

# THE MAGNETIZED SPACE - REGINA SILVEIRA'S TRANSVERSAL POETICS

\_Adolfo Montejo Navas

"The current era will perhaps be the era of space. We are in the era of simultaneity, we are in the era of juxtaposition, the era of near and far, the era of contiguity and dispersal."

*Michel Foucault*

"Just as art is internalized within society, the architecture which displays it is defined by the needs of society at large, and by art as an institutional internal need. Art as an institution produces ideological meanings and positions that regulate and contain the subjective experiences of the people placed inside its boundaries."

*Dan Graham*

"Spacing means cutting down, clearing out, opening the space, something open."

*Martin Heidegger*

## 1 (THRESHOLD)

Though the new experience of space in art has accompanied the oscillating and tumultuous course of the 20th century, its origins can be traced back no further than that. More concretely, it derives from a new notion of space that is not only freed from the absolute essentialisms of bygone times, but actually ascribes space to the realm of sensorial, synesthetic<sup>1</sup> perception, as opposed to standing as an abstract category of mere constructive forms. In fact, space as a term and concept was an inheritance and a vocable in thrall to philosophy and the natural sciences (as pointed out by Cornelis Van de Ven).<sup>2</sup> and until well into the twentieth century architecture itself did not know how to recognize its existence as a true protagonist (in accordance with the rereading of the history of this discipline).<sup>3</sup> Architecture, taken as a static, fixed, permanent construction-an art of space, of permanence-is no longer only the given physical and abstract space of volumes, but a construction able to generate spaces (in agreement with the apt epigraph by Heidegger), by means of polyvalent and modulated resources (texture, light, proportions, scale, contrast, etc.), on the hybrid border of the arts of time.

This new point of view in regard to space is essential for the recognition of the advent of the metamorphoses that twentieth-century art generated around space, and with space. After the first experiments of the artistic vanguards (which were reinvented in a seminal way in Merz (1923) by Kurt Schwitters and in some experiments in exhibition design by El Lissitzky, for example), there came an entire itinerary of spatial rapture, spanning from Duchamp's *7200 Bags*

1. Sculptor Adolf Hildebrand and historian August Schmarsow were the first to legitimize space in another way, whether giving importance to the space between the spectator and the object, to the synaesthesia between the gaze and the sense of touch (*Das problem der form*, Strasbourg, 1893) or to the space created by architecture, to the feeling of space beyond the constructive forms (*Das wesen der architektonischen schöpfung*, Leipzig, 1894), respectively.

2. Cornelis Van de Ven, *E/espacio en la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1981.

3. See Bruno Zevi, *Saber vera arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.



# O ESPAÇO IMANTADO - A POÉTICA TRANSVERSAL DE REGINA SILVEIRA

\_Adolfo Montejo Navas

"A época atual seria talvez a época do espaço. Estamos na era da simultaneidade, estamos na era da justaposição, a era da proximidade e do longínquo, a era da contiguidade e da dispersão."

*Michel Foucault*

"Assim como a arte é interiorizada na sociedade, a arquitetura que a exhibe é definida pelas necessidades da sociedade em geral, e pela arte como uma necessidade institucional interna. A arte como uma instituição produz sentidos ideológicos e posições que regulam e contêm as experiências subjetivas das pessoas colocadas dentro de seus limites."

*Dan Graham*

"Espaçar significa roçar, fazer sitio livre, deixar espaço aberto, algo aberto."

*Martin Heidegger*

## 1 (LIMIAR)

A nova experiência do espaço na arte que já vem se desenhando há algum tempo só pode ser rastreada, porém, no umbral do século XX e, sobretudo, durante seu oscilante e tumultuado percurso. Mais concretamente, a partir da nova reflexão do espaço que se libera de essencialismos absolutos de outrora e o inscreve como pertencente à percepção sensorial, sinestésica<sup>1</sup> e não somente afim com uma categoria abstrata das meras formas construtivas. De fato, o espaço como termo e conceito era patrimônio, e vocábulo, refém da filosofia e das ciências naturais (conforme indicou Cornelis Van de Ven),<sup>2</sup> e até bem avançado o século XX a própria arquitetura não saberia reconhecer a sua existência como verdadeiro protagonista (de acordo com a releitura da história desta disciplina).<sup>3</sup> A arquitetura, tida como construção estática, fixa, permanente - uma arte do espaço, da permanência -, já não é só o espaço dado, físico e abstrato de volumes, mas uma construção capaz de gerar espaços (em sintonia com a epígrafe operativa de Heidegger), por meio de recursos polivalentes e modulados (textura, luz, proporções, escala, contrastes etc.), na fronteira híbrida das artes do tempo.

Este novo ponto de vista do espaço é primordial para o reconhecimento do advento das metamorfoses que a arte do século XX vai gerar em torno dele e com ele. Depois das primeiras experiências das vanguardas artísticas (que se reinventavam de forma seminal no *Merz* (1923) de Kurt Schwitters ou em algumas experiências do design expositivo de

---

1. Adolf Hildebrand, escultor, e August Schmarsow, historiador, são os primeiros a legitimar o espaço de outra maneira, seja dando importância ao espaço que há entre o espectador e o objeto, à sinestesia entre o olhar e o tato (*Das problem der form*, Strasburgo, 1893) ou ao espaço criado pela arquitetura, ao sentimento do espaço além das formas construtivas (*Das wesen der architektonischen schöpfung*, Leipzig, 1894), respectivamente.

2. Van de Ven, Cornelis. *El espacio en la arquitectura*. Madri: Cátedra, 1981.

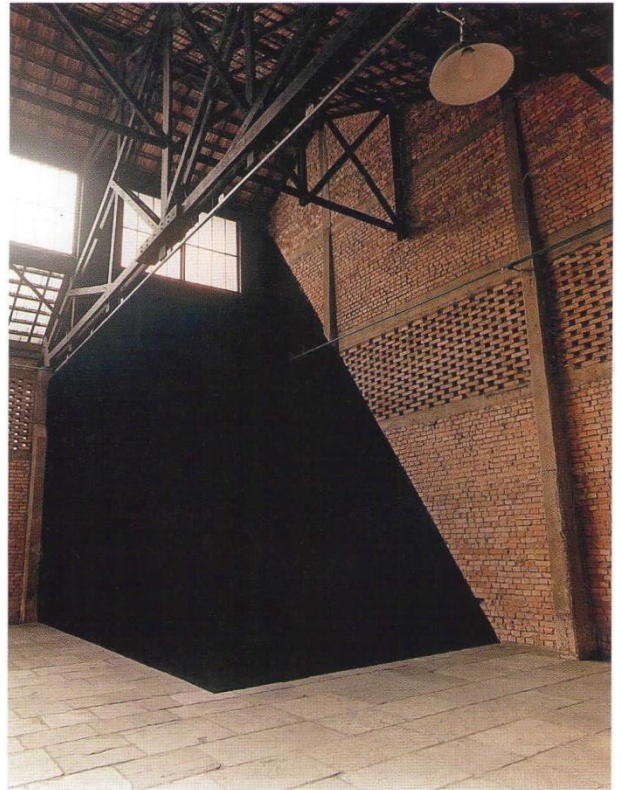
3. Ver Zevi, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

of Coai (1938) to the arrival of minimalism, certain actions in the pop environment and the successive adventures outside the white cube (happenings, performance, installations, site-specific works, urban interventions) as part of the drifts of post-conceptual art. The critical reading of this exit from the "neutral" exhibition space allowed for new forms of artistic invention in which "location is a key word. It telescopes concerns about *where* (space) and *how* (perception),"<sup>4</sup> in which both the context and the spectator converged as new presences in these transformations of content.

Having another idea of space resulted in a different link between it and man and therefore signified the abandonment of the notion of pure space as an essentialist entelechy. There was therefore a transition from space as an *entity* to space as a *place*. In this context, architect Robert Venturi already espoused the impure category of hybrid-"more ambiguous than articulated" (1966)-elements that could account for the contradictory (and popular) realities, as Dan Graham later designated as the challenge of the work of art or of architecture both in the use of the "popular code of mass media and the 'high' code of art/architecture, of both the popular code of entertainment and a theoretically based political analysis of form, and of both the code of information and that of the aesthetically formal."<sup>5</sup>

All these new circumstances produced a specific situation: . . . while the dreams and failures of modern architecture have limited the architects, they have strengthened the contemporary artists. The latter have not forgotten either the appeal or the danger of the revolutionary ideas of the first vanguards, and many of them are aware that architecture presents a visual and philosophical vocabulary apt to gloss over the contradictions of the contemporary line.<sup>6</sup>

In fact, the belief of the modern movement, so well exemplified by the functional social utopia (and its subsequent defeat) of architecture and of twentieth-century design, was placed, precisely, in the rational organization of the structures and spaces in which it is developed. In this regard, it should be noted how Regina Silveira, an artist who began her career at the end of the modern period, very soon abandoned her ideology and practice in the following decade (1970s) to elaborate an increasingly hybrid and interdisciplinary discourse in the criticism based on-and attentive to-the aesthetic symbolism of that period, of its inherited semantics. Its contemporaneity, therefore, proceeded from this critical (in the wide sense of the term, as a vigilant attention) formulation, made in the era of doubt in which we live. The shadows, initially, and the deceptive projections of light, later, are an expressive witness of the combat in which the rationality (or the technique) is overcome by the poetics (the *poiesis*). The incisive character of the artist's



*Solombra*, 1990  
carpet and spotlight / carpete e holofote  
10 m (h)  
SESC Pompeia, São Paulo, Brazil / Brasil

4. Brian O'Doherty, *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 88. (Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999).

5. Dan Graham, "A arte em relação à arquitetura." in Glória Ferreira, Cecília Cotrim (eds.), *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006, p. 450. (Dan Graham, "Art in Relation to Architecture," *Artforum*, Feb. 1979).

6. Eleanor Heartney, "Arte Et arquitetura," in *Arte y hoy*. London: Phaidon, 2008, p. 323.

El Lissitzky, por exemplo), vê-se todo um itinerário de ruptura espacial, que ligará o Duchamp dos *7200 sacos de carvão* (1938) à chegada do minimalismo, certo *environment* pop e as sucessivas aventuras fora do cubo branco (*happening*, performance, instalações, *site specific*, intervenções urbanas) como parte das derivas da arte pós-conceitual. A leitura crítica desta saída do "neutro" espaço expositivo vai permitir novas formas de invenção artística em que "a localização é uma palavra-chave. Ela condensa as inquietações sobre o *onde* (espaço) e o *como* (percepção),<sup>4</sup> em que tanto o contexto quanto o espectador vão convergir como novas presenças em tais transformações de conteúdo.

