

MUNTADAS
/ SILVEIRA

DIÁLOGOS.
MUNDO,
ARTE, VIDA



MUNTADAS
/ SILVEIRA
DIÁLOGOS.
MUNDO,
ARTE, VIDA

SUMÁRIO

04

MUNTADAS / SILVEIRA.
DIÁLOGOS. MUNDO,
ARTE, VIDA

Pablo Santa Olalla

22

EXPOSIÇÃO

42

TRANSCRIÇÕES
Ana Maria Belluzzo

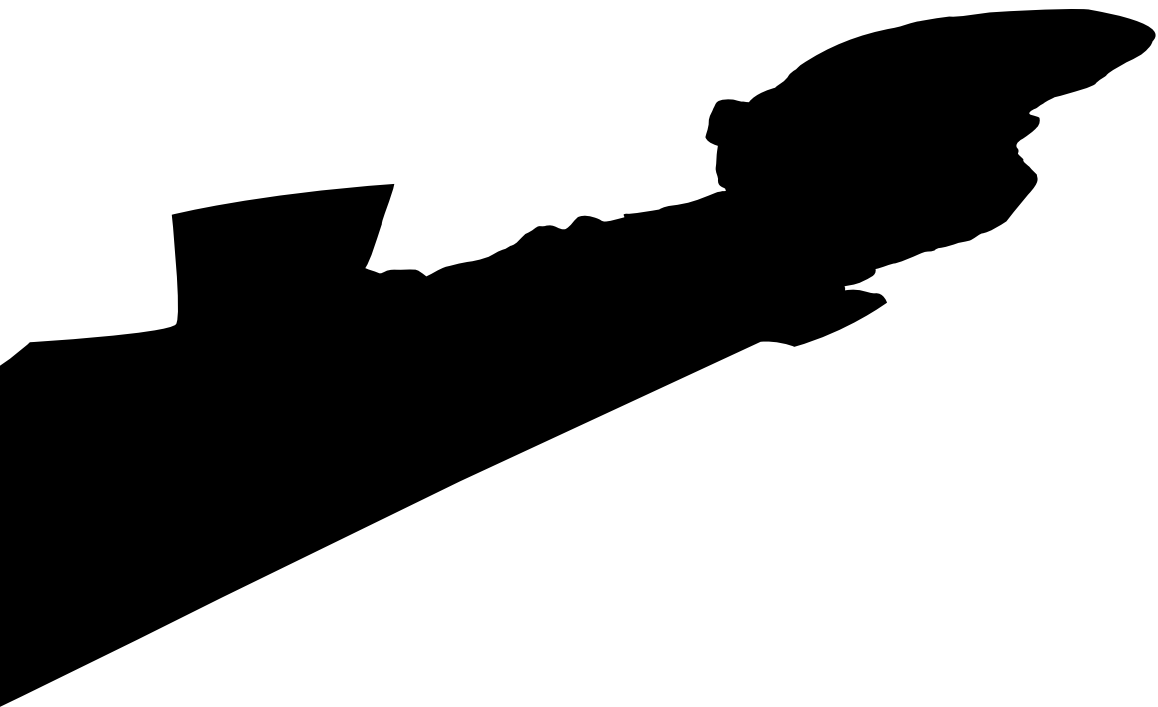
55

OBRAS

85

ENGLISH VERSION





Regina Silveira, *Discurso*, da série *Dilatáveis*, 1981-2003.

MUNTADAS / SILVEIRA

DIÁLOGOS.

MUNDO, ARTE,
VIDA

Pablo Santa Olalla, 2020.



Antoni Muntadas, *Portraits*, 1995

Pablo Santa Olalla (1984, Barcelona, Espanha) é pesquisador, curador, arquivista e gestor cultural. Na Universidade de Barcelona, tem sido o professor responsável pela disciplina Lenguajes Artísticos. Como curador, tem coordenado o On Mediation, seminário de formação sobre teorias e práticas curatoriais na Universidade de Barcelona. Colabora, há cinco anos, com a Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM), onde trabalha como arquivista.

MUNTADAS / SILVEIRA. DIÁLOGOS é a primeira exposição conjunta de Regina Silveira e Antoni Muntadas. Embora Muntadas e Silveira tenham mantido uma longa relação de amizade, que começou nos anos 1970 e continua até hoje, seus projetos não têm dialogado tão diretamente quanto o fazem aqui. Recentemente, só tenho conhecimento de que os trabalhos *O paradoxo do santo* (1994) da primeira, e uma versão digital de *On Subjectivity* (1978) do segundo, compartilharam espaço na mostra Paradoxo(s) da Arte Contemporânea no MAC USP, em 2018. Na presente ocasião, os seus trabalhos conversaram longamente. A proposta curatorial foi desenvolvida numa espacialidade dispersa, dividida em três núcleos: MUNDO, ARTE, VIDA. Os dois primeiros, exibidos respectivamente no térreo e no mezanino da

Sala dos Pomares da Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), em Viamão, e o terceiro, na galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre. Esses conceitos gerais procuraram articular três linhas de sentido abertas à interpretação, com a vontade de que fosse o/a visitante atento/a quem as concretizasse na observação dos diálogos entre as propostas artísticas. Contudo, a abertura da conversa põe em relevo quanto era necessária, já que as relações conceituais e perceptuais entre os trabalhos saltam à vista. Mas se a troca entre projetos é quase inédita, tenho a certeza de que os artistas têm falado muito um ao outro ao longo dos anos. Intuo que seus diálogos sempre estiveram – estão – marcados pela atualidade, compartilhando perspectivas informadas. Silveira e Muntadas fazem discursos do tempo presente, sabendo do passado, mas, sobretudo, projetando-o para o futuro. Então, como nos falam aqui e agora seus trabalhos?

Tive a sorte de fazer a curadoria deste projeto, mas ele esteve fadado por uma iniludível situação de pandemia. O presente não foi favorável, mas, ainda assim, conformou um contexto. E se alguma coisa se transpõe das pesquisas artísticas de Muntadas e Silveira é que o contexto é muito importante, e as artes ajudam a analisá-lo. A própria Regina Silveira tem dito que as pragas, que há anos vem colando nas fachadas e espaços comuns de edifícios resumidas em 2008 na exposição *Mundus Admirabilis e outras pragas*, na Luciana Brito Galeria de São Paulo, são uma metáfora política, que se relaciona com a infecção viral, social e institucional do momento presente. As impressões de mãos gigantes de *Touch* (2013-2017), vistas no núcleo VIDA na galeria Bolsa de Arte, aparecem como uma continuação das pragas de

bichos e das pegadas de animais que a artista costuma empregar. E hoje convidam a leituras atualizadas, em relação à situação contraditória entre, por exemplo, o mandado de lavar as mãos constantemente para eliminar o vírus, e a necessidade de contato, de tocar e tocar-se para sobreviver à exigência de distanciamento na pandemia COVID-19. Naquele mesmo ano de 2008, Muntadas realizou um projeto no Brasil, que foi apresentado em Nova York: *Cercas* (2008). Consistia na organização em painéis de uma coleção de fotografias de portões, barrotes, arames farpados e sinais de vigilância e alarme. Todos eles são elementos que fazem parte da paisagem urbana paulista e brasileira. O artista, através do exemplo do Brasil, remetia a uma situação global de controle e vigilância, enraizada no hábito do medo e da violência. Hoje esse trabalho ganhou um novo sentido. No país, as pessoas discutem se o confinamento tem, ou não, de ser feito para evitar o contágio. Algumas pessoas vigiam as outras, as que saem e as que ficam, e ao contrário, como acontece também em outros lugares, como na Espanha. No entanto, as outras violências ficaram em segundo plano. Sem deixar de existir, foram abstraídas pela ameaça invisível do vírus, multiplicada na mídia. *Fear, Panic, Terror* (2010), trabalho de Muntadas localizado no núcleo MUNDO da FVCB, remete a essa infiltração social do medo, ao mesmo tempo difuso e espetacular.

Mas também não é bom deixar o presente absorver tudo. A exposição que deu motivo a este texto tem uma qualidade histórica à qual não quero deixar de referir-me. Em certo sentido, Silveira e Muntadas são representantes da vinculação entre as artes do Brasil e da Espanha, uma conexão que é feita na meada

transnacional de circulação de agentes, coisas e ideias, aberta nos anos sessenta e setenta, e que hoje conhecemos como globalização. A história partilhada por esses artistas é também a história da internacionalização do campo das artes, que eles assumiram desde um posicionamento consciente e analítico.

Silveira, que era professora no Instituto de Artes da UFRGS desde 1964, viajou à Espanha para estudar artes em Madrid, em 1967. Mas na sua primeira visita à Academia de San Fernando achou que o ensino era muito tradicional. Decidiu procurar um estúdio por sua conta, e fora algumas aulas de história das artes na universidade, se dedicou a conhecer os núcleos de artistas *madrileños*. Sob a ditadura, alguns experimentavam com a geometria, mas com uma tendência ideológica, na procura de formas críticas de inserção social. Agentes do campo artístico como Ángel Crespo, Manolo Calvo, Lugán ou Julio Plaza, logo fizeram parte da sua rede de contatos na cidade. Na ocasião, Silveira viajou também a Paris e Londres, e ao retornar dessas viagens realizou uma exposição individual na Galeria Seiquer de Madrid. Mostrou colagens geométricas de cores simples, das quais os visitantes podiam levar um exemplar, em forma de postal. A prática da artista, sempre preocupada com os meios gráficos, se abria também à geometria, e aos formatos não-convencionais, que fugiam da mercantilização. Essa viagem foi transformadora para Silveira, como escreveu Walter Zanini: “Em 1968, aqueles que esperavam a volta de uma pintora e gravurista reforçada, encontraram-se com uma inesperada pesquisadora que utilizava materiais industriais”. A artista voltou ao Brasil, onde se encontrou com Julio Plaza, que participava na 9ª Bienal de São Paulo, e tinha

uma bolsa de estudos na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro. Os dois artistas tinham começado uma relação pessoal e profissional que duraria longos anos. Fizeram muitas viagens e atividades artísticas e docentes, sobretudo em Porto Alegre, Puerto Rico e São Paulo. Juntos visitaram, por exemplo, a exposição *Information* (1971) no MOMA de Nova York, ou voaram até a Espanha para os *Encuentros de Pamplona* (1972), um relevante evento de artes experimentais onde travaram contato com Muntadas.

É nesses primeiros anos setenta que Silveira e Muntadas se conhecem pela primeira vez. Fica em dúvida quando exatamente. Silveira lembra que foi no estúdio de Muntadas em Barcelona, onde eles dois, juntamente com Julio Plaza, falaram de arte e comunicação. O que é certo é que em 1975 a artista brasileira e o catalão se juntaram de novo em São Paulo, na ocasião de um percurso vital e artístico que Muntadas fez ao longo da América Latina. Entre 1975 e 1976 visitou Argentina, Chile, Bolívia, Peru, Brasil, Venezuela e México. Em Buenos Aires, São Paulo, Caracas e México D.F., o artista apresentou *Acción/Situación: Hoy*, uma ação que confrontava a corporalidade do artista com a mídia. Em cada deslocamento, a proposta ganhava um novo sentido através das reações do público e das especificidades do contexto. Muntadas tinha abandonado a pintura em 1971, partindo para práticas conceituais, com as quais Silveira também se envolveu nesses anos. Além dessa mudança intra-artística, o espanhol se estabeleceu nos Estados Unidos, iniciando uma trajetória em constante troca internacional. Nesses anos o artista dedicou-se à análise da percepção humana fora do centrismo ocular; logo

começou uma crítica aos meios de comunicação de massas. Sua obra *Acción/Situación: Hoy* faz o confronto entre um e outro momento, pois, contrapõe de um lado do espaço expositivo, o corpo do artista sob uma luz branca e sua respiração amplificada, e do outro lado da sala, a imprensa local, legal e ilegal, do lugar onde é feita a ação, pendurada e à disposição do público. Walter Zanini definiu a ação como “uma experiência exemplar pelo planejamento que obedece e pelos métodos que utiliza para auferir similaridades e diferenças de realidades no tempo e no espaço”. Nas vitrines do núcleo MUNDO, na FVCB, pode-se ver a documentação desse projeto de Muntadas. Essa foi a primeira visita do artista ao Brasil, onde estabeleceu uma grande rede de contatos, e assentou outros antigos – por exemplo com Silveira. A intensa atividade artística de Muntadas no Brasil tem sido feita desde esses contatos, mantidos e ampliados nas décadas posteriores.

Ainda na primeira metade da década de setenta, a extensão dos meios de comunicação massivos marca a área sociopolítica e cultural do mundo. Muntadas trabalha com a nova tecnologia audiovisual do vídeo, que rapidamente chega também ao Brasil. O MAC USP adquire equipamentos eletrônicos em 1976, com os quais Silveira explora as possibilidades do meio. No núcleo ARTE na FVCB se encontram dois adiantados exemplos da utilização do vídeo: *Presión* (1972) de Muntadas, que dialoga com *A arte de desenhar* (1980) de Silveira. Em ambas vídeo-ações, as mãos dos artistas aparecem na tela, e com seus gestos para além das técnicas tradicionais, encontram soluções a problemas da gráfica artística. A ironia permite ver nelas uma crítica ideológica

ao ilusionismo e a representação das artes da tradição moderna. O uso do meio tecnológico do vídeo remete à atenção dos dois artistas às novas possibilidades teóricas e práticas que os avanços sociais, técnicos e tecnológicos oferecem às artes. E a ação gravada salienta uma preferência da ideia sobre as formas e os materiais.

Mas se o vídeo é importante como modalidade artística na trajetória desses dois artistas, a instalação também é recorrente, e adquire a maior importância no trânsito aos anos oitenta. Nas Bienais de São Paulo, 16ª (1981) e 17ª (1983), sob curadoria de Zanini, os dois artistas estiveram presentes com instalações. Muntadas apresenta, na primeira, vários dos seus vídeos que analisam a paisagem midiática propondo a necessidade de uma subjetividade crítica para confrontá-los. Ali, puderam ser vistos *Transfer* (1975), *Liège 12/9/77* (1977), *On Subjectivity (About TV)* (1978) e *Between the Lines* (1979). Mas também *La televisión* (1980), instalação na qual, diapositivos com imagens apropriadas da imprensa e a publicidade são projetados sobre um aparelho de televisão desligado, acompanhados por um áudio de Enzo Jannacci: uma litania sobre a força adormecedora da televisão. O mecanismo é similar ao de *La siesta* (1995), à vista no núcleo VIDA na galeria Bolsa de Arte, mas neste segundo caso se projeta um vídeo sobre uma poltrona, e a proposta adquire conotações não só de análise da mídia, mas, também dos devaneios na construção dos relatos da história, abrindo-se a um diálogo com os documentais do cineasta Joris Ivens. Dois anos depois, na 17ª Bienal, Silveira apresenta *In Absentia M.D.* (1983), uma instalação da qual se expõe uma versão no núcleo ARTE da FVCB. Nos

espaços da Bienal, a artista dispõe duas peanhas vazias num grande ambiente de 10 x 20 metros, com a surpresa de que as sombras pretas que “projetam” contêm também as silhuetas de dois *ready-mades* de Marcel Duchamp, a *Roda de bicicleta* (1913) e o *Porta-garrafas* (1914). Silveira assinala com mordacidade a (não) presença de Duchamp, que subjaz a toda arte contemporânea e, sobretudo, à arte conceitual.

