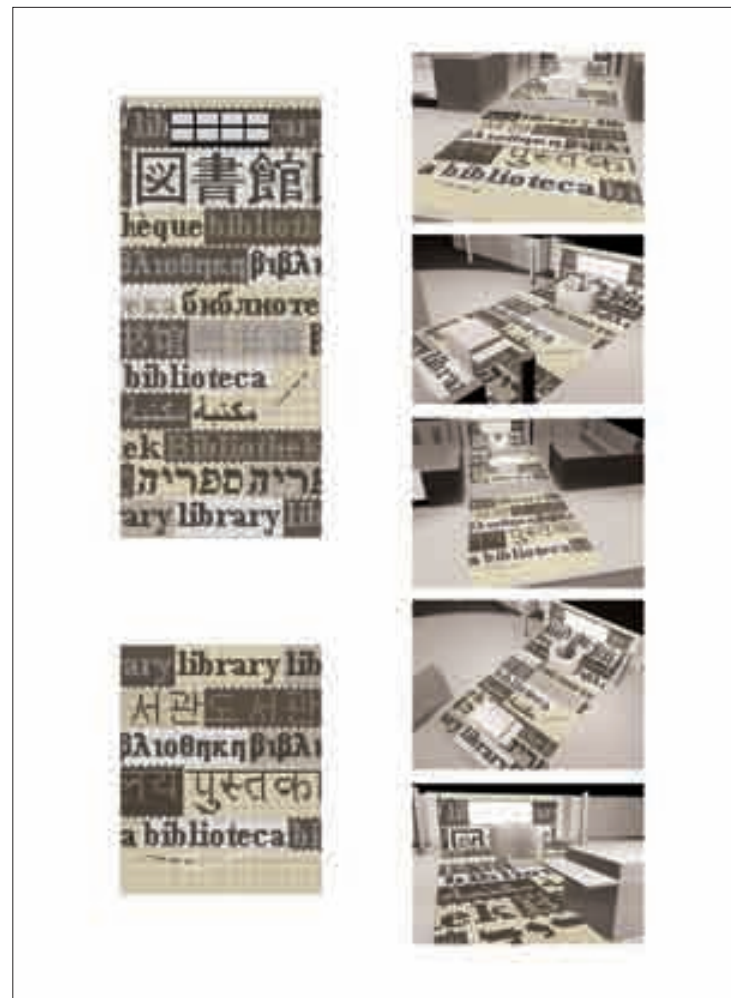
As palavras na colcha estão reunidas em grupos de letras ou signos bordados em ponto de cruz, num tipo de codificação usualmente encontrada em cartelas comuns de ponto de cruz, usadas para fazer alfabetos bordados – uma antiga prática popular e universal. No passado colonial norte-americano, a reunião de várias pessoas que viviam distantes umas das outras para costurarem juntas (principalmente mulheres, chamadas “abelhas”) faz parte das tradições históricas e populares das colchas de retalhos.

O LUGAR

Paving the Way é uma obra para espaços internos e externos, feita como uma cobertura plana para o pavimento da calçada, e estendida através do *hall* de entrada até alcançar – e cobrir – a parede no fundo do *lobby*.

O significado de *Paving the Way* está enraizado nesta localização específica. Não apenas a compreensão da obra como uma espécie de *logo* do edifício é facilitada por esta situação de exterioridade e interioridade: as palavras em ponto de cruz unidas pela costura pretendem apontar analogias entre o trabalho manual do bordado em ponto de cruz, as colchas de retalhos e o conhecimento. Todos os três crescem lentamente e são formados por um processo de agregação e entrecruzamento.

regina silveira, 2003



projeto para a [project for the] NEW YORK PUBLIC LIBRARY, 2003

imagem digital em papel fotográfico adesivada sobre poliéstereno
[digital image on photographic paper taped on polystyrene] 83,9 cm x 59,9 cm x 2 mm

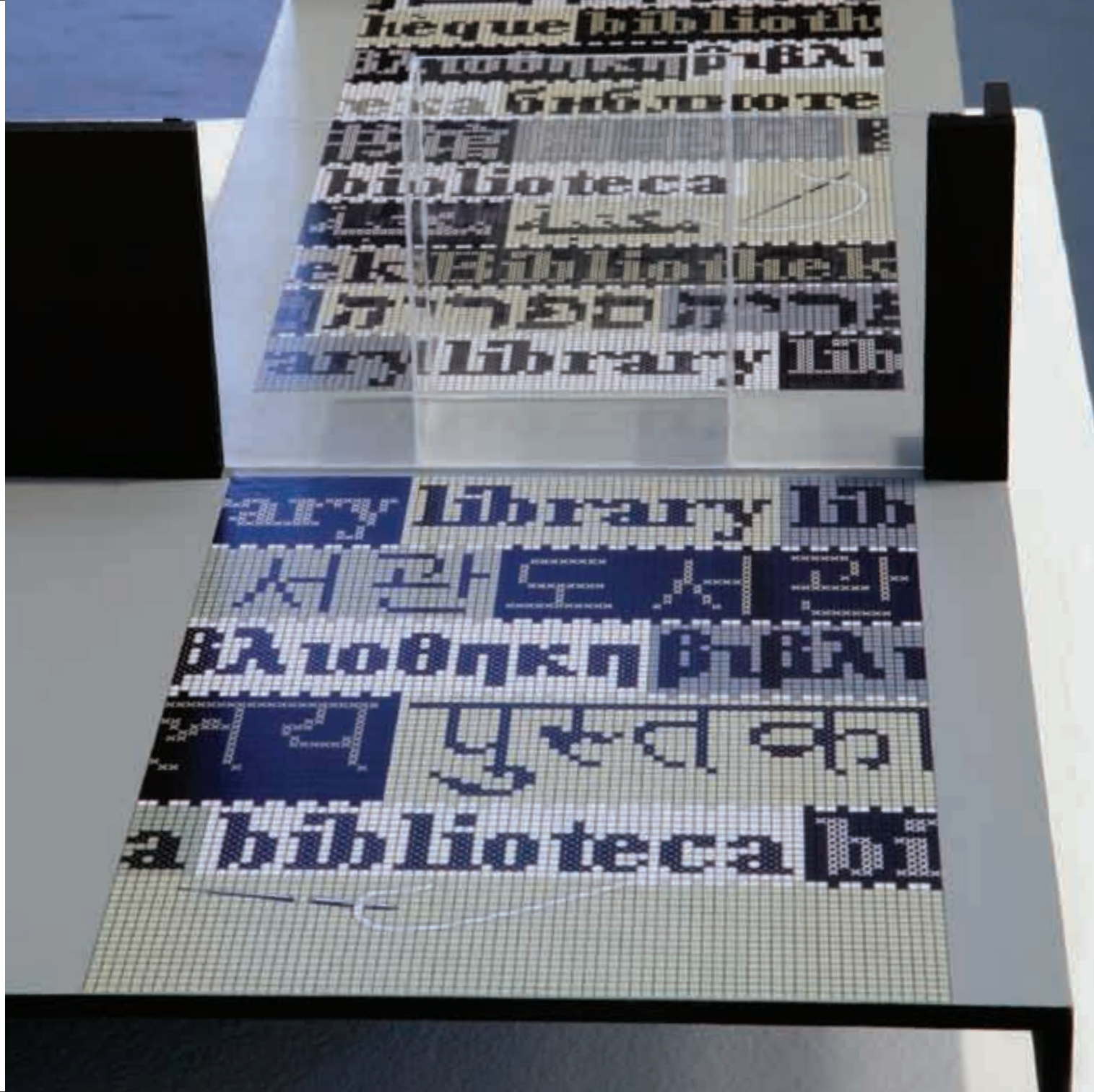
modelo digital por [digital model by] Rodrigo Barbosa e Eduardo Verderame

NEW YORK
PUBLIC LIBRARY, 2003

projeto para a
New York Public Library,
Estados Unidos
*[project for the New York
Public Library, USA]*

esmalte sintético,
acrílico, impressão em
adesivo, madeira
*[synthetic enamel, acrylic,
adhesive imprint, wood]*
75 x 118 x 58 cm

maquete realizada por
[maquette built by]
Roberto Gorgati



Stairs into Space foi especialmente projetado para a grande parede de granito avermelhado diante da qual um lance de escadas une o mezanino ao primeiro andar do edifício da nova Biblioteca Central do Bairro do Bronx, em Nova Iorque.

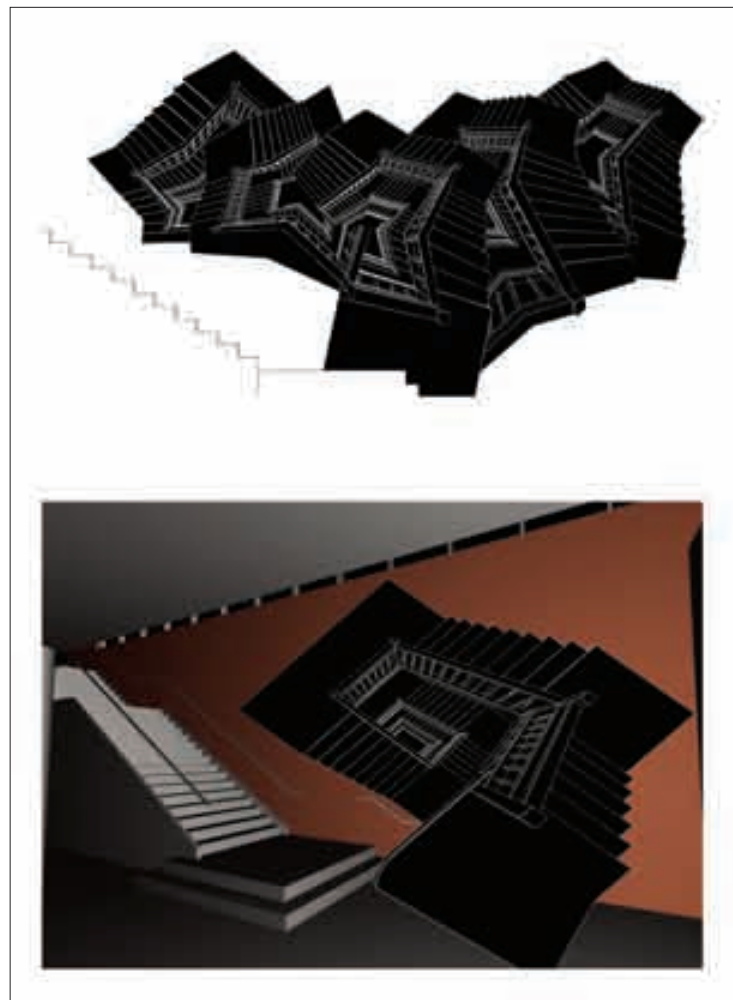
Neste trabalho, a imagem de uma escadaria descendente em perspectiva distorcida é vista desde cima, de tal modo que direciona o olhar do espectador ao eixo de seu vertiginoso espaço interno e, daí, para o visível término inferior da escadaria. Este trabalho está conceitualmente ancorado na história de bibliotecas reais, artísticas e literárias, nas quais as escadarias – caminhos vertiginosos em espiral – e espaços labirínticos surgem como símbolos do conhecimento e da infinitude do universo.

Em *Stairs into Space*, a imagem de uma escadaria descendente virtualmente aprofundando-se em direção ao interior da área central da parede de granito pode também ser compreendida como uma entrada imaginária para um conjunto de passagens alternativas. Da mesma forma, esta espécie de “buraco” no espaço alude ao início de um hipertexto visual de possibilidades espaciais.

O posicionamento de *Stairs into Space* ao lado da escadaria real é essencial para o seu significado. Feita especificamente para este local, *Stairs into Space* é sugerida como um caminho alternativo que dá prosseguimento à escadaria real. Uma das estratégias para realçar esta ilusão é o degrau compartilhado por ambas as escadarias, a real e a ficcional. Este degrau está localizado ao lado da área onde a imagem se dobra no chão e indica a primeira plataforma de acesso, num convite à exploração de um espaço divergente e a um desvio que conduz a um outro final.

Stairs into Space deve ser construído como um recorte em cerâmica, preto com linhas brancas, colocado principalmente sobre a parede e parcialmente sobre o chão. A superfície está formada por peças de porcelanato (cerâmica de alta resistência) de 30 x 30 cm, colocadas e cimentadas próximas umas das outras, diretamente sobre a parede e incrustadas no pavimento. Um detalhe da imagem será incrustado na superfície de um dos degraus da escadaria, em conexão com a cerâmica incrustada no chão.

regina silveira, 2003



projeto para a [project for the] NEW YORK PUBLIC LIBRARY, 2003

imagem digital em papel fotográfico adesivada sobre poliestireno
[digital image on photographic paper taped on polystyrene] 83,9 cm x 59,9 cm x 2 mm

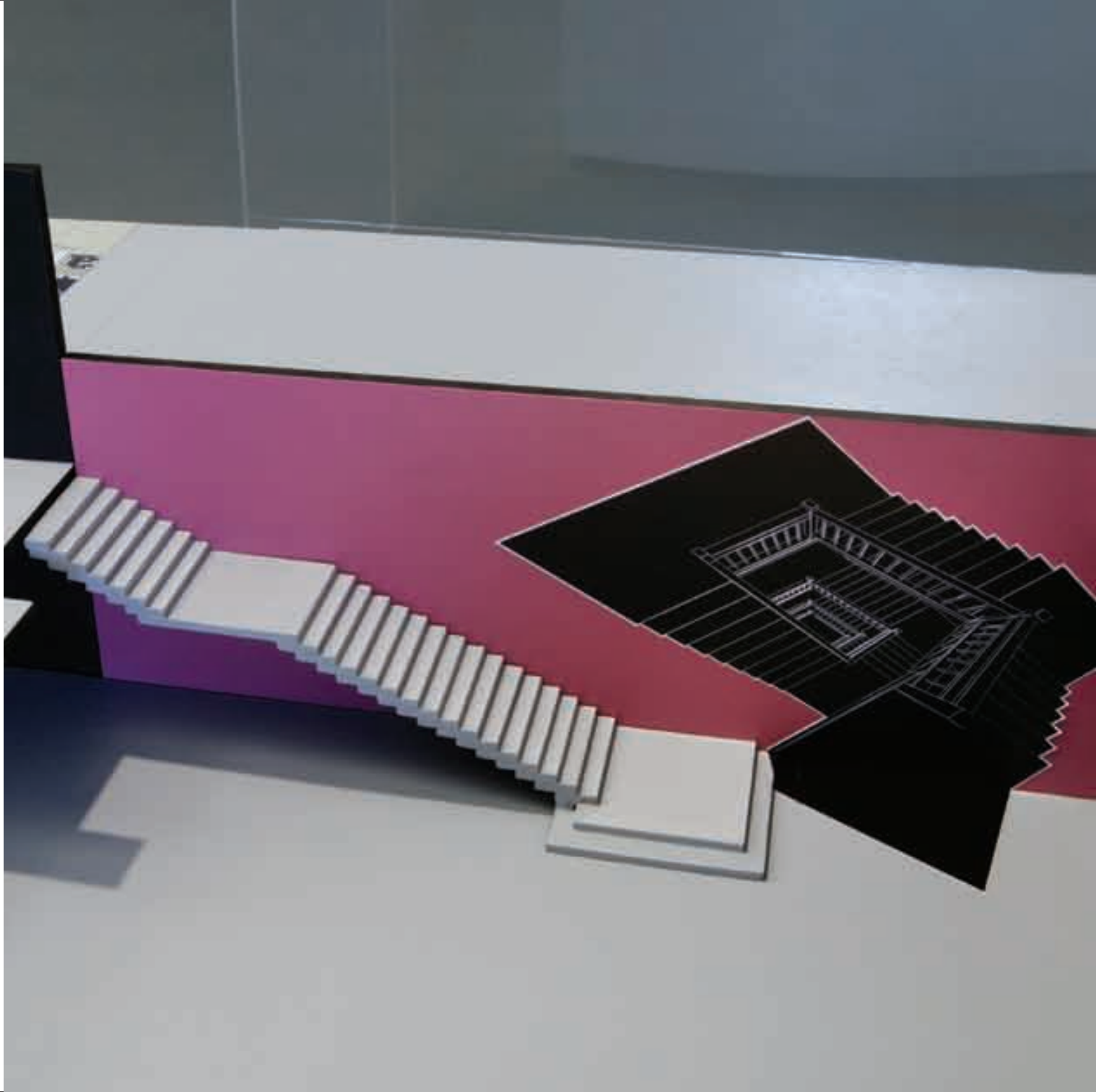
modelo digital por [digital model by] Rodrigo Barbosa e Eduardo Verderame

NEW YORK
PUBLIC LIBRARY, 2003

projeto para a
New York Public Library,
Estados Unidos
*[project for the New York
Public Library, USA]*

esmalte sintético,
acrílico, impressão em
adesivo, madeira
*[synthetic enamel, acrylic,
adhesive imprint, wood]*
75 x 118 x 58 cm

maquete realizada por
[maquette built by]
Roberto Gorgati



Esta obra foi especialmente criada para o projeto da praça Ana dos Santos Figueiredo, de autoria do arquiteto Samuel Kruchin, com execução em concreto e revestimento em mármore e porcelanato.