Ter outra ideia do espaço se traduzirá em diferente vinculação do homem com ele e, portanto, significará o abandono da ideia de um espaço puro como enteléquia, essencialista. Há portanto um transcurso do espaço como *entidade* para o espaço como *lugar*. Neste âmbito, o arquiteto Robert Venturi já defendeu a categoria impura de elementos híbridos - "mais ambíguos que articulados" (1966) - que dessem conta de realidades contraditórias (e populares), assim como Dan Graham, posteriormente, designará o desafio do trabalho da arte ou da arquitetura tanto no uso do "código popular dos meios de comunicação de massa quanto do código 'elevado' da arte e da arquitetura, tanto do código popular do entretenimento quanto da análise política da forma com base teórica, e tanto do código da informação quanto do código estritamente formal".<sup>5</sup>

Todas estas novas circunstâncias produziram uma situação específica: "[...] enquanto os sonhos e os fracassos da arquitetura moderna têm limitado os arquitetos, têm fortalecido os artistas contemporâneos. Estes últimos não esqueceram nem o atrativo nem o perigo dos ideais revolucionários das primeiras vanguardas, e muitos deles são conscientes de que a arquitetura brinda um vocabulário visual e filosófico idóneo para glosar as contradições da via contemporânea."<sup>6</sup>

De fato, a crença do movimento moderno, tão exemplificada pela utopia social funcional (e sua posterior derrota) da arquitetura e do desenho do século XX, foi colocada, precisamente, na organização racional das estruturas e espaços em que se desenvolve. A este respeito, é conveniente ressaltar como Regina Silveira, sendo uma artista que começa a sua trajetória no final do período moderno, na década seguinte (anos 1970) abandona muito cedo a sua ideologia e prática, e elabora seu discurso cada vez mais híbrido e interdisciplinar na crítica fundamentada - e atenta - à simbologia estética deste período, de suas semânticas herdadas. A sua contemporaneidade, portanto, procederá desta formulação crítica - no amplo sentido do termo, como uma atenção vigilante -, feita na era da dúvida em que vivemos. As sombras, primeiro, e as enganosas projeções de luz, depois, são testemunho expressivo do combate em que a racionalidade (ou a técnica) se vê superada pela poética (a *poiesis*). Aliás, o caráter incisivo dos trabalhos da artista respira sempre uma forte coesão intelectual e uma ironia conceitual que nunca ficam apenas nas ribanceiras do humor ou da mera charada estética. Não há, portanto, tal apelo funcional, catártico, nem de brincadeira hipnótica, e sim, pelo contrário, uma exigência de perspectiva crítica ante as coisas - e seu estado factual. Uma política das formas, diríamos, que não se esconde nas formas da política (aquele dilema vislumbrado por Walter Benjamin da estetização da política) e que problematiza meios e significados, registros e interpretações; linguagem e imaginário. Uma das últimas mostras individuais da artista, *Mundus Admirabilis e Outras Pragas* (2008), sobre diversas pragas contemporâneas, permitia acionar a *verve* desta *ars crítica*, em certas ocasiões densamente política, seja fortemente configurada (*Dilatáveis* (anos 1980) e *O Paradoxo do Santo* (1994)) ou mais sutilmente (*Gone Wild* (1996), *Transit* (2001) ou *Noor/Luz* (2005)).

Enquanto ficava em xeque o famoso "cubo de vidro", tão emblemático da visualidade externa da arquitetura moderna do estilo internacional, algo semelhante acontecia com o "cubo branco", representativo da visualidade interna expositiva do mesmo período, seja pela reconhecida transparência funcionalista, seja pela sagrada ideologia purista, respectivamente. É curioso que, em relação tanto a uma condição quanto a outra, a obra de Regina Silveira responda com práticas visuais contrárias, com opacidade, sombras, reflexos invertidos, imagens projetadas, em suma, jogos de linguagem

4. O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 88. [O'Doherty, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999].

5. Graham, Dan. A arte em relação à arquitetura. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (Org.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006. p. 450. [Graham, Dan. Art in relation to architecture. *Artforum*, fev. 1979].

6. Heartney, Eleanor. Arte Et arquitetura. In: *Arte y /10y*. Londres: Phaidon, 2008. p. 323.

works always evinces a strong intellectual cohesion and a conceptual irony that never remain merely along the edge of humor or aesthetic charade. Therefore, there is no functional, cathartic appeal, nor hypnotic playfulness, but rather, to the contrary, a demand for critical perspective on things-and their factual state. A politics of forms, we might say, which does not hide itself in the forms of politics (that dilemma of the aestheticization of politics perceived by Walter Benjamin) and which problematizes means and meanings, registers and interpretations; language and imagery. One of the artist's recent solo shows *Mundus Admirabilis e Outras Pragas* (2008), about various contemporary plagues, fueled the verve of this often densely political *ars critica*, whether strongly configured [*Dilatáveis* (1980s) and *O Paradoxo do Santo* (1994)] or more subtly so [*Gane Wild* (1996), *Transit* (2001) or *Noor/Luz* (2005)].

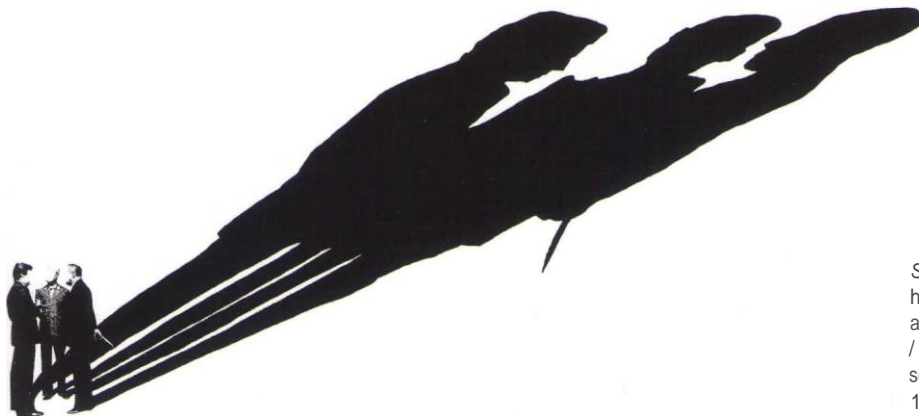
While the famous "glass cube"-the very emblematic outer look of international-style modern architecture-was being questioned, something similar was taking place with the "white cube," which represented the look of the interior exhibition space in that same period; the former for its recognized functionalist transparency, the latter for its sacred purist ideology. It is curious that, in relation to the one condition as well as the other, Regina Silveira's work responds with contrary visual practices, with opacity, shadows, inverted reflections, projected images, in short, twists of language for demystifying such normative categories. The very existence of some geometric figures of this character (various cubes, for example) is very representative of an enlarged aesthetics that advanced in regard to its elaborate representational crisis: the projection of a virtual cube arising from a real sculpture in *Double* (2003), the cube unfolded in an irregular and incomplete shadow in a public square in São Paulo in *Duplo* (2004), or even the cube itself immersed in the geometry of still-lives, the iconic shadows of *A Lição* (2002). A formal pretext is always used by contemporary artists to separate the territory of the mere form from its imagetic transformation,<sup>7</sup> and which has served-as the sphere also has (see its presence in *A Lição*, *Equinócio* (2002), *Lunar* (2002-2003), *Observatório* (2006) and *Umbra* (2008)-for metalinguistic investigations that go beyond the visual.

Insofar as art works on the conversion of *space* into *place*, it semantically requalifies its realm of action, endowing it with meanings, elements of new symbolic content. Thus, Regina Silveira's metropolitan artistic practice, carried out in the public (secular, citizen) space, is directly confronted with the functional segregation of the space that most of the postindustrial cities propose (their functional, stratified compartmentalization), resulting from the representational politics of power; it is consequently positioned before the canonical exhibition spatiality and its mandatory (at times elitist) credo. Her installations thus reinvent the visual context where they are developed in a specific way, just as her urban interventions (actions in movement) and her more "spatial" or temporary (*site-specific*) interventions-even though here time or movement are present in another way, such as visual acts in spatial correlation or with the exchange of perception of our ubiquitous presence-give rise to a demystification of this status legitimated by the more instrumental visual rationality, a serious conflict between knowledge and experience,<sup>8</sup> to be opened to new meanings and perceptions.

It should be pointed out that, in this aesthetic displacement, installation was already functioning as an interdisciplinary hybrid resource signifying the equation of space (its elements) and activating it in strict interaction with the artwork proposed (sculptural installations that become architectural). Thus, the emergence of another larger space seems to be a nearly inevitable consequence of these visual strategies in which the aesthetic object was gradually transformed into in a static proposal, in which the literal lack of objects was manifested in the visual idea posed. Here, the shadow was already a *non-object*, a three-dimensional deconfiguration .

7. There are countless works that exemplify this primary structure, by Jorge Otegi, Hans Haacke, Sol LeWitt, Eva Hesse, R. Serra, Donald Judd, Nacho Criado, Dan Graham, and others.

8. A notable conceptual irony of this poetics is the elaboration of its aesthetic proposals with a heightened constructive rigor, as well as the interlinking of various areas of knowledge-ranging from recognizably humanist disciplines (sciences, social fields, aesthetics, politics), techniques (geometry, mathematics, architecture) and borderline areas (biology, astronomy, etc.)-that escape from artistic narcissism (the legend of art for art's sake, etc.). There are some parallels of this constructive vocation (artistic engineering) and a resulting semantics of high poetry to be found in João Cabral de Melo Neto. The poet from Recife maximally substantiated the importance of the poem's intellectual construction and composition, to arrive, paradoxically or unexpectedly, at unforeseen results of free imagery.



*Série Dilatáveis*, 1981/1993  
heliography on paper (1981), paint,  
and silkscreen on canvas (1993)  
/ heliografia sobre papel, tinta e  
serigrafia sobre lona  
100 x 230 cm

desmitificadores de tais categorias normativas. A própria existência de algumas figuras geométricas desta índole (vários cubos, por exemplo) é bem representativa de uma estética ampliada que avança na medida de sua elaborada crise representacional: a projeção de um cubo virtual procedente de uma escultura real em *Double* (2003), o cubo desdobrado em uma sombra irregular e incompleta em praça pública em São Paulo em *Duplo* (2004) ou até o próprio cubo imerso na geometria de naturezas-mortas, sombras icônicas de *A Lição* (2002). Um pretexto formal sempre utilizado pelos artistas contemporâneos para separar o território da mera forma de sua transformação imagética.<sup>7</sup> e que tem servido - como também a própria esfera (veja-se a sua presença em *A Lição*, *Equinócio* (2002), *Lunar* (2002-2003), *Observatório* (2006) e *Umbra* (2008)) - para indagações metalinguísticas que vão além do visual.

Na medida em que a arte trabalha a conversão do *espaço* em *lugar*, requalifica semanticamente seu território de ação, outorgando-lhe significados, elementos de novo conteúdo simbólico. Assim, a prática artística de Regina Silveira, metropolitana, de espaço público (laico, cidadão), confronta-se diretamente com a segregação funcional do espaço que a maioria das cidades pós-industriais propõe (a sua compartimentação funcional, estratificada), resultado de políticas representacionais do poder; e, em consequência, posiciona-se ante a espacialidade expositiva canônica e seu credo obrigatório (às vezes elitista). Deste modo, as suas instalações reinventam o contexto visual onde se desenvolvem de forma específica, assim como as suas intervenções urbanas (ações em movimento) e as suas intervenções mais "espaciais" ou temporárias (*site specific*) - ainda que exista aqui o tempo ou o movimento de outra forma, como atos visuais em correlação espacial ou com o câmbio de percepção de nossa presença ubíqua - produzem uma desmitificação desse status legitimado pela racionalidade visual mais instrumental, um sério conflito entre conhecimento e experiência,<sup>8</sup> para se abrir a novos sentidos e percepções.

Cabe afirmar que, neste deslocamento estético, a instalação já funcionaria como recurso híbrido interdisciplinar significando a equação do espaço (seus elementos), e ativando-o em interação estreita com a obra de arte proposta (instalações escultóricas que viram arquitetônicas). Assim, o surgimento de outro espaço maior parece uma consequência quase inevitável destas estratégias visuais em que o objeto estético ia se transformando em proposta estética, na qual a falta literal de objetos se manifestava na ideia visual colocada. Aqui, a sombra já era um *não objeto*, uma desconfiguração tridimensional.

Por outro lado, a cidade como lugar de conflito e articulação de diversas instâncias, onde o tecido urbano mostra

7 - Desta estrutura primária, são exemplos inúmeras obras: de Jorge Oteiza, Hans Haacke, Sol LeWitt, Eva Hesse, R. Serra, Donald Judd, Nacho Criado, Dan Graham, entre outros.