Neste ponto, acho importante descontinuar a visão histórica para expor alguns conceitos, essenciais para uma abordagem conjunta das práticas artísticas de Muntadas e Silveira. O primeiro deles é **movimento**, que já tem sido apontado com o registro das primeiras viagens e contatos transatlânticos dos artistas. Considero que eles dois são artistas-viajantes. Isto não só quer dizer que eles se deslocam e transportam seus projetos internacionalmente, mas também, que têm interiorizado o complexo nó de desterritorialização e reterritorialização que envolve a movimentação. Talvez as bases dessa inclusão do movimento possam ser interpretadas retrospectivamente numa genealogia que leve em conta a (auto) consciência e a (auto) reflexividade das práticas experimentais e conceituais, e as apropriações de canais de transporte e comunicação como o da televisão no vídeo, ou dos correios na arte postal. Silveira, ao deslocar-se, tem procurado signos e motivos significantes que não precisam tradução prévia para a sua compreensão. As deformações de objetos e de sombras são um bom exemplo, abertas a interpretações variadas que ganham novos sentidos com a repetição e a apresentação em novos contextos. Isto acontece com as grandes mãos de *Touch* (2013-2017), já referidas,

ou com os *Enigmas* (1983), cartões postais com objetos de consumo, cruzados por sombras de outros objetos cotidianos mais simples, como ferramentas ou úteis (utensílios?) domésticos à vista no núcleo MUNDO da FVCB, junto a outros trabalhos com sombras e anamorfoses. Pela sua parte, frente à necessidade da tradução como consequência do movimento, Muntadas tem tomado uma postura diferente. Ele faz dos fenômenos da tradução um tema em si mesmo, analisando-o numa longa série de projetos internacionais iniciada em 1995, *On Translation*, que hoje agrupa mais de 70 propostas. *On Translation: The Adapter* (2000) é um pequeno exemplo, que levanta a questão do que é um adaptador, e se traduzir é, ou não, adaptar. Contudo, além da perspectiva conceitual, essa interiorização do movimento no trabalho dos artistas é também produzida ao nível material dos projetos. O vídeo, as instalações, os trabalhos gráficos, as inserções de textos e motivos, e outros modos plásticos e criativos, são mais móveis que outros formatos tradicionais. E são fáceis de reproduzir e transformar, para fazer referência a novos lugares e sentidos. De novo a arte postal é ilustrativa do processo, pois nela se utilizam formatos específicos que podem ser enviados pelo correio, e obriga às artes a uma interiorização dessas possibilidades. Assim, os *Enigmas* de Silveira e o *On Translation: The Adapter* estão adaptados – diria-se “traduzidos”? – a formatos de viagem, como uma pequena caixinha de papelão contendo um *flyer*, ou uma coleção de cartões postais. Mas na atualidade, é necessário ter em conta também o deslocamento virtual que permite os arquivos digitais e a internet. Esses meios multiplicam o movimento dos projetos, abrem a possibilidade de organizar

propostas à distância, permitindo a troca de informações de maneira ágil, rápida e descentralizada. Os trabalhos desses dois artistas têm interiorizado também a (i)materialidade dos recursos digitais.

O segundo conceito importante é **projeto**. O modo de trabalho de Muntadas e Silveira segue algumas fases precisas, orientando-se primeiro pela informação e a pesquisa, e só depois com a criação de um resultado audiovisual ou plástico. Essa metodologia projetual está ligada ao conceito anterior: o deslocamento dos artistas e suas propostas, obrigando à atenção e às especificidades espaciais, sociais e culturais dos destinos, e o trabalho com projetos facilita a contextualização. Na primeira fase das suas pesquisas, a curiosidade conduz os artistas a uma observação atenta, e a uma avaliação das possibilidades. Iniciar um projeto implica também operar em rede, uma característica importante da metodologia destes artistas. Para as investigações e resoluções dos seus projetos, Silveira e Muntadas criam equipes transdisciplinares e, nesse sentido, se apropriam de modos de funcionamento habituais de âmbitos como a arquitetura ou as ciências, reconduzindo-os para o fato artístico. No núcleo ARTE da FVCB se quis incluir dois exemplos para ilustrar os processos de trabalho destes artistas. Os desenhos preparatórios de Silveira para *In Absentia Stretched* (1992 e 1994) mostram as relações da metodologia da artista com a arquitetura e o desenho técnico, nas complexas análises espaciais que desenvolve para produzir seus projetos. E o desdobrável *Projecte / Proyecto / Project* (2007) de Muntadas expõe as oito perguntas básicas que o artista considera essenciais para afrontar uma adequada metodologia de trabalho.

Porém, o conceito de projeto é importante em dois sentidos a mais. O primeiro é que a multiplicidade operativa dos projetos permite a superação do entendimento tradicional da “obra” de arte como um objeto final, único e autoral. E em segundo lugar, os dispositivos projetuais associam as práticas de Muntadas e Silveira à educação. Como profissionais das artes, eles não só têm desempenhado tarefas artísticas, mas também docentes. As capacidades transdisciplinares, críticas e analíticas, que a metodologia do projeto proporciona têm sido um dos aspectos centrais das suas atividades enquanto professores ao longo dos anos.

Política é o terceiro dos conceitos que gostaria de salientar nas trajetórias de Silveira e Muntadas. Seus trabalhos interpelam à sociedade nas suas várias configurações pessoais, coletivas, nacionais e globais. Essas camadas funcionam como bonecas russas, cada uma maior e contendo a menor, mas estão também interligadas. O grande quebra-cabeças *To be continued... Latin American Puzzle* (1998) de Silveira, no núcleo MUNDO da FVCB, é um bom exemplo de como o local vincula-se com o geopolítico e o global, numa oscilação entre os imaginários do micro e do macro. Mas como sobressai nesse trabalho de Silveira, a atitude perante a política desses dois artistas não é simples nem acriticamente partidária, senão questionadora. Antes que apontar a um sentido único, a modo de lição sobre um assunto, eles preferem expor perguntas abertas, com a vontade de que sejam os públicos quem se envolvam nas análises, produzindo suas próprias respostas por meio de uma atitude crítica. O trabalho de Muntadas, *On Translation: Warning* (1999), é uma longa série de materiais gráficos

que se inserem em distintos lugares, sempre apresentando a frase “Atenção: percepção requer envolvimento” na língua local, em caracteres brancos sobre fundo vermelho. *Atenção* (2002), que já estava presente no parque ao redor da Sala dos Pomares da FVCB, se quis introduzir também dentro do espaço expositivo, no núcleo MUNDO, para estabelecer um diálogo efetivo com os outros trabalhos. Nesse núcleo MUNDO é possível observar como a comunicação na área política é um dos grandes assuntos compartilhados com os quais lidam os dois artistas. É um lugar-comum que os governantes profissionais precisam da mídia para chegar ao poder, e se manter nele. Mas a desconstrução das linguagens da comunicação política, recorrente nas trajetórias de Silveira e Muntadas, permite enxergar como isso é feito. Seus trabalhos se erguem como contrainformações e desvios, criando uma desabituação da imagem política que permite o questionamento dos discursos e dos gestos. O *Discurso* da série *Dilatáveis* (1981-2003), de Silveira, junto às grandes serigrafias dos *Portraits* (1995) de Muntadas, por exemplo, são uma boa amostragem. No entanto, a política permeia também os outros núcleos da exposição, ARTE e VIDA. Não é possível fugir dela. Só enfrentá-la com ideias, como fazem esses artistas.

Necessariamente, muitos conceitos comuns nas práticas artísticas de Muntadas e Silveira ficaram fora deste texto. É evidente que não é possível descrever trajetórias complexas como as desses artistas com só três palavras. Mas a ocasião não permite prolongar-se muito mais. De forma rápida, gostaria de terminar o percurso histórico que iniciei nas páginas anteriores. Nos anos 1990, Silveira e Muntadas ganharam grande reconhecimento,

tanto na Espanha, como no Brasil e internacionalmente. Nesses anos, suas metodologias projetuais e em movimento transnacional já traçavam complexos sistemas de sentidos, não só pela acumulação de muitos trabalhos anteriores, mas também pela abertura investigativa perante o presente: percepção, vigilância, censura, academia, cotidianidade, monumento, cidade, são só algumas palavras-chave que aprofundam nas redes de sentidos abertas nos seus projetos. Silveira continua suas deformações perspectivas e suas multiplicações de motivos, em intervenções de portes cada vez maiores, intervindo agora também no espaço público. Nessa saída dos espaços tradicionais das artes, a sombra entra em diálogo com o seu contrário, a luz. Em Muntadas, o espaço público, também ganha destaque. Mas é um espaço público expandido, onde confluem arquitetura, mídia, comunicação política, protocolos sociais, e espetáculo: a pesquisadora francesa Anne-Marie Duguet tem definido esses projetos de Muntadas como *Media Architecture Installations*. As problemáticas abordadas pelos artistas já não podem ser lidas como temas ou motivos, pois a multiplicidade das perspectivas gera antes planos e cortes de sentido que linhas nítidas. Já na virada do século XXI, Silveira e Muntadas começaram a ser muito procurados para fazer exposições panorâmicas das suas amplas trajetórias. Mas sempre fugindo do ar retrospectivo, os artistas aproveitam cada oportunidade para criar novas produções, insistindo na análise do presente.

Gostaria de salientar duas destas grandes exposições, num sentido cruzado: uma de Silveira na Espanha, e outra de Muntadas no Brasil. Em 2005, a artista brasileira mostra *Lumen no Palacio de*

Cristal del Retiro, uma extensão do *Museo Reina Sofía* de Madrid. Na proposta *Memoriazul* desconstrói os vitrais transparentes desse grande espaço, os reconfigurando num *remix* que se estende no teto e no chão. O grande vinil translúcido de *Transluz* faz que o sol projete a palavra LUZ no interior do pavilhão, ao qual se acessa passando embaixo da *Quimera*, uma simulação de uma lâmpada elétrica que não projeta luz, senão sombra. O binômio natural-artificial é descomposto e recomposto, aproveitando a situação do espaço expositivo num parque no meio da cidade. Pouco depois, em 2011, Muntadas expõe na Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Informação >> Espaço >> Controle*, com a curadoria do colombiano José Roca, fato que salienta as relações do artista com os territórios latino-americanos. Junto aos já icônicos trabalhos *On Subjectivity* (1978) e *Video is Television?* (1989), sobre a paisagem da mídia, a mostra apresenta os vídeos *On Translation: Fear/Miedo* (2005) e *On Translation: Miedo/Jauf* (2007), que tratam do conceito do “medo” através de entrevistas com as populações que moram ao redor de pontos fronteiriços conflitivos entre Tijuana e San Diego, no primeiro caso, e o Estreito de Gibraltar, no segundo. Mas nessa exposição, Muntadas também põe atenção no âmbito local brasileiro. Nela atualiza sua série de instalações *Stadium*, começada em 1989, com uma nova versão – *Stadium XIV* – que põe ao público no centro do espaço do espetáculo por excelência: o estádio de futebol. Finalmente, em *Alphaville* e *outros* o artista retoma o tema já trabalhado no projeto *Cercas*, anteriormente mencionado. Os condomínios fechados do bairro paulistano Alphaville são confrontados com o filme distópico de mesmo nome, dirigido por Jean-Luc Godard em 1965, numa clara

alusão ao controle e a vigilância. Nessas duas exposições, pôde-se apreciar a variedade de registros e a diferença de abordagens de Muntadas e Silveira. Mas também, permitem avaliar o quanto as suas trajetórias foram paralelas, tanto no entrecruzamento internacional do seu reconhecimento, quanto nas suas abordagens criativas, sempre com a mirada fixa na reelaboração de suas propostas em novos contextos de inserção.

Ao longo do presente texto se propõe um itinerário histórico-conceitual nas trajetórias de Silveira e Muntadas, que propositadamente não segue a ordenação da exposição nos núcleos MUNDO, ARTE, VIDA, nem examina todos os trabalhos presentes na mostra. Pelo contrário, procura despertar cortes e leituras transversais, num esforço interpretativo dos diálogos abertos que é paralelo ao exigido ao público. Finalmente, é preciso salientar um condicionante da presente exposição. Trata-se da necessidade de estruturar um projeto curatorial com aqueles trabalhos acessíveis e adaptáveis aos espaços e as características organizativas da FVCB e da Bolsa de Arte. As grandes instalações e os projetos públicos não estão tão presentes quanto os trabalhos gráficos, em papel ou reproduzíveis. Mas a seleção constitui um conjunto representativo, que oferece uma boa aproximação às práticas e conceitos tratados por esses artistas. Se me permitem fechar a escrita deste texto com uma linha sobre mim, gostaria de dizer, que meu primeiro contato com as artes de Silveira e Muntadas – como se percebe nas páginas anteriores – foi através de uma pesquisa histórica sobre as redes transnacionais que os conceitualismos desenvolveram nas décadas de 1970 e 1980, e eles me conheceram, fazendo-lhes perguntas por questões muito

específicas, sobre assuntos acontecidos muitos anos atrás. Eles me responderam quanto lhes permitiu o exercício da memória, muito amavelmente. Mas os dois artistas sempre acrescentaram um adendo a suas respostas, o mesmo pelas duas partes: que seu interesse fica sempre ligado ao que está por vir, ao presente que se abre ao futuro. Fico com essa afirmação, e espero que seja útil também como chave interpretativa desta mostra.