Duplo está constituído por um cubo de grandes dimensões (quatro metros de aresta), com superfície polida e acabamento apurado, que projeta sua sombra alongada, negra e opaca, em direção ao muro de concreto que ladeia a praça. No encontro com o muro, a sombra torna-se volumétrica e ali reveste uma forma escavada que pode ser entendida como nicho de um cubo ausente, em projeção inclinada e para fora do muro. O corpo negativo seccionado, vazio e escuro replica, por similaridade, a forma cheia do cubo tridimensional assentado na praça, ao qual paradoxalmente se conecta, como sombra projetada.

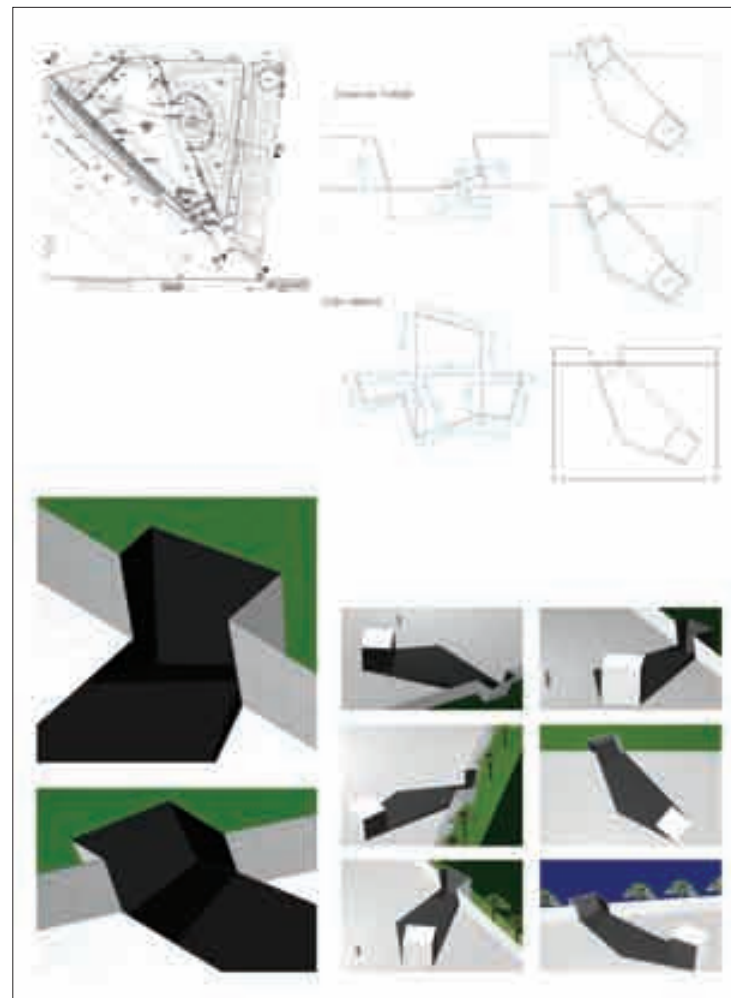
Uma parte importante dos significados que esta obra procura articular reside na relação que estabelece entre a sombra própria (no cubo) e a sombra projetada (no muro).

A sombra própria está figurada no cubo pelos seus três lados revestidos em negro polido que remetem a uma fonte de luz imaginária localizada à frente e ao alto, suficientemente forte para gerar aquelas sombras contrastadas no grande volume cúbico.

A sombra projetada, que começa nos limites do sólido e depois se eleva gradualmente do chão, em volume raso, para penetrar no volume negativo do muro, é intencionalmente mais opaca e áspera. Sua superfície deve reforçar a sugestão do nicho como lugar de arrancamento e extração do cubo perfeito e virtualmente iluminado que se situa na praça.

Mesmo em termos abstratos e por meio de formas geométricas puras, pretendendo que o discurso visual e poético implicado em *Duplo* possa funcionar como uma metáfora visual sobre o saber e a formação do conhecimento, um tema que considere apropriado abordar neste trabalho concebido para um *campus* universitário. *Duplo* é uma ficção poética, cuja narrativa visual põe em relação o nicho áspero e o sólido geométrico polido e aponta, como nexos entre os dois, a fonte de luz imaginária que estaria inundando a praça.

regina silveira, 2004



DUPLO, 2004 [DOUBLE, 2004]

Praça Ana dos Santos Figueiredo, São Paulo

modelo digital por [digital model by] David dos Santos

DUPLO, 2004
[DOUBLE, 2004]

Praça Ana dos Santos
Figueiredo, São Paulo

esmalte sintético, madeira
[synthetic enamel, wood]
30 x 70 x 68,5 cm

maquete realizada por
[maquette built by]
Roberto Gorgati

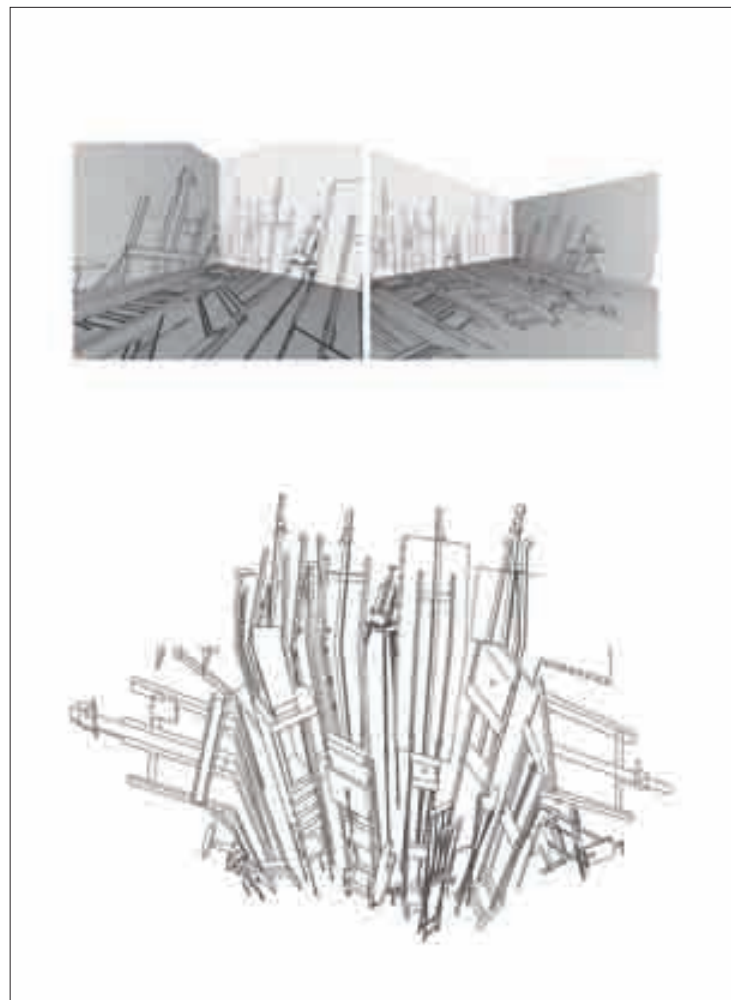


Minha primeira imagem com caráter de “invisibilidade” foi um cavalete de pintura, que eu havia extraído de um catálogo de materiais para artistas. Tal imagem foi feita como desenho linear fortemente “perspectivado”, de composição estirada e amorfa, com dimensões ambientais totalmente formadas por linhas intermitentes. Nessa *desapariencia* de 1997, na qual as linhas foram executadas em vinil adesivo para ser aplicado diretamente no chão e nas paredes, a interpretação de invisibilidade estava garantida pelo código geométrico de linhas ininterruptas, que convencionalmente representam o escondido, o transparente e o fantasmagórico. Quis criar uma imagem-resumo, que sintetizasse algumas reflexões recorrentes sobre a representação e o papel da pintura.

Desde aquela versão até a presente, *Desapariencia (Taller)*, montada na Sala de Arte Público Siqueiros (México DF), estive explorando criticamente esse repertório de imagens de cavaletes, móveis e instrumentos para estudos tradicionais de pintura. Usando a mesma codificação de invisibilidade, compus instalações com imagens de estúdios, que propus como cenas de visualidade construída com perspectivas radicais e distorcidas, sempre executadas com material adesivo para que pudessem, física e ópticamente, ser inseridas nos espaços reais aos quais se destinavam. Todas essas *desapariencias* foram concebidas em planos múltiplos, dispostas sobre os pisos e paredes efemeramente ocupados. Essas cenas perspectivadas implicam sempre uma eventual recomposição ótica da imagem original, a partir de pontos de vista determinados. No entanto, o mais provocativo (creio) é a vertigem perceptiva resultante do conflito que elas estabelecem com a experiência dos espaços reais e os paradoxos visuais que provocam, por questões de escala e posição.

Desapariencia (Taller), minha mais recente investigação desse paradigma de visualidades e propósitos, foi criada especificamente para “El Cubo”, espaço construído no que antes havia sido o jardim da casa do muralista David Alfaro Siqueiros. Com suas dimensões agigantadas, janelas junto ao teto e paredes muito altas, a sala é contígua ao que foi o estúdio de Siqueiros. Neste contexto, e com essas características, “El Cubo” pareceu-me um suporte espacial irresistível para desenvolver os conceitos e desenhos implicados nesta *desapariencia*, a mais expandida da série, com visualidade hiperbólica desmedida. Os diversos cavaletes e móveis compõem uma cena de ateliê coletivo, cujos elementos são representados em escalas tão grandes que se tornam quase arquiteturas e fazem com que a totalidade da cena seja inapreensível a partir de pontos de vista fixos. *Desapariencia (Taller)* permitiu-me um diálogo produtivo com as soluções “perspectivadas” e de múltiplos planos usadas por Siqueiros em suas pinturas murais (o que ele chamava “poliangularidad”). Permitiu-me ainda manifestar, em termos visuais, minha sintonia com seus textos críticos sobre a pintura de cavalete, que já ele mesmo achava inadequada, tanto para as desejadas finalidades sociais da arte como para relacionar-se com a arquitetura moderna, pois desejava, com postura visionária, novos meios que unissem a pintura e o cinema.

regina silveira, 2005



DESAPARIENCIA (TALLER) [(WORKSHOP)], 2004

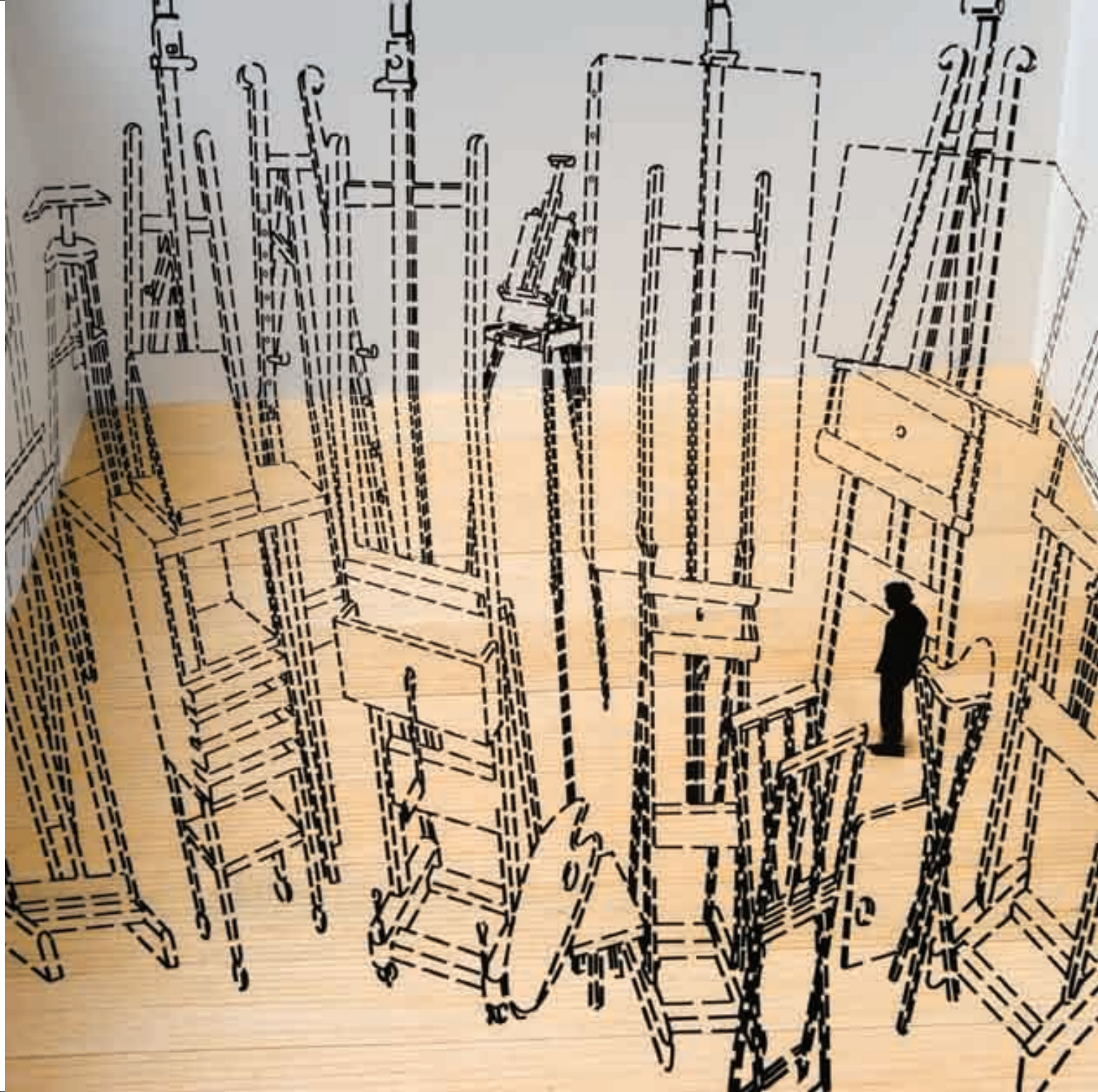
imagem digital em papel fotográfico adesivada sobre poliestireno
[digital image on photographic paper taped on polystyrene]
83,9 cm x 59,9 cm x 2 mm

DESAPARIENCIA (TALLER)
[WORKSHOP], 2004

El Cubo, SAPS, Sala de Arte
Público Siqueiros, Cidade
do México [Mexico City]

tinta industrial,
vinil, madeira
[industrial paint,
vinyl, wood]
53,5 x 80 x 78 cm

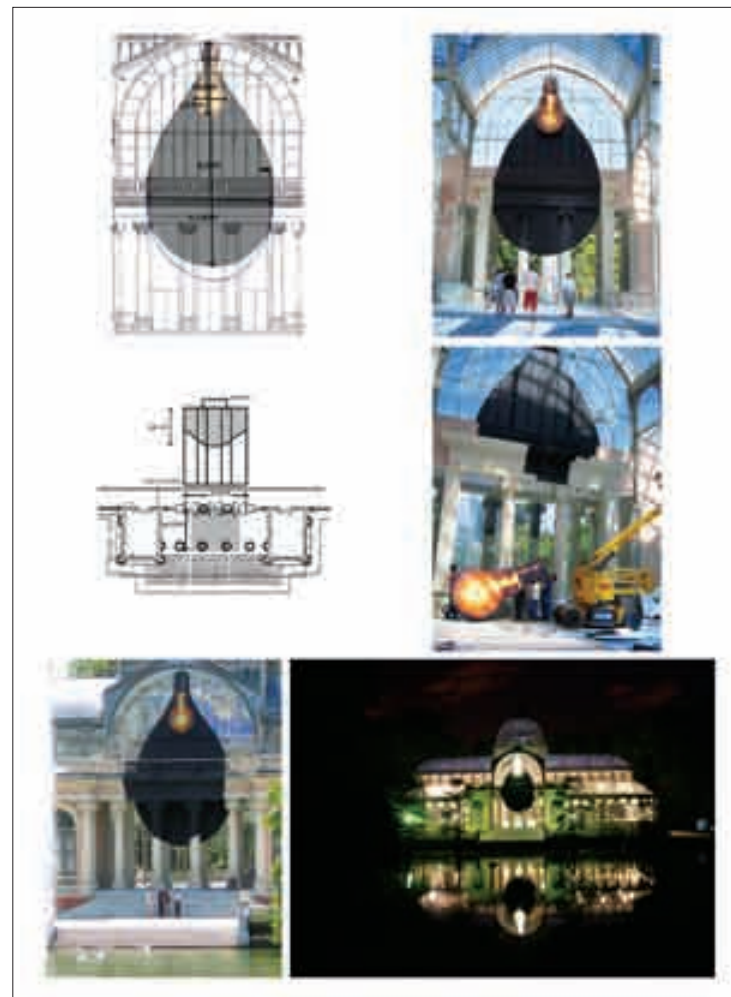
maquete realizada por
[maquette built by]
Renato Pera



O Palacio de Cristal, em Madri, é um edifício etéreo, que se experimenta como um receptáculo imenso de luz natural, uma enorme caixa transparente transpassada pela luminosidade do céu sem outros suportes opacos além da rede fina e aberta da armação dos vidros. Projetar obras para este edifício foi um grande desafio, não tanto pelas dimensões, pois há muito tempo trabalho com projetos para grandes espaços, mas por não oferecer a opacidade e os suportes que são fundamentais para minhas proposições mais habituais. Em minhas diversas visitas ao Palacio de Cristal, com o propósito de entender e experimentar seus espaços, estive medindo elementos da arquitetura e desenhando em cima de fotocópias, com as muitas fotografias que fiz do edifício. Entre minhas estratégias mais habituais para dominar uma arquitetura muito presente ou excessiva, seja por suas dimensões ou por outras características, desenhar sobre imagens fotográficas tem sido sempre uma tática fundamental para compreender qual a escala e a presença que eu deveria dar às minhas prováveis intervenções, e assim garantir que não fossem neutralizadas pelo contexto. Desde o começo, entendi que o projeto deveria dirigir-se para criações geradas pela própria experiência do Palacio de Cristal, provocadas por seus espaços e sua situação luminosa: obras específicas, possíveis de interpretar como inseparáveis do edifício e ao mesmo tempo com capacidade de transformar a arquitetura por meio de inserções que alterassem sua visualidade e significados.