8. Sendo uma notável ironia conceitual desta poética o fato de elaborar as suas proposições estéticas com um elevado rigor construtivo, em de uma almejada equação de vários conhecimentos - de disciplinas reconhecidamente humanistas (ciências sociais, estética, política), técnicas (geometria, matemática, arquitetura) e fronteiriças (biologia, astronomia etc.) -, que foge do narcisismo artístico (lenda da arte pela arte etc.). Encontram-se alguns paralelos desta vocação construtiva (engenharia artística) e uma semântica resultante de alta poesia João Cabral de Melo Neto. O poeta de Recife substanciava ao máximo a importância da composição e da fatura intelectual do poema, para chegar, paradoxal ou inesperadamente, a resultados imprevistos de livre imaginário.



*A Lição*, 2002  
 wood, adhesive vinyl, and automotive  
 paint / madeira, vinil adesivo e tinta  
 automotiva  
 80 m<sup>2</sup>  
*A Lição*, Galeria Brito Cimino, São Paulo,  
 Brazil / Brasil  
 collection / coleção Pinacoteca do Estado  
 de São Paulo, Brazil / Brasil

On the other hand, in these works by the artist, the city as a place of conflict and articulation of diverse instances, where the urban fabric shows its complexity and permanent redefinition—society, history, and ideology are involved in the foreground of shared experience and friction—is found far from its symbolic apathy; they take on a new power. The artist's urban interventions—on the street, in traffic—manifest an important semantic operation (which the surrealists, situationists, and *land art* artists guided and potentialized), which is to attribute aesthetic value to a space rather than to an object. In the artist's case, they are practices that deambulate through the metropolitan context, in which the space to be moved through and the projected image constitute the proposal (which in most cases is completely mobile) of passage; using the city as a support of a "graphic," malleable image in transit, which is metamorphosed according to the change in the limits of the action (and of the surface). In this area, the production of phantasmagorical, uncommon situations—that is, apparitions—unveils another reading of the city and its language, nearly always based on the practices of advertising and more closely directed marketing efforts, or else on more institutional or conventional architecture—but always in favor of "a kind of *automatic writing* in the real space able to reveal the *unconscious zones* and the *dark* parts of the city," as observed by Francesco Carreri<sup>9</sup> in regard to the experiments in which the topography becomes the space-time biography of the work. As an explicit case, we can point to *Noor/Luz* (2005), in which the word "light" in Arabic calligraphy pervades problematic corners and environments of the urban night of Lahore in Pakistan, with various metaphorical effects.<sup>10</sup> This degree of writing or expanded drawing (of figurations or signs, nearly logos) of the interventions is what liberates the customary perception of the passersby, their visual and

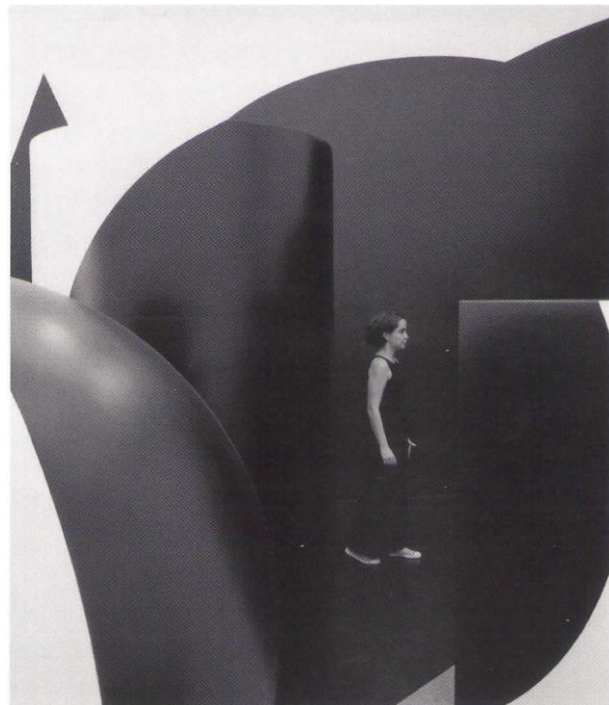
9. Francesco Carreri, *Walkscapes. E/ andar como prática estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 22.

10. The word written in Urdu also alludes to Nur Jahan, a poet and empress of India and Pakistan, known as the "light of the world," according to the artist's research.



a sua complexidade e permanente redefinição – a sociedade, a história e a ideologia inscrevem-se em primeiro plano de convivência e atrito –, encontra-se nestes trabalhos da artista longe de sua apatia simbólica; ganha uma nova potência. As intervenções urbanas da artista – de rua, em trânsito – manifestam uma operação semântica importante (que os surrealistas, situacionistas e os artistas da *land art* nortearam e potencializaram), que é atribuir valor estético a um espaço no lugar de um objeto. No caso da artista, são práticas deambulatórias pelo contexto metropolitano, nas quais o espaço a ser percorrido e a imagem em projeção constituem a proposta, na maioria das vezes, completamente móvel, de passagem; utilizando a cidade como suporte de uma imagem "gráfica" em trânsito, maleável, que se metamorfoseia conforme mudam os limites da ação (e da superfície). Neste âmbito, a produção de situações fantasmagóricas, insólitas – leiam-se aparições –, desvela outra leitura da cidade e da sua linguagem – pautada quase sempre pelo espólio da publicidade e da propaganda mais direcionada, quando não pela arquitetura mais institucional ou convencional –, mas sempre a favor de "uma espécie de *escritura automática* no espaço real capaz de revelar as *zonas inconscientes* e as partes *escuras* da cidade", como aponta Francesco Carri<sup>9</sup> a propósito de experiências nas quais a topografia se torna biografia espaço-temporal do trabalho. Caso explícito de *Noor/Luz* (2005), em que a palavra luz em caligrafia árabe permeia cantos e ambientes problemáticos da noite urbana de Lahore, no Paquistão, com vários efeitos metafóricos.<sup>10</sup> É este grau de escrita ou de *desenho* expandido (de figurações ou signos, quase logos) das intervenções que dessubjuga o costume dos passantes, seu imaginário visual e ideológico: em *UFO* (1 e 2) (2006), uma imagem de nave espacial é colocada na pele dos edifícios de São Paulo como uma aparição estranha, de outro planeta. Não legitimada é a insurreição, também noturna (atenção à sintonia da noite como grande sombra), das moscas de *Transit* (2001), um iluminado sonho kafkiano que atravessa o tecido urbano como uma fantasmagoria inquietante, que subverte o código oficial iconográfico.

Nestes casos, a "pele" gráfica, seja virtual, procedente de uma projeção (de imagem gravada no gobo metálico que faz passar/vazar luz através de sua lâmina perfurada, de imagem via laser, *Super-herói [Night and Day]* (1997), *Passeio Selvagem* (2009)), ou inscrita em suporte fixo adesivado, nos ressitua ante a importância de uma imagem gráfica que parte da gravura, inicialmente, depois da fotografia, dos meios que favorecem a reprodutibilidade, para chegar aos processos de produção visual de origem industrial, computacional (imagens digitais, de animação, projetadas), próprios do universo do espetáculo ou de fora da arte. O que evidencia uma patente poesia metagráfica que se desprende das diversas intervenções da artista. Não só pelo âmbito semântico e plural que se quer atingir, mas pelo grau de invenção poética que estas configurações visuais traduzem, e pela presença confessional, às vezes, de signos verbais ou palavras (a palavra luz é uma constante), ou, no



· *A Lição*, 2002  
wood, adhesive vinyl, and automotive paint / madeira, vinil adesivo e tinta automotiva  
80m<sup>2</sup>  
*A Lição*, Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brazil / Brasil  
collection / coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brazil / Brasil

9. Carri. Francesco. *Walkscapes*. El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 22. [*Walkscapes*. Camminare come pratica artística. Torino: Einaudi, 2006].

10. A palavra escrita em urdu aludia também a Nur Jahan, poetisa e imperatriz da Índia e do Paquistão, conhecida como "luz do mundo", conforme a pesquisa da artista.

ideological mindset: in *UFO* (1 and 2) (2006), an image of a flying saucer is placed on the skin of the buildings in São Paulo as a strange apparition, from another planet. An unlegitimated action is the insurrection, also at night (note the syntony of night as a large shadow), of the flies of *Transit* (2001), an illuminated Kafkaian dream that moves through the urban fabric like a perturbing phantasmagoria, subverting the official iconographic code.

In these cases, the graphic "skin"-whether virtual, arising from a projection [of an image engraved on a metallic gobo that makes the light pass/leak out through its perforated plate, or of a laser, *Super-herói (Night and Day)* (1997). *Passeio Selvagem* (2009). or inscribed in adhesive vinyl and stuck to a surface-presents us once again with the importance of a graphic image that initially arose from engraving, later from photography, from media that favor reproducibility, and finally from visual production processes of industrial, computational origins (digital, animated, projected images), pertaining to the universe of the spectacle or the world outside of art. Which evidences a patent metagraphic poetry that becomes disengaged from the artist's various interventions. Not only by the semantic and plural context they are aimed at, but also by the degree of poetic intervention that these visual configurations convey, and by the confessional presence, at times, of verbal signs or words (the word "light" is a constant), or, in a wider sense, of graphic signs, made precisely with an expanded lyrical, architectural, urban, metalinguistic exploration (and in this approach one can perceive not only the relation with the concrete poetry of São Paulo, but also echoes of French lettrism). We are close to an urban poetry which, in some way, the situationists established, after the initial contributions by Baudelaire and Benjamin, and which is now part of the experimental visual poetics.

In this sense, the different role that daily life has been acquiring in recent times is a large one-even with the rereading of the history of private life-since it feeds an entire trend of contemporary art that recovers the place of daily life as a political microphysics, but above all as an existential, practical and ideological value. With the same thrust, Michel de Certeau knew how to map this change, the turn in which our transit acquires an epistemological value of knowledge: "space is a practiced place"<sup>11</sup>; this being the case, the place as a geographic order is transformed by our spatial existence, by the conjugation and syntax produced by our movements (practices, activities of subjectivity in space). Proof of this are those artistic practices focused on the living being, the context (called contextual art by Paul Ardenne, or relational art by Nicolas Bourriaud), the experience of the sensible in a challenging, novel way; as an in situ art that knows how to deal with the contingent, with circumstances, our time, and which, at rock bottom, seeks another notion of the public.

## II (BETWEEN SPACE AND ARCHITECTURE)

If the shadow already offered disappearance, immateriality, and fiction in sufficient doses for the artist to establish her dematerializing, deconstructive poetics, on the other hand, it is plausible to consider the shadow as a simile for another "immaterial" space that decries the insufficiency of the physical presence of constructed solid forms or masses (walls, pillars, etc.) in favor of the fictitious volumes or interstices that exist between them or are projected by them (a path that became increasingly prevalent in the artist's work, allying-indeed, redimensioning-real physical and virtual space, object and projection, reality and simulacrum). In this way, the void takes on the importance of another corporeity, as the negative of presence, and is recomposed in the manner of a simulacrum.<sup>12</sup> And it is interesting to see, in Regina Silveira's work, how the emptying (another dissimulation) of volumes in the installations, representing the absence of tangible elements, involves an inherent sui generis link-as a counterpoint-with the minimalist poetics. In regard to

9. Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*. As artes do fazer. v. 1. Petrópolis: Paz e Terra, 2009, p. 184. (Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*. *Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990).

10. A certain spectral side is shared here with works by Rachel Whiteread, in which the void is solidified in sculptural casts full of absence.

sentido extenso, de signos gráficos, feitos, precisamente, como uma exploração lírica expandida, arquitetônica, urbana, metalinguística (e nesta aproximação se divisa não só a relação com a poesia concreta de São Paulo, como também ecos do letismo francês). Estamos perto de uma poesia urbana que, de alguma forma, os situacionistas estabeleceram, depois das contribuições iniciais de Baudelaire e Benjamin, e agora faz parte da poética visual experimental.