**ATENÇÃO:
PERCEPÇÃO
REQUER
ENVOLVIMENTO**



MUNTADAS / SILVEIRA

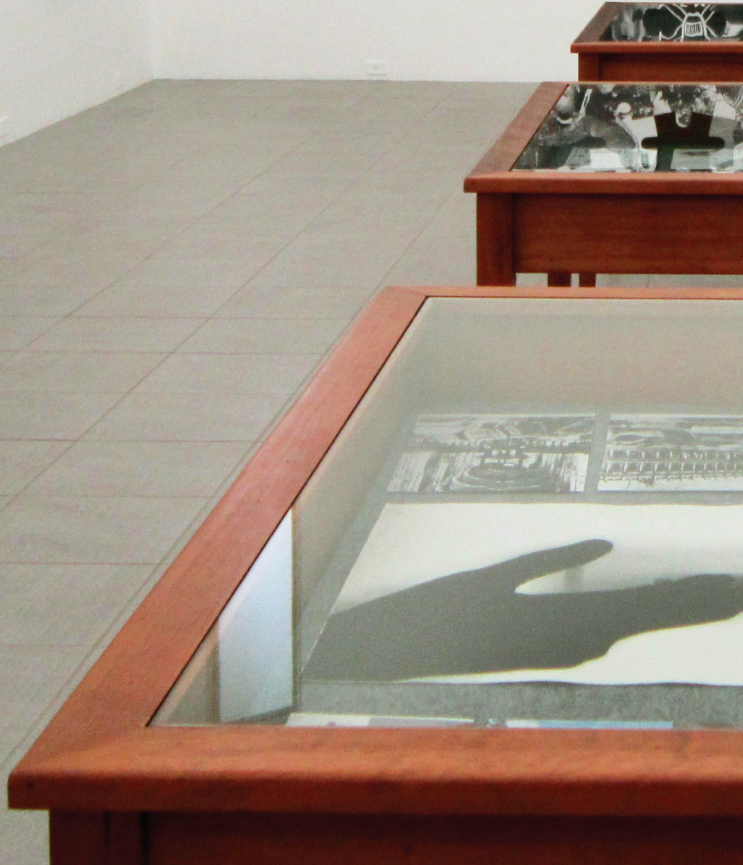
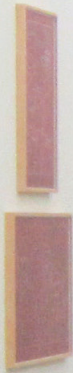
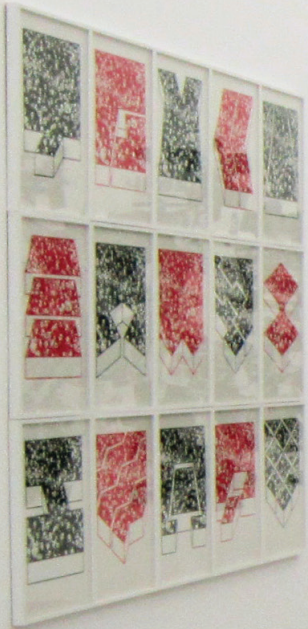
DIÁLOGOS. MUNDO, ARTE, VIDA

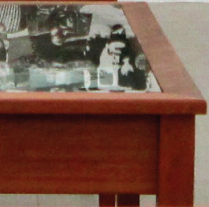
As trajetórias de **Regina Silveira** e de **Antoni Muntadas**, embora diversas, têm pontos comuns significativos, como o movimento constante, a experimentação e o olhar sempre à frente. Há muitos anos que conversam, mas esta é a primeira exposição conjunta dos dois artistas. Nela abre-se um **diálogo** entre seus trabalhos, articulado em torno de três conceitos gerais. Os espaços públicos e privados, a sociedade, a política e a comunicação organizam o **mundo**, e, portanto, faz-se necessário analisá-los. Na **arte**, o desvio dos referentes abre espaço para um discurso questionador, dando preferência às metodologias projetuais em vez de aos modos de fazer tradicionais. Para dar lugar à **vida**, o devaneio e a abstração da história têm de ser distraídos, fazendo da mordacidade um posicionamento estável frente ao futuro. Na proposta de conversa artística entre Muntadas e Silveira desta exposição, seja em sintonia ou por meios diferentes, esses conceitos abrem-se a novos estratos de significação, que não só partem de um olhar crítico e irônico, mas também o exigem àquele que os queira iluminar.

Curadoria

Pablo Santa Olalla





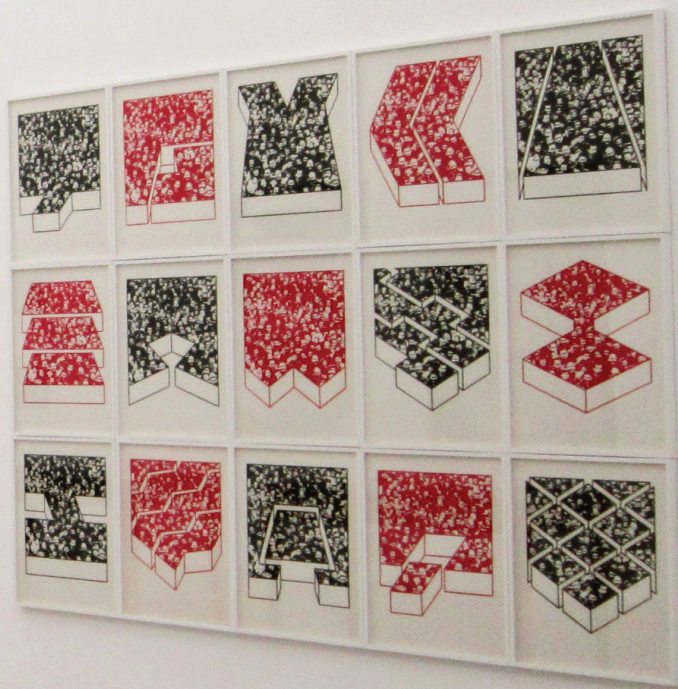




ATENÇÃO:
PERCEPÇÃO
REQUER
ENVOLVIMENTO

LAÇO
ME
DI









ATENÇÃO:
PERCEÇÃO
REQUER
ENVOLVIMENTO

NENQUIM
COME
NDI







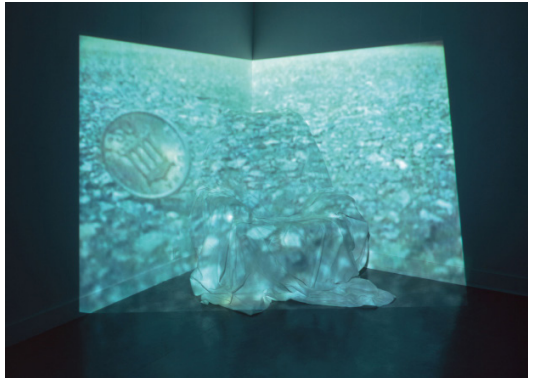
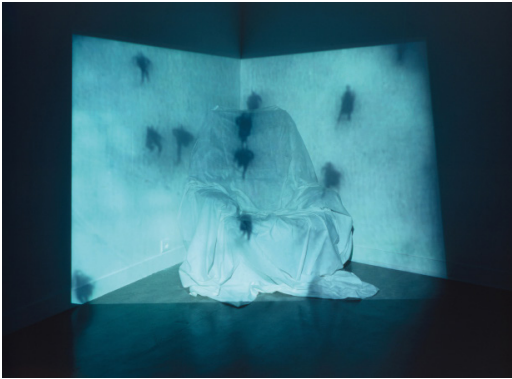
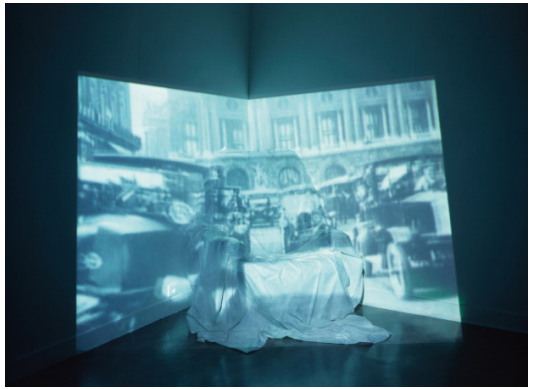












Página 38:

Antoni Muntadas
Reflexões Sobre a Morte, 1974
Projeção de diapositivos
Peça única
Dimensões variáveis

Página 39:

Regina Silveira
Botão, 2002
Vinil adesivo
Edição de 3
245 X 240 cm

Antoni Muntadas
Complicado, 2018
Impressão digital sobre papel
Hahnemühle Ultra Smooth 305g
Edição de 30
35 X 50 cm

Página 40:

Antoni Muntadas
La Siesta / The Nap / Dutje, 1995
Instalação, videoprojeção e
poltrona
Peça única
Dimensões variáveis

Regina Silveira
Touch, 2013/2017
Vinil adesivo
Edição de 3
300 X 1370 cm

TRANSCRIÇÕES

Ana Maria Belluzzo, maio de 2020.



Regina Silveira, *Three proposals for a junk yard*, 1973

Ana Maria Belluzzo atualmente é professora colaboradora no Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atua como crítica, pesquisadora e curadora independente.

A seleção de obras realizada aos cuidados de Pablo Santa Olalla tem o propósito de aproximar experiências desenvolvidas por Regina Silveira e Antoni Muntadas que aparecem reunidas na sede da Fundação Vera Chaves Barcellos e da Bolsa de Arte, no ano de 2020. A mostra atualiza um diálogo entretido por décadas, animado por clara afinidade de interesses e que remete aos fundamentos dessa consistente amizade.

As inquietações de Regina e Muntadas amadureceram em meio às sucessivas mudanças que transformam as relações humanas submetidas às novas tecnologias de produção, reprodução e circulação da imagem, ao longo de um processo que se precipita, notadamente, a partir dos anos 70. É quando

eles decidem afastar-se de práticas artísticas segregadas no domínio do mercado de arte e passam a investigar, cada um a seu modo, padrões convencionais que estruturam a linguagem exercida na cadeia operacional da comunicação cotidiana. As obras desses artistas oferecem rara oportunidade no mundo atual, irradiado pela informação imediata. Colocam o espectador em contato com o manejo de signos e de significações que ele encontra disponíveis na experiência cotidiana. Tornam sensível o automatismo das relações estabelecidas na estrutura da linguagem e das relações pautadas pelos meios de comunicação.

Desgarrados de gerações artísticas anteriores, os artistas atuam com independência diante do presente. Aceitam o desafio de conceituar o próprio espaço de trabalho, instalando um campo crítico no entrecruzamento das novas mídias com a arte. Refletem sobre o estatuto da arte no mundo contemporâneo, no momento em que ela evidencia-se como “signo social emaranhado a outros signos e sistemas produtivos de valor, poder e prestígio”, usando aqui com liberdade uma expressão pela qual Hall Foster teria feito referência ao pensamento de Jean Baudrillard (*).

Introduzindo-se no entrecruzamento do mundo figurado e do mundo real, atuam sobre os limites da percepção, dispostos a descortinar dispositivos que sustentam trocas simbólicas. Colocam em questão regras figurativas assimiladas de longa data, formadoras de padrões mentais, como aqueles subentendidos nos códigos perceptivos e projetivos do Renascimento. Esfera explorada por Regina Silveira com inventividade e característica dose de ironia.

Muntadas, por sua vez, encara com lucidez o aparato da sociedade de comunicação que incide sobre as formas de organização da vida social pós-moderna. Apropria-se das imagens geradas pelos meios de comunicação de massa, reiteradamente transpostas e replicadas. Atua, de igual modo, em relação à mídia arquitetônica, que inscreve o sujeito espacialmente e demarca lugares sociais. Extrai desígnios subentendidos no espaço arquitetônico, que logra transformar em linhas de força de suas instalações. Lembro *Words: The press conference room* (1995), exemplo paradigmático da abordagem de Muntadas. Evidencia a mordacidade com que ele capta protocolos e posturas, que embasam configurações notadamente emblemáticas. O jato de luz que demarca o vazio dos microfones sobre um pódio que contracenava com o ruído de um aparelho de TV, disposto no polo oposto.

Presente na nossa mostra, *Portraits* (1995), alegoriza a superexposição das pessoas, no mundo contemporâneo. Tanto faz identificar os sujeitos da ação, tipificados em fotos agigantadas, saber quem fala mais alto. As pessoas são focalizadas, precisamente, no domínio da fala, emitem discursos exacerbados na posse dos microfones. Políticos captados numa cena fotojornalística ou desconhecidos que têm as vozes ampliadas por aparelhos em pose de atores? A superposição de sentidos fortes e plurais não impede que esses anônimos figurem em grande formato e adquiram lugar de exibição sob a ordem das velhas galerias de fotos.

Cidadãos do mundo, Regina procede do Rio Grande do Sul e reside em São Paulo; Muntadas, natural de Barcelona, tem

base em New York. Com olhar lançado além dos próprios limites territoriais, os artistas movem-se em um mundo cada vez mais equipado para superar distâncias. Ativos no cenário internacional, desenvolvem projetos permeáveis às diferentes audiências e sítios onde vão sendo realizados. *Ação/ Situação: Hoy* foi atualizada por Muntadas em quatro pontos do seu percurso pela América Latina nos anos 70.

Alertas para brechas que se abrem na uniformidade do mundo global, não lhes passa despercebida a singularidade da incipiente sociedade de massa formando-se na América Latina. Melhor dizendo, eles tornaram-se, efetivamente, habitantes do vasto continente construído e reconstruído pela linguagem, no qual as diferenças visuais permitem rastrear diferenças culturais.

Duas imagens sobre a subjetividade social falam por si mesmas: *La Siesta*, em alusão ao tradicional descanso do povo espanhol, é uma instalação com vídeo-projeção de teor quase onírico, momento flutuante da imagem passando sobre uma poltrona. *Brasil... Tudo bem, tudo bom!*, na qual Muntadas explora o signifiante gráfico que dá materialidade à escrita. Apreende a expressão coloquial dos brasileiros, a tônica da conversa informal entre pessoas próximas, a fala ritmada que dispensa a formalidade da língua culta. Explicita, com sarcasmo, um estado de espírito relaxado e otimista que se sobrepõe a qualquer situação; clichê usado, até mesmo, num momento em que o mundo despenca ao redor, como experimenta-se na atualidade.

Tal deslocamento pelo mundo encontra paralelo no interior da linguagem usada por Muntadas e Regina para articular os projetos. Configuram, espacialmente, as próprias obras,

em condições de moverem-se por meio de diferentes ângulos de observação no espaço, no tempo. Se atentarmos para os argumentos manejados nos seus projetos, podem-se entrever indícios do vivo discurso de professores universitários, lançados em persistentes e reiteradas investigações sobre o campo visual, dispondo de vasto domínio de repertório histórico sobre ordens figurativas e imagens da cultura de massa. Cabedal onde tudo se enlaça em diálogo aberto com a experiência de outros. O que levaria a admitir um teor autobiográfico na obra desses artistas, que dispensam a grafia estritamente pessoal. Seria possível afirmar: mestres na arte de narrar, entendida aqui como uma forma de comunicação verbo - espaço - visual.

Outro aspecto instigante da experiência dos dois artistas vem do modo como lidam com incertezas e imposições do campo perceptivo. Exploram verdades e enganos visuais. Advertem para sentidos subliminares que integram enunciados visuais.