[...]

Quimera é um paradoxo visual constituído pela imagem de uma lâmpada acesa que não projeta luz, mas uma vasta sombra, em forma de gota negra. Posto na fachada do Palacio, este paradoxo não faria mais que duplicar sua complexidade, pois ali funciona como logotipo invertido, uma presença fora de lugar, que aponta para si mesma como impossibilidade no contexto de um edifício totalmente tomado pela luz natural. *Quimera* foi planejada para ser construída de acordo com a conjugação perfeita de dois *backlights* de grandes dimensões: um suspenso, dentro, e outro fora do edifício – complementados por uma sombra executada como película negra e fina, em vinil para revestir os vidros e em silicone para recobrir a parte do pórtico que é de cimento e cal. *Transluz* é a imagem gigante da palavra LUZ, escrita em perspectiva e elaborada como recorte e vazada em um filtro adesivo de cor azul intenso para aplicá-la sobre o vidro da abóbada que corresponde à abside do edifício. A solução, técnica e poética, de usar um recorte transparente responde à possibilidade, e ao desejo, de que a luz externa transpassasse a própria palavra que a denomina, criando uma correspondência circular entre palavra e fenômeno que pode fazer-se presente como acentuação luminosa das letras transparentes vazadas no filtro azul intenso. Ainda que pudesse esperar que o filtro azul causasse também um efeito de atmosfera azulada no interior da abside, a visualidade mais específica que eu pretendi para *Transluz* não era tanto este efeito de cor-luz, mas a do recorte transparente em si mesmo. Pretendo que este recorte funcione como uma espécie de armação imaterial dentro da qual, a uma profundidade impossível de medir, seja possível apreciar a qualidade luminosa do céu, as nuvens, os pássaros e tudo o que eventualmente



LUMEN, 2005

imagem digital em papel fotográfico adesivada sobre poliestireno
[digital image on photographic paper taped on polystyrene] 83,9 cm x 59,9 cm x 2 mm

modelo digital por [digital model by] Eduardo Verderame

LUMEN, 2005

Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Palácio
de Cristal, Madrid, Espanha
[Madrid, Spain]

esmalte sintético, acrílico,
vinil adesivo, impressão
em adesivo, madeira
*[synthetic enamel, acrylic,
adhesive vinyl, adhesive
imprint, wood]*
33 x 51 x 36 cm

maquete realizada por
[maquette built by]
Roberto Gorgati

foto por
[photo by]
Regina Silveira e
Eduardo Verderame



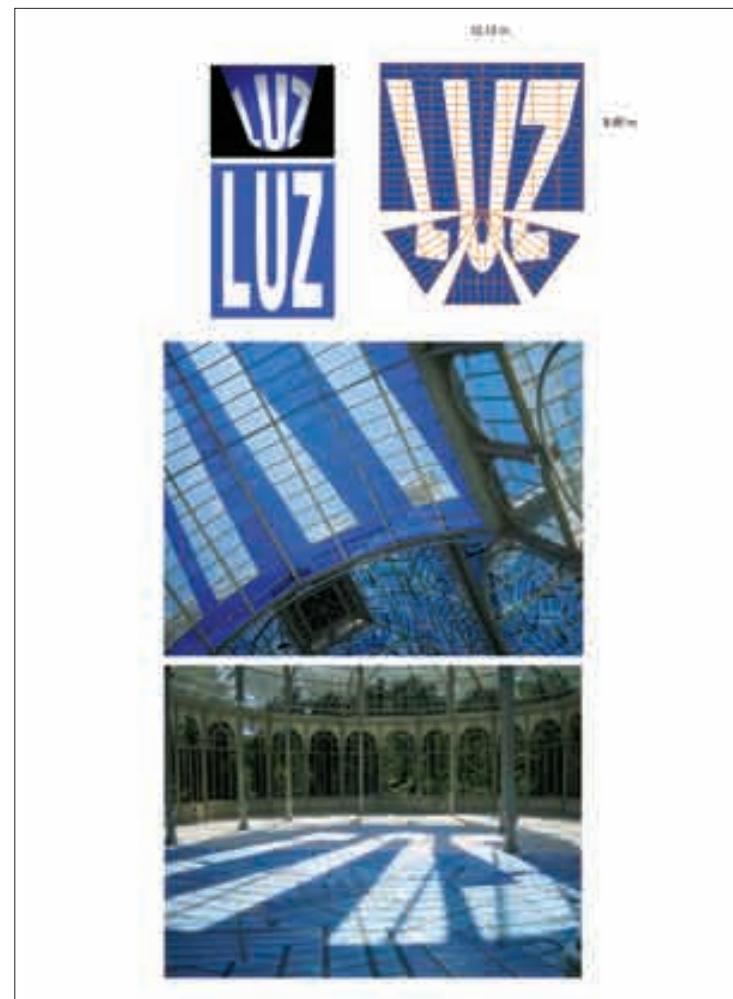
cruze aquele intervalo transparente. Como se o buraco para o espaço de fora fosse um painel para observar eventos aéreos ocasionais sobre o Parque del Retiro. *Memoriazul* é a mais extensa das três obras e também a que exigiu o maior número de provas e mostras, entre a concepção e a execução, para conferir a efetividade da configuração imaginada, suas cores, tons e, sobretudo, seus efeitos. *Memoriazul* é a narrativa visual de um acontecimento imaginário, no qual tivessem sido quebrados todos os vidros e armações de ferro das abóbadas, em toda a extensão do eixo horizontal do Palacio de Cristal. Essa ficção, “congelada” em dois tempos, deveria relacionar poeticamente o sucedido nas abóbadas de vidro com os estilhaços e fragmentos representados fotograficamente na imagem colada no piso de cimento. A imagem de *Memoriazul* foi produzida a partir de fotografias tomadas das abóbadas e essas, por sua vez, foram a matéria-prima para a confecção de uma colagem digital de grande formato na qual aparecem as fotos fragmentadas. Esta imagem/matriz é o “motivo” de *Memoriazul*. Com ela, pude gerar as imagens transparentes para colar sobre as abóbadas e também as que foram destinadas ao vinil opaco e grosso colado no chão. Para adequar este “motivo” às dimensões e características do edifício, sobretudo para calcular sua aplicação às abóbadas, foi fundamental estudar detidamente todas as plantas disponíveis e examinar os mapas e planos dos vidros, para contá-los e recontá-los exaustivamente. Em *Memoriazul*, será tão importante olhar para cima para perceber o falso vitral de vidros quebrados, como passear sobre o “tapete”, para experimentar a virtualidade dos múltiplos fragmentos que incluem pedaços de céus e nuvens, aparentemente situados abaixo da superfície do chão. Pretendo que o chão funcione como espelho e memória do sucedido acima.

Eu dei o título de *Lumen* à totalidade do projeto, para sublinhar que a luz é uma vez mais o eixo de minha reflexão poética e a própria chave para todas as operações de linguagem implicadas em meu diálogo com a arquitetura do Palacio de Cristal. A associação com a luz também é, ao mesmo tempo, uma explicação e uma fixação para seu caráter de intervenção efêmera, dado que *Lumen* se dirige a um universo de significações adquiridas pelas qualidades etéreas de uma arquitetura e a luz mutante que cruza seus espaços. Os efeitos cambiantes e transitórios derivados da interação entre esta arquitetura e esta luz têm sua réplica no caráter efêmero das obras, que não aspiram a permanência alguma, apesar da minha intenção de fazê-las parecer irremediavelmente inseparáveis do edifício.

É importante observar também que, neste projeto, todas as imagens são de natureza fotográfica e digital, destinadas a um tipo de execução que extrapola os recursos mais tradicionais de produção e montagem de exposições. A realização técnica de *Lumen* pertence ao campo expandido dos novos meios de produção de imagens adaptadas aos grandes formatos, atualmente requeridos para aplicações diversas, em espaços extra-artísticos.

regina silveira, 2005

POWER, Kevin. Entrevista: Regina Silveira. In: **Regina Silveira “Lumen”**.
Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, 2005.



LUMEN, 2005

imagem digital em papel fotográfico adesivada sobre poliestireno
[digital image on photographic paper taped on polystyrene] 83,9 cm x 59,9 cm x 2 mm

modelo digital por [digital model by] Eduardo Verderame

LUMEN, 2005

Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Palácio
de Cristal, Madrid, Espanha
[Madrid, Spain]

esmalte sintético, acrílico,
vinil adesivo, impressão
em adesivo, madeira
*[synthetic enamel, acrylic,
adhesive vinyl, adhesive
imprint, wood]*
33 x 51 x 36 cm

maquete realizada por
[maquette built by]
Roberto Gorgati

foto por *[photo by]*
Regina Silveira e
Eduardo Verderame



BIOGRAFIA

Regina Scalzilli Silveira nasce em Porto Alegre, RS, em 1939. Conclui bacharelado em Pintura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1958, onde estuda com Aldo Locatelli e Ado Malagoli. No ano seguinte, licencia-se em Desenho pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. No início da década de 1960, tem aulas de pintura com Iberê Camargo, xilogravura com Francisco Stockinger e litogravura com Marcelo Grassmann, no Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, e ilustra poemas e crônicas no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre. Desde 1958, participa ativamente de salões, principalmente nacionais, nos quais recebe inúmeras premiações. Como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica, em 1967, estuda História da Arte na Facultad de Filosofia y Letras da Universidad de Madri. Conhece Julio Plaza (1938-2003), com quem se casa em 1968, quando retorna ao Brasil. No ano seguinte, junto com Plaza, é convidada a ministrar cursos no Departamento de Humanidades da Facultad de Artes y Ciencias da Universidad de Puerto Rico, *campus* Mayagüez, onde permanece até 1973. De volta ao Brasil, a artista se estabelece em São Paulo. Leciona e coordena, até 1985, o setor de gravura da Fundação Armando Álvares Penteado. Entre 1974 e 1993, é professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Defende a dissertação de mestrado em 1980, com a exposição *Anamorfas e*, em 1984, obtém o título de doutora com a mostra *Simulacros*, ambas apresentadas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. No período de 1991 a 1994, concentra suas atividades artísticas em Nova Iorque, com bolsas de estudos concedidas por instituições norte-americanas, entre elas, The John Simon Guggenheim Foundation Fellowship (1990-1991), The Pollock-Krasner Foundation Grant (1993) e Fulbright Foundation (1994), realizando, durante a última, a instalação *The Saint's Paradox*, em El Museo del Barrio. Também contribuíram os intercâmbios proporcionados pelos programas



LUMEN, 2003

Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo

projeção de imagem digital
[digital image projection]

foto por [photo by]
João Musa



DERRAPANDO
[SLIDING], 2004

Centro Cultural España, CCE, Montevideu, Uruguai

pintura e vinil adesivo
[painting and adhesive vinyl]
117 m²

foto por [photo by]
Regina Silveira

DESAPARIENCIA (TALLER
[[WORKSHOP]], 2004

El Cubo, SAPS – Sala de
Arte Público Siqueiros,
Cidade do México, México
[Mexico City]

vinil adesivo
[adhesive vinyl]
236 m²

foto por [photo by]
Eduardo Verderame



LUMEN, 2005

Palácio de Cristal, Parque
do Retiro, Museu Reina
Sofia, Madri, Espanha
[Madrid, Spain]

foto por [photo by]
Regina Silveira



de artista em residência do Banff Centre for the Arts (Alberta, Canadá, 1993), do Civitella Ranieri Foundation (Umbertide, Itália, 1995) e da University of Texas at Austin (Austin, Estados Unidos, 1998). Desenvolve atividades no exterior como professora ou artista visitante em diversas instituições, como Cooperativa Diferença (Lisboa, 1988), Associação dos Artistas Gravadores (Amadora, 1990), Cooperativa Árvore (Porto, 1990), Southern University of Illinois (Carbondale, 1991), Austin Community College (Austin, 1991), University of New Mexico (Albuquerque, 1991), Pacific Northwest College of Art (Portland, 1993), University of Texas at Austin (Austin, 1997), Sackler Center/Guggenheim Museum (Nova Iorque, 2001) e Centro Cultural de España (Montevideu, 2004). Em 1987, a Associação Paulista de Críticos de Arte concedeu à artista o prêmio de melhor instalação do ano com *Monudentro*, apresentada na mostra Trama do Gosto, e, em 2003, de melhor exposição com *Claraluz* (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo). Entre outras recentes premiações, destacam-se o Gran Premio e a Medalla de Oro na I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana, apresentada no Museo Nacional del Grabado, em Buenos Aires (2000), e, por voto popular, o Prêmio Cultural Sérgio Motta, instituído no Brasil para contemplar artistas que trabalham com arte e tecnologia (2000).

Realizou cerca de setenta exposições individuais no Brasil e no exterior, de 1959 até hoje. Entre essas, estão selecionadas desde a década de 1980: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, 1980, 1984, 1989), Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1988), LedisFlam Gallery (Nova Iorque, 1992, 1993, 1995), Museu de Arte de São Paulo (São Paulo, 1996 e 1998), NIU Art Museum (Chicago, 1997), Museu de Arte Moderno (Buenos Aires, 1998), Galeria Brito Ciminio (São Paulo, 1998 e 2002), Galería Gabriela Mistral (Santiago, 1999), Pavilhão das Cavalariças/Parque Lage (Rio de Janeiro, 2000), Torreão (Porto Alegre, 2001), Paço Imperial (Rio de Janeiro, 2001), Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, 2003), Sala de Arte Público Siqueiros (Méxi-

co, 2004), Sicardi Gallery (Houston, 2005), Galería Alcuadrado (Bogotá, 2005), Centro Cultural Telemar (Rio de Janeiro, 2006), Centro Cultural Ccori Wasi/Universidad Ricardo Palma (Lima, 2006), Centro Cultural São Paulo (São Paulo, 2006), Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte, 2007) e India Habitat Centre (Nova Delhi, 2007).

Participa ativamente de exposições coletivas desde 1958, tendo juntado centenas de participações em mostras que, desde o princípio de sua vida profissional, realizam-se dentro e fora do Brasil. Em anos recentes, uma seleção de coletivas internacionais inclui: *Imaginaciones: 16 Miradas al '92* (México, Sevilha, Houston, 1991-1992), *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil* (Washington, 1993), *Recovering Popular Culture* (Nova Iorque, 1994), *Of Mudlarkers and Measurers* (Kingston, 1997), *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing* (Nova Iorque, Austin, Caracas, Monterrey, Miami, 1997-1999), *Puerto Rico '00 (Paréntesis en la Ciudad)* (San Juan, 2000), *Virgin Territory* (Washington, 2001), *Brazil: Body and Soul* (Nova Iorque, 2001), *Layers of Brazilian Art* (Grinnel, 2003), *Histoire des Amériques* (Montreal, 2004), *Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe* (San Juan, 2004), *Estrategias Barrocas: Arte Contemporâneo Brasileiro* (Quito, 2004), *The Shadow (SorØ [Dinamarca], 2005)*, *Tracing Shadows* (Jerusalém, 2006) e *Fantasmaçória: Espectros de Ausencia* (Bogotá, 2007).

Algumas das recentes instalações realizadas foram: *Gone Wild*, no Museum of Contemporary Art of San Diego (La Jolla, 1996), *Tropel*, para a 24ª Bienal Internacional de São Paulo (1998), *Ex-Orbis*, na fachada do National Museum of Aviation (Ottawa, 1999), *Desaparência*, no Torreão (Porto Alegre, 2001), *Cor Cordis*, intervenção no Arte/Cidade: Zona Leste (São Paulo, 2002), *Luz/Zul, Lumen e Luminância*, na individual Claraluz (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2003), *Frenazos*, no portal do antigo Arsenal de la Marina (Trienal Poli/Gráfica de San Juan, 2004), *Derrapagem*, no Projeto Parede do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2004), *Derrapando*, na fachada do Centro Cultural



NOOR LUZ
[NOOR LIGHT], 2005

World Performing Arts
Festival, Lahore, Paquistão
[World Performing Arts
Festival, Lahore, Pakistan]

imagem projetada e gobo
[projected image and gobo]
dimensões variáveis
[variable dimensions]

foto por [photo by]
Regina Silveira



UFO, 2006

Virada Cultural, São Paulo

gobo e projeção luminosa
[gobo and luminous
projection]

foto por [photo by]
Renato Pera

IRRUPTION SERIES
(SAGA), 2006

Taipei Biennial, Taipei Fine
Arts Museum, Taiwan

vinil adesivo
[adhesive vinyl]
aprox. 1500 m²
[approx. 1500 m²]

foto por [photo by]
Regina Silveira



MUNDUS ADMIRABILIS, 2007

Jardim do Poder, Centro
Cultural Banco do Brasil,
Brasília

plotagem de corte e
impressão sobre vinil
[cutting and imprint
on vinyl]
20 x 20 x 7 m

foto por [photo by]
Eduardo Verderame



de Espanha (Montevideu, 2004), *Quimera*, *Memorialuz* e *Transluz*, na individual Lumen, no Palácio de Cristal do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madri, 2005), *Intro (Irruption Series)*, na exposição *Corps en Mouvement* (Centre Culturel La Médiatine, Bruxelas, 2005), *Irruption Series*, na mostra *Indelible Images: Trafficking between Life and Death* (Fine Arts Museum, Houston, 2005), *Irruption Series (Saga)*, na 2006 Taipei Biennial (Taipé, 2006), *Observatório*, no Projeto Octógono de Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado (São Paulo, 2006) e *Mundus Admirabilis*, na exposição *Jardim do Poder* (Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2007), além das intervenções urbanas com projeções de laser *Super-herói (Night and Day)* (São Paulo, 1997 e 2007; Buenos Aires, 1998; San Juan 2000), *Transit* (São Paulo, 2001; Curitiba, 2002; Porto Alegre, 2003), *Mil e Um Dias em Uma Noite* (São Paulo, 2003), *Noor* e *Moonscape* (Lahore, 2005) e *UFO* (São Paulo, 2006).