Neste sentido, o diferente papel que o cotidiano vem adquirindo nos últimos tempos é grande - até com a releitura da história da vida privada -, pois alimenta toda uma vertente da arte contemporânea que recupera o lugar do cotidiano como microfísica política, mas sobretudo como valor existencial, prático e ideológico. Em sintonia, Michel de Certeau soube cartografar esta mudança, o giro no qual o nosso trânsito adquire valor epistêmico de conhecimento: "o espaço é um lugar praticado";<sup>11</sup> sendo assim, o lugar como ordem geográfica é transformado por nossa existência espacial, pela conjugação e sintaxe própria que produzem nossos movimentos (práticas, atividades de subjetividade no espaço). Prova disso são aquelas práticas artísticas que privilegiam o vivente, o contexto (chamadas arte contextual por Paul Ardenne, ou relacional, por Nicolas Bourriaud), a experiência do sensível de forma desafiadora, inédita. Como uma arte *in situ* que sabe lidar com o contingente, as circunstâncias, nosso tempo, e que, no fundo, quer ter outra noção do público.

## 11 (ENTRE O ESPAÇO E A ARQUITETURA)

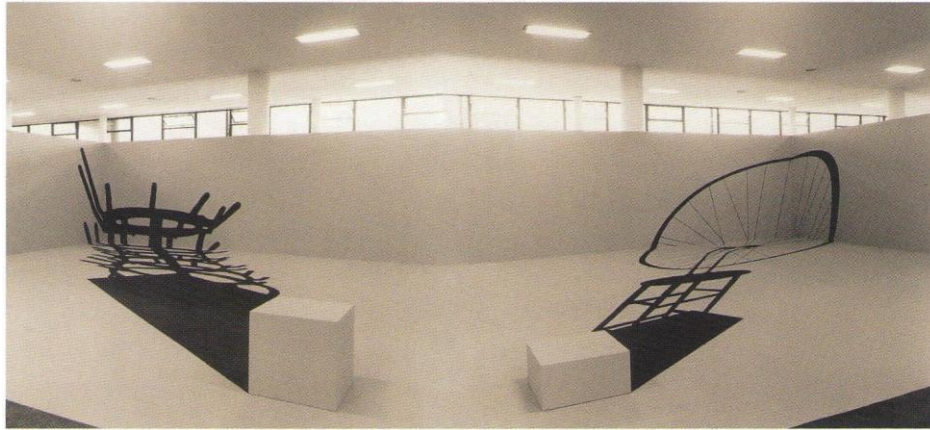
Se a sombra já oferecia doses suficientes de desaparecimento, imaterialidade e ficção que a artista precisava para estabelecer a sua poética desmaterializadora, desconstrutiva, por outro lado, é plausível considerar o símile da sombra como outro espaço "imaterial" que já delata a insuficiente presença física de formas maciças ou massas construídas (muros, pilares etc.) e aposta nos volumes fictícios ou espaços intersticiais que há entre eles ou que se projetam outro caminho da artista, que aumentou consideravelmente, aliando - redimensionando - espaço físico real e virtual, objeto e projeção, realidade e simulacro). Desta forma, o vazio ganha a importância de outra corporeidade, de negativo da presença, e recompõe-se à maneira de simulacro.<sup>12</sup> E é interessante ver, no trabalho de Regina Silveira, como no esvaziado (outro disfarce) de volumes nas instalações, representando a ausência de elementos tangíveis, encontra-se uma vinculação *sui generis* - diríamos em contraponto - com a poética minimalista. Sobre o uso da luz e sua distorção no espaço, a sua modulação, pode-se dizer que, em Regina, é a luz (conceituai) da sombra o que conforma o espaço, concedendo a sua materialidade enganosa. A artista trabalha a sombra como substância e, posteriormente, será a luz - estendendo a causalidade que as une e a sua implicação interna - que será acentuada como ferramenta de desconstrução. Uma luz que nunca será física, como diz a artista, e sim uma fantasmagoria, uma "aparição ou inscrição luminosa", uma sombra de luz e uma luz de sombra (jogando com o lado corpóreo e espiritual já dividido por Leonardo da Vinci na "razão da sombra").

Aliás, na prática artística de Regina Silveira, em seu vocabulário inicial de sombras, de perspectivas dilatadas, distorcidas [anamorfoses e outras figuras inflexivas], já se entranhava outra leitura do espaço (da exibição na galeria, da intervenção em outros espaços de arte), outra forma de vivê-lo. A tridimensionalidade fictícia ou enganosa de objetos, a representação falaz de superfícies, a partir da série *In Absentia*, indica o embaralhar de nossa percepção do espaço, e nossa apreensão: outra experiência.

Por outro lado, não são só os *objetos* referenciais de arte (obras paradigmáticas, caso de Duchamp ou de alguns

11. Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. As artes do fazer. v. 1. Petrópolis: Paz e Terra, 2009. p. 184. [Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien*. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990].

12. Certo lado espectral é compartilhado nos trabalhos de Rachel Whiteread, onde o vazio é solidificado, em seus moldes escultóricos cheios de ausência.



*In Absentia: Masterpieces MO,*  
1983  
industrial paint and wood / tinta  
industrial e madeira  
10 x 20 m  
XVII Bienal Internacional de São  
Paulo, Brazil / Brasil

the use of light and its distortion in space, its modulation, it can be said that in Regina's work it is the (conceptual) light of the shadow that conforms the space, conferring its deceptive materiality. The artist works with shadow as a substance, and, later, it was light-extending the causality that unites them and their internal implication—that was accentuated as a tool for deconstruction. A light that will never be physical, as the artist has stated, but rather a phantasmagoria, an "aberration or luminous inscription," a shadow of light and a light of shadow (playing with the corporeal and spiritual side already perceived by Leonardo da Vinci in the "cause of the shadow").

In Regina Silveira's artistic practice, her initial vocabulary of shadows, of dilated, distorted perspectives (anamorphoses and other inflected figures) was used as a means of investigating another reading of space (of exhibition in the gallery, of intervention in other art spaces), another form of experiencing it. The fictitious or deceptive three-dimensionality of the objects, the fallacious representation of surfaces starting with the *In Absentia* series indicates the confusion of our perception of space, of our comprehension: another experience.

On the other hand, it is not only the referential *objects of art* (paradigmatic works, such as those by Duchamp or some surrealists) or of the vast and existential world which received an interpretation, a strong visual distortion; rather, it is an entire repertoire of everyday images, signs of household life, from communication, pop, consumerism, architecture, or interiorism (tables, chairs, windows, stairs, doors, showcases, skylights, ceilings, etc.) or from always latent cultural imaginaries, which are subjected to the artist's iconographic analyses, insofar as they hold possibilities for spatial and perceptive unfolding.

There thus exists an entire artistic biography of Regina Silveira that refers to an itinerary of shadows, to countless works in which the shadow is a protagonist, a nuclear aesthetic matrix that casts doubt on both the legitimation of the real as well as a certain strictly representational language. The overthrow of this literalness is manifest. The incursion into shadow as an ancestral, atavistic theme—associated with the origin of painting (*Naturalis historia*, by Pliny the Elder, 77-79 CE)—produced a wellspring of disconcertment, magic and enigma, just as the later use of light (phantasmagoric, ephemeral, virtual) would conjure similar effects of bedazzlement and mystery. This expanded field of the shadow has pervaded artworks since the 1980s up to now, in a visual research of different kinds of inflections, and which, between 1980 and 2000, offered approximations in *Anamorfás*, *Enigmas*, *Topo-sombras*, *Dilatáveis*, *Inflexões*, *Símile*, *Vórtice*, *Vértice*, *Velox*, *In Absentia*, *Dobras*, and many others. And, above all, it is materialized in different ways (from graphic works to objects and installations) and has acquired distant behaviors (*Equinócio*, *Todas las noches*, or *O Paradoxo do Santo* signify diversified incursions and meanings).<sup>13</sup>

13. The fact that the shadow has been illuminated in recent works (with the appearance of hybrid objects), or has been transformed into hybrid interplays of light and shadow, or has even become marks, signs and other types of indexes, does not mean that it has lost symbolic power or presence, but rather that it has been transformed, mirrored in another way, acquiring other more oblique, less direct reflections or inversions.

surrealistas) ou do mundo vasto e existencial os únicos que recebem uma interpretação, uma forte distorção visual, mas todo um repertório cotidiano de imagens, da vida de signos domésticos, de comunicação, pop, de consumo, da arquitetura ou do interiorismo (mesas, cadeiras, janelas, escadas, portas, vitrines, claraboias, tetos etc.) ou de imaginários culturais sempre latentes, que vão ganhando análises iconográficas da artista, na medida em que abrigam possibilidades de desdobramento espacial e perceptivo.

Existe, assim, toda uma biografia artística de Regina Silveira que remete a um itinerário de sombras, a inúmeros trabalhos em que a sombra é protagonista, matriz estética nuclear que coloca em dúvida tanto a legitimação do real quanto certa linguagem estritamente representacional. A derrocada desta literalidade é manifesta. A incursão na sombra como tema ancestral, atávico - e que está associado à origem da pintura (*Natura/is historia*, de Plínio, o Velho, 77-79 d.C.) -, produzirá uma fonte de efeitos de estranhamento, magia e enigma, assim como o posterior uso da luz (fantasmagórica, efêmera, virtual) servirá para semelhantes efeitos de deslumbramento e mistério. Este campo expandido da sombra percorre obras desde a década de 1980 até agora, em uma pesquisa visual de diversos tipos de inflexões, e que, entre 1980 e 2000, oferece aproximações em *Anamorfias*, *Enigmas*, *Topo-sombras*, *Dilatáveis*, *Inflexões*, *Símile*, *Vórtice*, *Vértice*, *Velox*, *In Absentia*, *Dobras*, entre outras muitas. E, sobretudo, materializa-se em vias diferentes (desde obras gráficas, objetos, instalações) e adquire comportamentos distantes (*Equinócio*, *Todas las Noches* ou *O Paradoxo do Santo* significam incursões e significações diversificadas).<sup>13</sup>

Em qualquer caso, a partir dos anos 1990 (concretamente, 1996), data em que este livro pauta a última produção de Regina Silveira,<sup>14</sup> já se configura uma tendência, cada vez mais acentuada, de trabalhar o espaço - e a arquitetura como uma relação estética, porosa, contaminada, em que as atividades em espaços públicos oferecem possibilidades de *site specificity*, intervenções, assim como outro *local* para novas instalações. Se fizermos uma mínima revisão das obras do período anterior a esta data, será fácil detectarmos como a passagem para a intervenção no espaço público, exterior, já estava anunciada pela forma de trabalhar (implodir) o espaço interno do chamado cubo branco, até mesmo com a saída para locais fora deste recinto canônico: *Projectio* (1984), *Símile* (1988), *Solombra* (1990), *Vórtice* (1994), *Gone Wild* (1996) ou *Apartamento* (1996). No entanto, em obras como a série *In Absentia* (1983), *Monudentro* (1987) ou *O Paradoxo do Santo* (1994), o que se reflete é uma ocupação total do espaço expositivo, aliás, não só dinamizando-o como também ironizando-o à nossa vista. A lei do cubo branco se vê absolutamente alterada, reconfigurada, na medida em que o contexto espacial se inscreve na obra, faz parte dela, de sua estrutura material e perceptiva. Se toda arquitetura expositiva já é, em si, uma política estética, toda a obra de Regina Silveira amplia ainda mais as suas margens, as suas coordenadas: os planos do chão, as paredes, o teto ou andares completos são parte integrante de uma produção de imagens paradoxais, cuja presença é manifestada, precisamente, pelo seu negativo visual que é a sombra, ou pelas marcas inscritas ou projetadas, que delatam algum signo de ausência. Trata-se então de diversas inversões (do objeto, do espaço, em suma, da percepção e da construção). A não existência de fundo e figura (que a sombra ajuda a diluir) transforma completamente nossa leitura e entendimento estético. Na maioria das vezes, são os próprios elementos arquitetônicos que deflagram e impulsionam as transformações visuais ou acabam sendo determinantes. A ocupação e a apropriação do espaço (a sua captura) revelam o grau de interação e transcendência que o mesmo espaço tem na obra da artista. Trata-se de um espaço não só tido como elemento e estrutura, mas como fundamento estético, tanto operativo quanto conceitual.