Regina realiza investigações aprofundadas no campo da visualização, colocando em questão o que se vê, como se vê. Na prática, maneja esquemas construtivos que interpretam fenômenos óticos, interferindo na representação dos objetos por distorções inusitadas. Não posso furtar os leitores das palavras de Regina sobre o próprio trabalho. Pois trata-se de um argumento definitivo para a leitura de obras feitas até hoje, com claros ensinamentos dados na época de lançamento das *Anamorfás*, no Museu de Arte Contemporânea, em 1980. Assim escreve:

“Considerando que os códigos projetivos, entre os quais a fotografia e a perspectiva, mesmo reconhecidamente convencionais e de apreensão culturalizada podem prover representações consideradas ‘fieis’ à realidade visual, pareceu atraente poder me apoiar na confiabilidade desses códigos para gerar aparências distorcidas”. E ainda confessa “testar, por metamorfismos, os limites de reconhecimento da coisa representada”. (**)

Regina põe-se a brincar com a função reguladora da perspectiva, código secular de representação visual. É craque no jogo com a conhecida escritura do visível convencional na malha geométrica do renascimento, a qual empresta novo alcance plástico e explora seu teor ilusionista. Manipula o sistema construtivo ortogonal e transforma-o em uma estrutura maleável. Chama a atenção o modo de abreviar e condensar atributos de um simples objeto de uso cotidiano para produzir signos, numa imagem capturada pela malha geométrica e submetida a distorções do olhar perspectivo.

As projeções gráficas e fotográficas, que têm poder de transferir marcas e figuras sobre superfícies planas, são praticadas não apenas sobre folhas de papel. São também lançadas diretamente sobre paredes e pisos que, na qualidade de anteparos, delimitam o âmbito expositivo. A projeção assume, no trabalho de Regina, uma função forte, estruturante, ao instaurar instalações tridimensionais abertas ao confronto no espaço do espectador. Com efeito, é indispensável que o público,

nos museus, busque precisos pontos de vista que tornem compreensíveis figuras geometricamente construídas; ao mesmo tempo em que experimenta verdades e enganos no contato com as propostas artísticas.

As circunstâncias do corpo, que percebe e transita, são dimensões constitutivas das obras concebidas por nossos artistas, parte integrante da atualização dos projetos em diferentes sedes, em diferentes cidades. Desafiam a percepção ativa do observador levado a colocar em questão o que vê, o que não se vê; o que imagina, o que se entende, o que se vê e não se entende.

Muntadas abraça a questão com a complexidade que esta adquiriu na esfera contemporânea, na época dos meios de comunicação de massa. Disposto a enfrentá-la, concebe projetos de atuação demarcados sob precisos vetores, que são desenvolvidos em contínuo desdobramento, tratando-se de operações transculturais a serem transpostas de uma cidade à outra, por meio de tarefas compartilhadas com equipes locais. Seleciona motivos comuns aos habitantes do mundo globalizado, assim, particularidades do entrecruzamento de culturas. É no circuito da troca simbólica que se impõe o uso do meio tecnológico ou de outros disponíveis, onde se exerce a transcrição e o que se entende por tradução: o trabalho de re-criação. Daí a importância da série intitulada *On Translation*, desdobrada por anos, em inúmeros países, da qual comparecem na presente mostra: *On Translation: Comemorações urbanas* (1998-2002); *On Translation the adapter* (2000); e *On Translation: Warning* (2002), na qual aponta literalmente que “Atenção Percepção requer envolvimento”. O uso de diferentes idiomas é aspecto relevante,

impregnado de sentido, numa visão antropológica dos corpos sociais e em projetos que visam a interculturalidade.

Voltando a considerar a estratégia da projeção nas obras de Regina, desperta interesse que a transferência de imagens de um suporte a outro, uma prática tradicional desde a gravura, seja também utilizada no lançamento de impressões sobre objetos. A redução gráfica de objetos, transformados em signos planos, possibilitaria lançá-los sobre o volume de outros objetos, gerando montagens desconcertantes, por superposição. Regina intervém sobre pertences úteis e instrumentos *low tech* e, ao tomar como suporte a louça de porcelana branca, realça ainda mais o insólito universo de objetos de consumo doméstico.

Nem tudo há de ser tributado ao claro mundo observado por Regina. Em muitos casos, ela prescinde da mediação do traçado construtivo em proveito da experiência tátil, imprime marcas diretamente sobre paredes. Numa breve menção ao apuro e à intuição com que toca sensações e emoções, aponto a presença da luz e da sombra em seus trabalhos, usadas como recurso gráfico ou cênico. Amplia as indagações sobre o que se mostra e o que se esconde, sugerindo aparições, o aparecimento menos controlado de vultos incógnitos. Em *Touch* (2013-2017), as mãos agigantadas invadem a parede e deixam pegadas animais. São marcas e sinais que parecem ser anteriores à chegada do instrumento entre humanos. O que se pode dizer, na contemporaneidade, da impressão de mãos humanas sobre o mundo? Das relações de contato, geradas, ironicamente, num tempo de recortar e colar vinil?

Projeções de luz e sombra, utilizadas pelos artistas até mesmo como recurso operacional, têm significativo impacto sobre instalações tridimensionais. Tornam-se o motivo central de enunciados visuais, deslocam o foco pousado sobre objetos e figuras e atiram o olhar sobre a ausência deles, sobre zonas indeterminadas, desconhecidas. Na instalação *In Absentia* (M.D), série *Masterpieces* (1993), o centro de interesse da imagem seria transferido para a sombra projetada por uma escultura ausente. Poderia dizer um corpo ausente, sugerido pela posição da base tridimensional vazia. Na sombra, Regina dá a ver a sombra de obra de Duchamp.

O vasto elenco que habita o mundo percebido por Muntadas e Regina é, inevitavelmente, constituído por seres da linguagem. A formação de suas obras deve-se à atuação aberta com o presente e não esconde o diálogo travado com termos da linguagem visual que, no período, expande-se por diferentes campos de atividade moderna, nos quais consolidam-se modalidades e sintaxes convencionais. Isso posto, como não frisar que nossos artistas manejam indícios trazidos de diversos campos de visualidade e instauram uma arte híbrida, na qual misturam-se ademais: o verbo, o visivo e o sonoro?

Por vezes, são atiçados por imagens simbólicas tradicionais – sinais, marcas, desenhos, fotos –, que integram uma profusão de narrativas impressas em jornais, revistas, cartazes, embalagens, vitrines. O crescimento generalizado da imagem fotográfica veio, em contrapartida, criar novos parâmetros para pensar-se o discurso sobre a aparência.

Muntadas e Regina operam por meios gráficos e fotográficos, intervêm sobre anúncios e imagens veiculadas em jornais e em revistas, quando a letra já encontra-se definitivamente incorporada no universo da visualidade. Muntadas, em especial, coabita com as imagens luminosas que já entraram dentro de casa, instaladas nas telas das TVs. A câmara de vídeo na mão garante outra maneira de surpreender a cena cotidiana, a partir da década de 70. Também alargam o campo de trabalho do artista, experimentando a animação fílmica da imagem, as projeções luminosas, sempre atentos aos aspectos inerentes ao discurso midiático, que ganha peculiar inscrição no espaço urbano, nas últimas décadas do século. Afinal, eles teriam acompanhado as técnicas da imagem em rápido deslocamento, até mesmo sua andança pelas paredes dos prédios. A nova abreviação da distância trazida pelo circuito da internet.

Contudo, procedentes de uma geração de artistas que ousou desvencilhar-se dos meios tradicionais, mantêm compromisso com o legítimo aprofundamento dos projetos e com o rigor na execução. Dão provas de um forte crivo seletivo na escolha de motivos e na aplicação dos instrumentos. Sensibilidades afinadas para sintetizar recursos visuais, num momento em que cresce a complexidade da gramática digital e das tecnoimagens produzidas por aparelhos, alguns inteligentes e dotados de minimemória, no limite dos quais se situa a questão tratada nesta abordagem.

É incrível, a meu ver, a capacidade que desenvolveram para atravessar espessas camadas do mundo da linguagem e

da técnica, buscando sempre dar existência a trabalhos críticos. É rara e surpreendente a precisão demonstrada no domínio da experiência intertextual e o teor das abordagens atiradas sob diversas latitudes de um mundo globalizado e a clareza do foco num mundo em que a imagem prolifera-se.

Regina mira, primordialmente, a lógica da representação, discursos pelos quais os corpos ganham figura. Questiona códigos de produção cultural e manipula lugares de recepção artística. Atua, criticamente, sobre a figuração e a transfiguração de objetos, signos e sinais.

A armadilha preparada por Muntadas é outra. Captura a realidade como encenação e conduz nossa atenção para a vivência social do espaço. Faz pensar sobre o uso contemporâneo de espaços estandardizados e, com grande simplicidade, dá evidência aos estatutos presentes nos lugares. Opera, paradoxalmente, sob égide da mídia, dos meios de comunicação à distância, quando a técnica vai deixando de ser extensão do homem para equipar a ‘sociedade de comunicação’ que instaura o mundo como espetáculo. Aperfeiçoam, meio à profusão, a precisão do recorte, a clareza de foco.

(*) FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 140.

(**) SILVEIRA, Regina Scalzilli. *Anamorfis: texto descritivo e apresentação*. 1980. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980. doi:10.11606/D.27.2019. tde-24042019-154919. Acesso em: 2021-05-05. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-24042019-154919/pt-br.php>.



Regina Silveira, *Nômade*, 2012. Serigrafia.



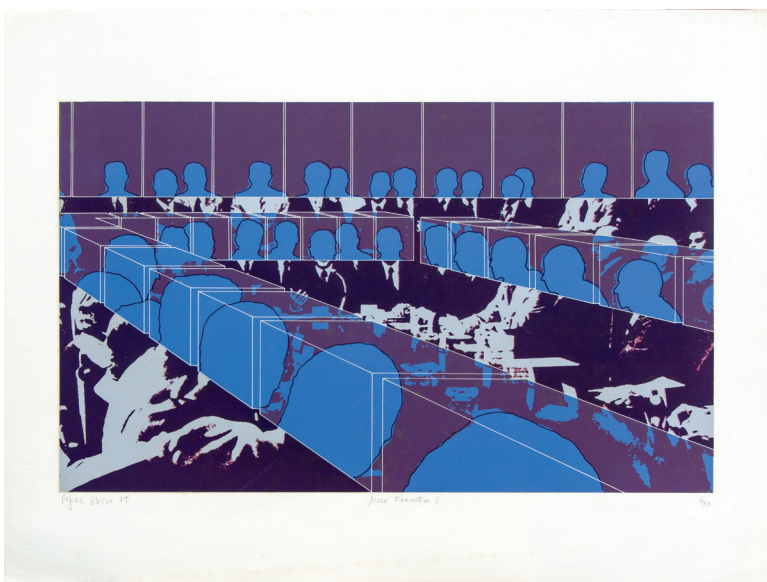
Antoni Muntadas, *Brasil... Tudo bem, tudo bom!*, 1999. Serigrafia.
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos.



Antoni Muntadas, *España va bien*, 1999. Fotogravura.
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos.



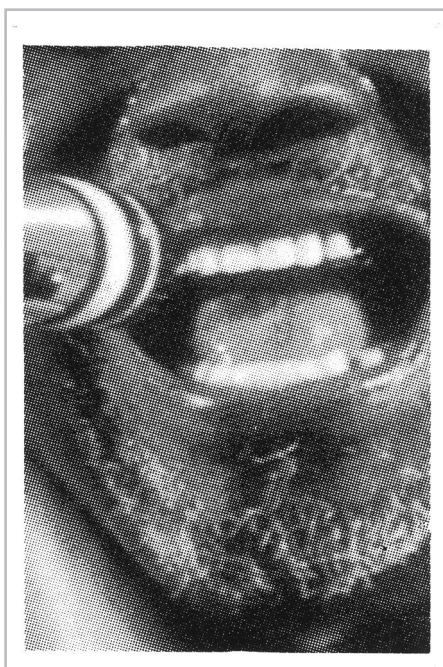
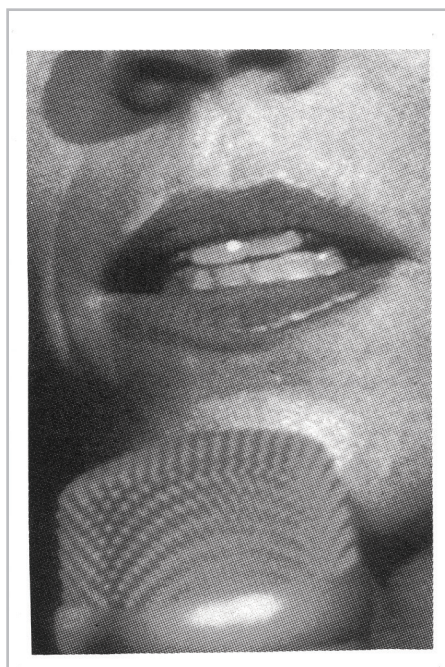
Regina Silveira, *Mesa executiva 2*, 1975. Serigrafia.
Coleção da artista | Cortesia Luciana Brito Galeria.



Regina Silveira, *Mesa executiva 1*, 1975. Serigrafia.
Coleção da artista | Cortesia Luciana Brito Galeria.



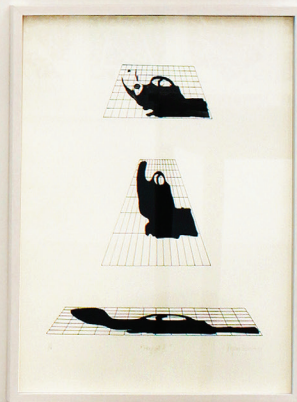
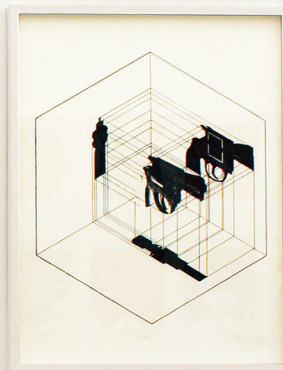
Antoni Muntadas,
Portraits, 1995.
 Impressão fotográfica sobre papel algodão.
 Cortesia Antoni Muntadas.