Destacam-se também projetos para *site specific* permanentes em espaços públicos e privados, entre eles: *Ex-Orbis*, no Aeroporto Salgado Filho (Porto Alegre, 2001), *Teorema da Gaveta*, no Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação da USP (São Carlos, 2002), *Fly House*, na residência de Lucia Santaella (São Paulo, 2002), *Vida*, no Memorial do Holocausto [arquiteto Jorge Wilhelm], Cemitério Israelita de São Paulo (Embu, 2003), *Duplo*, na Praça Ana dos Santos Figueiredo (São Paulo, 2003), *Bordado*, na residência de Bruce e Diane Halle (Aspen, 2003), *A Lição*, no Edifício Maria Cecília Lara Campos (São Paulo, 2004), e *Eclipse*, na Praça José Ermírio de Moraes Filho (Curitiba, 2006).

Regina Silveira vive e trabalha em São Paulo.

ENTREIMAGENS *adolfo montejo navas*

"The hypothesis of a simulacrum would merit more than just becoming reality."

Jean Baudrillard

I

There is no doubt whatsoever that Regina Silveira's choice of Ficções [Fictions] as the title for the exhibition at the former Nolasco station, now the Museu Vale do Rio Doce (MVRD) in Vila Velha, Vitória, is open recognition of a fundamental component of her poetic, which is entwined in her esthetic discourse; but that perhaps in the past few years has been made denser, or is becoming more explicit, as a conceptual and structural characteristic that inhabits her work one way or the other. Mostly, this occurs when it communicates with Jorge Luis Borges' work of 1944, whose tonal coincidence is very much more a declaration of poetic, artistic faith, moving in the direction of belief in fiction as a "report" about what is real – in favor of its inclusion without limitations – because both reality as well as unreality are part of the same enigma in which the human being and the universe are reciprocally implicated¹. But it also deals with a morphological, operative aspect because this is what artistic construction is about: a fictional architecture. Even more so

1. In any case, besides the reference to the writer made by the artist (in implicit homage) in a part of the New York Public Library project (concretely, the construction of an imaginary ladder spatially connecting to the institution's real ladder, to a certain labyrinth similarity with the Borgiana Babelic library), makes references inevitable to some parallelisms in the esthetic concerns between the writer and the artist, in so much as imagetic speculation, attraction through reflections, inversions, other perspectives, the imaginative vertice so present or the potentializing of fable as critical and poetic reading (something that in the works the artist has been producing recently about plagues she manifests some unexpected affinity). Also, the poetic reinvention of the universe could figure as a common prerogative, as well as the appreciation of language paradoxes and games. The differences, numerous and significant, are not being called for here.

when Regina Silveira bases the major part of her latest work on this frontier territory that is involved with architecture – site specific and work for public spaces. Thus, and following the reading of these same paths that can split, for their part, into different directions, our first critical approximation could choose the path of spatial intervention and its topographical dimensions; or the path of fiction, that is, invention, which also corresponds to the field of simulacrum, such as those distorted and interpretive configurations that read the apparent forms of visual states.

This exhibition is related to a type of simulacrum, which guarantees for art its fictional, anti-platonic condition for registering what does not exist – pushing aside mimicry – conceding an ambiguous nature between the real and the more constructed phantasmagoria, in a poetic of entreimagens [betweenimages], of images that dislocate to an interregnum zone, such as that of its deepest nature. Jean Baudrillard has emphatically called attention to this image stage in contemporary society, in which transparency is purged of any other mystery to be unveiled and where of abandonment of esthetic illusion configures a desolating panorama. Within this context his question resonates: "Will there still be, within the hyper-visibility of the things, of their transparency, of their virtuality, a place for an image, a place for an enigma, a place for occurrences of perception – new occurrences of perception – a place for an elective force of illusion, for a true strategy of forms and appearances?"² For our luck, the answer to this difficult situation is positive. It is in the exhibition location and, by extension, in the artist's own poetic. However, this in no way coincides with the current critical picture that is so saturated with strategies of the artist, to the extent that Regina Silveira precisely establishes a visual simulacrum and a doubly reflexive esthetic illusion: at the threshold where the image makes a crisis of itself – visual interrogation and

2. BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997. p. 28.

neither code nor imagetic servitude. In fact, the full body of work of the artist defends this critical condition of thinking of another image, seeking esthetic-poetic situations that produce a cognitive state associated with dazzle and visual magic. In fact, the word fictions is part of the artist's reflexive vocabulary, and because it translates the poetic type of situations, those put into effect as visual de-constructions (architectural, spatial), with virtual procedures (different types of artifices and simulations). All in order to bet even more on the creation of an ambivalent image (between): enigmatic and, at the same time, a critical incorporated latency.

It is not in vain that the Simulacrum concept already is part of the artist's trajectory, such as exhibition and concern. In an exhibit of the same name in 1984, she signaled a direction "frankly opposite her presuppositions of fidelity to visual perception"³ (following words of the artist in step with her doctoral thesis), which reaches right up until today. At the time, the artist's investigative research into Leonardo da Vinci's Windsor notebooks already had revealed attention to the simulacrum, the visual experiences deriving from the translation of the physicality of some phenomena.

In any case, this is far from the simulationists – American artists who based their theses on the French thinker, to his ironic astonishment – who worked with visual references in a high state of recycling; a new statute of the copy, with reversible simulation of reality in a stage of seduction where the forms/fetishes were disillusioned. In fact, the artist's poetic is inserted into another problem, and it is precisely its distance from the mystifying of the original and the copy – both derived from the work's aura – that confers on it a post-Benjamin freedom that is in no way contemptible. Thus, the visual frequency of Regina Silveira's work is in tune with the demystifying of the classical supports,

3. SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. São Paulo: MAC, nov./dec. 1984. [Folder].

through the incorporation of materials and procedures of the contemporary visual industry and technology, in greater symbolic affinity than that which has been polarized by the history of the aura and what derives from the reproductions. Her work moved so close to the dilemma that it wound up demonstrating its inexistence. Her poetic focuses on this lack of definition, and shows the reproduction-original conversion, and vice-versa, as being fruitful, pertinent, plugged-in to the times we are living. In any case, the artist's insistence in creating a third border for the image passes by not reducing fiction to fictitious, into mere subverted iconography (distant from the more common post-modern appropriationism and its frivolous theft of icons), and by succeeding in achieving reproduction/representation equidistance.

II

All of Regina Silveira's poetic can be considered in this interval contexture, into which even the title *Entrecéu* [Between-sky] (the central intervention in this Museum) is a manifest example. Operation and esthetic results that deal with the interstice caused by the conceptual/visual dislocation of contemporary art: where the image that is worked is distinctive from any visual reification project, to achieve a desired state of visual alteration – “the other image”, as Eliane Escoubas said.⁴ Which is another Borges-allied conditioning factor: one thinks about the models and the originals, denouncing this lack of variations, inversions and constructions that play with the presence/absence of perception (*Dilatáveis*, 1981/1991, and *Masterpieces*, 1983/1998, were emblematic series produced by the artist), never permanently descending into absolutism, a precise product or a tautological object (the artist's works have this degree of suspension, of not being components, as

4. ESCOUBAS, Eliane. Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética nas artes contemporâneas. Vitória: Seminários Internacionais de Arte Vale do Rio Doce, 2007, p. 33.

well as a major part of the in situ works play with their dematerialization), neither in that other set of ideas comprising communication, the belief in transparency of the message, two dangers raised by Mário Perniola, two vain illusions, merely semi-alive within their gradual impoverishment, by the continuous and circular multiplying of the inertia that represents all of the cultural mimetic machine. Regina Silveira's work, paradoxically, is able to disentangle itself from the illusionist works that practice their own disillusionment, offering figurations whose performances upon appearances is to create other simulations,⁵ a certain demystification of what the image presents.

Thus, it represents a manifest, even arbitrary artificiality regarding visual canons (with linear perspective rules, the theory of shadows or the generic separation of languages), whose objective is to reach the other visual topology. At the beginning of her career, such experiences were located in interior, environmental spaces, pushing the representational virtuality of the white cube to its limits. However, for over a decade she has been involved with larger structures, buildings and other public spaces, both to checkmate the stable condition of architecture (of buildings and monuments) or their museographic institutional meaning, as well as to institute new perceptive experiences (and *Ficções* [Fictions] is part of amplified coordinate). Lately, the spatial and architectural deconstruction processes have been incremented, and in this sense the *Ficções* [Fictions] exhibition (2007) seems to be a part of a same field of interests, with different results in *Claraluz* (2003) and *Lumen* (2005), in view of the fact that all of the cases a strict relationship of light with architecture has been established through great spatial defragmentation, and an operation of visual links inside and outside of the buildings.

5. Computer simulations for certain works (digital models, etc.) is a common practice, fully incorporated into the artist's work.

III

Between the visibility simulacrum, of which the quattrocento Italian warned, and the hypervisibility and transparency simulacrum, there is a quantum leap to be considered. It is a mandatory retextualization because the former work at the level of the eye like a camera obscura/interior, as images/simulacrum that are appearances of visibility, apparent forms of appearances. Images projected in a phenomenonic world like ghostly bodies for Leonardo da Vinci. The most recent ones – those formulated through the French theory – are those simulacrum that play with the trend toward denotation and connotation at the same time, equating even their indefiniteness. They belong to the post-modern era: one was of simulation in which the confusion between the real and the model already is confirmed, promulgated, being now the production of the real, of additions to the real, the devouring strategy that dominates almost everything (media, advertising, TV...). In the search for abolishing the distance that still exists between the real and its representation, the strategies of art (and those of the Brazilian artist) still offer a way out, a visual, polyglot, critical antidote. Regina Silveira's poetic knows how to position itself against the coalescence of the real and its double, between the real and the esthetic configuration, inventing its own territory for action and observation through a legacy of constructive mechanisms, according to the artist herself, where parody-like and artificial distortions are inserted; all of this is an opaque visual that is being transformed into configurations of light and transparencies, with the same critical destination, always putting fidelity and representational literalness in play. In this regard, *Entrecéu* [Between-sky], *Mirante* [Lookout Point], *Mil e Um Dias* [A Thousand and One Days] present a common sense of the abyss, that which leads us to doubt what we see, of its legitimizing visual truth, by the strength of its constructed poetic latency.

“Art is made to continue being illusion: if one enters the dominion of reality, we are lost.”⁶ Art is condemned to defend, more than ever, its simulation space. Or better, its reason for simulation. Understanding that its fiction is different, a construction made to cloak the dis-appearances of truth. That is where the elevated and fruitful tension between reproduction and representation come from that has existed in Regina Silveira's work since the beginning, as well as that which is produced as a consequence between representation and understanding. Two productive binomials that also repose in a repertoire of long-reach concerns: the re-positioning of our space-time coordinates – so visible in Ficções [Fictions] – in place of the subjectivity of the existential and even cosmological panorama of the beginnings of the XXI century, as well as in the registration/preparation of the interrogations of the poesis order: its forms never run out in themselves, which is part of a seduction – shall we say even humanistic – that bets on its conquered collective presence.

IV

Despite the fact that this exhibition does not follow a defined script, being able to yield to the three works that independently comprise it, nevertheless there is a more plausible itinerary, that which began with *Mirante* [Lookout Point], in the first space of this ship that is this Museum/warehouse.

Mirante [Lookout Point] presents an imaginary situation of its own, that of the creation of a space for looking, and that of a pure image whose translation is abyssal. Through the installation of a well that permits a planetary view it is possible to conduct a reading of our space located in the Museum (in the Center of the ship) that offers an undeniable cosmological position. Contrary to the installation, *Entrecéu* [Betweenesky], the larger intervention in this exhibition that

6. BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997. p. 51.

presents a large-scale and very involving sensorial/visual situation, *Mirante* [Lookout Point] points toward a focused objective, funneling our approximation in nearly a subjective, intimate manner. In fact, it is a true cosmological tête-à-tête, of a rare work of art whose sense is collective (of spiritual kinships and directly descended from *Observatório*, 2006), demanding our strict participation; from an invitation to find our image mirrored in a wandering planet. Thus the subjective space cannot remain untouched through this play of perception in which the universe is contemplated within a well, because at the bottom of this mirage, there is a sense of dizziness crossing the location, the building.

On the other hand, the artist knew to choose an element of great symbolic significance for all cultures, because a well is invested with cosmic communication as a result of its function as a nexus with the “floors of the world”. “And considered upside down, it is a gigantic astronomical telescope pointed from the guts of the world to the celestial pole”. And this inversion is meaningful because it places us in the situation of being observed and not only observing. Thus, it is a work that includes us in its microcosmic preparation and that encompasses abyss and communication. At the same time, it also drags with it the connotation of a secret, of dissimulation, and it is a symbol of knowledge.

Entrecéu [Betweenesky] offers the notion of such an important interval in its own title: it is the title of a situation and of the nature of its images. *Entrecéu* [Betweenesky] creates *entreimagens* [betweenimages], nourishes a visual condition that serves as an interruption, of a space created between, that already contemplates the passage: images of a space to be located in another one. It is unknown territory, despite the high points of reference (the sky, the clouds). In fact, the distinctive mirroring of the sky in the space of this Museum is

7. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympo, 1997. p. 726-727.

a feature of the exhibit, as much as the yanking it promotes, a gesture of spatial perforation that makes it possible to glimpse a place inside another.

Entrecéu [Betweenesky] not only works the multiplied perspective of the deconstructed space, but also makes it possible for visitors to insert themselves into a visual operation in which the architecture presents itself as the subject, although it can undergo esthetic transformation. The space needs to be approached in a confrontation with its architecture and specificity, a type of collision always present in site specific exhibits. Here, the space in the main warehouse is contemplated to be invaded by the reading of the exterior space: the sky and the clouds are inside. Captured? Or was the structure of the building raised, imploded? In fact, the sky has been resized through architectural syntax, with the observed and even accidental characteristics of the warehouse interior, where the inclination of the graphic structure itself on the lateral walks makes it possible to have one more dynamic element of greater tension within the ship, a density that is nearly of movement, a sign of visual fragmentation that receives the entire building and in which we are involved.

What is produced in *Entrecéu* [Betweenesky] is an unusual situation, of appearance (a fundamental word in the artist's vocabulary, as is magic). It is an esthetic fiction that reports another imaginary occurrence, but one in which what is “reported” is yet another poetic situation – of concentrated imaginative cognition – rather than a long or discursive narrative. And something that has a strong allegorical component; that is, it produces a migration of meanings, because the condition of the image is converted into something else: in the appropriation and reading of *Entrecéu* [Betweenesky], the MVRD building speaks about the sky and vice-versa. The operation of changing the central visual axis of the warehouse architecture leads to the realization of a surprising celestial tunnel, where the structure of the ship that has no real roof that can be seen serves neither for

shelter nor separation, but rather for a sought after visual osmosis. And once again the external and internal boundaries are indivisible, which is in line with our *modus vivendi*, completely interpenetrated by the mediatic habitat. And in this environment, through a multi-focal and circular view of things, our rotational walk, our steps are joined together in a sensorial, synthesizing contiguousness, which is fundamental for reception of the piece.

Mil e Um Dias [A Thousand and One Days] – or the days of the night – is an image-movement that seems to go against image-time in a statute of the work that changes the sequential condition. The situation created, of a visual sinkhole, is somehow in step with *Mirante* [Lookout Point] even if what is funneled through *Mirante* [Lookout Point] is hyperbolized in *Mil e Um Dias* [A Thousand and One Days]. In fact, in both of these pieces what is being played is the condition of the image in movement. Movement that is inscribed in a space, made up of space-time appearances. This places it as being characteristic of a piece in transit, which works succession, another type of less territorialized space. Certainly, in *Ficções* [Fictions] an instigating situation is produced, with specific interventions in the Museum's space, satisfying a given locale, but at the same time — and, above all, with *Mil e Um Dias* [A Thousand and One Days] and *Mirante* [Lookout Point] – one sees them traversed by temporality, by an image in a state of flux. The space of these pieces seems modulated by the temporal presence that is not based on a static visual state but, rather, images-happenings.