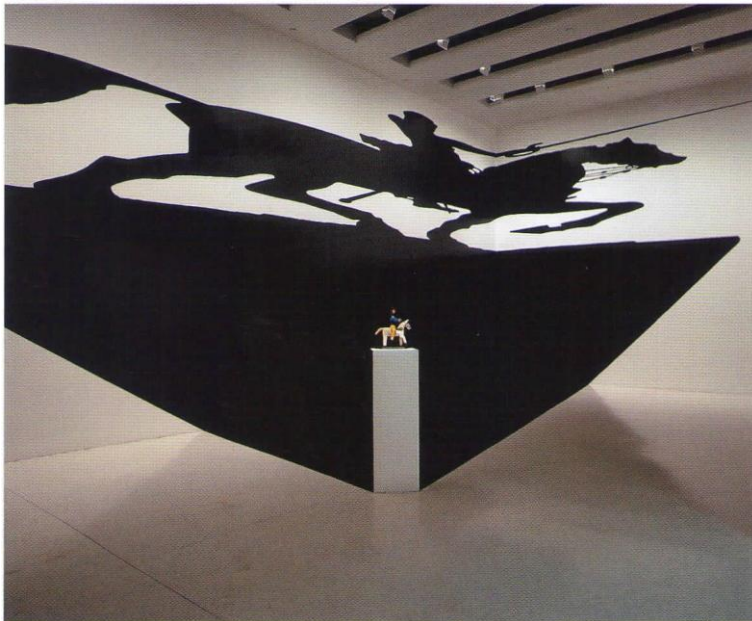
Neste sentido, a série *In Absentia* (de 1983 em diante, assim como o cavalete instalado no MAM-SP, *Para Giselda Leirner* (1982)) é emblemática, supõe uma mudança: o reconhecimento de que há outro espaço sendo conquistado tridimensionalmente, e que o olho então *reperspectiva* (*soma pectivas*, no dizer da artista), estabelece uma nova equação olhar-lugar. A instalação com sombras distorcidas significa uma aventura perceptiva

13. O fato de a sombra ter sido iluminada nos últimos tempos (com aparição de objetos híbridos), ou de ter sido transformada em jogos híbridos de luz e sombra, ou ainda de ter se tornado marcas, sinais, outro tipo de índices, não significa que perdeu presença ou potência simbólica, mas se transformou, espelhada de outra maneira, adquirindo outros reflexos ou inversões mais oblíquas, menos diretas.

14. Este período anterior a 1996 foi mapeado em Moraes, Angélica de (Org.). *Cartografias da sombra*. São Paulo: Edusp, 1996.

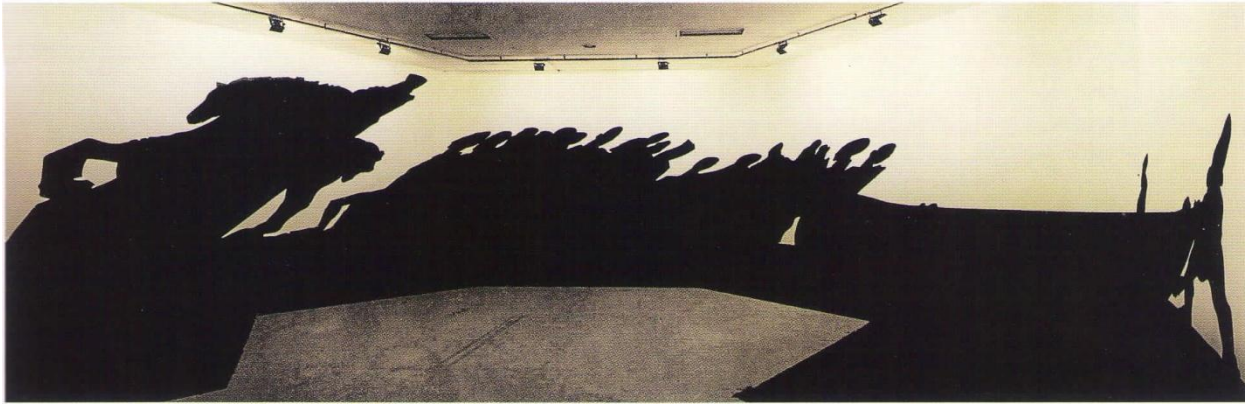
In any case, the 1990s (specifically, 1996), the period this book takes as the beginning of Regina Silveira's recent production,<sup>14</sup> saw her develop an increasingly accentuated tendency to work space and architecture as an aesthetic, porous, cross-influenced relationship, in which activities in public spaces offer possibilities for site specificity and intervention, as well as another venue for new installations. If we make a minimal review of the works of the period preceding this date, we can easily detect how the passage to the intervention in the public, exterior space, was already announced by the manner of working (imploding) the internal space of the so-called white cube, even including the exit to places outside this canonical enclosure: *Projectio* (1984), *Símile* (1988), *Solombra* (1990), *Vórtice* (1994), *Gane Wild* (1996), or *Apartamento* (1996). Nevertheless, in works such as the series *In Absentia* (1983), *Monudentro* (1987) or *O Paradoxo do Santo* (1994), what is reflected is a total occupation of the exhibition space, not only dynamizing it but also ironizing it in our view. The law of the white cube is absolutely altered, reconfigured, insofar as the spatial context is inscribed in the work; it is part of it, part of its material and perceptive structure. If the entire exhibition space is already, in and of itself, an aesthetic politics, Regina Silveira's entire oeuvre further expands its borders, its coordinates: the planes of the floor, the walls, the ceiling, or whole stories and buildings are an integral part of a production of paradoxical images, present in visual negative, made manifest in shadow, or by inscribed or projected figures, pointing to some sign of absence. It therefore concerns various inversions (of the object, of space, in short, of perception and construction). The nonexistence of background and figure (which the shadow helps to dilute) completely transforms our reading and aesthetic understanding. In most cases, it is the architectural elements themselves that trigger and propel the visual transformations, or end up being determinant in them. The occupation and appropriation of the space (its capture) reveal the degree of interaction and transcendence that the same space has in the artist's work. This concerns a space taken not only as an element and structure, but also as an operative and conceptual aesthetic foundation.

In this sense, the series *In Absentia* (from 1983 on, and including the easel *Para Giselda Leirner* [1982] installed at MAM-SP) is emblematic, as it supposes a change: the recognition that there is another space being conquered three-dimensionally, and which the gaze then *reperspectivizes* (adds perspectives, as the artist herself puts it), establishing a new gaze-place equation. The installation with distorted shadows signifies an abyssal perceptive adventure of the space, always linked with our movements and, therefore, a changing one. With *Cor Cordis* (2002), we have a significant work from another stage of this transition, that which links the exterior with the interior—the imaginary, distorted projection of the water tank that is projected on the building and goes through it, flooding the interior with an oblique, permanent



*O Paradoxo do Santo*, 1994 (1998/2001)  
 adhesive vinyl and sculpture / vinil adesivo e base com santo de madeira  
 wall / parede: 5 x 18 m; floor / chão: 18 x 4 m  
 installation at / instalação no Guggenheim Museum, New York / Nova Iorque, USA / EUA

14. This period before 1996 was mapped in Angélica de Moraes (ed.), *Cartografias da sombra*. São Paulo: Edusp, 1996.



*Monudentro*, 1987

adhesive vinyl / vinil adesivo

160 m<sup>2</sup>

*Trama do Gosto*, Fundação Bienal de São Paulo, Brazil / Brasil

abissal do espaço, sempre atrelada a nossos movimentos e, portanto, mutante. Já com *Cor Cordis* (2002), temos um trabalho significativo de outro estágio desta transição, aquela que liga exterior com interior, a projeção imaginária distorcida da caixa de água que se projeta no prédio e o atravessa, inundando o interior com uma sombra oblíqua permanente.<sup>15</sup> Assim, em outra direção, *Monudentro* (1987) recoloca o motivo monumental e patrimonial de uma escultura pública clássica dentro de um edifício, em uma passagem (versão de Washington), como sombra projetada, deformada; em suma, situa e volatiliza um motivo público e externo, introjetando-o em uma arquitetura interna, recuperando a surpresa e o enigma de uma imagem escultórica já superformalizada e digerida, além de mudar o signo estético de uma obra conservadora.

Na recente obra da artista, a arquitetura e o espaço transformam-se em uma *plataforma gráfica (multigráfica)*, na medida em que o material utilizado - primeiro a pintura industrial, depois, preferencialmente, o vinil (superfície plástica adesiva aplicável),<sup>16</sup> e depois ainda imagens projetadas (laser, gobo) - desretrica tanto a materialidade clássica e pesada dos prédios quanto a sua simbologia, colocando em xeque seu herdado imaginário. O uso dos materiais industriais que os artistas do *minimal* inauguraram é enfatizado na poética de Regina Silveira de forma pluralizada, abrangente. Daí a ampliação e a apropriação de recursos de outros territórios da atividade humana (iniciada também pelos artistas de *Land art*) confirmadas na atual fase de ambiciosos trabalhos-projetos nos quais a equipe de colaboradores aumenta, à imagem e semelhança das parcerias de outros âmbitos culturais (cinema, arquitetura, teatro etc.). Concretamente, com o *modus operandi* da arquitetura, é notável a participação de diversos técnicos, especialistas e colaboradores em distintas áreas (industriais, tecnológicas, cibernéticas etc.) porque não se tem só o trabalho prévio de análise e cálculos, mas a logística executiva de comunicação e de produção. O lado construtivo da obra da artista afina-se, portanto, com a preocupação com o acabamento, com o rigor do resultado final.<sup>17</sup>

Fica cada vez mais evidente que há mais proximidades entre arquitetos e artistas do que parece, ou, pelo

15. *Behind the Glass* (1991) também traduzirá um motivo externo (uma iluminação externa de Washington Square, em Nova Iorque) para o interior expositivo (vitrine da galeria, Grey Art Gallery). Aliás, serão muitas as obras posteriores que se inscrevem nas frestas ou umbrais espaciais (*Lumen* de Clara Luz (2003), *Lumen* do Palácio de Cristal, Madri (2005) ou *Irruption* (2005/2009), no CCBP do Rio de Janeiro). O uso de janelões e claraboias (superfícies de vidro) cuja transparência e fonte de luz comunicam exterior/interior será frequente motivo de trabalhos.

16. Tanto a inscrição em plotter quanto a projeção de uma imagem gráfica (signo em vinil ou em vidro em gobo dicróico, respectivamente) são uma característica inicialmente bidimensional que se comporta tridimensionalmente.

17. O caráter técnico que exige tantas intervenções da artista se assemelha à disciplina arquitetônica ou de engenharia, em que os desenhos, estudos e cálculos são reunidos em exposições em lâminas, como é feito de outra forma por Christo, em relação aos seus demorados projetos.

shadow.<sup>15</sup> Likewise, in another direction, *Monudentro* (1987) repositions the monumental and patrimonial motif of a classic public sculpture inside a building, in a passage (the Washington version), as a projected, deformed shadow; in short, it situates a public and external motif, interjecting it into an internal architecture, recovering the surprise and the enigma of an already overformalized and digested sculptural image, as well as changing the aesthetic sign of a conservative work.