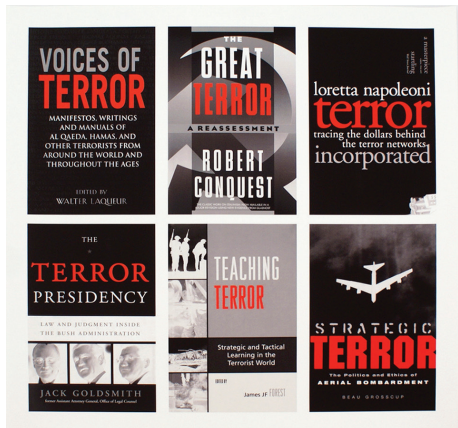
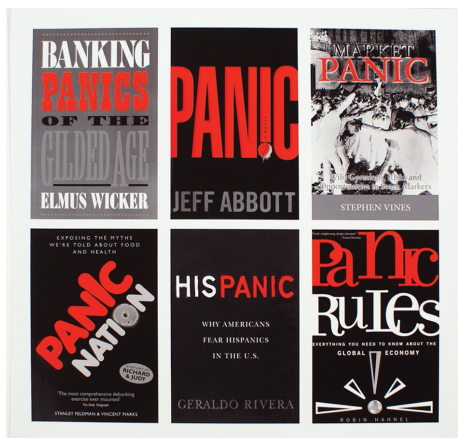
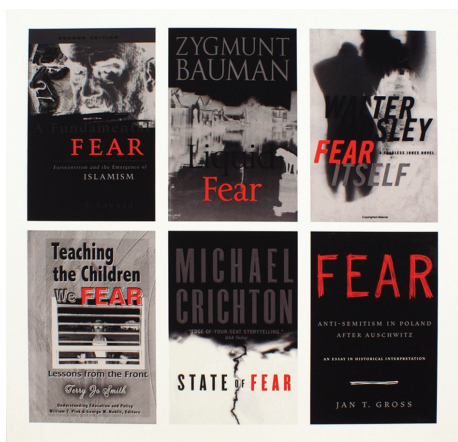


Regina Silveira,
Projeção, 1980.
Lito-offset sobre papel.
Coleção da artista |
Cortesia Luciana Brito
Galeria.

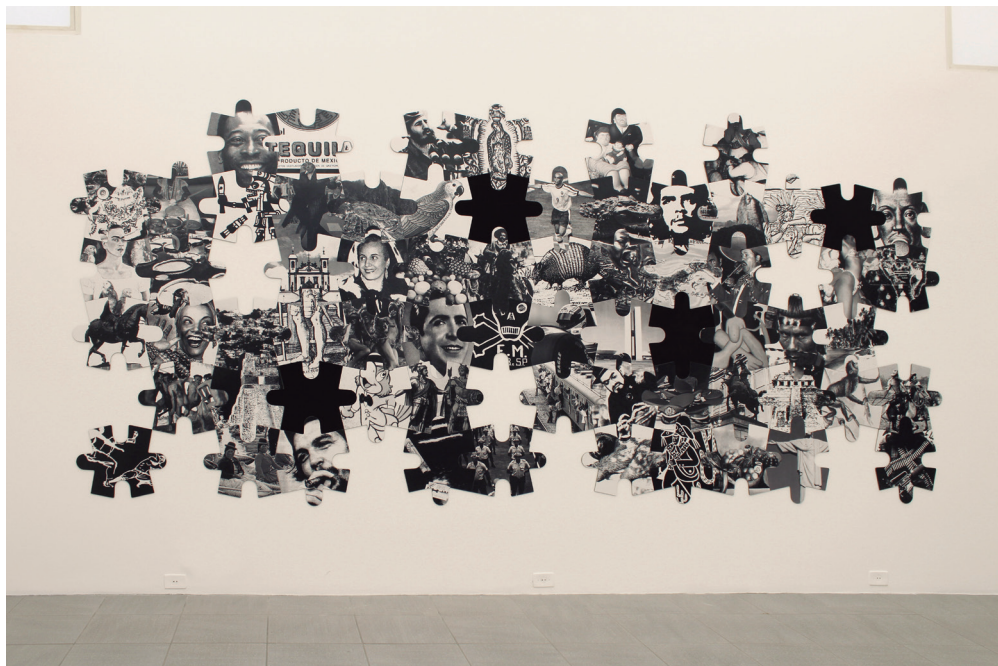
Regina Silveira,
Projeção II, 1979.
Lito-offset sobre papel.
Coleção da artista |
Cortesia Luciana Brito
Galeria.

Regina Silveira,
Projeção III, 1980.
Lito-offset sobre papel.
Coleção da artista |
Cortesia Luciana Brito
Galeria.

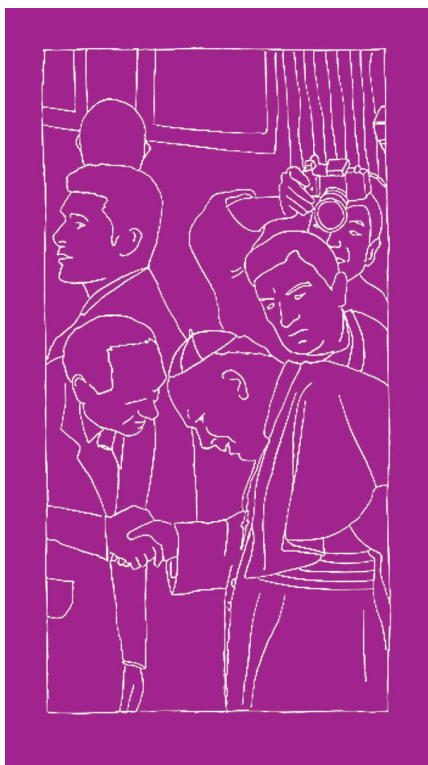




Antoni Muntadas,
Fear, Panic, Terror, 2010.
 Impressão digital sobre papel
 fotográfico Hahnemühle 310g.
 Cortesia Galeria Luisa Strina.



Regina Silveira, *To be continued... Latin American puzzle*, 1998.
Vinil adesivo sobre recortes de espuma vinílica.
Coleção da artista | Cortesia Luciana Brito Galeria.



À esquerda:
Antoni Muntadas,
B + P (série Dealings), 2003

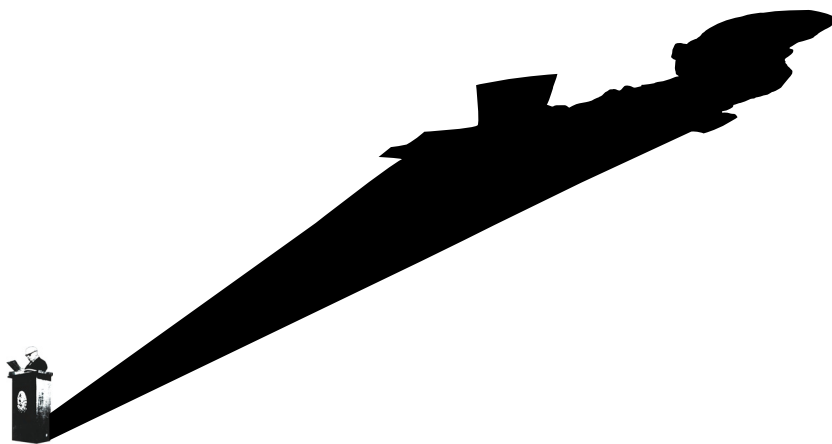
Abaixo:
Antoni Muntadas,
B + B + A (série Dealings), 2003

Litogravura - edição de 50.
Cortesia Galeria Luisa Strina.





Regina Silveira, *Middle Class & Co.*, 1971. Serigrafia.
Coleção da artista | Cortesia Luciana Brito Galeria.



Regina Silveira, *Discurso*, da série *Dilatáveis*, 1981-2003. Vinil adesivo.
Coleção da artista | Cortesia Luciana Brito Galeria.



Antoni Muntadas, *Tout va bien*, 2003. Serigrafia.
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos.



Antoni Muntadas, *Nessuno come noi*, 2014. Serigrafia.
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos.



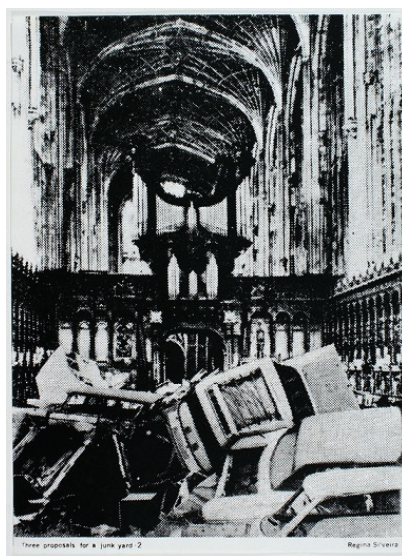
Regina Silveira, *Inside/Out (Gun)*, 1996.
Serigrafia sobre acrílico. Coleção particular.



Antoni Muntadas, *Atenção*, 2002. Serigrafia.
 Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos.



Antoni Muntadas, *Meetings*, 2000. Livro de artista.
 Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos.



Vitrine 1

Página anterior:

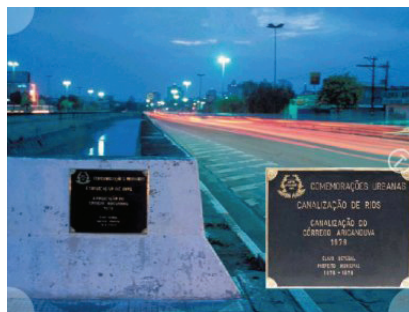
Regina Silveira,
Three proposals for a junk yard, 197
Serigrafia.
Coleção Artistas Contemporâneos
Fundação Vera Chaves Barcellos.

À direita:

Regina Silveira,
Plugged 2, 2011.
Fotogravura.
Coleção da artista |
Cortesia Luciana Brito Galeria.



Antoni Muntadas
On Translation:
Comemorações urbanas, 1998-2002.
Cortesia Regina Silveira.





Vitrine 2

Antoni Muntadas, *Red / 红*, 2019. Offset, cartões postais.
 Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos.



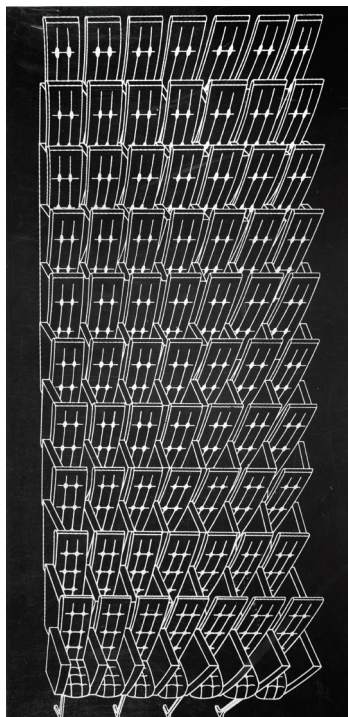
Vitrine 2

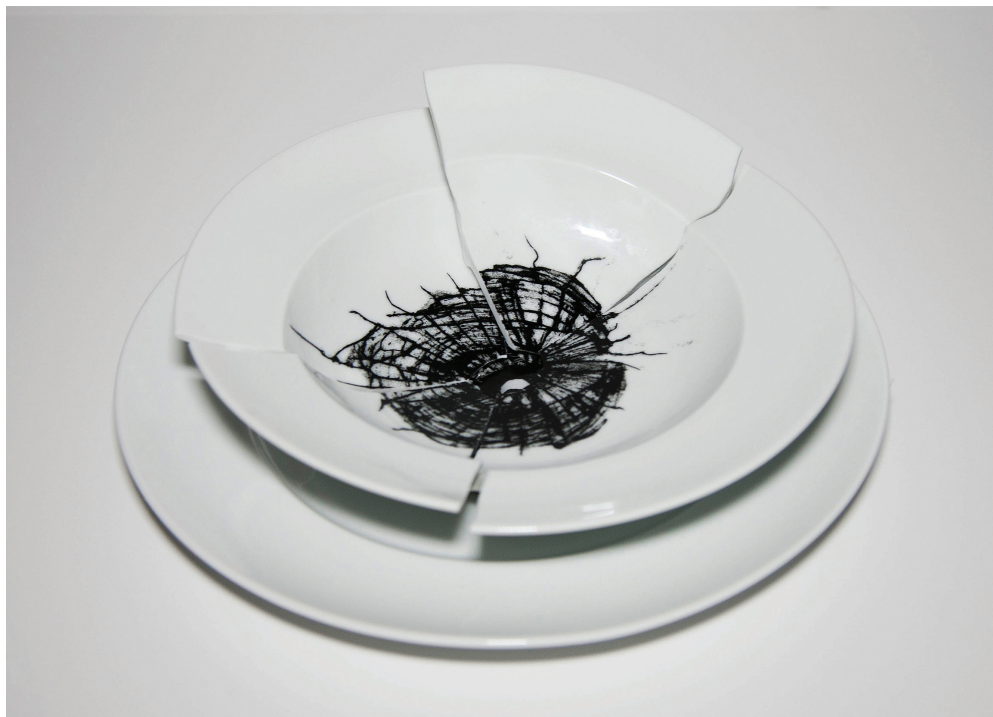
Acima:

Regina Silveira,
Enigmas, 1983.
 Offset, cartão postal.
 Coleção da artista |
 Cortesia Luciana Brito Galeria.

À direita:

Regina Silveira,
Auditorium, 1994.
 Serigrafia sobre plástico preto.
 Coleção Artistas Contemporâneos |
 Fundação Vera Chaves Barcellos.





Vitrine 3

Regina Silveira, *Crash 1*, 2014.
Porcelana sobrevidrada. Coleção particular - São Paulo.



Vitrine 3

Antoni Muntadas,
Ladies & Gentlemen, 2002.
 Livro de artista.
 Coleção Artistas Contemporâneos |
 Fundação Vera Chaves Barcellos.





Regina Silveira, *Azul*, 2008. Serigrafia.
Coleção da artista | Cortesia Luciana Brito Galeria.

Regina Silveira, *Crescente*, 2008. Serigrafia.
Coleção da artista | Cortesia Luciana Brito Galeria.



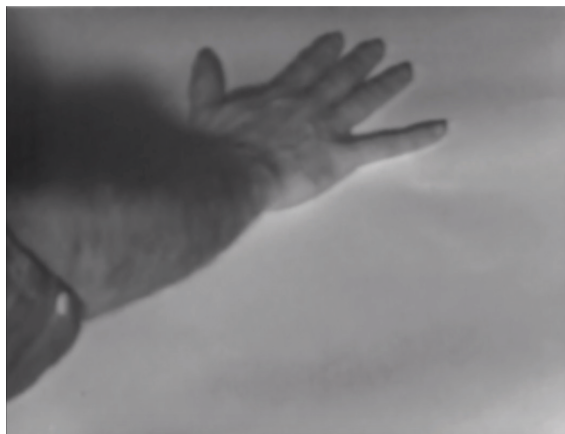
Antoni Muntadas, *Cuide la pintura*, 2007.
Fotografia Diassec e pintura mural.
Cortesía Antoni Muntadas.