If there is a certain tension in the expansion and contraction of the images that appear and disappear in continuous transformation, it is boosted by the presence of a hidden, camouflaged door, a replica of another one that exists at the extreme other side of the ship, which increases the fictional quality of the installation and places the representation scheme in even greater doubt (being here in subtle complicity with *Magritte*). Furthermore, the soundtrack (containing voices of

children and the sound of wind in parity with the clouds, and crickets and night creatures intermittently with the stars) amplifies the condition of the piece: it offers a symbolic acoustic substance, put into dialogue with the silence of the images, also producing a strange sensation of something that cannot be observed, or of a life of memory (of echoes), and great daytime restlessness and rare nighttime serenity. The projection of passing clouds, the appearance of the stars, the light of day and the luster of the night – always on an almost cinematographic scale, on one of the walls in the back of the warehouse – is a continuous-motion image engine where the representation itself is underway, in transformation, via the respiration and dilatation of the images. There is a certain undeniable hypnotic effect in this visual genesis. Is a true esthetic ode created for our transit, for coexistence with a circularity that dilates and retracts in a *klaidescopic* configuration, which functions as a magic door where images are born and die without interruption, opening and closing our visual state.

In these three cases, an own site specific situation is produced that redefines the notion of place: the piece is established as a place of spatial practices, such as production and place performances. And in this relationship between place and space, metaphorically read by Michel de Certeau⁸ as the relation between the tongue and a word, the space represents the conjugation of place and, thus, the recovery of ambiguity, of a spatial polissemic, far from its stability and unique identity.⁹ The three interventions realized by the artist are the result of this practice of a language that re-signifies the place. It is something that is completed through our presence, through our wandering through the space of the pieces.

8. DE CERTEAU, Michel. *The practice of everyday life*. Los Angeles: University of California Press, 1984 apud KAYE, Nick. *Site specific art*. London: Routledge, 2000. p. 3-7.

9. It is a special (and spatial) practice of language that this poetic links to the imagetic liberties of poetry and, precisely because of this, moves beyond banal comparisons, of the similes that have been consecrated by the law of custom. *Poiesis* always exalted as artistic reason.

Ficções [Fictions], taken together, raises questions built in the site specific environment (the characteristic art location promoted by the *Museu Vale do Rio Doce*) and is part of three different situations. The common denominator of the work is the sky, the celestial horizon by extension, and our own problematic scale, interrogated, with regard to the images that are presented. And such situations have something of optical duplication of what is real (via projection, via reflection via fragmentation), whether in the door of the replica of *Mil e Um Dias* [A Thousand and One Days], in the multiplied sky in the tunnel in *Entrecéu* [Between-sky] or in the imaginary sphere in *Mirante* [Lookout Point]. And through components that are recognizably immaterial¹⁰ (the light material presence, even if physical) that reinforces this state of fiction, the intensity of the intrigue that is presented to us.

V

On the other hand, in this exhibition three types of strategies with lights are produced: there is a fixed light, stationary or objectualized (*Entrecéu* [Between-sky]) and a projected light, virtual, in movement, sequential, which runs in parallel to us (*Mil e Um Dias* [A Thousand and One Days]), as well as a mixed case of nearly fixed and objectualized light that, however, moves slowly (*Mirante* [Lookout Point]). This leads to three different viewing experiences, according to what is recorded on our perception: *Entrecéu* [Between-sky] invites us to take a complete physical plunge, by passing our gaze over the full extension of the main of ship and looking mostly at the entire architectural structure (the high part, sides, the floor), from close up or in perspective, from many, always wide, angles and continuously; *Mil e Um Dias* [A Thousand and One Days] calls for a horizontal, parallel viewing, and

10. A significant detail in the production of this visual quality is that all of the images in this exhibition have a manufacturing process similar to that used for advertising and the production of shows and events. Digital images, visual matrixes worked through electronic systems, industrial processes.

Mirante [Lookout Point] one looks downward, self-engrossed (paradoxically, cause the visual objective is the anonymous, but collective, sphere of our planet).

Ficções [Fictions] (2007), together with Claraluz (2003) and Lumen (2005), already form an emblematic trilogy in the career of the artist, in which space and light with incorporeal characteristics in their spatial configurations are the main elements for the creation of artwork-situations, for the images-happenings. A light that, different than previous work, is not centered on shadow strategies but rather on transparency operations, of celestial light reflected or multiplied in clusters/fragments of light that transform themselves. This is quite different than what Hal Foster¹¹ calls “shadowing”, or, more clearly the spectral side that certain contemporary art possesses. In this sense, Regina Silveira’s poetic is heading towards a completely opposite position manner, for example, that of Rachel Whitehead. Despite some things being interestingly in tune in the use of architecture and daily objects, or in the predilection for some brands/traces and common phantasmagorical results. Even despite the use of opaque and flat masses, of working with the negative side of the image, its emptiness, as well as with the weight that is inherent or latent in the memory of the things, in the British artist the sculptural volume reaches a physical, nearly monumental gravity, and there is a certain uneasiness that the Brazilian artist’s works prefer to show tangentially, obliquely. This is so in part because the re-semanticizing of the spaces is different, the negative of the spaces – and the objects in play – is something else. In the case of Regina Silveira, the objective is to create a question mark, cognitive and perceptive questioning whose essence is poetic, a visual/spatial enigma that especially shows itself as almost transparent, naked and not impenetrable, as happens in Whitehead’s work. Deep down, it is curious to perceive that

11. FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. p. 134.

the same solidity of some of the spatial creations (as also is the case of Ficções [Fictions]) is suspended, and shows its markedly fictional side.¹²

VI

With the nomination of *entreimagens* [betweenimages], we intend to make a reference to different visual intermezzo environments: to the diffuse boundary between reality and representation (with the latter considered phantasmagoria, such as a true ghost), to the gap that reconnects what is virtual with what is real (in a joining together of forces), as well as to the state of visual interstices that pursue this type of images-nexus (eliminating surfaces/volumes, interiors/exterior, spaces/movements). Such a category has been validating, above all, the threshold condition that it carries off by itself. These are threshold-images that are seeking immaterial, nearly incorporeal constructions, and are located within a context of high physical and environmental definition (buildings, public spaces, urban topology), whose function winds up being the search for a new visual statute.

In fact, added to the reflection produced by the dislocation of attributes from one media to another, and the image-estrangement that always results, is an investigation of the perception, of the representation scheme. Thus, Ficções [Fictions] carries a meta-poetic condition in which the question of art is inevitable: regarding its place and value, about its pertinence and language – a questioning of the art that is part of the amplified field of our culture. And it is in this stage that Ficções [Fictions] places itself: it is not an artistic exhibition such as a higher order exhibit, whose esthetic characteristics are re-dimensioned in the light of new sentiments. Really, the

12. Something that, in fact, the models that are together with the drawings in the Museum’s exhibition hall explain, not only in their plastic identity in the imaginary space, but also through the lack of difference between the projects that have been held or not held, for different reasons, since both are part of the results of research into the same poetic.

exhibition understands how to deal with questions that inhabit our contemporary lives, the relationship with the cosmos, with time – in sum, with our space-time coordinates. It also is cosmologic vision that can only being offered through a means of intuitive understanding that de-conceptualizes the world through an esthetic experience that does not renounce its perceptive, sensorial and cognitive eros, and that is conscious of having a symbolic component that increasingly is more evident – that which promises an esthetic-social reading and reception that is more and more generous. Thus, it is difficult to remain estranged in this exhibition: Ficções [Fictions] is intimately related to being near and distant from things.

On the other hand, the phantasmatic mark of image-estrangement that many of her previous pieces contained (in which the absences were more significant as esthetic signs than the presence itself) led to a result that was an ambiguous reference; that is, operative, underway, in critical-cultural litigation. Now, this phantasmagoria increasingly has been dislocated to two instances: to a different immateriality – thus the work with light (solidified as a brand, an almost incorporeal trace); and to greater transparency, as if the artist’s focus had come closer to the kernel of the image, that is the nature of its fiction (recognized, strengthened illusion). And in the interventions in large spaces, this dynamic of immateriality and transparency also has revealed itself to be a paradoxical strategy, by the capacity to create situations of lightness, magic, image-estrangement in closed contexts, heavy, of great physical presence, architectonic.

Just as the history of linear perspective already supposes a psycho-physiological re-education – destroying that which it represents (according to Mário Perniola)¹³ it is interesting to note that the development of Regina Silveira’s language as of her studies and visual deconstructions

13. PERNIOLA, Mário. *Estética del siglo veinte*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa, 2001. p. 78.

originated by illusionism of the perspective wind up being translated into spatial adventures in which the light/shadows intensely work another perception dynamic, because the site specific form acts on us through its dialogue of successive visions (the eye sums up perspectives, according to the artist), in a living, active manner. This is done through a mobility that demystifies the space as an equal, as permanent, where all of the points lead to different readings. The seeing and being in the pieces break the mechanics of the vision, of contemplation, of any horizon reduced to a unified representation, or a single approximation. Which is also related to the nature of an image that accepts temporality, age, succession, transit.

In this manner, the literalness of the images always is deflected, intervened, activated for another reading, one of great perceptive perplexity. Which has something in common with the irony of the representations, of the interpretations, about the polarity embedded in the game: representation versus understanding. In fact, all of Regina Silveira's poetic makes this critical circumstance possible: that of moving our visual, cultural understanding to another level of representation. Thus, *Ficções* [Fictions] points towards another threshold, towards art's very condition of being a threshold, the third border of the image. Or between images.

Rio de Janeiro, junho de 2007

POTENCY OF IMAGE, STILL *teixeira coelho*

The main word, here, is transfiguration. The exhibition is of *contemporary* art and this word carries an *archaic*, religious resonance. But the inadequacy of such an

1. BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte (ilusión y desilusión estéticas)*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

approximation – between distant times and things we forgot that once went together and that actually have never totally divorced – is only apparent. Perhaps the word wouldn't have occurred to me, with its significance for the present day, if I weren't rereading, at the moment when I saw the final version of Regina Silveira's installation, an essay by Baudrillard¹ about the bankruptcy of contemporary art. In this text the author speaks of a present day art that may be living much above its possibilities (like in a life of fantasy in which the characters cannot “top the bill”, as it happens with middle-class today) and way beyond its ends for having accepted (and contributed to) the death of illusion and promoted the de-imagination of the image. (And here reemerges the word *transfiguration* in its current intricate but suggestive format: the imagination of the image). Loss of capacity and desire for illusion, disappointment and resentment with artistic traditions, short-reaching self-reference and irony: the list of the philosopher's accusations against contemporary art is long and his reasons are arguable – but not to be ignored.

In his text, the philosopher seems not to believe in the possibility of art reactivating its *potency of illusion*, recovering its capacity of imagining the world and reestablishing a direct connection with life. To live above its means and beyond its ends, generating only simulacra, is this a definitive and final problem for current days art?

Not if the evidence is this installation by Regina Silveira. There is here a positive illusion of the world, as the philosopher wished – the illusion of a primitive scene, the allusion to an original scene, prior to the aesthetical issue and able to grant it a sound cause and meaning, a necessary condition for not restraining the use of the word art to a mere word play. This becomes even clearer when one hears from the artist, in her studio, the suggestion that *Mil e Um Dias* [A Thousand and One Days], the third station of her work – in the image of alternating days and nights with a soundtrack of noises both recovered and fabricated – carries an

autobiographical aspect. But even unaware of such revelation by the artist, the primitive scene suggested by her is too strong to be ignored. And that is because the installation offers an *effect of the world*, prior to all intellectual interpretation that may be added to it and, specially, prior to the *effect of discourse* that fixes and asphyxiates much of both modern and contemporary art.

There is an *effect of the world* in this installation: this is the point. And, for several reasons, its piece of resistance is the central sky involving everything, the *Entrecéu* [Intersky]. It is grandiose, a dimension that becomes even more impressive after the smallness of the black well in the previous room, where we start the visit. *Mirante* [Looker], the black well of the previous room, in its ambiguous allusion to both those who *see in it* and those who *are seen* by it, is intimate and personal and suggests more than proposes. The intersky is ample, collective and affirmative and installs us in the present time – real, localized and immediate – proposed by the work, in a relation soon to be corrected by the wall of *Mil e Um Dias* [A Thousand and One Days]: in front of it we feel the urge of not being constrained by the immediate present created by the intersky and we are invited to return to what we have seen before in the first room in order to take on from there toward that which is now suggested by the image in the wall in front of us. As it is characteristic of many a contemporary art, the final meaning that may be reached by the visitor derives from and depends on the itinerary that the work proposes. When entering the venue, we do not know yet how decisive it will be to proceed according the proposed itinerary, but we will be impelled to do so and this will allow us the possibility – if there is a will to that – of overcoming the situation of simply having one's senses affected by the experience we may have in each room, in each of the installation's stations, and draw a broader meaning for our experience.

The intersky is grandiose in the sense this category has in classical aesthetics. If the grandiose does not necessarily

call for the sublime, it may, under special conditions, *touch* the sublime, that which is *absolutely grand* (Kant), that which is not immeasurable, that which has itself as the measure of itself. The physical dimension is determining, but not essential. It is possible to reach the sublime through the immeasurably grand (a pyramid) and the infinitely small (Caspar David Friedrich). Both alternatives aim to present that which is not representable, to point at that *which is not there*, that which cannot be seen and that is not summarized by what is seen. Just like in this installation.

This process has a name, a name cherished by the philosopher and with which we return to our starting point: transfiguration (a word he nevertheless uses only once in his essay – but enough to caught an attentive reader). I'm looking at an image, but that which I'm actually seeing is not in it, it is quite beyond it: transfiguration. The capacity of imagination of the image. Something not all art has or looks for. A passage toward something that is not in the thing represented, not in the object, not in nature – not in this sky – but within the observer himself, in us, as pure concept.

And, nevertheless... there is something in this installation that depends on nature, something that depends on the sensitive, on the real, on the external, which means to say that – somehow – there is in this installation an *external measurement* after all: the body, the human body. The issue here is not just a matter of seeing; it is a matter of *being*, that which only a body can do, that which only the awareness of being inside a body can allow. Once again, the main clue – if it was necessary – comes from the backstage, from an inside information: the artist's studio. In the maquette she made to visualize her own work (but that the public will never know) it is possible to see a miniature human figure; a miniscule human figure in scale *marking the measurement* and conveying the *meaning of the measurement*. This little human figure is placed at times beside the intimate well it looks at, at times in the intersky and at times in front of the thousand and one days:

the artist moves it around the maquette when she needs to evaluate a feature, to imagine a solution, to sense the whole. This is not a work made for a mechanical or virtual observer, it makes no sense in a photography reproducing it: it only exists in that specific space and for someone who is really there. But this inside information is not indispensable for realizing the presence of this measurement, for understanding that the artist took the physical human body into consideration: the installation beckons the human body because it is an itinerary that involves it, its meaning is the result of the real movement of a concrete body through a sensitive space. This work is done for human scale. The intimate well meets such demand, and the intersky confirms and reaffirms it. It is perhaps in the thousand and one days only that a door is opened for the disappearance of this body – after it has been affirmed.

All this puts transfiguration in motion, including in its specific and archaic and mystical sense, which perhaps is inherent to art: the revelation of an inner image of the work, greater than the outer image and that, nevertheless, magnifies it. An inner image that lies in the observer. There is, for sure, matter for imagination in this installation. Its image imagines. The positive illusion the philosopher searched for still exists.

TODAS LAS NOCHES [ALL NIGHTS] regina silveira, 2005

Todas las Noches [All Nights], 1999, is a project specifically created for the five contiguous rooms of temporary exhibitions in the ground floor of the Museo de Arte Contemporáneo of Monterrey (MARCO), Mexico, located in front of the inner courtyard where the pool is. The installation proposed to the museum should take the five rooms as a whole, and it was conceived as the result of an imaginary situation, in which two (theoretical) light sources, one at each side,

would magically beam towards those rooms, whose spaces, with the exception of the furniture, the bases and the glass cases, would be totally empty and without a ceiling. In this fiction, the extensive shadows would cover every room and its furniture, forcing the museum's architecture to turn, as a huge projected shadow, on itself.

This not carried-out project was a visual commentary on the (difficult) relationship between art and museum and, in the case of the spectacular Legorreta's building, it also meant a critical stance in relation to the problematic excessive preeminence of sculpture-museums in present days.

The digital maquette of the work was done in collaboration with the architect Cláudio Bueno at the Núcleo de Tecnologia em Arquitetura e Urbanismo of the Universidade de São Paulo (Nutau-USP) and with it the technical and material proposal of the projected shadows as an appliance of black adhesive vinyl on all surfaces affected by the projection, covering an area of about 1.800 m².

Todas las Noches [All Nights] remained in stand-by since then, possibly due to both its critical stance and its excessive size. Even though, it was kept active in my imagination and I find its influence in several works done later, on other architectonic supports.

Published in: **Re-shuffle**: notions of an itinerant museum. New York: Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, NY, 2005.

GOL SUPERSÔNICO [SUPERSONIC GOAL] regina silveira, 2002

The project "Gol Supersônico" ["Supersonic Goal"] aims to recover, on the tiers of benches of the Pacaembu Soccer Stadium, popularly called "Tobogã", the image of the former acoustic shell built for events of orchestral music and dance that previously occupied this very same area.