In the artist's recent work, the architecture and the space are transformed into a (*multigraphic*) *graphic platform* insofar as the material used—first industrial painting, then, preferentially, vinyl (an applicable adhesive plastic surface),<sup>16</sup> and, still later, projected images (laser, gobo)—de-rhetoricates both the heavy classical materiality of the buildings and their symbology, placing their inherited image-set in check. The use of the industrial materials that the minimal artists introduced is emphasized in Regina Silveira's poetics in a pluralized, wide-ranging way. This has given rise to the enlargement and the appropriation of resources from other realms of human activity (also begun by the land art artists) confirmed in the current phase of ambitious works/projects carried out by an ever-larger team of collaborators, similar to team efforts in other cultural areas (filmmaking, architecture, theater, etc.). Specifically, with the modus operandi of architecture there is a notable participation of various technicians, specialists and collaborators in distinct areas (industrial, technological, cybernetics, etc.) because there is not only a previous work of analysis and calculations, but also an executive logistics of communication and production. The constructive side of the artist's work is therefore intensely involved with the finishing, the rigor of the final result.<sup>17</sup>



*Destruturas Urbanas*, 1976  
silkscreen / serigrafia  
50 x 70 cm

It is increasingly evident that artists share more things in common with architects than what might appear at first glance, or, at least, with that architecture that is not defined by the standardized utilitarian canons and is inclined toward a dynamics of reinvention or aesthetic design (Frank Gehry, Rem Koolhaas, Archigram, Will Alsop, Diller Et Escofidio, and others).<sup>18</sup> Since the 1990s, and increasingly, Regina Silveira has been emphasizing an aesthetic discourse strictly linked to architecture, with the notion of public space under dispute. To such a degree that, even in her gallery exhibitions, this strong spatial symbiosis is evident by way of installations (*A Lição*, the roam of *Mundus Admirabilis* in Philadelphia). We observe some very different works to appreciate the constancy and orientation of a certain path. If already in *Destruturas Urbanas* (1976) the work's title evidences

15. *Behind the Glass* (1991) also translated an external motif (an external illumination of Washington Square, in New York) into an interior exhibition space (a gallery showcase, Grey Art Gallery). In fact, many later works were inscribed in the gaps or spatial thresholds (*Lumen* of the exhibition Claraluz [2003]. *Lumen* of the Palacio de Cristal, Madrid [2005], or *Irruption* [2005/2009], at the CCBB do Rio de Janeiro). The use of large windows and skylights (glass surfaces) whose transparency and light communicate exterior/interior, was to become a frequent motif in her works.

16. The inscription made by plotter as well as the projection of a graphic image (sign in vinyl or on glass in a dichroic gobo, respectively) are an initially bidimensional characteristic that behaves three-dimensionally.

17. The technical character that requires so many interventions by the artist resembles the architectural or engineering discipline, in that the drawings, studies and calculations are featured in exhibitions on sheets, as is done in another way by Christo, in relation to his protracted projects.

18. Besides the abovementioned Buren or Whiteread, other artists have evinced this exciting field between art and architecture, which is not only increasingly availing of public space but also countering the invasive trend that sees much museographic architecture converted into artistic self-installation: Vito Acconci, Christo and Jeanne-Claude, Hans Haacke, Dani Karavan, Tadashi Kawamata. Doris Salcedo, Antoni Muntadas, Siah Armajani, Los Carpinteros, Marjetica Potrê, Igor Mischiyev, Per Kirkeby, Jorge Pardo, Ifigo Manglano-Ovalle, and others.





*Gane Wild*, 1996  
latex on walls / látex sobre  
parede  
140 m'  
Museum of Contemporary Art  
San Diego, USA/EUA

menos, entre aquela arquitetura que não se define pelos cânones estandardizados utilitários e se inclina para uma dinâmica de reinvenção ou projeto plástico (Frank Gehry, Rem Koolhaas, Archigram, Will Alsop, Diller & Escofidio, entre outros).<sup>18</sup> Regina Silveira vem enfatizando já desde os anos 1990, e cada vez mais acentuadamente, um discurso estético estreitamente vinculado à arquitetura, com a noção de espaço público em litígio. De tal forma que, mesmo nas exposições em galerias, fica evidente esta forte simbiose espacial por meio de instalações (*A Lição*, a sala de *Mundus Admirabilis* em Filadélfia). Observemos alguns trabalhos bem diferentes para apreciar a constância e orientação de certo percurso. Se já em *Desestruturas Urbanas* (1976) o título da obra evidencia a presença da arquitetura como retícula visual, malha labiríntica, que se oferece como paradigma futuro de trabalho, em *Pronto para Morar* (1995), folheto (de planta impossível de apartamento) e performance irônica da artista na rua (entregando o folheto em sinal de trânsito), registra-se a familiaridade dos aspectos arquitetônicos na vida cotidiana. Já no caso de *Gane Wild* (1996), produz-se uma parceria inusitada e significativa com o arquiteto Robert Venturi, criador do Museo de Arte Contemporáneo de la Jolla, San Diego, pelo fato de a artista intervir, precisamente, no ambiente criado pelo arquiteto no hall, dialogando com as manchas do piso (granito que assemelhava marcas de dalmata), transformando-as nas paredes em marcas assustadas de galope de coiotes (nome que serve para designar os indivíduos que fazem trasladas de imigrantes ilegais na fronteira do México com os Estados Unidos).<sup>19</sup>

Em outro registro, a importância das maquetes na obra da artista supera a modalidade de projeto, de *work in progress* (sendo feitas antes ou depois de o trabalho ter sido realizado ou não, ou só conservadas como projeto em *stand*

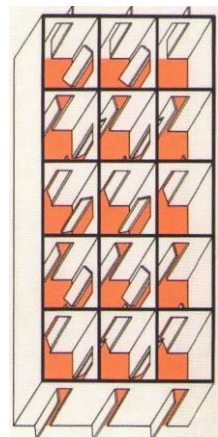
18. Além dos citados Buren ou Whiteread, outros artistas evidenciam este campo instigante entre a arte e a arquitetura, que tanto ganha praça pública como se contrapõe à tendência invasiva de muita arquitetura museográfica que se converte em autoinstalação artística: Vito Acconci, Christo e Jeanne-Claude, Hans Haacke, Dani Karavan, Tadashi Kawamata, Doris Salcedo, Antoni Muntadas, Siah Armajani, Los Carpinteros, Marjetica Potrč, Igor Mischiyev, Per Kirkeby, Jorge Pardo, Iñigo Manglano-Ovalle, entre outros.

19. Também são índice desta transição as diversas obras realizadas com motivos arquitetônicos de interior (plantas de apartamento, mobiliário, escadas), sempre em perspectivas abissais: *On Absence: Office Furniture* (1991), *Apartamento* (1996), *Graphos*, 3 (1996) e *Graphos*, 4 (1998).

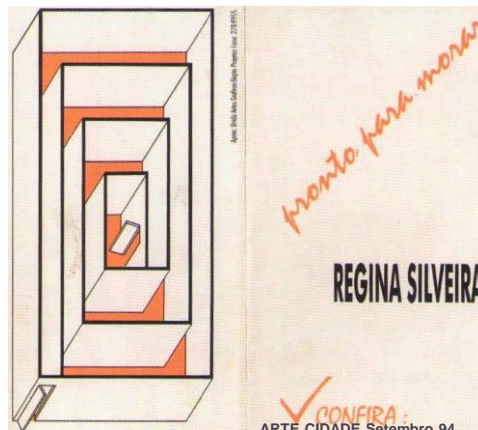
the presence of architecture as a visual reticulum, a labyrinthine web that announces a paradigm for her future work, in *Pronto para Morar* (1995)-a brochure (with an impossible floor plan for an apartment) and ironic performance of the artist on the street (handing out the brochure at a traffic light)-we see the familiarity of architectural aspects in daily life. In the case of *Gone With* (1996), an uncommon and significant partnership is produced with architect Robert Venturi, creator of the Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, insofar as the artist makes a precise intervention within the environment the architect created for the hall, dialoguing with the blotches on the floor (granite patches that resemble a Dalmatian's spots), which she transforms into coyote paw-prints scurrying across the walls (a play on words evoking the "coyotes" who help to bring illegal immigrants into the US from Mexico).<sup>19</sup>

In another register, the importance of scale models in the artist's work goes beyond their status in the planning stage of a work in progress (being made before or after the work has been realized or not, or only conserved as a project in standby mode). They oscillate between the real and the imaginary, independently from their definitive realization as an actual work<sup>20</sup> and, wind up having an independent life, close to that of an architectural poem-object, by presenting extraordinary spatial situations (as done by James Casebere, Thomas Schütte, or Eduardo Coimbra). Her work shares with these artists, her work shares a more iconic than narrative notion of the image, and perhaps also their call for the viewer "to enter the image, somehow; to be the actor" (J. Casebere), as evinced by the artist's positioning a proportion-

ately scaled human figure in all these constructions. *Todas las noches* (1999)-the maquette for an unrealized intervention at the Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey (MARCO)-is perhaps the most significant in terms of the role these Lilliputian constructions play in the artist's poetics; in this case, the translation of two light sources into shadows projected onto the space and furnishings of the empty museum created a 1,800-meter architecture of shadows-museographically critical in its aesthetic allegory, in terms of the art/museum tension-which she would develop further in later works. On the other hand, the scale model of a project for the Vila Madalena Subway Station (once again a stampede of animal paw prints transforms the space-corridor into a possible iconic reference to the opening scene of *Modern*



INEXTRICÁVEL



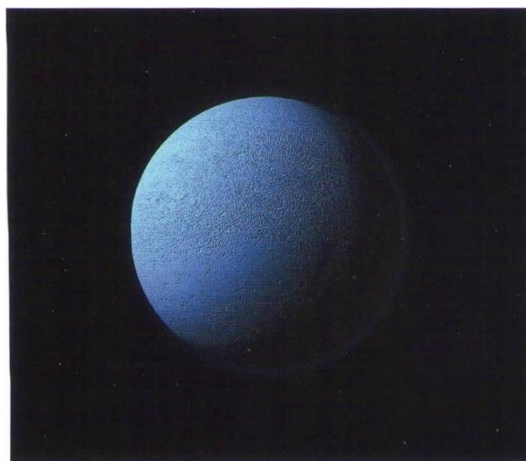
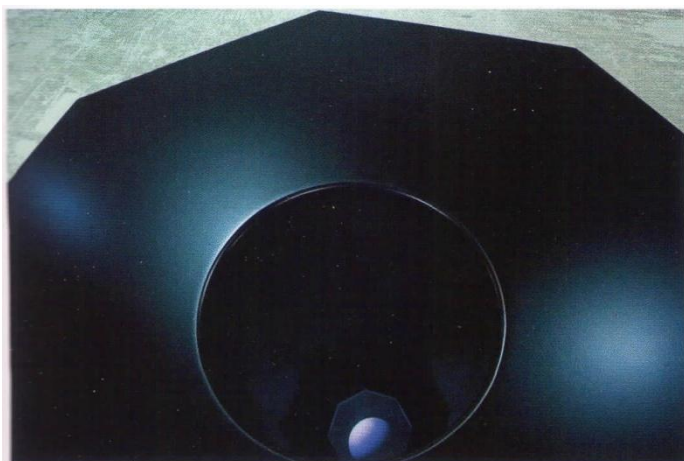
INEXPUGNÁVEL

ARTE CIDADE Setembro 94  
 FIDIOOGU<WJIARA · A...Slo"" 126.4" ""1z.  
 RAJCO 00 BRASU · Ruiz Ait'sis Pim'ca00 112.  
 B.LIROPALU0 · K01: El tier de Toledo 23,51' ndar.

*Pronto para Morar*, 1995  
 brochure for public intervention / panfleto para intervenção pública  
 Arte/Cidade 2, São Paulo, Brazil / Brasil

19. Another sign of this transition can be found in the various works involving motifs from interior architectural design (apartment floor plans, furniture, stairs), always with abyssal perspectives: *On absence: Office furniture* (1991), *Apartamento* (1996), *Graphos, 3* (1996), and *Graphos, 4* (1998).