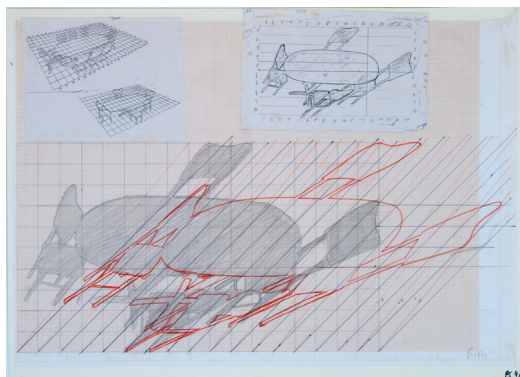
Antoni Muntadas, *Wet paint*, 2008.
Réplica em madeira pintada e letras adesivadas.
Cortesía Antoni Muntadas.



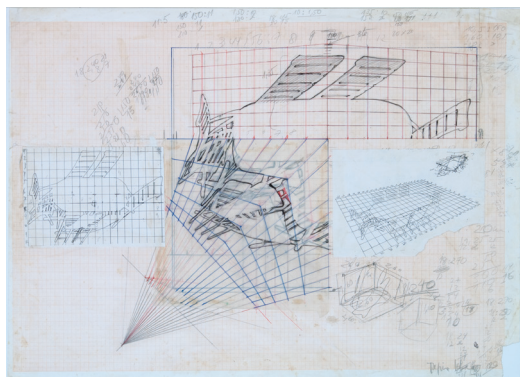
Regina Silveira,
A arte de desenhar, 1980.
Vídeo 02'38".
Coleção da artista |
Cortesia Luciana Brito Galeria.



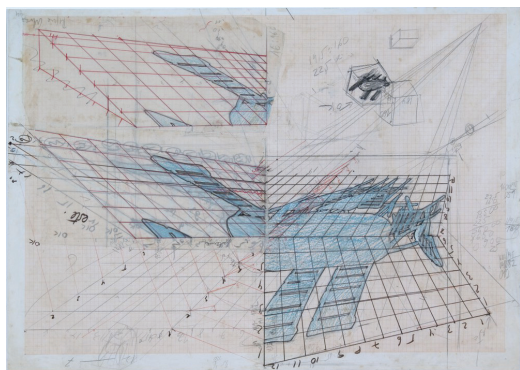
Antoni Muntadas,
Presión, da série *Actions*, 1972.
Vídeo 2'12".
Cortesia Antoni Muntadas.



Regina Silveira,
In Absentia Stretched,
Desenho preparatório 1, 1992.
Colagem e desenho sobre
papel milimetrado.
Coleção Artistas
Contemporâneos | Fundação
Vera Chaves Barcellos.



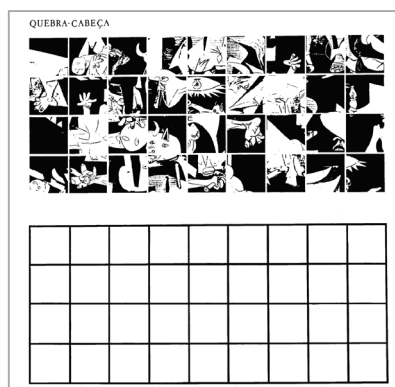
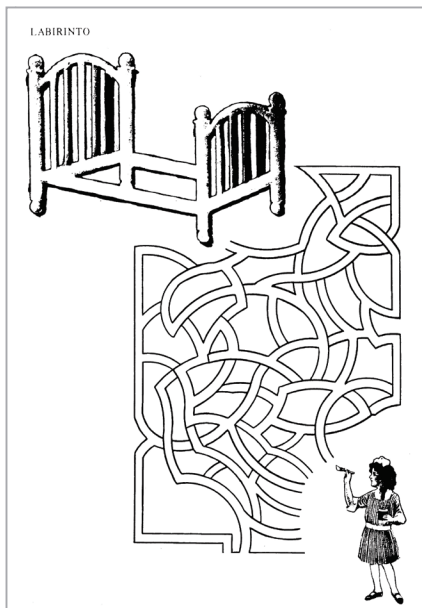
Regina Silveira,
In Absentia Stretched,
Desenho preparatório 2, 1994.
Colagem e desenho sobre
papel milimetrado.
Coleção Artistas
Contemporâneos | Fundação
Vera Chaves Barcellos.



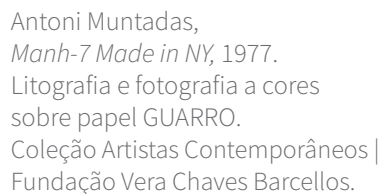
Regina Silveira,
In Absentia Stretched,
Desenho preparatório 3, 1994.
Colagem e desenho sobre
papel milimetrado.
Coleção Artistas
Contemporâneos | Fundação
Vera Chaves Barcellos.



Antoni Muntadas, *Pintar és fácil*, 1989.
Impressão digital em vinil adesivo.
Cortesia Antoni Muntadas.



Regina Silveira, Da série *Jogos de arte*, 1980. Offset.
 Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos.





Regina Silveira, *Mea Culpa*, 2007. Porcelana sobrevidrada.
Coleção da artista | Cortesia Luciana Brito Galeria.



Antoni Muntadas,
Para quem ? (2014)/*Warum ?* (2012)/*How much ?* (2013).
Impressão digital a partir do original. Cortesia Antoni Muntadas.



Regina Silveira, *In Absentia M.D. Bottle Rack*, 2009.
Vinil adesivo e pedestal de madeira.
Coleção da artista | Cortesia Luciana Brito Galeria.



Antoni Muntadas, *Melitón-Cadaqués*, 2005
(Texto: *Aqui jogava xadrez o inesquecível Marcel Duchamp*).
Impressão digital a partir do original. Cortesia do artista.



Antoni Muntadas,
Presión, da série *Actions*, 1972.
Vídeo 2'12".
Cortesia Antoni Muntadas.

ENGLISH VERSION

**MUNTADAS
/ SILVEIRA
DIALOGUES. WORLD, ART, LIFE**

MUNTADAS / SILVEIRA.

DIALOGUES is the first joint exhibition of Regina Silveira and Antoni Muntadas. Although Muntadas and Silveira have kept a long friendship, which began in the 1970s and has continued to this day, their projects have not dialogued as directly as they do here. I have only been recently aware that *O paradoxo do santo* [The saint's paradox] (1994), from the former, and the digital version of *On Subjectivity* (1978), from the latter, shared space at the exhibit *Paradoxo(s) da Arte Contemporânea* [Contemporary Art Paradox(es)] at MAC USP, in 2018. On this occasion, their works conversed with each other at great length. The curatorial proposal has been developed is a dispersed spatiality, divided into three nuclei: WORLD, ART, LIFE. The first two are respectively displayed on the ground floor and on the mezzanine of Sala dos Pomares from Vera Chaves Barcellos Foundation (FVCB), located in Viamão, and the third one, at Bolsa de Arte Gallery, in Porto Alegre. These general concepts sought to articulate three lines of meaning open to interpretation, with the willingness that the attentive visitor was the one who would make them concrete in the observation of dialogues between the artistic proposals. However,

the opening of the conversation highlights how much that was necessary, since the conceptual and perceptual relationships between the works stand out. Notwithstanding, despite the exchange between projects being almost unprecedented, I am sure that the artists have spoken a lot to each other over the years. I perceive that their dialogues have always been – and are – marked by up-to-datedness, sharing informed perspectives. Silveira and Muntadas make speeches of the present time, acknowledging the past, but, above all, projecting them into the future. So, how does their work talk to us here and now?

I was fortunate to do the curatorship of this project, which was nonetheless doomed to an unavoidable pandemic situation. The present was not favorable but, still, it conformed to a context. And if anything shines through from Muntadas and Silveira's artistic research is that the context is vital and that the arts help analyze it. Regina Silveira herself has said that plagues, which have been clinging to facades and common spaces of buildings for years – summarized in 2008 at the exhibition entitled *Mundus Admirabilis e outras pragas* [Mundus Admirabilis and other plagues] at Luciana Brito Galeria in São Paulo – are a political metaphor, which is related with the viral, social, and institutional infection of the present moment. The print-outs

of gigantic hands in *Touch* (2013-2017), which can be seen at the LIFE nucleus at Bolsa de Arte Gallery, appear as a continuation of the animal pests and animal footprints that the artist usually uses. Moreover, today they invite updated readings in relation to the contradictory situation between, for example, the order to wash our hands constantly to eliminate the virus and the need for contact, touching others and touching ourselves in order to survive the requirement of social distance during the COVID-19 pandemic. In that same year, 2008, Muntadas carried out a project in Brazil, which was presented in New York: *Cercas* (2008). It consisted of organizing panels of a photograph collection depicting gates, wooden beams, barbed wires, and surveillance and alarm signals. All of them are constituent elements of São Paulo and Brazilian urban landscapes. Through the Brazilian example, the artist referred to a global situation of control and surveillance, rooted in the habit of fear and violence. Today this work has taken on new meaning. In the country, people discuss whether or not confinement has to be done to avoid contamination. Some people oversee the others, those who go out and those who stay home and the other way round, as it also happens in other places, such as Spain. However, different sorts of violence remained in the background; without ceasing

to exist, they were abstracted by the invisible threat of the virus, multiplied in the media. Muntadas's *Fear, Panic, Terror* (2010), located at FVCB's WORLD nucleus, brings us to this social infiltration of fear, both diffuse and spectacular.

It is also not good to let the present absorb everything, though. The exhibition that gave rise to this text has a historical quality I would very much like to refer to. Somehow, Silveira and Muntadas are representatives of the link between the arts from Brazil and Spain, a connection that is made in the transnational thread of circulation of agents, things, and ideas, opened in the sixties and seventies, and which we know today as globalization. The history shared by these artists is also the history of the internationalization of the arts field, which they embraced from a conscious and analytical position.

Silveira, who has been a professor at UFRGS Institute of Arts since 1964, traveled to Spain to study arts in Madrid, in 1967. On her first visit to the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, however, she found the education system to be very traditional. She decided to look for a studio on her own and, apart from a few classes on history of art at the university, she devoted herself to getting to know nuclei of artists from Madrid. Under the dictatorship regimen, some of them experimented with

geometry, but with an ideological tendency, in the search for critical forms of social insertion. Agents in the artistic field, such as Ángel Crespo, Manolo Calvo, Lugán, or Julio Plaza, soon became part of her network in the city. On that occasion, Silveira also traveled to Paris and London and, on returning from these trips, she held a solo exhibition at Seiquer Gallery in Madrid. She featured geometric collages of simple colors, of which visitors could take a copy, in the shape of a postcard. The artist's practice, always concerned with graphic media, was also open to geometry and non-conventional formats, which fled from commercialization. That trip was transformative to Silveira, as once wrote Walter Zanini: "In 1968, those who expected the return of a consolidated painter and printmaker, came across an unexpected researcher who used industrial materials". The artist came back to Brazil, where she met Julio Plaza, who was participating in the 9th São Paulo Art Biennial and had a scholarship at the Superior School of Industrial Design of Rio de Janeiro. The two artists had started a personal and professional relationship that would last for many years. They traveled several times and carried out many artistic and teaching activities, especially in Porto Alegre, Puerto Rico, and São Paulo. Together, they visited, for example, the exhibition *Information* (1971)

at MOMA in New York, and flew to Spain to attend *Encuentros de Pamplona* (1972), a relevant experimental art event where they made contact with Muntadas.

Silveira and Muntadas met for the first time in the early seventies. It is not known when exactly. Silveira recalls it was at Muntadas's studio in Barcelona, where the two, together with Julio Plaza, talked about art and communication. The certain thing is that, in 1975, the Brazilian and the Catalan artists got together again in São Paulo, on the occasion of a vital and artistic journey that Muntadas did throughout Latin America. Between 1975 and 1976, he visited Argentina, Chile, Bolivia, Peru, Brazil, Venezuela, and Mexico. In Buenos Aires, São Paulo, Caracas, and Mexico, the artist presented *Acción/Situación: Hoy*, an action that confronted the artist's corporeality with the media. Each trip the proposal was relocated, it took on new meanings through the audience's reaction and the specificities of the context. Muntadas had abandoned painting in 1971, moving on to conceptual practices, with which Silveira also became involved in those years. Besides such an intra-artistic change, the Spanish artist settled in the United States, beginning a trajectory in constant international exchange. In those years, the artist dedicated himself to the analysis of human perception outside the ocular centrism; he soon began

to criticize the mass media. His work *Acción/Situación: Hoy* makes the confrontation between one moment and another, because it contrasts, on one side of the exhibition space, the artist's body under white light and his amplified breathing and, on the other side of the room, the local, legal, and illegal press, from the place where the action is carried out, hung and available to the public. Walter Zanini defined the action as "an exemplary experience due to the planning it obeys and the methods it uses to obtain similar and different realities in time and space". In the window displays of the WORLD nucleus, at FVCB, the documentation of Muntadas's project can be seen. This was the artist's first visit to Brazil, where he established an extensive network and settled other old ones – Silveira, for instance. Muntadas's intense artistic activity in Brazil has been made through these contacts, kept, and expanded in the subsequent decades.

Still in the first half of the 1970s, the extension of mass media marks the world's socio-political and cultural scene. Muntadas works with the new video's audiovisual technology, which quickly reaches Brazil as well. MAC USP acquires electronic equipment in 1976, with which Silveira explores the possibilities of the medium. At FVCB's ART nucleus, there are two advanced examples of video use: *Presión*

(1972), by Muntadas, which dialogues with *A arte de desenhar* [The art of drawing] (1980), by Silveira. In both video actions, the artists' hands appear on the screen and, with their gestures beyond the traditional techniques, find solutions to the problems of artistic graphics. Irony allows us to see in them an ideological criticism of the illusionism and representation of the arts of modern tradition. The use of the video's technological medium refers to both artists' attention to the new theoretical and practical possibilities that social, technical, and technological advances offer to the arts. And the recorded action highlights a preference for the idea about shapes and materials.

If the video is important as an artistic modality in the trajectory of these two artists, the installation, in turn, is also recurrent and acquires the most significant importance in the transition to the eighties. In the 16th (1981) and 17th (1983) São Paulo Art Biennials, both curated by Zanini, both artists were present with their installations. In the first one, Muntadas presents several of his videos that analyze the media landscape, proposing the need for a critical subjectivity to confront it. There, *Transfer* (1975), *Liège 12/9/77* (1977), *On Subjectivity (About TV)* (1978), and *Between the Lines* (1979) could be seen. Moreover, it is displayed *La televisión* (1980),

an installation in which devices with images appropriated from the press and advertising are projected onto a disconnected television set, accompanied by an audio recording by Enzo Jannacci: a litany about the sleeping force of television. The mechanism is similar to the one from *La siesta* (1995), displayed at LIFE nucleus at Bolsa de Arte Gallery, but in the second case, a video is projected onto an armchair and the proposal acquires connotations, not only of media analysis but also of daydreams in the construction of history reports, opening up to a dialogue with documentaries by filmmaker Joris Ivens. Two years later, in the 17th Biennial, Silveira presents *In Absentia M.D.* (1983), an installation of which a version is displayed at FVCB's ART nucleus. In the Biennial spaces, the artist places two empty pedestals in a large environment measuring 10 x 20 meters, with the surprise that the dark shadows that are "projected" also contain the silhouettes of two readymades by Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel* (1913) and *Bottle Rack* (1914). Silveira pointedly highlights Duchamp's (non)presence, which underlies all contemporary art and, above all, conceptual art.