Old photos portraying the acoustic shell, whether in the period of its construction or in full use during cultural events at the Pacaembu Stadium, were used for the conception of the work.

Determining for the result, in the process of creation of the work, was the image of the acoustic shell, white and elegant in its *art deco* style, with its shape marked by a concave curvature and scaled by several concentric circles.

In *Gol Supersônico [Supersonic Goal]* the schematized figure of the acoustic shell, drawn with a kind of distortion that makes it point to the soccer ball suspended in space, appears on the left on the dark background of the great architectonic mass of the tiers of benches and purposively takes on the appearance of a phantasm, as if it were an apparition.

On the other hand, the evident visual analogies between the concentric curves of the acoustic shell and the known (and also concentric) configuration of the orbits of the planets in the solar system brought the conception of an image of cosmic nature, as if the shell and the soccer ball were stars inhabiting the dark cosmos. According to this conception, the very tiers of benches that support the image would work as a mirror of the night sky or, inversely, as an opening and passage for the infinite space of the stars.

The title chosen for this work, *Gol Supersônico [Supersonic Goal]* aims to include a thematic relationship with sound, virtually implied in the acoustic shell and also with the action that seems to be frozen in the image, in which the situation chosen for the elements allow us to think of the acoustic shell either as a goalkeeper trying to prevent an imminent goal or a player ready to hit the ball with the head, sending it to the fathomless space.

In the dictionary, one of the meanings of the word “supersonic” is:

“[...] Designating, of, or moving at a speed greater than that of sound, in air” (Michaelis, *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*).

In this project, the exploration of the theme of the association between a cosmic image and music is also based on the ancestral and historical relationships between musical harmonies and astronomy (exemplified by the mathematical and Pythagorean rationalization of the concept “music of the spheres” as a universal harmony of planetary tunes, as elaborated by the 16th century astronomer Johannes Kepler..

NEW YORK PUBLIC LIBRARY PAVING THE WAY *regina silveira, 2003*

Paving the Way was conceived as a multi-language logo for the new Bronx Borough Center Library and planned to be built in the form of a special pavement, beginning over the sidewalk and entering into the building. The chosen configuration – a quilt where embroidered words, in different alphabets, are sewed together – is a direct allusion to the multicultural roots of this area of the city and to the multi ethnical components of culture, globally interweaved.

“Library” is the word uttered by this pavement in different languages. Several juxtaposed translations of this word – to Chinese, Greek, Cyrillic, Spanish, Portuguese and Italian (a same word for these three languages), Korean, German, Hebrew, French, Arabic and Japanese – occupy the many rows of the quilt. The incompleteness of the quilt, indicated by its “unfinished” parts, is a sort of conceptual “etc”. Threads and needles in empty parts function as signs of a work in progress and are visual clues to the infinite other existent alphabets that would follow the represented ones.

The words in this quilt are assembled like groups of cross-stitched letters or signs, within the type of codification usually found in common cross stitches charts for doing

embroidered alphabets – a worldly and timeless popular practice. In the American colonial past the gathering together of several persons living far from each other (the “bees”, mainly women) in order to sew cross-stitched pieces, is part of the historical and popular traditions of quilts.

THE SITUATION

Paving the Way is an indoor/outdoor piece, made as a flat covering for the sidewalk pavement, and extended through the entrance hall until it reaches – and covers – the back wall of the lobby.

The meaning of *Paving the Way* is rooted in this specific site. Not only the understanding of the piece as a kind of “logo” for the building is facilitated by the inside/outside situation: the cross-stitched words sewed together are intended to lead to analogies among the cross-stitch manual work, quilts and knowledge. All three grow slowly and are formed by aggregation and interweaving processes.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY STAIRS INTO SPACE *regina silveira, 2003*

Stairs into Space was specially conceived for the large reddish granite wall in front of which a staircase links the Concourse Level to the First Floor, in the new Bronx Borough Center Library building.

In this work, the image of a descending staircase in distorted perspective is seen from above, in a way that drives the viewer’s gaze into the axe of its vertiginous inner space and down into the visible lower end of the staircase.

This work is conceptually anchored in the history of real, artistic and literary libraries, in which the staircases – spiral vertiginous paths – and space labyrinths come

forth as symbols for knowledge as well as for the infinity of the universe.

In *Stairs into Space*, the image of a descending staircase virtually going deep down into the central area of the granite wall could also be understood as the imaginary entrance to a set of other alternative passages. Accordingly, this kind of “hole” in space would be the beginning of a visual hypertext of spatial possibilities.

The situation of *Stairs into Space*, by the side of the real staircase, is essential for this meaning. Specific to this site, *Stairs into Space* is suggested as an alternative path that continues the real staircase. One of the strategies for enhancing this illusion is the sharing of one of the steps both by the fictional and the real staircases. This step is located next to the area where the image bends over the floor and shows its first access platform, in an invitation to explore a space diversion and a detour leading to a different end.

Stairs into Space should be built as a ceramic cut out, black with white lines, placed mainly on the wall and partially on the floor. The surface is formed by 30 x 30 cm porcelanato pieces (high resistance ceramic), assembled and cemented close to each other, directly over the wall and inlaid into the pavement. A detail of the image will be inlaid into the surface of one of the steps of the staircase, in connection with the inlaid ceramic placed on the floor.

DUPLO [DOUBLE]
regina silveira, 2004

This work was specially created for the project of the square Ana dos Santos Figueiredo, signed by the architect Samuel Kruchin, built with concrete and covered with marble and porcelanato.

Duplo [Double] is constituted by a large dimension cube (with a four-meter edge) with polished surface and

superior finishing-up, that projects its elongated, dark and opaque shadow toward the concrete wall that borders the square. In the point it meets the wall, the shadow becomes volumetric and there takes an excavated shape that could be understood as the niche of an absent cube, in an inclined projection going out of the wall. The negative, empty, dark and sectioned body duplicates, by similarity, the full form of the three-dimensional cube resting on the square, to which, paradoxically, it is connected, as a projected shadow.

An important part of the meanings this work aims to articulate resides in the relationship established between the shadow on the cube and the projected shadow (on the wall).

The cube's own shadow is displayed on the cube by its three sides covered by a polished black that remit to an imaginary source of light located in front and above and strong enough to generate those contrasted shadows in the great cubic volume.

The projected shadow, that starts in the limits of the cube and then gradually lifts from the floor, with a shallow volume, only to penetrate the negative volume of the wall, is intentionally more opaque and harsh. Its surface must strengthen the suggestion of the niche as a place of extraction of the virtually illuminated perfect cube located in the square.

Even if in abstract terms and through pure geometrical forms, I hope the visual and poetic discourse implied in *Duplo [Double]* may work as a visual metaphor about knowledge and the acquirement of knowledge, a theme I considered appropriated to approach with this work, conceived for a University campus. *Duplo [Double]* is a poetical fiction, whose visual narrative puts in relationship the harsh niche and the polished geometrical cube and points to, as a connection between the two, the imaginary source of light that would be flooding the square

DESAPARIENCIA (TALLER) [(WORKSHOP)]
regina silveira, 2005

My first image with an “invisibility” character was a painting easel that I extracted from a catalog of materials for artists. This image was done as a linear drawing with a strong “perspective effect”, of unbroken and shapeless composition, with environmental dimensions totally formed by intermittent lines. In this 1997 *desapariencia*, where lines were implemented in adhesive vinyl in order to be applied straight on the walls and floor, the interpretation of invisibility was ensured by the geometric code of uninterrupted lines that conventionally represent the hidden, the transparent and the phantasmagoric. I wanted to create a synthesis-image, one able to synthesize some recurrent reflections on the representation and the role of painting.

Since that version to the present, *Desapariencia Taller [Workshop]*, displayed at the Sala de Arte Público Siqueiros (Mexico DF), I have been critically exploring this repertoire of images of easels, furniture and tools used for traditional studies in painting. Using the same invisibility codification, I composed a few installations with images of studios, which I presented as scenes of visibility built with radical and distorted perspectives, always done with adhesive material in order to be, both optically and physically, inserted in the real spaces for which they were designed. All these *desapariencias* were conceived in multiple planes places on floors and walls ephemerally occupied. These perspectivized scenes always imply an eventual optical recomposition of the original image that departs from determined points of view. Nevertheless, the most provocative effect (I believe) is the perceptive vertigo that results from the conflict that they establish with the experience of real spaces and the visual paradoxes they provoke, due to scale and positioning.

Desapariencia Taller [Workshop], my most recent investigation of this paradigm of visualities and purposes, was specifically create for “The Cube”, a space built where previously had been the garden of the house of the muralist David Alfaro Siqueiros. With its greatly enlarged dimensions, windows next to the ceiling and very high walls, the room is contiguous to Siqueiros’ former studio. In this context, and with these characteristics, “The Cube” seemed to me an irresistible spatial support for developing the concepts and drawings implied in this *desapariencia*, the most expanded of the series, with unmeasured hyperbolic visuality. The several easels and furniture compose a scene of a collective studio, whose elements are represented in such a huge scale that they almost become architecture and make the totality of the scene inapprehensible from fixed points of view. *Desapariencia Taller [Workshop]* allowed me a productive dialogue with the “perspectivized” solutions and multiple planes used by Siqueiros in his mural paintings (which he called “poliangularity”). It allowed me also to manifest, in visual terms, my syntony with his critical texts about easel painting, which he himself felt inadequate, both for the desirable social aims of art and as a way of relating to modern architecture, since he wished for, with a visionary stance, new mediums that could unite painting and cinema.

LUMEN *regina silveira, 2005*

The Palacio de Cristal in Madrid is an ethereal building that feels like enormous receptacle of natural light, an enormous, transparent box penetrated by the luminosity of the sky, with no opaque elements other than the fine, open grid of the framework supporting the panes of glass. Creating works for this building was an incredible challenge

not so much because the dimensions, for I have been working with projects for large spaces for a long time, but because it does not provide the opacity or fundamental supports for my usual type of propositions. During my different visits to the Palacio de Cristal to understand and get the feel of its spaces, I have measured architectural elements and have drawn on photocopies of the many photos I have taken of the building. One of my most frequent strategies to tame a building that is larger than life and overwhelmingly present, in terms of either its dimensions or other characteristics, consists of the simple tactic of drawing on photos in order to understand the scale and the presence necessary for my likely creations and avoid them being neutralized by the context. I knew from the outset that the project should focus on creations arising from the Palacio de Cristal experience itself, the product of its spaces and luminosity: specific works that can be interpreted as being inseparable from the building and yet able to transform the architecture by grafts that alter its visuality and meanings.

Quimera [Chimera] is a visual paradox consisting of the image of a switched-on light bulb projecting not light but a vast shadow in the form of a black drop. In place on the façade of the Palace this paradox could only duplicate its complexity since here it acts as an inverted logo, an out-of-place presence revealing itself to be impossible in the context of a building completely in the grasp of natural light. The intention was for *Quimera [Chimera]* to be built upon the perfect conjunction of two very large back lights – one hung inside and the other outside the building – complemented by a shadow consisting of one fine, black film of vinyl to cover the panes of glass and another of silicon to cover the part of the portico made of cement and lime. *Transluz [Translight]* is an enormous image of the word LUZ (LIGHT), written in perspective. It consists of a cut-out cast of dark blue, adhesive filter to be applied to the panes of glass in the vault on the apse of the building. The technical and

poetic solution of using a transparent cut-out is in response to the possibility and the desire for the outside light to go through the actual word designating it, thereby creating a circular equivalence between the word and the phenomenon that can make itself felt as a luminous accentuation of the transparent letters cast on the deep blue filter. Although the blue filter might also have been expected to cause a bluish atmosphere inside the apse, the most specific visuality I intended for *Transluz [Translight]* was not so much this color-light effect as that of the transparent cut-out itself. I intended this cut-out to work as a sort of immaterial frame within which, at an unfathomable depth, the luminous quality of the sky, clouds, birds and anything that might cross that transparent interval can be seen. It is as if the gap for external space were a stage curtain revealing occasional aerial events above the Parque del Retiro in Madrid.

Memoriazul [Bluememory] is the largest of the three works and is also the one needing the most trials and samples between conception and execution in order to confer the effectiveness of the envisaged configuration, its colors, tones and, above all, its effects. *Memoriazul [Bluememory]* is the visual narrative of an imaginary happening in which all the panes of glass and iron framework of the vaults the full length of the horizontal axis of the Palacio de Cristal are broken. This fiction, frozen in two moments in time, was to poetically link what happened in the glass vaults to the splinters and fragments shown as photos in the image stuck on the concrete floor. The image in *Memoriazul [Bluememory]* was created on the basis of photos of the vaults that were in turn the raw material used to make a large-scale, digital collage in which the fragmented photos appear. This matrix/image is the “motif” of *Memoriazul [Bluememory]*. I was able to make transparent images of it to stick onto the vaults and also the ones cut out of thick, opaque vinyl stuck to the floor. In order to make this “motif” fit the dimensions and characteristics of the building,

particularly when calculating how to apply it to the vaults, it was essential to study all the available layouts in depth and to analyze the maps and plans of the panes, counting them over and over again. In *Memoriazul [Bluememory]* it will be just as important to look upward to see the imitation stained-glass window made of broken panes, as to stroll about over the "tapestry" and experience the virtuality of the many, many fragments including bits of skies and clouds, apparently situated beneath the surface of the ground. My aim here is for the ground to act as a mirror and recollection of what has happened overhead.

I have called the entire project Lumen in order to emphasize that light is once again the axis of my poetic reflection and the very key to all language operations involved in my dialogue with the Palacio de Cristal's architecture. The association with light is also both an explanation and an anchor for the ephemeral nature of the intervention, because Lumen addresses the universe of meanings contributed by the ethereal properties of a building and the changing light passing through its spaces. The changing and temporary effects stemming from the interaction between this architecture and this light are replicated in the ephemeral nature of the works, which do not aspire to any permanence, despite my intention to make them seem irremediably inseparable from the building.

It is also important to note that in this type of project all the images are photographic and digital and designed for a type of execution that extrapolates the more conventional resources used in producing and assembling exhibitions. The Lumen execution technique belongs to the enlarged field of new means of producing images adapted to the large formats currently requires for a variety of applications and in extra-artistic spaces.

POWER, Kevin. Interview: Regina Silveira. In: **Regina Silveira "Lumen"**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, 2005.

BIOGRAPHY

Regina Scalzilli Silveira was born in Porto Alegre, RS, Brazil, in 1939. She earns a bachelor's degree in Painting at the Instituto de Artes of the Universidade Federal do Rio Grande do Sul in 1958, where she studies with Aldo Locatelli and Ado Malagoli. In the following year, she graduates in Drawing at the Faculdade de Filosofia of the Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. In the beginning of the 1960's she attends classes on painting with Iberê Camargo, wood engraving with Francisco Stockinger and lithography with Marcelo Grassmann at the Ateliê Livre of Porto Alegre's City Hall and illustrates poems and chronicles for Porto Alegre's newspaper *Correio do Povo*. Since 1958 she actively participates in salons, mainly Brazilian ones, in which she is the recipient of several prizes. With a scholarship from the Instituto de Cultura Hispânica in 1967 she studies Art History at the Facultad de Filosofia y Letras da Universidade de Madrid. She meets Julio Plaza (1938-2003), with whom she marries in 1968, when she returns to Brazil. In the following, along with Plaza, she is invited to offer courses at the Department of Humanities of the Facultad de Artes y Ciencias of the Universidad of Puerto Rico, campus Mayagüez, where she stays until 1973. Once back in Brazil, the artist takes residency in São Paulo. Until 1985 she teaches at and coordinates the engraving sector of the Fundação Armando Álvares Penteado. Between 1974 and 1993 is a professor of the Departamento de Artes Plásticas of the Escola de Comunicações e Artes of the Universidade de São Paulo. She earns her master's degree in 1980 with the exhibition *Anamorfas [Anamorphs]*, and in 1984 she attains her PhD with the exhibition *Simulacros [Simulacra]*, both held at the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo. In the period from 1991 to 1994 she concentrates her artistic activities in New York with scholarships granted by American institutions, among them The John Simon Guggenheim Foundation Fellowship

(1990-1991), The Pollock-Krasner Foundation Grant (1993) and the Fulbright Foundation (1994), developing, during the later, the installation *The Saint's Paradox* in El Museo del Barrio. Also contributed the interchange made possible by the artist-in-residence programs of the Banff Centre for the Arts (Alberta, Canada, 1993), of the Civitella Ranieri Foundation (Umbertide, Italy, 1995) and of the University of Texas at Austin (Austin, USA, 1998). She develops activities abroad as a teacher or a visiting artist in several institutions, like the Cooperativa Diferença (Lisbon, 1988), the Associação dos Artistas Gravadores (Amadora, 1990), the Cooperativa Árvore (Porto, 1990), Southern University of Illinois (Carbondale, 1991), Austin Community College (Austin, 1991), University of New Mexico (Albuquerque, 1991), Pacific Northwest College of Art (Portland, 1993), University of Texas at Austin (Austin, 1997), Sackler Center/Guggenheim Museum (New York, 2001) and Centro Cultural de España (Montevideo, 2004). In 1987, the Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) granted the artist the prize of the best installation of the year for *Monudentro*, displayed at the exhibition *Trama do Gosto [The Texture of Taste]* and, in 2003, the prize of best exhibition for *Claraluz* (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo). Among other recent prizes there are the Great Prize and the Golden Medal in the First Argentinean Biennial of Latin American Graphic Arts, held at the Museo Nacional del Grabado in Buenos Aires (2000), and, through popular vote, the Sérgio Motta Cultural Prize, established in Brazil in order to contemplate artists who work with art and technology (2000).