20. In this field of scale models, so often availed of by artists (Malevich, Oldenburg) and architects in order to rattle the fragile balance between the real and the imaginary (the possible and the impossible), it is worth noting the high coefficient stemming from current photographic speculation (besides Casebere, Loris Cecchini, and Javier Vallhonrat). Francisco Javier San Martín also highlights the paradoxical fact of this proliferation in the sense of an inversion of the *Merzbau* procedure (which was a photographically documented large-scale model). in tune with the postmodern yearning for small-scale constructions, as a reflex of the "debility of real architecture and the artist's distrust of constructed architectures." Francisco Javier San Martín, "Construyendo la ficción. Algunos ejemplos sobre arquitectura, ciudad y fotografía," *Exit*, Madrid, no. 6, 2002. (Issue dedicated to *Arquitecturas ficticias*), p. 27. The different examples of Miquel Navarro, Frank Gehry, or Aida Rossi allow for a similar condition of theater objects, as do Joseph Cornell's poetic boxes..



Mirante, 2007

3D animation, LCD monitor, DVD player / animação 3D, monitor LCD, DVD player  
collection / coleção Centro Galego de Arte Contemporânea - CGAC, Spain / Espanha

by). Elas oscilam entre o real e o imaginário, independentemente de sua concreção definitiva em obra<sup>20</sup> e, em suma, acabam tendo vida independente, próximas do poema-objeto arquitetônico, por apresentar situações espaciais inauditas (como fazem James Casebere, Thomas Schütte ou Eduardo Coimbra). Com estes artistas, compartilha a noção mais icônica do que narrativa da imagem, e talvez o pedido de que "o espectador entre na imagem, de alguma forma, seja o ator" (J. Casebere), como justifica a artista colocando o boneco na escala proporcional em todas estas construções. Talvez seja *Todas las Noches* (1999) - a maquete da intervenção não sucedida no Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) - a mais significativa do papel que estas construções liliputianas acabam tendo na poética da artista; no caso, a tradução de duas fontes de luz em sombras projetadas no espaço e mobiliário do museu sem obras criava uma grande arquitetura de sombras de 1.800 m<sup>2</sup> - de signo museograficamente crítico em sua alegoria estética, na tensão arte/museu -, que teria desenvolvimento em obras posteriores. Por outro lado, a maquete realizada como projeto para o metrô de Vila Madalena (de novo um tropel de marcas alucina o espaço-corredor em uma possível referência irônica à imagem inaugural de *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, em que, na cena inaugural, os trabalhadores da fábrica são comparados a um rebanho de ovelhas) mostra como nosso percurso massivo é tantas vezes animalizado, e que a imagem nunca é gratuita.

Se, de alguma forma, "uma maquete é um simulacro" (Javier Maderuelo). o seu convite é outra aproximação visual: divisar uma situação entre o projeto da arquitetura e da poesia. Aliás, como metáforas artísticas, em inscrever-se no campo do irreal, do visionário, da utopia, vinculadas a projetos possíveis, materializáveis; embora muitas vezes sejam apenas peças de criação e imaginação poética, sem servidão exata ou escravas das contingências do real.

20. É de salientar neste campo das maquetes, tão cultivado pelos artistas (Malevich, Oldenburg) e arquitetos para fazer oscilar o frágil equilíbrio entre o real e o imaginário (o possível e o impossível), o alto coeficiente proveniente da atual especulação fotográfica (além de Casebere, Cecchini e Javier Vallhonrat). Inclusive Francisco Javier San Martín destaca o fato paradoxal desta proliferação no sentido de uma inversão do procedimento *Merzbau* (que era uma maquete em grande escala, documentada fotograficamente) para a ânsia pós-moderna de construções em pequena escala como reflexo de uma "debilidade da arquitetura real tanto como de uma desconfiança dos artistas ante as arquiteturas construídas". San Martín, Francisco Javier. *Construyendo la ficción. Algunos ejemplos sobre arquitectura, ciudad y fotografía*. Exit Madrid, n. 6, 2002. [Exemplar dedicado a *Arquitecturas ficticias*]. p. 27. Os diferentes exemplos de Miquel Navarro, Frank Gehry ou Aldo Rossi permitem uma similar condição de objetos-teatro, assim como as caixas poéticas de Joseph Cornell.

*Times* (1936), by Charles Chaplin, in which the factory workers are likened to a herd of sheep) shows how our collective path is often animalized, and that the image is never gratuitous.

If, in some way, "a scale model is a simulacrum" (Javier Maderuelo), the artist proposes another visual approach: to perceive a situation between architectural design and poetry. As artistic metaphors, they can be inscribed in the unreal, visionary realm of utopia, linked to possible, materializable designs; yet they are often only pieces of poetic creation and imagination, without any exact function, or slaves of the contingencies of the real.

### III (THE FABLE OF THE IMAGE - A POETICS)

Regina Silveira's aesthetic equation is increasingly based on a number of indispensable elements: language (the forms, the registers, the materials), the space, the architecture, the gaze, and the body (the perception). Nevertheless, there is an underlying common denominator among them: the image as an iconic element, as a perceptive territory under analysis. In this sense, Regina's work is positioned in the contemporary standard of neutrality, of a certain culture of the image, in tune with today's omnipresent visual culture.

The result of the artist's work is inscribed in that enlarged aesthetics that is posed as visibility, on the border of the visual arts and the imagetic iconography of society. Another of its contemporary characteristics is this proximity, this syntony in which the elaborated images are transported to other spaces, whether of art or not. It therefore involves an appropriation of resources and media applied in the artistic activity of the industry of the image. The artist's predilection for public space winds up being obvious, by the collaboration with other technical and artistic disciplines with the aim of placing her aesthetic production in the so-called globalized image-world. As though the meaning at play no longer exclusively lay in the production of the images, but rather in their *inscription*, in their *situation*, and in the *event* they produce (the context of the experience and the consequences they produce). This recognition of the act of seeing as a practice, as a complex and hybrid cultural construction, is continuously present in Regina Silveira's poetics. The valorization of the image above the registers/media indicates this path of transit between art and a plural visibility, the artist's vocation for an increasingly transversal poetics. In this aesthetic laboratory in which the image-world-spectator acquires more importance, a new culture seems to emerge, according to Susan Buck-Morss: "The task is not to get behind the image surface but to stretch it, enrich it, give it definition, give it time."<sup>21</sup> Regina Silveira's path is founded on this approach, with works whose imagetics pertain to the visual arts by extension.

In this aesthetic corpus, the problem of the nature of the real-its representational analysis-is nuclear, constant, and strictly linked to the problem of language-the subversion of its codes-to attain other possible semantics, other meanings. The artistic practice, as a machine for casting doubt on our certainties, functions as an alert to our perceptive and conceptual precariousness, while at the same time seeking to offer metaphoric insights, some degree of the infinite in the finite. Hence the importance of the recomposition that the anamorphosis signifies: it is a singular operation of disassembly. "The procedure is established as a technical curiosity, but contains a poetics of abstraction, a powerful mechanism of optical illusion and a philosophy of artificial reality."<sup>22</sup> Baltrusaitis himself defines anamorphosis as the "optical subterfuge in which the apparent eclipses the real." In the perspective of a fiction, this new constructed real is dissolved, beckoning for the presentation of an immaterial side-also characteristic of the artist's poetics-as an ontological suspension, another interpretation involving a play on references, in which they are sequestered (projected onto the spectator's latent mindset as a background that is rearranged, revised).

Not in vain. It is significant that the connection between place (*topos*) and void (*kenón*)-as constitutive as it was

21. Susan Buck-Morss, "Estudios visuales e imaginación global," in José Luis Brea (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 159.

22. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, les perspectives dépravées*. Paris: Champs Flammarion, 1996, vol. II, p. 7.

### III(A FÁBULA DA IMAGEM - U MA POÉTICA)

A equação estética de Regina Silveira vem sendo pautada por alguns elementos imprescindíveis: a linguagem (as formas, os registros, os materiais), o espaço, a arquitetura, o olhar e o corpo (a percepção). Todavia, entre eles, subjaz um comum denominador: a imagem como elemento icônico, como território perceptivo em análise. Neste sentido, a obra de Regina coloca-se no diapasão contemporâneo da visualidade, de certa cultura da imagem, sintonizando com a cultura visual tão onipresente de hoje.

O resultado do trabalho da artista inscreve-se naquela estética ampliada que se posiciona como visualidade, na fronteira das artes plásticas e da iconografia imagética da sociedade. Outra de suas características contemporâneas é esta proximidade, esta sintonia em que as imagens elaboradas são transportadas para espaços artísticos ou não. Trata-se, pois, de uma apropriação de recursos e meios aplicados na atividade artística da indústria da imagem. Acaba sendo óbvia a predileção da artista pelos espaços públicos, pela colaboração com outras disciplinas técnicas e artísticas com a intenção de colocar a sua produção estética no chamado mundo-imagem globalizado. Como se o significado em jogo já não estivesse unicamente na produção das imagens, e sim em sua *inscrição*, na sua *situação* e no *evento* que produzem (o âmbito de experiência e as consequências que produzem). Este reconhecimento do ver como um fazer, como uma construção cultural, complexa e híbrida, encontra-se permanentemente na poética de Regina Silveira. A valorização da imagem por cima dos registros/meios indica este caminho de trânsito entre a arte e uma visualidade plural, a sua vocação de uma poética cada vez mais transversal. Neste laboratório estético em que imagem-mundo-espectador adquirem mais importância, parece emergir uma nova cultura, segundo aponta Susan Buck-Morss: "O objetivo não é alcançar o que está sob a superfície da imagem, mas ampliá-la, enriquecê-la, dar-lhe definição, tempo".<sup>21</sup> O percurso de Regina Silveira afiança-se nesta aposta, com trabalhos cuja imagética pertencem às artes visuais por extenso.

Neste *corpus* estético, o problema da natureza do real - sua análise representacional - é nuclear, constante, e está estreitamente vinculado ao problema da linguagem - a subversão de seus códigos - para atingir outras semânticas possíveis - outros sentidos. A prática artística, como máquina de duvidar de nossas certezas, funciona como alerta para nossa precariedade perceptiva e conceitual, e procura ao mesmo tempo oferecer iluminações metafóricas, algum grau de infinito no finito. Daí ser importante a recomposição que a anamorfose significa: é uma singular operação de desmontagem. "O procedimento se estabelece como uma curiosidade técnica, mas contém uma poética da abstração, um potente mecanismo de ilusão ótica e uma filosofia da realidade artificial".<sup>22</sup> O próprio Baltrusaitis define a anamorfose como um "subterfúgio ótico em que o aparente eclipsa o real". Na perspectiva de uma ficção, dirime-se este novo real construído, que convida a apresentar um lado imaterial - também característico da poética da artista - como uma suspensão ontológica, uma interpretação outra em que se joga com os referenciais, com seu sequestro (projetado no imaginário latente do espectador como um *background* que é mexido, revisionado).

Regina Silveira sabe colocar, ao contrário da biografia estética majoritária do Ocidente, vazios nos objetos, espaços de sombra nos espaços, marcas de ausência. Uma tensão visual na qual as aparências enganam, como o duplo de um simulacro, e onde até o vazio e o medo, entendidos como qualidades do sublime por Edmund Burke, podem ser associados. Não em vão, é significativo que a relação entre lugar (*topos*) e vazio (*kenón*), tão constitutiva quanto conflituosa ao longo da história, desde a Grécia e o Egito, até o barroco ou nossos dias, deva-se em parte à dificuldade inerente à cultura ocidental de reconhecer o vazio; como se existisse uma tendência histórica para a agorafobia (a doença dos espaços abertos e o horizonte do infinito), exemplificada por grande parte da arquitetura milenar. Há em numerosos trabalhos de Regina Silveira uma presentificação de certo *horror vacui*, de abismo, aumentado pela vertente cosmológica reconhecida em parte de sua última produção que se sensibiliza com dimensões fora de nossa escala territorial e se abre para interrogações

21. Buck-Morss, Susan. Estudios visuales e imaginación global. In: Brea, José Luis (Ed.). *Estudios visuales*. La epistemología de la visualidad la era de la globalización. Madrid: Akal. 2005. p. 159.