At this point, I find it important to discontinue the historical overview to put forward some concepts, which are essential for a joint approach to Muntadas and Silveira's artistic practices. The

first one is movement, which has already been pointed out with the record of the artists' first trips and transatlantic contacts. I consider them both to be artist-travelers. Not only does this mean that they move and transport their projects internationally but also that they have internalized the complex knot of deterritorialization and reterritorialization that involves movement. Perhaps the bases of this movement inclusion can be interpreted, retrospectively, in a genealogy that takes into account (self) awareness and (self) reflexivity of experimental and conceptual practices, and the appropriations of transport and communication channels, such as the television in video art or the post office service in mail art. In moving around, Silveira has been looking for signs and significant themes that do not need prior translation for their understanding. The deformations of objects and shadows are a good example, leading to varied interpretations that take on new meanings with repetition and presentation in new contexts. This is what happens with the big hands in *Touch* (2013-2017), already mentioned, or with *Enigmas* (1983), postcards showcasing consumer goods, crossed by shadows of other simpler everyday objects, such as tools or domestic utensils - exhibited at the WORLD nucleus of FVCB, along with other artworks with shadows

and anamorphoses. In his turn, given the need for translation as a consequence of movement, Muntadas has taken a different stance. He turns the translation phenomena into a theme itself, analyzing them in a long series of international projects started in 1995, *On Translation*, which today groups more than 70 proposals. *On Translation: The Adapter* (2000) is a small example that raises the question what an adapter is and whether translating is adapting or not. However, in addition to the conceptual perspective, this interiorization of movement in the artists' work is also produced at the material level of the projects. Videos, installations, graphic works, the insertion of texts, themes, and other plastic and creative modes are more mobile than other traditional formats. And they are easy to reproduce and transform to make reference to new places and meanings. Again, mail art is illustrative of the process, as it uses specific formats that can be sent by mail, obliging the arts to an interiorization of these possibilities. Thus, *Enigmas*, by Silveira, and *On Translation: The Adapter* are adapted – or would one say “translated”? – into travel formats, such as a small cardboard box containing a flyer, or a collection of postcards. However, nowadays, it is also necessary to take into account the virtual displacement allowed by digital files and the internet. These means

multiply the movement of projects, open the possibility of organizing proposals at a distance, allowing the exchange of information in an agile, fast, and decentralized way. The works of these two artists have also internalized the (im) materiality of digital resources.

The second crucial concept is project. Muntadas and Silveira's working method follows some precise phases, guided, first, by information and research, and only then, with the creation of an audiovisual or plastic result. Such a projectual methodology is linked to the previous concept: the artists' displacement and their proposals, forcing to attention and spatial, social, and cultural specificities of the destinations, ergo working with projects facilitates contextualization. In the first phase of their research, curiosity leads the artists to carefully observe and evaluate possibilities. Starting a project also implies operating in a network, an important feature of these artists' methodology. For the investigations and resolutions of their projects, Silveira and Muntadas create transdisciplinary teams and, in this sense, they take over the usual operating modes from areas, such as architecture or the sciences, bringing them back to the artistic fact. At FVCB's ART nucleus, the exhibit envisaged to include two examples to illustrate the working processes of these artists. Silveira's preparatory drawings for *In Absentia Stretched*

(1992 and 1994) show the relationship between the artist's methodology and architecture and technical drawing, in the complex spatial analyzes that she develops to produce her projects. The set *Projecte / Proyecto / Project* (2007), by Muntadas, exposes eight basic questions the artist considers essential to face an adequate work methodology. The concept of project is, nonetheless, important in two more ways. The first is that the operational multiplicity of projects allows overcoming the traditional understanding of the "work" of art as a final, unique, and authorial object. And, secondly, the project devices associate the practices of Muntadas and Silveira with education. As arts professionals, not only have they performed artistic tasks, but they were also involved in teaching. The transdisciplinary, critical, and analytical capabilities provided by the project methodology have been one of the central aspects of their activities as professors over the years.

Politics is the third concept I would like to highlight in the trajectories of Silveira and Muntadas. Their works challenge society in its various personal, collective, national, and global configurations. These layers work like Russian dolls, each larger one containing the smaller, being yet interconnected. The great puzzle *To be continued... Latin American Puzzle* (1998), by Silveira, displayed

at FVCB's WORLD nucleus, is an excellent example of how the local links with the geopolitical and the global spheres, in an oscillation between micro and macro imaginaries. However, as this work by Silveira stands out, these two artists' attitude towards politics is neither simple nor uncritically partisan, but questioning. Rather than pointing to a single meaning, as a lesson on a subject, they prefer to expose open-ended questions, aiming at the audiences to be involved in the analysis, producing their own responses through a critical attitude. Muntadas's work *On Translation: Warning* (1999) is a long series of graphic materials that are inserted in different places, always presenting the sentence "Warning: perception requires involvement" in the local language, in white characters on a red background. *Atenção [Warning]* (2002), which was already present in the park around Sala dos Pomares of FVCB, was also intentionally introduced within the exhibition space, at the WORLD nucleus, to establish an effective dialogue with the other works. At this WORLD nucleus, it is possible to observe how communication in the political field is one of the great shared subjects with which the two artists deal. It is a commonplace that professional governing authorities need the media to come to power and stay in power. However, the deconstruction

of the political communication languages, recurrent in Silveira and Muntadas's trajectories, allows us to see how this is done. Their works arise as counter-information and deviations, creating an unfamiliarity of the political image that enables the questioning of speeches and gestures. *Discurso* from the series *Dilatáveis* (1981-2003), by Silveira, alongside the great serigraphies of *Portraits* (1995), by Muntadas, for instance, are good samples. Yet, politics also permeates the other exhibition nuclei, *ART* and *LIFE*. It is not possible to escape from it. Just face it with ideas, as these artists do.

Necessarily, many common concepts in Muntadas and Silveira's artistic practices were left out of this text. It is evident that it is not possible to describe complex trajectories like those of these artists with just three words. The occasion does not allow it to go on much longer, though. I would like to quickly finish the historical journey that I started on the previous pages. In the 1990s, Silveira and Muntadas gained considerable recognition, both in Spain and Brazil, as well as internationally. In those years, their projectual methodologies, and being in transnational movement, already traced complex systems of meanings, not only due to the accumulation of many previous works but also due to the investigative openness towards the

present: perception, surveillance, censorship, academia, daily life, monument, city, are just a few keywords that are deepened in the meaning networks that are open in their projects. Silveira continues her perspective deformations and her theme multiplications in increasingly larger interventions, now also intervening in the public space. In this departure from the traditional spaces of the arts, the shadow enters into dialogue with its opposite, the light. In Muntadas, the public space also gets the spotlight. But it is an expanded public space, where architecture, media, political communication, social protocols, and spectacle converge: French researcher Anne-Marie Duguet has defined these projects by Muntadas as *Media Architecture Installations*. The issues addressed by the artists can no longer be read as themes or motives because the multiplicity of perspectives generates plans and cuts of meaning rather than clear lines. At the turn of the 21st century, Silveira and Muntadas began to be in high demand for panoramic exhibitions of their vast trajectories. But, always fleeing the retrospective air, the artists take every opportunity to create new productions, insisting on the analysis of the present.

I would like to highlight two of these large exhibitions, in a cross-over sense: one from Silveira, in Spain, and another from Muntadas, in Brazil. In 2005, the

Brazilian artist exhibits Lumen, at Palacio de Cristal del Retiro (or Glass Palace), an extension of Reina Sofía Museum in Madrid. In the proposal, Memoriázul deconstructs the transparent stained-glass windows of this great space, reconfiguring them in a remix that extends on the ceiling and on the floor. The large translucent vinyl of Transluz makes the sun project the word LIGHT inside the pavilion, which can be accessed by passing under the Chimera, a simulation of an electric light bulb that does not project light, but a shadow. The natural-artificial binomial is decomposed and recomposed, taking advantage of the situation of the exhibition space being in a park in the middle of the city. Shortly after, in 2011, Muntadas exhibits, at Pinacoteca do Estado de São Paulo, Information >> Space >> Control, curated by Colombian José Roca, a fact that highlights the artist's relations with Latin American territories. Along with the already iconic works On Subjectivity (1978) and Video is Television? (1989), about the media landscape, the show features the videos On Translation: Fear/Miedo (2005) and On Translation: Miedo/Jauf (2007), which deal with the concept of "fear" through interviews with populations who live around conflicting border points between Tijuana and San Diego, in the first case, and the Strait of Gibraltar, in the second one. But, in this

exhibition, Muntadas also pays attention to the local Brazilian scope. He updates his installation series Stadium, started in 1989, with a new version – Stadium XIV – that places the public at the center of the space of the spectacle par excellence: the football stadium. Finally, in Alphaville e outros [Alphaville and others], the artist takes up the theme already worked on in the project named Cercas, previously mentioned. The gated communities of Alphaville residential neighborhood in São Paulo are confronted with the dystopian film of the same name, directed by Jean-Luc Godard in 1965, in a clear allusion to control and surveillance. In these two exhibitions, it was possible to appreciate the variety of records and the difference in approaches by Muntadas and Silveira. Furthermore, they allow us to assess how parallel their trajectories were, both in the international intersection of their recognition and in their creative approaches, always with a fixed eye on the reworking of their proposals in new contexts of insertion.

Throughout this text, a historical-conceptual itinerary in the trajectories of Silveira and Muntadas is proposed, which, purposely, does not follow the exhibition order at the WORLD, ART, LIFE nuclei, nor does it examine all the works present in the exhibition. On the contrary, it

seeks to awaken transversal cuts and readings, in an interpretative effort of open dialogues that are parallel to what is required of the public. Finally, it is worth highlighting a constraint of the present exhibition. It is the need to structure a curatorial project with those works that are accessible and adaptable to the spaces and the organizational characteristics of FVCB and Bolsa de Arte. Large installations and public projects are not as present as graphic, paper, or reproducible works. Even so, the selection constitutes a representative set, which provides a good approximation to the practices and concepts dealt by these artists. If I may close the writing of this text with a line about myself, I would like to say that my first contact with the arts of Silveira and Muntadas – as it can be seen in the previous pages – was through historical research on transnational networks that conceptualisms developed in the years 1970 and 1980. They got to know me as I asked them questions for very specific purposes, about topics that had happened many years ago. They very kindly answered me as much as the exercise of memory allowed them. However, the two artists have always added an addendum to their answers, the same for both parties: that their interest is still bond to what is there to come, to the present that opens to the future. I keep this instruction, and I hope it will also

be useful as an interpretive key for this exhibition.

Pablo Santa Olalla, 2020.

TRANSCREATIONS

The selection of works conducted under the care of Pablo Santa Olalla aims at bringing together experiences developed by Regina Silveira and Antoni Muntadas, which are gathered and displayed at the headquarters of Vera Chaves Barcellos Foundation and Bolsa de Arte in 2020. The exhibit updates a dialogue that has been entertained for decades, animated by a clear affinity of interests and which refers to the fundamentals of such consistent friendship.

Regina and Muntadas's concerns have matured in the face of successive changes that transform human relations subjected to new technologies of image production, reproduction, and circulation throughout a process that has precipitated, notably, from the 70s onwards. That was when they decided to move away from segregated artistic practices in the art market field and began to investigate, each in their own way, conventional patterns that structure the language exercised in the operational chain of everyday communication.

Works by these artists offer a rare opportunity in today's world, irradiated by immediate

information. They put the viewer in touch with the handling of signs and meanings that they find available in daily experience. They make sensitive the automatism of the relations established in the structure of language and the relations guided by the means of communication.

Disengaged from previous artistic generations, both artists act independently in the face of the present. They accept the challenge of conceptualizing their own work space, installing a critical field in the intersection of new media with art. They reflect upon the status of art in the contemporary world, at the moment in which it becomes evident as a “social sign entangled with other signs in systems productive of value, power and prestige”, freely using here an expression by which Hall Foster would have made reference to the thoughts of Jean Baudrillard (*)

Introducing themselves at the intersection of the figurative world and the real world, they act on the limits of perception, willing to uncover devices that support symbolic exchanges. They question long-standing assimilated figurative rules, which form mental patterns, like those implied in the perceptive and projective codes of the Renaissance. A sphere explored by Regina Silveira with inventiveness and a characteristic dose of irony.

Muntadas, in turn,

faces with lucidity the apparatus of the communication society that focuses on the forms of organization of postmodern social life. He appropriates the images generated by the mass media, repeatedly transposed and replicated. In the same way, he acts in relation to architectural media, which inscribes the subject spatially and demarcates social places. He extracts designs implied in the architectural space, which he manages to transform into lines of force in his installations. I remember Words: The press conference room, 1995, a paradigmatic example of Muntadas's approach. It highlights the poignancy with which he captures protocols and postures that underlie notably emblematic configurations. The beam of light that marks the void of the microphones on a podium, acting with the noise of a TV set, placed on the opposite polo.

Displayed at our show, Portraits, from 1995, allegorizes people's overexposure in the contemporary world. It does not matter identifying who the subjects of the action are, typified in enlarged photos, and knowing who speaks the loudest. People are focused, precisely, in the domain of speaking, giving exacerbated speeches in possession of microphones. Politicians captured in a photojournalistic scene or strangers who have their voices amplified by devices posing like

actors? The overlapping of strong and plural meanings does not prevent these anonymous figures from appearing in large format and acquiring an exhibition place under the order of the old photo galleries.

Citizens of the world, Regina comes from Rio Grande do Sul and lives in São Paulo; Muntadas, born in Barcelona, is based in New York. With a look cast beyond their own territorial limits, the artists move in a world increasingly equipped to overcome distances. Being active in the international scene, they develop projects that are permeable to different audiences and locations where they are being held. *Ação/ Situação: Hoy* was updated by Muntadas at four points of its itinerary throughout Latin America during the 70s.

Aware of the gaps that open up in the uniformity of the global world, the singularity of the incipient mass society forming in Latin America does not go unnoticed to them. In other words, they effectively became inhabitants of the vast continent built and reconstructed by language, in which visual differences enable to trace cultural differences.