She has held about seventy solo exhibitions in Brazil and abroad from 1959 to the present. Selected among them since the decade of 1980 there are: Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo (São Paulo, 1980, 1984, 1989), Fundação Calouste Gulbenkian (Lisbon, 1988), LedisFlam Gallery (New York, 1992, 1993, 1995), Museu de Arte de São Paulo (São Paulo, 1996 and 1998),

NIU Art Museum (Chicago, 1997), Museu de Arte Moderno (Buenos Aires, 1998), Brito Cimino Gallery (São Paulo, 1998 and 2002), Gabriela Mistral Gallery (Santiago, 1999), Pavilhão das Cavalariças/Parque Lage (Rio de Janeiro, 2000), Torreão (Porto Alegre, 2001), Paço Imperial (Rio de Janeiro, 2001), Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, 2003), Sala de Arte Público Siqueiros (Mexico City, 2004), Sicardi Gallery (Houston, 2005), Alcuadrado Gallery (Bogotá, 2005), Centro Cultural Telemar (Rio de Janeiro, 2006), Centro Cultural Ccori Wasi/Universidad Ricardo Palma (Lima, 2006), Centro Cultural São Paulo (São Paulo, 2006), Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte, 2007) and India Habitat Centre (New Delhi, 2007).

Since 1958 she actively participates in group exhibitions, numbering hundreds of participations in exhibitions that, since the beginning of her professional career, are held both in Brazil and abroad. A selection of international group exhibitions in recent years include: *Imaginations: 16 Glances at '92* (Mexico City, Seville, Houston, 1991-1992), *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil* (Washington, 1993), *Recovering Popular Culture* (New York, 1994), *Of Mudlarkers and Measurers* (Kingston, 1997), *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing* (New York, Austin, Caracas, Monterrey, Miami, 1997-1999), *Puerto Rico '00 (Parenthesis in the City)* (San Juan, 2000), *Virgin Territory* (Washington, 2001), *Brazil: Body and Soul* (New York, 2001), *Layers of Brazilian Art* (Grinnel, 2003), *Histoire des Amériques* (Montreal, 2004), *Poli/Graphic Triennial of San Juan: Latin America and the Caribbean* (San Juan, 2004), *Baroque Strategies: Contemporary Brazilian Art* (Quito, 2004), *The Shadow (SorØ [Denmark], 2005)*, *Tracing Shadows* (Jerusalem, 2006) and *Phantasmagoria: Specters of Absence* (Bogotá, 2007).

Some of her most recent installations are: *Gone Wild*, at the Museum of Contemporary Art of San Diego (La Jolla, 1996), *Tropel [Throng]* for the 24^a Bienal Internacional de São Paulo [24th São Paulo International Biennial] (1998),

Ex-Orbis, on the façade of the National Museum of Aviation (Ottawa, 1999), *Desaparência [Dis-appearance]* at Torreão (Porto Alegre, 2001), *Cor Cordis*, intervention for City/Art: East Zone (São Paulo, 2002), *Luz/Zul, Lumen and Luminância [Luminance]* in the solo exhibition Claraluz (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2003), *Frenazos*, on the portal of the former Navy Arsenal (Poli/Graphic Triennial of San Juan, 2004), *Derrapagem [Sideslip]*, Wall Project of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (2004), *Derrapando [Sliding]* on the façade of the Centro Cultural de España (Montevideo, 2004), *Quimera [Chimera]*, *Memorialuz [Lightmemory]* and *Transluz [Translight]* in the solo exhibition Lumen, at the Palácio de Cristal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2005), *Intro (Irruption Series)*, in the exhibition *Bodies in Movement* (Centre Culturel La Médiatine, Brussels, 2005), *Irruption Series*, in the exhibition *Indelible Images: Trafficking between Life and Death* (Fine Arts Museum, Houston, 2005), *Irruption Series (Saga)*, at the 2006 Taipei Biennial (Taipei, 2006), *Observatório [Observatory]*, for the Projeto Octógono de Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado [Octagonal Project of Contemporary Art of the Pinacoteca do Estado] (São Paulo, 2006) and *Mundus Admirabilis*, in the exhibition *Jardim do Poder [Garden of Power]* (Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2007), besides urban interventions with laser projections *Super-herói (Night and Day) [Super Hero (Night and Day)]* (São Paulo, 1997 and 2007; Buenos Aires, 1998; San Juan 2000), *Transit* (São Paulo, 2001; Curitiba, 2002; Porto Alegre, 2003), *Mil e Um Dias em Uma Noite [One Thousand and One Days in a Night]* (São Paulo, 2003), *Noor and Moonscape* (Lahore, 2005) and *UFO* (São Paulo, 2006).

Among the outstanding permanent site specific projects in both public and private spaces there are: *Ex-Orbis*, at the Salgado Filho airport (Porto Alegre, 2001), *Teorema da Gaveta [Drawer Theorem]* at the Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação da Universidade de São Paulo

(São Carlos, 2002), *Fly House*, at Lucia Santaella's residence (São Paulo, 2002), *Vida [Life]* at the Holocaust Memorial [architecture by Jorge Wilhelm], Israeli Cemetery of São Paulo (Embu, 2003), *Duplo [Double]* at the Ana dos Santos Figueiredo Square (São Paulo, 2003), *Bordado [Embroidery]* at the residence of Bruce and Diane Halle (Aspen, 2003), *A Lição [The Lesson]* at the Maria Cecília Lara Campos building (São Paulo, 2004), and *Eclipse [Eclipse]* at the José Ermírio de Moraes Filho Square (Curitiba, 2006).

Regina Silveira lives and works in São Paulo.

BIBLIOGRAFIA SUCINTA [SELECTED BIBLIOGRAPHY] (1995-2007)

LIVROS [BOOKS]

ADAMS, Beverly. **Constructing a poetic universe**: the Diane and Bruce Halle collection of Latin American art. Houston: Fine Arts Museum, 2007.

BARROS, Stella Teixeira de (Org.). **Perfil da coleção Itaú**. São Paulo: Itaú Cultural, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. Artista e orientadora. In: _____. **Arte internacional brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

_____. **Arte contemporânea – atelier do artista – a experiência de fazer arte no Brasil**: Regina Silveira e Rubens Mano. São Paulo: Laboratório Wyeth, 2000.

_____. (Ed.). **Alegoria**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Lemos Editorial, 2002.

_____. A propósito ou a partir da série Brazil Today, de Regina Silveira. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura; Editora da UFRGS, 2004.

COSTA, Martinho Alves da. Regina Silveira: a materialidade da obra de arte. In: **Estética USP 70 anos**, II Congresso em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: MAC USP, 2005.

DAVIES, Hugh; ONORATO, Ronald. **Blurring the boundaries**: installation art 1969-1996. San Diego: Museum of Contemporary Art, 1997.

FARIAS, Agnaldo. Breve roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980/1984). In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Bienal Brasil século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GRAVURA: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural; CosacNaify, 2000.

INVENTÁRIO: catálogo geral do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Lemos Editorial, 2002.

LÁZARO, Luiz Vicente Lima. Site-specific art na obra de Regina Silveira. In: **Estética USP 70 anos**, II Congresso em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: MAC USP, 2005.

MESQUITA, Ivo. Brazil. In: SULLIVAN, Edward J. (Ed.). **Latin American art in the twentieth century**. London: Phaidon, 1996.

MORAES, Angélica de (Org.). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: EdUSP; FAPESP, 1995.

MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte/cidade**. São Paulo: Marca d'Água, 1998.

_____. (Org.). **Intervenções urbanas**: arte/cidade. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (Ed.). **Blanton Museum of Art** – Latin American collection. Austin: University of Texas at Austin, 2006.

PINACOTECA 100 anos: destaques do acervo. São Paulo: Prêmio Editorial, 2005.

PINACOTECA do município de São Paulo: coleção de arte da cidade. São Paulo: Banco Safra, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998.

_____. **Crítica genética, uma (nova) introdução**. 2. ed. São Paulo: Educ, 2000.

SILVEIRA, Regina. Masterpieces (In Absentia: Man Ray). In: **Obras comentadas da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

_____. COSTA, Helouise (Ed.). **Rafael França**: sem medo da vertigem. São Paulo: Marca d'Água, 1997.

SULLIVAN, Edward J. **The language of objects in the art of the Americas**. New Haven: Yale University Press, 2007.

TEIXEIRA COELHO, José. Espelho do céu. In: LIMA, Marcos Barbosa. **Brazilian art VI** – livro de arte brasileira. Ribeirão Preto; São Paulo: JC, 2005.

_____. (Org.). **Coleção Itaú contemporâneo**: arte no Brasil, 1981-2006. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

_____. GROSSMANN, Martin. **Coleção MAC collection**. São Paulo: Comunique Editorial; MAC USP, 2003.

TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. **Arte no Brasil 1950-2000** – movimentos e meios. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2004.

TRIDIMENSIONALIDADE: arte brasileira do século XX. 2. ed. São Paulo: Itaú Cultural; CosacNaify, 1999.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Bienal Brasil século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES [EXHIBITION CATALOGUES]

1. INDIVIDUAIS [SOLO EXHIBITIONS]

COCCHIARALE, Fernando. Transbordamentos. In: **A lição**. São Paulo: Galeria Brito Cimino, ago./set. 2002.

DOCTORS, Marcio. A angústia da perda da espessura do mundo. In: **Regina Silveira** – Dobras. Rio de Janeiro: Paço Imperial, dez. 2001/fev. 2002.

_____. Efeitos e afetos: entrevista com Regina Silveira. In: **Luz/Zul**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, jul./ago. 2006.

_____. Os dois fogos. In: **Luz/Zul**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, jul./ago. 2006.

FARIAS, Agnaldo. Do conceito ao espaço. In: **A recente trajetória da arte** – 3: Regina Silveira e Eduardo Coimbra. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, out./dez. 2002.

_____. **Teorema da gaveta**. São Carlos: Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação/USP, 2002. [Folder].

GROSSMANN, Martin. O iluminismo tropical de Regina Silveira. In: **Regina Silveira** – Claraluz. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, mar./mai. 2003.

HATOUM, Milton. Meus olhos saciados e famintos queriam combinações inéditas de sombras: Paul Klee (diários). In: **Regina Silveira**: desenhos. São Paulo: A. S. Studio, 1995.

MAIA ROSA, Rafael Vogt. Entrevista com Regina Silveira. In: **A lição**. São Paulo: Galeria Brito Cimino, ago./set. 2002.

MARAR, Ton. A linguagem das sombras. In: **Regina Silveira**: desenhos. São Paulo: A. S. Studio, 1995.

MELLADO, Justo Pastor. El goce del simulacro. In: **Desapariencias**. Santiago: Galería Gabriela Mistral/Ministerio de Educación de Chile, mai. 1999.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. Fantasmagoria da luz. In: **Regina Silveira** – Claraluz. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, mar./mai. 2003.

_____. In situ. In: **Regina Silveira**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, jun./jul. 2004. [Folder].

_____. El otro lado de la imagen o las iluminaciones de Regina Silveira. In: **Regina Silveira**: Lumen. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mai./jul. 2005.

MORAES, Angélica de. Trilhas nas selvas. In: **Regina Silveira intro (re: fresh widow, r.s.)**. São Paulo: Casa Triângulo, ago./set. 1997.

_____. Vestígios de una ausencia. In: **Desapariencias**. Santiago: Galería Gabriela Mistral/Ministerio de Educación de Chile, mai. 1999.

POWER, Kevin. Entrevista com Regina Silveira. In: **Regina Silveira**: Lumen. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mai./jul. 2005.

SILVEIRA, Regina. Anamorfas. In: **Regina Silveira** – exposição Anamorfas. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, mai./ago. 2006.

2. COLETIVAS [GROUP EXHIBITIONS]

100 ANOS da Pinacoteca: a formação de um acervo. São Paulo: Centro Cultural da FIESP, 2005.

2006 TAIPEI biennial: dirty yoga. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, nov. 2006/fev. 2007.

33º ANUAL de arte da FAAP. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2001.

ARTE brasileiro en colecciones argentinas. Buenos Aires: XIII Feria de Arte Contemporáneo, 2004.

ARTE contemporânea no acervo municipal. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004.

ARTE de las Americas – el ojo del milenio. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, set./out. 1999.

BRAZIL: body and soul. New York: Guógenheim Museum, 2002.

COLEÇÃO metrópolis: a arte brasileira contemporânea. Campinas; São Paulo: Espaço Cultural CPFL, 2004.

CONTEMPORARY art and Latin America. Tucson: Tucson Museum of Art, 2004.

DESIDENTIDAD: arte brasileira contemporânea no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, set. 2006/fev. 2007.

EDIÇÕES Nomuque: 30 anos. São Paulo: Faculdade Senac de Comunicação e Artes, out. 2004.

ESTRATÉGIAS barrocas – arte contemporâneo brasileiro. Quito: Centro Cultural Metropolitano, 2004.

ESTRATÉGIAS para deslumbrar. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi; MAC USP, mar./jun. 2002.

FANTASMAGORIA: espectros de ausencia. Bogotá: Museo de Arte del Banco de la República, mar./mai. 2007.

FIGURAÇÕES: 30 anos de arte brasileira. São Paulo: MAC USP, set./nov. 1998.

HIPER > relações eletro // digitais. Porto Alegre: Santander Cultural, mai./set. 2004.

HISTOIRES des Amériques. Montreal: Musée d'Art Contemporain de Montreal, 2004.

JARDIM do poder. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

LAB.04: arquitectura contemporânea/España-Uruguay. Montevideo: Centro Cultural de España, 2004.

MAM na OCA: arte contemporânea do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

MANOBRAS radicais. São Paulo: Associação de Amigos Banco do Brasil, ago./out. 2006.

MATÉRIA e conceito no Ateliê Iberê Camargo – material didático sobre gravura em metal. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2006.

O BRASIL no século da arte: a coleção MAC USP. São Paulo: MAC USP, 1999.

O LÚDICO na arte – homo ludens: do faz-de-conta à vertigem. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, out. 2005/jan. 2006.

OF MUDLARKERS and measurers. Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1997.

POR QUE Duchamp? São Paulo: Paço das Artes, 1999.

PUERTO Rico '00 (paréntesis en la ciudad) – intervenciones urbanas. San Juan: M@M Proyectos, 2000.

RE-ALIGNING vision: alternative currents in South American drawings. Austin: University of Texas at Austin, 1997.

REDE de tensão – bienal 50 anos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Secretaria Estadual da Cultura, mai./jul. 2001.

RE-SHUFFLE/notions of an itinerant museum. Annandale-on-Hudson: Center for Curatorial Studies of Bard College, 2006.

SITUAÇÕES: arte brasileira – anos 70. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2000.

THE SHADOW/skygggen. Sorø: Vestsjællands Kunstmuseum, mai./set. 2005.

TRIENAL Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004.

ULTRAMODERN: the art of contemporary Brazil. Washington: The National Museum of Women in the Arts, 1993.

VIDEO links Brazil: an anthology of Brazilian video art, 1981-2005. London: Tate Modern, Mar. 2007.

VIRGIN territory: women, gender, and history in contemporary Brazilian art. Washington: The National Museum of Women in the Arts, 2002.

VOOLARE. La Spezia: Palazzina delle Arti L.R. Rosaia, 2004.

XVI SALÃO nacional de artes plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

XXIV BIENAL internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

REVISTAS [MAGAZINES]

ANDREOLI, Elisabetta; SANTOS, Laymert Garcia dos. Public art, private city in the three art/city exhibitions in SP. **Third Text**, n. 45, winter 1998/1999.

ARAÚJO, Jackson. Um chá de giletes com Regina Silveira. **2 Fanzine**, 2002.

BENTIVOGLIO, Mirella. La Spezia. **Terzoocchio**, p. 67, set. 1996.

CAMNITZER, Luis. Brasil en Nueva York. **Lápiz**, n. 182, p. 18-27, abr. 2002.

CANTON, Katia. A artista das sombras. **Bravo!**, p. 64-65, fev. 1998.

CASTRO, Fernando. Where shadows vanish. **ArtNexus**, v. 5, n. 61, p. 60, jun./ago. 2006.

COCCHIARALE, Fernando. Portfolio Regina Silveira. **Atlántica**, n. 28, p. 90-97, invierno 2001.

COSTA JÚNIOR, Martinho Alves da. Arte e poesia: diálogos inesperados. **Oroboro**, n. 7, p. 36-43, mar./mai. 2006.

DOIS. Galeria Brito Cimino, 1999.

GALLO, Ruben. Re-aligning vision. **Poliéster**, v. 6, p. 61, 1997.

GRAY, Alexander. Moving perspective. **Bomb**, n. 70, p. 101, winter 2000.

HOLUBIZKY, Ihor. Destination: São Paulo. **C Magazine**, p. 20-24, nov. 1998.

III. Galeria Brito Cimino, 2000.

LAI, Renny. Regina Silveira. **Madame Figaro**, Taiwan, n. 160, p. 192, dez. 2006.

LEFFINGWELL, Edward. Cannibals all. **Art in America**, p. 47, mai. 1999.

_____. Discovering the art of Brazil. **Art in America**, p. 108-117, mai. 2002.

LEVAL, Susana Torruella. Cultural memory – cultural survival. **Culture Front**, v. 8, n. 2, p. 69, summer 1999.

LOBACHEFF, Geórgia. Artes da política. **Bravo!**, nov. 1999.

MARSHALL, Kerry James. Nous venons en paix – histoire des Amériques. **Parachute**, Montreal, n. 17, jan./mar. 2005.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. Cuando las sombras hablan. **Lápiz**, n. 182, p. 52-61, abr. 2002.

MORAES, Angélica de. Regina Silveira faz poesia visual com a luz de Madri. **Jornal do Margs**, Porto Alegre, n. 109, jul. 2005.

NAVARRETE, Carlos. El empeno latinoamericano: un panorama de múltiples circulaciones visuales. **Diseño Etc.**, p. 56-59, jul. 1998.

NOVAK, Marlena. Chicago – Regina Silveira no NIU Art Museum. **Flash Art**, n. 195, p. 139, 1997.

RAMOS, Paula. O jogo das sombras. **Aplauso**, p. 26-33, nov. 1998.

SALLES, Cecilia Almeida. Metamorfose ambulante. **Livros @ Artes**, p. 37, abr./mai. 1996.

SENIE, Harriet. Public art in Brazil. **Sculpture**, p. 38-44, fev. 1998.

TEIXEIRA COELHO, José. Por uma arte outra vez transcendental: as reduções da arte. **Interpoesia**, p. 6-15, mai. 1998.

TISCORNIA, Ana. Regina Silveira, Marta Chilindrón y Teresa Serrano: pervertiendo el “objeto específico”. **Atlántica**, n. 15, invierno 1996.

ZAYA, Antonio. Inventario atlántico provisional. **Atlántica**, n. 30, otoño 2001.

DOCUMENTÁRIOS EM VÍDEO

[VIDEO DOCUMENTARIES]

A LIÇÃO. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2002. (5 min).

APARTAMENTO. São Paulo: Olhar Periférico, 2001. (3 min).

ARTE e artistas do Brasil. Quark Filmes, 2003.

ARTE e matemática. Direção: Sérgio Zeigler. Direção do progra-

ma: Walter Silveira. Consultoria de matemática: Luiz Barco e Márcio Nascimento. Consultoria de arte: Cacilda Teixeira da Costa. São Paulo: TV Cultura, 2001.

ART<E>TECNOLOGIA.BR. Walter Silveira (direção); TV Cultura, Philbus, Itaú Cultural, 2003. (100 min).

BLINDAGEM. São Paulo: Olhar Periférico, 2002. (4 min). [*]

CLARALUZ. Direção: André Costa. São Paulo: Olhar Periférico, 2006. (20'18"). [*]

DO CONCEITO do espaço: Regina Silveira e Eduardo Coimbra. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2002. (25 min).

ENTREVISTA com Regina Silveira. Globo Vídeos, 21'29", 21 fev. 2007 (<http://www.video.globo.com>).

GRAVURAS contemporâneas: Claudio Mubarak, Feres Khoury, Luise Weiss, Maria Bonomi, Regina Silveira. São Paulo: Alcatel/ECA USP, 2000.

INFORME Ibero-Americano. Madri: Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana, 2005.

INSTITUTO Arte na Escola. São Paulo: Fundação Ioschpe, 2004.

LUMEN. Direção: André Costa. São Paulo: Olhar Periférico, 2005. (9'20").[*]

MAC USP 40 anos. São Paulo: TV USP, 2003. (48 min).

O ARTISTA e eu – quatro oficinas com artistas e crianças no Sesc Itaquera. São Paulo: Philbus Produções, 1999. (17 min).

REGINA Silveira (série mundo da arte: linguagens visuais). São Paulo: Documenta Vídeo Brasil/Rede Sesc Senac de TV, 2001. (22 min).

SUPER-HERÓI (Night and Day). Edição: Lilian Amaral. São Paulo: [s.n.], 1999; São Paulo; San Telmo: [s.n.], 2000. [*]

TODO o passado dentro do presente: projeto arte e artistas do Brasil. Direção: Sérgio Zeigler. Textos: Sérgio Zeigler e Cacilda Teixeira da Costa. [s.l.]: Instituto Arte na Escola (Amélia Bueno Buoro); Quark Filmes, 2004. Programa 5: Anos 70/80: idéia e matéria. Programa 7: Performance e vídeo.

TRANSIT. São Paulo: Olhar Periférico, 2001. (8 min). [*]

[*] O site da artista (<http://reginasilveira.uol.com.br>) apresenta uma versão reduzida, em banda larga, do vídeo.

COLEÇÕES PÚBLICAS [PUBLIC COLLECTIONS]

AGNES Etherington Art Centre/Queen's University (Kingston, Canadá / Canada).

BLANTON Museum of Art/University of Texas at Austin (Austin, EUA / USA).

COLEÇÃO Metrôpolis/Fundação Padre Anchieta (São Paulo, Brasil / Brazil).

EL MUSEO del Barrio (Nova Iorque, EUA / New York, USA).

FOUNDATION for Contemporary Performance Arts (Nova Iorque, EUA / New York, USA).

INSTITUTO de Arte e Cultura do Ceará (Fortaleza, Brasil / Brazil).

INSTITUTO Rio Branco/Ministério das Relações Exteriores (Brasília, Brasil / Brazil).

ITAÚ Cultural (São Paulo, Brasil / Brazil).

MINISTÉRIO da Cultura do Chile/Galería Gabriela Mistral (Santiago, Chile).

MITCHELL Museum (Mount Vernon, EUA / USA).

MUSEO de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina).

MUSEO José Luis Cuevas (México, México / Mexico City, Mexico).

MUSEU de Arte Brasileira/Fundação Armando Álvares Penteado (São Paulo, Brasil / Brazil).

MUSEU de Arte Contemporânea/Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil / Brazil).

MUSEU de Arte Contemporânea do Paraná (Curitiba, Brasil / Brazil).

MUSEU de Arte de São Paulo (São Paulo, Brasil / Brazil).

MUSEU de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Porto Alegre, Brasil / Brazil).

MUSEU de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, Brasil / Brazil).

MUSEUM of Contemporary Art of San Diego (La Jolla, EUA / USA).

MUSEUM of Modern Art/Franklin Furnace/Artist Book Collection (Nova Iorque, EUA / New York, USA).

PINACOTECA de Mauá (Mauá, Brasil / Brazil).

PINACOTECA do Estado (São Paulo, Brasil / Brazil).

PINACOTECA do Instituto de Artes/Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brasil / Brazil).

PINACOTECA do Município de São Paulo (São Paulo, Brasil / Brazil).

QUEEN'S Museum of Art (Nova Iorque, EUA / New York, USA).

TAIPEI Fine Arts Museum (Taipé / Taipei, Taiwan).

LINKS - ACESSO EM MAIO [ACCESS IN MAY 2007]

2006 TAIPEI Biennial – Irruption Series (Saga)

<<http://www.taibeibiennial.org/artists/25-silveira-e.html>>

24ª BIENAL Internacional de São Paulo – Quebra-cabeça da América Latina

<<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/bra/ebraentsilv01.htm>>

AGNUS Valente: Projeto “Útero portanto Cosmos”

<<http://www.agnusvalente.com/uteroportantocosmos/>>

CENTRO Cultural de España – Derrapando

<http://www.cce.uy/cce/index.php?option=com_events@task=view_detail@agid=181@Itemid=0>

EQUINÓCIO (Exposição [Exhibition]: Estratégias para Deslumbrar)

<<http://www.mac.usp.br/exposicoes/02/deslumbrar/expo/reginasilveira.html>>

GALERÍA Alcuadrado

<http://www.alcuadrado-art.com/expositores/regina_silveira/regina_silveira.html>

GALERIA Brito Cimino – A Lição

<<http://www.britocimino.com.br/port/artistas/silveira/silveira.htm>>

INSTITUTO Arte na Escola

<<http://www.artenaescola.org.br>>

ITAÚ Cultural – Enciclopédia de Artes Visuais

<<http://www.itaucultural.org.br>>

MUSEO Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Lumen

<<http://www.museoreinasofia.es/s-exposiciones/exposicion.php?indexposicion=190>>

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – Paradoxo do Santo

<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/home.asp#>>

MUSEU de Arte Moderna de São Paulo – Derrapagem

<<http://www.mam.org.br/exposicoes/passadas/index.php?ano=2005@exposicao=45>>

PROJETO Arte/Cidade: A Cidade e seus Fluxos – Vórtice

<<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac2/317.htm>>

PROJETO Arte/Cidade: Zona Leste – Cor Cordis

<<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/silveira.htm>>

REGINA Silveira

<<http://www.reginasilveira.com>>

<<http://reginasilveira.uol.com.br>>

SICARDI Gallery

<<http://www.sicardi.com/artists/profile.cfm?artistid=128>>

THE ISRAEL Museum – In Absentia: Meret Oppenheim (Exposição

[Exhibition]: Tracing Shadows)

<<http://www.imj.org.il/exhibitions/2006/shadow/>>

Diretora Superintendente
[Superintendent Director]

OLINTA CARDOSO COSTA

Gerente Geral
[General Manager]

SÉRGIO JOSÉ LEITE DIAS

Analista Responsável
[Responsible Analyst]

MARIZE LIMA

Conselho de Curadores da Fundação Vale do Rio Doce
[Vale do Rio Doce Foundation's Curatorial Council]

TITO BOTELHO MARTINS JUNIOR

CARLA GRASSO

GABRIEL STOLIAR

PEDRO AGUIAR DE FREITAS

SÉRGIO MÁRCIO DE FREITAS LEITE

ORLANDO GÓES PEREIRA LIMA

MARCIO LUIS SILVA GODOY

EDUARDO BEAUCLAIR

ADRIANA BASTOS

MARCONI TARBES VIANNA

Diretor
[Director]

RONALDO BARBOSA

Coordenadora de Arte-Educação
[Art Education Coordinator]

RUTH GUEDES

Produtora
[Producer]

ELAINE PINHEIRO

Museóloga
[Museologist]

AGNES SCOLFORO

Gerente Administrativa e Financeira
[Financial and Administrative Manager]

NOYLA NAKIBAR

Auxiliar Administrativo e Financeiro
[Financial and Administrative Assistant]

DIOGO NUNES

MUSEU VALE DO RIO DOCE
Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n
Argolas - Vila Velha - ES - Brasil
29114-670

Tel. 55 27 3333-2484

PROGRAMA DE ARTE-EDUCAÇÃO
[ART EDUCATION PROGRAM]

Equipe de Monitores do Museu Vale do Rio Doce
[Vale do Rio Doce Museum's Staff of Public Assistants]

ADRIANA PEREIRA

ALEX SCHMIDEL

CLAUDIA OLIVEIRA

HELTON GOMES

OSMAR PARANHOS

RENATO MÜLLER

VINICIUS ALMEIDA

PROJETO SOCIAL
[SOCIAL PROJECT]

Aprendizes de Montagem
[Setup Trainees]

ARTUR VENÂNCIO

(comunidade de Rio Marinho *[Rio Marinho community]*)

FELIPE FERREIRA

(comunidade de Jardim de Alah *[Jardim de Alah community]*)

NATIEL DIAS

(comunidade de Bela Vista *[Bela Vista community]*)

WASHINGTON DIAS

(comunidade de Bela Vista *[Bela Vista community]*)

Aprendizes de Iluminação
[Lightening Trainees]

HÉLIO SANTANA JÚNIOR

(comunidade de Jardim América *[Jardim América community]*)

JOEL SOARES DA SILVA FILHO

(comunidade de Porto de Santana *[Porto de Santana community]*)

WORKSHOP

Estagiários da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
[Trainees of Federal University of Espírito Santo – UFES]

CHRISTEL BAUTZ GOMES

GABRIEL BOREM

JULIANA BERNABÉ NUNES

BEATRIZ BUENO

Projeto Expográfico [Expographic Project]
REGINA SILVEIRA

Curadoria [Curator]
ADOLFO MONTEJO NAVAS

Coordenação Geral [General Coordination]
LUI ZA MELLO | AUTOMATICA

Produção Executiva [Executive Production]
DÉBORA MONNERAT | ORBITA

Assistente de Produção [Production Assistant]
ARTHUR MOURA

Design Visual [Visual Design]
DUPLA DESIGN

Produção e Montagem da Obra Mil e Um Dias
[Production and Setup of Thousand and One Days]
ANDRE COSTA | OLHAR PERIFÉRICO FILMES

Edição e Videografia da Obra Mil e Um Dias
[Edition and Videography of Thousand and One Days]
MATIAS LANCETTI

Trilha Sonora da Obra Mil e Um Dias
[Soundtrack of Thousand and One Days]
ROGÉRIO ROCHLITZ

Imagem Digital da Obra Entrecéu [Digital Image of Intersky]
EDUARDO VERDERAME
RODRIGO BARBOSA

Execução da Obra Entrecéu [Construction of Intersky]
KROM ART STUDIO

Montagem da Obra Entrecéu [Setup of Intersky]
EDSON TIBALDI
ISRAEL MARQUES DE CARVALHO
RENATO MARIANNO JUNIOR
WELLINGTON SCHWAB DE PLACIDO

Modelagem 3D para a Obra Mirante [3D Modeling of Looker]
THOMAZ REZENDE | ESTÚDIO CAMISA10

Documentários Lumen e Claraluz
[Documentaries Lumen and Claraluz]
ANDRE COSTA (Direção [Direction])
OLHAR PERIFÉRICO FILMES (Produção [Production])

Assistentes da Artista [Artist's Assistants]
EDUARDO VERDERAME
RENATO PERA
THEREZA SALAZAR

Iluminação, Projeção e Sonorização
[Lighting, Projection and Sound System]
BE LIGHT

Projeto Luminotécnico [Light Design]
SAMUEL BETTS

Montagem de Iluminação e Audiovisual
[Lighting Setup and Audiovisual]
ANDERSON ARAUJO
RONALDO SANTOS

Cenografia [Scenography]
FRANCISCHETTO

Equipe de Montagem e Manutenção
[Setup and Maintenance Team]
RENATO MARIANNO JUNIOR
TUCA SARMENTO

Assessoria de Imprensa [Press Liaison]
ANA LIGIA PETRONE | MEIO @ IMAGEM

Revisão e Padronização [Copy Editing]
DUDA COSTA

Versão [English Version]
RENATO REZENDE

Transporte [Transportation]
ALVES TEGAM

Seguro [Insurance]
CARRARA SEGUROS

Administração [Management]
GUSTAVO LACERDA | ANIMA PROJETOS CULTURAIS

Agradecimentos [Acknowledgements]
GALERIA BRITO CIMINO
GALERIA VERMELHO
LUCIA KOCH

Organização Editorial [Editorial Coordination]
ADOLFO MONTEJO NAVAS

Texto Crítico [Critical Essay]
ADOLFO MONTEJO NAVAS
TEIXEIRA COELHO

Biografia [Biography]
MARGARIDA SANT'ANNA

Bibliografia Seleccionada [Selected Bibliography]
MARGARIDA SANT'ANNA

Produção Executiva [Executive Production]
DÉBORA MONNERAT | ORBITA

Projeto Gráfico [Graphic Design]
DUPLA DESIGN

Revisão e Padronização [Copy Editing]
DUDA COSTA

Versão [English Version]
RENATO REZENDE
STEVE YOLEN (Entreimagens [Betweenimages])

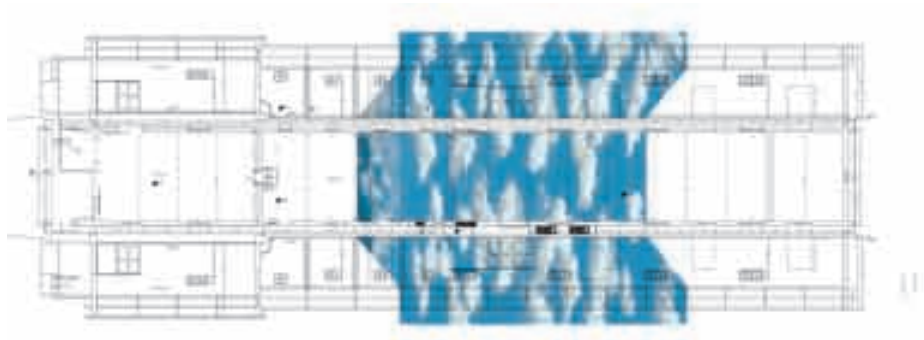
Tradução Espanhol/Português
[Spanish/Portuguese Translation]
DIANA ARAÚJO PEREIRA

Revisão (Idiomas) [Copydesk (Idioms)]
ADOLFO MONTEJO NAVAS
(Português/Espanhol [Portuguese/Spanish])

Fotos (exposição) [Photos (exhibition)]
DING MUSA

Fotos (making of) [Photos (making of)]
DÉBORA MONNERAT
EDUARDO VERDERAME
ORLANDO DA ROSA FARYA
REGINA SILVEIRA

Impressão e Acabamento
[Printing and Finishing-up]
STILLGRAF



Realização



Companhia
Vale do Rio Doce
Fundação

Produção



Patrocínio



Companhia
Vale do Rio Doce