Two images on social subjectivity speak for themselves: *La Siesta*, alluding to the traditional nap time of the Spanish, is an installation with video – a projection with

an almost dreamlike content, a floating moment of the image passing over an armchair. *Brasil... Tudo bem, tudo bom!*, in which Muntadas explores the graphic significance that gives materiality to writing. He apprehends Brazilian colloquial expressions, the tone of informal conversation between close people, the rhythmic speech that requires no formality from the educated norm. He sarcastically reveals a relaxed and optimistic state of mind that overrides any situation; a cliché used even at a time when the world is collapsing around us, as it has been experienced nowadays.

Such a journey around the world finds a parallel within the language used by Muntadas and Regina to articulate their projects. They spatially arrange their own works, in conditions to move through different angles of observation in space, in time. If we pay close attention to the arguments handled in their projects, we can glimpse evidence of the lively discourse of university professors, launched in persistent and repeated investigations on the visual field, disposing a vast domain of historical repertoire on figurative orders and images of mass culture. A body of knowledge where everything intertwines in open dialogue with the experience of others. Something which would lead to admitting an autobiographical content in the work of these artists,

who dismiss the strictly personal spelling. It would be possible to affirm: masters in the art of narrating, understood here as a form of verbal - spatial - visual communication.

Another thought-provoking aspect of both artists' experience comes from the way they deal with uncertainties and impositions from the perceptual field. They explore visual truths and deceptions. They warn us about subliminal senses that integrate visual statements.

Regina carries out in-depth investigations in the field of visualization, questioning what is seen, how to see. In practice, she handles constructive schemes that interpret optical phenomena, interfering in the representation of objects through unusual distortions. I cannot help but share with the readers Regina's words about her own work, as it is a definitive argument for reading works made until today, with clear teachings given at the time of the release of *Anamorfis*, at Museum of Contemporary Art, in 1980. Thus, she wrote:

Considering that the projective codes, among which photography and perspective, even if admittedly conventional and of culturalized apprehension, can provide representations considered 'faithful' to visual reality, it seemed attractive to be able to rely on the reliability of these codes to generate distorted appearances. Moreover,

*she goes on admitting "testing, by metamorphism, the limits of recognition of the represented thing". (**)*

Regina begins to play with the regulatory function of perspective, a secular code of visual representation. She is an expert in the game with the well-known scripture of the visible established in the geometric mesh of Renaissance, which lends a new plastic reach and explores its illusionist content. She manipulates the orthogonal constructive system and transforms it into a malleable structure. Attention is drawn to the way of abbreviating and condensing attributes of a simple object of daily use to produce signs, in an image captured by the geometric mesh and subjected to distortions of perspective.

Graphic and photographic projections, which have the power to transfer marks and figures on flat surfaces, are practiced not only on sheets of paper. They are also displayed directly on walls and floors that, like bulkheads, delimit the exhibition scope. In Regina's work, the projection undertakes a strong, structuring function by setting up three-dimensional installations open to confrontation in the viewer's space. Indeed, it is essential that the public, in museums, seeks precise points of view that make geometrically constructed figures understandable; at the same time

in which they experience truths and deception in contact with the artistic proposals.

The circumstances of the body, which perceives and transits, are constitutive dimensions of the works designed by our artists, an integral part of the updating projects in different locations, in different cities. They challenge the active perception of observers led to question what they see, what they do not see; what they imagine, what they understand, what they see and do not understand.

Muntadas embraces the issue with the complexity it acquired in the contemporary sphere, at the time of the mass media. Willing to face it, he envisages performance projects demarcated under precise vectors, which are developed in continuous unfolding, dealing with cross-cultural operations to be transposed from one city to another, through tasks shared with local teams. He selects themes that are common to the inhabitants of the globalized world, thus, particularities of the intersection of cultures. Within the circuit of symbolic exchange, the use of technological means or other available means is imposed, where transcription and what is meant by translation are exercised: the work of re-creation. Hence the importance of the series entitled *On Translation*, unfolded for years, in countless countries, of

which the following appear in the present exhibit: *On Translation: Comemorações urbanas*, 1998-2002; *On Translation: the adapter*, 2000; and *On Translation: Warning*, 2002, where he literally points out “Warning: Perception requires involvement”. The use of different languages is a relevant aspect, impregnated with meaning, in an anthropological view of social bodies and in projects that aim at interculturality.

Returning to consider the strategy of projection in Regina’s works, it is interesting that the transfer of images from one support to another, a traditional practice since engraving, is also used in the launching of impressions onto objects. The graphic reduction of objects, transformed into flat signs, would make it possible to project them on the volume of other objects, generating disconcerting assemblies, by overlapping. Regina intervenes on useful belongings and low-tech instruments and, by using white porcelain tableware as a support, highlights, even more, the odd universe of household objects.

Not everything shall be devoted to the bright world observed by Regina. In many cases, she dispenses with the mediation of the constructive traces in favor of the tactile experience, printing marks directly on the walls. In a brief mention of the difficulty and intuition with which she touches

sensations and emotions, I point out the presence of light and shadow in her works, used as a graphic or scenic resource. She expands the inquiries about what is shown and what is hidden, suggesting apparitions, the less controlled appearance of unknown figures. In *Touch*, 2013-2017, gigantic hands invade the wall, leaving animalistic footprints. They are marks and signs of what seems to be prior to the arrival of instruments among humans. What can be said, in contemporary times, of the impression of human hands in the world? Of the contact relationships, generated, ironically, in a time of cutting and pasting vinyl?

Projections of light and shadow, used by artists even as an operational resource, have a significant impact on three-dimensional installations. They become the central reason for visual statements, shifting the focus on objects and figures, and casting another look at their absence, at indeterminate, unknown areas. In the installation *In Absentia* (M.D), from the series *Masterpieces*, 1993, the center of interest of the image would be transferred to the shadow projected by an absent sculpture. I would say an absent body, suggested by the position of the empty three-dimensional base. In the shade, Regina gives a glimpse of the shadow of Duchamp's work.

The vast cast that inhabits

the world perceived by Muntadas and Regina is inevitably made up of language beings. The formation of their works is due to their open performance with the present, not hiding the dialogue with terms of the visual language that, in the period, expands through different fields of modern activity, in which conventional modalities and syntax are consolidated. That said, how can we not stress that our artists handle evidence brought from different fields of visuality and establish a hybrid art, in which the following are also mixed: the verbal, the visual, and the sonorous?

At times, they are instigated by traditional symbolic images– signs, marks, drawings, photos –, which integrate a profusion of narratives printed in newspapers, magazines, posters, packaging, shop windows. The widespread growth of the photographic image came, nevertheless, to create new parameters of thinking regarding the discourse about appearance.

Muntadas and Regina operate through graphic and photographic means, intervening on advertisements and images published in newspapers and magazines when the letters are already definitively incorporated into the universe of visuality. Muntadas, in particular, cohabits with the luminous images that have already entered homes, installed on TV screens. The

video camera in hand provided another way to surprise the everyday scene, beginning in the 70s. Luminous projections also broaden the artists' field of work, who are experienced in film animation of the image and are always attentive to the inherent aspects of media discourse, which gains a peculiar inscription in the urban space, in the last decades of the century. After all, they would have followed image techniques in rapid movement, even their walks on building walls. The new abbreviation of the distance brought by the internet circuit.

However, coming from a generation of artists who dared to detach themselves from traditional means, they maintain a commitment to the legitimate deepening of projects and the rigor in execution. They give evidence of a strong selective eye in the choice of themes and the application of instruments. Fine-tuned sensibilities to synthesize visual resources, at a time when the complexity of digital grammar and techno-images produced by devices grows, some of them intelligent and endowed with minimal memory. At the limit of which lies the issue addressed in this approach.

It is incredible, to my understanding, the capacity they developed to cross thick layers of the world of language and technology, always seeking to give existence to critical works. It is

rare and surprising the precision demonstrated in the domain of intertextual experience and the content of the approaches thrown at different latitudes in a globalized world, the clarity of the focus, in a world in which images proliferate.

Regina aims, primarily, at the logic of representation, speeches by which bodies take shape. She questions codes of cultural production and manipulates places of artistic reception. She acts critically on the figuration and transfiguration of objects, signs, and signals.

The trap set by Muntadas is another. He captures reality as an act and directs our attention to the social experience of the space. He makes us think about the contemporary use of standardized spaces and, with great simplicity, gives evidence to the statutes present in places. He operates, paradoxically, under the aegis of the media, of the means of distance communication, when technique is no longer an extension of man to equip the 'communication society' that establishes the world as a spectacle. Amid profusion, they improve the precision of the cut, the clarity of focus.

Ana Maria Belluzzo, May 2020.

(*) Foster, Hal (transl. Duda Machado). *Recodificação. Arte. Espetáculo. Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 140.

(**) "Anamorfos Regina Silveira", exhibition held at Museum of Contemporary Art of USP, São Paulo, Sep. 1980.

EXPOSIÇÃO

MUNTADAS/SILVEIRA.

Diálogos: mundo, arte, vida

Fundação Vera Chaves Barcellos

Sala dos Pomares, Viamão - RS

De 21 de março

a 19 de dezembro de 2020

Curadoria

Pablo Santa Olalla

Produção

Thaís Franco

Comunicação

Kevin Nicolai

Identidade visual

Luiza Rabello

Montagem

Nelson Rosa

CATÁLOGO

MUNTADAS/SILVEIRA.

Diálogos: mundo, arte, vida

Organização e Produção

Thaís Franco

Textos

Pablo Santa Olalla

Ana Maria Belluzzo

Revisão

Laís Webber

Tradução

Carolina Paz Garcia

Fotografias

Fernanda Soares da Rosa

Vera Chaves Barcellos

Projeto gráfico

Thaís Franco

FUNDAÇÃO VERA

CHAVES BARCELLOS

Diretora Presidente

Vera Chaves Barcellos

Presidente Conselho

Deliberativo

Patricio Farias

Diretora Cultural

Neiva Bohns

Diretor Administrativo

Carlos Renato Hees

Coordenação de Projetos

e Produção

Thaís Franco

Assistente de Comunicação

Kevin Nicolai

Coordenação Educativa

Margarita Kremer

e Yuri Flores Machado

Reserva Técnica – Acervo

Fernanda Porto Campos

e Fernanda Soares da Rosa

Centro de Documentação

e Pesquisa

Yuri Flores Machado

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O49m

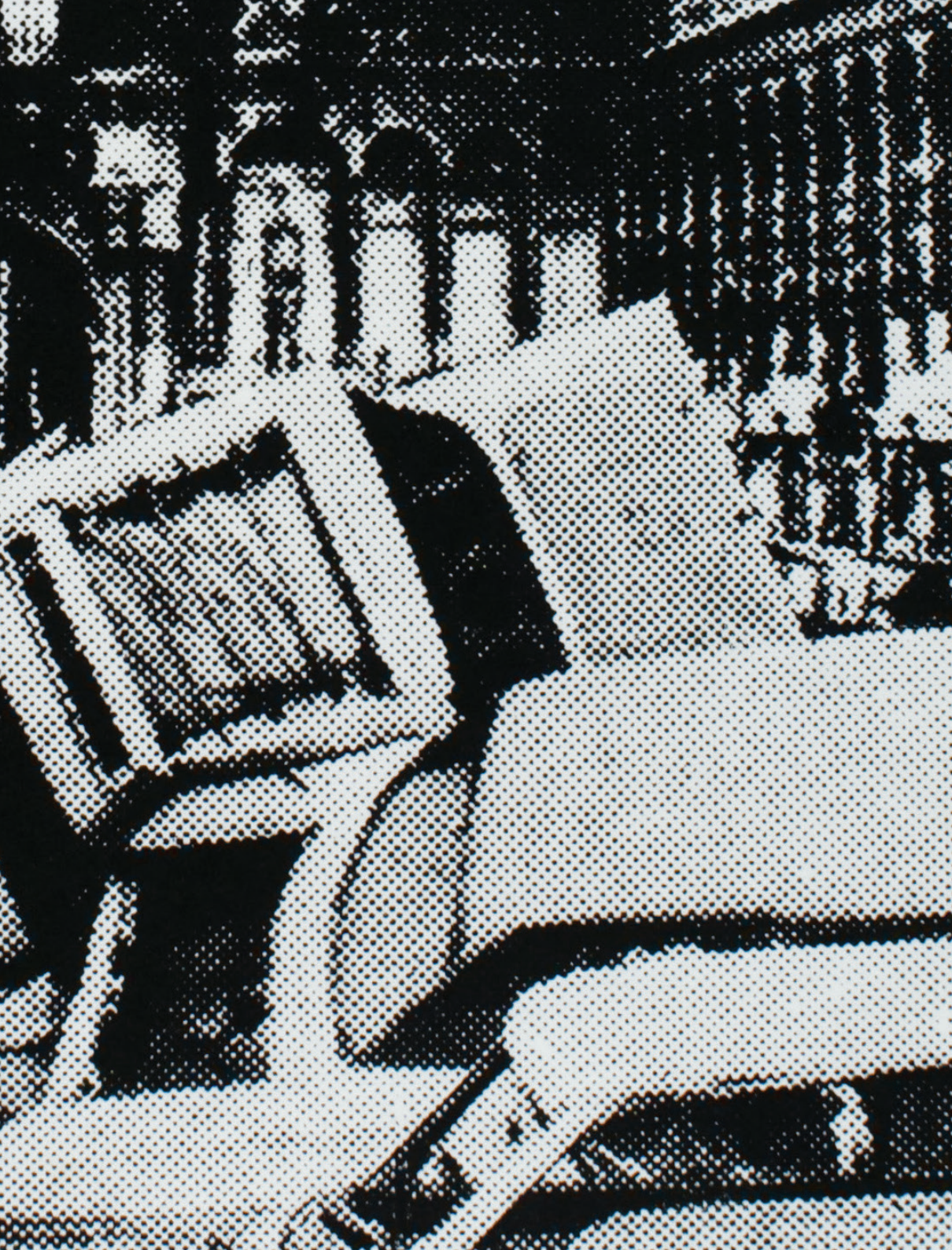
MUNTADAS/SILVEIRA: diálogos: mundo, arte, vida = MUNTADAS/
SILVEIRA: dialogues: world, art, life / Pablo Santa Olalla e Ana Maria Belluzzo ; organização e
produção Thaís Franco ; tradução Carolina Paz Garcia; revisão Laís Webber. – Viamão: Fundação
Vera Chaves Barcellos, 2020. – 102 p. : il. ; 21 x 16 cm.

ISBN: 978-65-993215-2-8.

1. Muntadas, Antoni 1942- 2. Silveira, Regina 1939- 3. Olalla, Pablo Santa 4. Exposição de arte
5. Arte contemporânea I. Olalla, Pablo Santa II. Belluzzo, Ana Maria III. Franco, Thaís IV. Garcia,
Carolina Paz V. Webber, Laís VI. Título.

CDU 7.038(083.824)

Bibliotecário responsável: Rafael Antunes dos Santos – CRB10/1898





Realização:



Apoio:



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