22 Baltrusaitis, Jurgis. *Anamorphoses, les perspectives dépravées*. Tomo II. Paris: Champs Flammarion, 1996. p. 7.

conflictive throughout history, from Greece and Egypt up to the baroque and the present day-is partly due to Western culture's inherent difficulty in recognizing the void; as though there were a historical propensity toward agoraphobia (fear of open spaces and endless horizons), as exemplified by much of classical architecture. Many of Regina Silveira's works present a certain *horror vacui*, an abyss, enhanced by the cosmological trend that runs through that part of her recent production that is sensitive to dimensions beyond our territorial scale and open to universal questionings (*Observatório, Mirante* [2008]); though never constituting an encoded knowledge, since "it remains enigmatic, bringing material for the construction of a fable of the image" (and where the allegorical meaning is turned inside out).<sup>23</sup>

There is, therefore, a clear destructuring of the visible in the artist's poetics, which refers to an important task of visual and ontological disillusionism, a breaking of cognitive paradigms. The work of suspending the official representation of things is confronted with constructive and poetic tools that propose another perspective, semi-disenchanted by reason (already in the late eighteenth century, in the legend of his etchings, Goya announced that it produced monsters).<sup>24</sup> In this sense, all of Regina Silveira's poetics is paradoxical, it is full of visual oxymorons that play internally with their opposites (presence/absence of the objects, imagetic representation/disrepresentation, spatial lightness/monumentality, visual concentration/explosion).<sup>25</sup> This decomposition ("disassembly") is carried out, as stated above, with a refined visual excellence that is rigorous to the minimal details, informed by an immense knowledge of the history of art, which makes it possible to revisit the imagetic repertoire of the images (which is also verified in the degree of implicit references in the titles of the artworks,<sup>26</sup> and which play with language by resonances, affinities, echoes, twists).

Resuming another trend, the art that uses architecture for its interventions reflects a new situation: the demythification of the solidity of architecture, its hard, solid, heavy fiction-as Gordon Matta-Clark did with his building cuts, or as Rachel Whiteread does with her sculpture-architectures. A peculiar unfolding in Regina Silveira's work involves the circumstance in which architecture, being an art of the material, attains a high degree of fictionality, of mirage: large architectures become places inhabited by visual chimeras, interrogated spaces (*Entrecéu* [2007], *Irruption Series (Saga)* [2006] or *Lumen* [2005], in Madrid). Thus, at the same time at which the interventions attain large dimensions, taking over large spaces, they also present their powerful imagery in an almost ironic, nonperceptive, or

23. Adolfo Montejo Navas, "La cosmopoética de Regina Silveira," in *Regina Silveira: Umbralés*. Madrid: Galeria Metta, 2008, p. 9. (Included in Adolfo Montejo Navas, *O outro lado da imagem e outros textos [A poética de Regina Silveira]*. São Paulo: Edusp, 2010).

24. The strong telluric connection that the artist has with this enigmatic, underworldly, gloomy side links her, on the one hand, to the work of Ibero Camargo, under whom she studied at the beginning of her career back in Porto Alegre in the 1960s; and, on the other, with the obscure and disturbing freedom of a certain surrealism, as revealed by the shadows of De Chirico. Perhaps this same influence can account for the enormous bestiary that inhabits her oeuvre, and which the *plague* series recently dimensioned as another powerful artistic image-set, every bit as metaphorical, cultural, and trans-historical as it is in the work of Jorge Luis Borges.

25. We frequently encounter two emblematic visual configurations in the artist's poetics: on the one hand, the expansive dilation of the image, multiplied in its representation to the point of being able to take over whole buildings; and, on the other, an invasive, threatening image (a reverberation of the work with shadows, as abyssal and disturbing as spatial limits will allow). An image that conveys a visual explosion, a bursting of levies-by the agency of a specific motif or a veritable forest of signs and marks, a proliferating iconography-opening or closing itself to an abyss that plunges into an obscure black hole/vanishing point. This ambivalence of origin-of the emerging, self-reproducing image-is hedged by other works in which the image has a precise, specific aim, honing our perception upon a destination, a determined vanishing point, however deceptive it turns out to be. For this same reason it is normal to come across works in which the visual definition has another orientation, does not play the "panoramic" or spectacular card, and is absolutely concentrated, compact, polarized between the motif and its visual reverberation, its resonance, constructed by way of conceptual and poetic affinities (*Observatório*, the distinct *Luz/zul*, *Equinócio*, *Graphos*, *Apartamento*, *Escada Inexplicável*, *A ição*, and others). Suffice it to say that the border between these two visual orientations is neither fixed nor absolute, as shown by works that function on two fronts, such as *Mil e um Dias* (2007), *Mirante*, *Observatório*, *Lunar*, or the artist's various mobile interventions (*Transit*, *UFO*, *Noor/Luz*, and others) in which the image is defined and translated by its expansive, urban movement.

26. The culturalist side of this work derives from this imagetic repertoire and from a broad historical knowledge that is expressed implicitly-in most cases through metalanguage, paraphrasing, wordplay, neologisms-or explicitly, in the titles. An example of this interplay of references is: re: *fresh widow*, r.s., alluding to *Fresh widow* (1920) by Duchamp. This wideranging and intercrossed cultural archive, with near-Borgesian intra-historic references, is elucidated by the "Glosaria de sombra" in Alejandro Martín, José Roca (eds.), *Regina Silveira, sombra luminosa*. Bogotá: Banco de la República, 2007.

universais (*Observatório, Mirante* (2008)); nunca sendo um conhecimento cifrado, pois "permanece enigmático, aportando material para a construção de uma fábula da imagem" (e onde o significado alegórico é virado do avesso).<sup>23</sup>

Há, portanto, uma clara desestruturação do visível na poética da artista, que remete a uma importante tarefa de desilusionismo não só visual como ontológico, a uma quebra de paradigmas cognitivos. O trabalho de suspensão da representação oficial das coisas é enfrentado com ferramentas construtivas e poéticas que propõem um outro olhar, semidesencantado pela razão (Goya, já nos finais do século XVIII, vaticinou que produzia monstros na legenda de suas gravuras).<sup>24</sup> Neste sentido, toda a poética de Regina Silveira é paradoxal, está cheia de oximoros visuais que jogam internamente com seus contrários (presença/ausência dos objetos, representação/desrepresentação imagética, leveza/monumentalidade espacial, concentração/explosão visual).<sup>25</sup> Esta descomposição ("desmontagem") se faz, como já adiantamos, com uma apurada excelência visual, rigorosa até nos mínimos detalhes, com um imenso bastidor de conhecimento da história da arte, que possibilita revisitar o acervo imagético das imagens (o que também se verifica no grau de referências implícitas em títulos de obras,<sup>26</sup> e que jogam com a linguagem por ressonâncias, afinidades, ecos, desvios).

Retomando outro viés, a arte que utiliza a arquitetura para as suas intervenções reflete uma nova situação: a desmitificação da solidez da arquitetura, de sua ficção dura, maciça, pesada - como fazia Gordon Matta-Clark com seus *building cuts* ou faz, invertendo os termos, Rachel Whiteread com suas arquiteturas-esculturas. De alguma forma, na obra de Regina Silveira, pode-se considerar como um desdobramento peculiar a circunstância de que a arquitetura, sendo uma arte do material, atinja tal grau de ficcionalidade, de miragem: grandes arquiteturas viram locais habitados por quimeras visuais, espaços interrogados (*Entrecéu* (2007). *Irruption Series (Saga)* (2006) ou *Lumen* (2005), em Madri). Assim, ao mesmo tempo em que as intervenções atingem grandes dimensões, dão conta de grandes espaços, elas também colocam a sua potente imagética de forma quase irônica, nada preceptiva ou pré-determinante: a iconografia no lugar da simbologia, a poesia no lugar do real.

A grande escala, o espaço aberto e o caráter ambiental de muitas obras da artista chegam a defini-las como *obras públicas*, em parte, também, porque compartilham não o signo do monumental, mas a intenção de cidadania proclamada por Siah Armajani como diferencial. São contrárias, portanto, às obras públicas genéricas ou oficiais, sobre-

23. Montejo Navas, Adolfo. La cosmopoética de Regina Silveira. In: *Regina Silveira: Umbralés*. Madri: Galeria Metta, 2008. p. 9. [Incluído em: Montejo Navas, Adolfo. *O outro lado da imagem e outros textos (A poética de Regina Silveira)*. São Paulo: Edusp, 2010.

24. A forte ligação telúrica que a artista tem com este lado soturno, de inframundo, enigmático, vincula-a, por um lado, à obra de Iberê Camargo, de quem foi aluna no começo de sua carreira ainda em Porto Alegre nos anos 1960; por outro, com a liberdade obscura e inquietante de certo surrealismo, que as próprias sombras de De Chirico delatavam. Talvez a este mesmo bastidor corresponda o enorme bestiário que povoa sua obra, e que a série das *pragas* dimensionou recentemente como outro poderoso imaginário artístico, tão metafórico, cultural e trans-histórico como é na obra de Jorge Luís Borges.

25. Com frequência, encontramos na poética da artista duas configurações visuais emblemáticas: por um lado, a dilatação expansiva da imagem, que se multiplica em sua representação e é capaz de tomar até um prédio com grandes dimensões; uma imagem invasiva, ameaçante (que estica a herança dos trabalhos com sombras, sempre abissais, intranquilizadoras até o limite espacial). Imagem que relata uma explosão visual, um desbordamento de limites - e que pode ser através de um motivo específico ou uma verdadeira floresta de signos, marcas, uma iconografia proliferante - que se abre ou se fecha para um abismo que mergulha em um ignoto buraco negro/ponto de fuga. Esta ambivalência da origem - da imagem saindo, reproduzindo-se - contrapõe-se a outros trabalhos em que a imagem tem um alvo preciso, pontual, e nossa percepção é aguçada para um destino, um ponto de fuga determinado, ainda que depois seja enganoso. Por isso também é normal encontrar-se com trabalhos em que a definição visual tem outra orientação, não joga a carta "panorâmica" ou espetacular, e é absolutamente concentrada, compactada, polarizada entre o motivo e sua reverberação visual, sua ressonância, construída *por* meio de afinidades conceituais e poéticas (*Observatório*, as distintas *Luz/zul*, *Equinócio*, *Graphos*, *Apartamento*, *Escada Inexplicável*, *A Lição*, entre outras). Cabe dizer que a fronteira entre estas duas orientações visuais não é fixa nem absoluta, como mostram trabalhos bifrontes como *Mil e um Dias* (2007), *Mirante*, *Observatório*, *Lunar* ou as diversas intervenções móveis (*Transit*, *UFO*, *Noor/Luz*, entre outras) em que a imagem é definida e traduzida pelo seu movimento expansivo, urbano.

26. O lado culturalista desta obra provém deste acervo imagético e de amplo conhecimento histórico que se desprende de forma implícita - a maioria das vezes metalinguagem, paráfrase, trocadilhos, neologismos -, ou explícita, nos títulos. Exemplo deste jogo de referências é: *re: Fresh widow, r.s.*, aludindo il obra de Duchamp, *Fresh widow* (1920). Deste amplo e cruzado acervo cultural. com referências intra-históricas quase borgianas, dá conta o "Glosaria de sombra" contido em Martin, Alejandro; Roca, José (Ed.). *Regina Silveira, sombra luminosa*. Bogotá: Banco de la República, 2007.



*Lumen*, 2005  
 general view / vista geral  
 Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid /  
 Madrid, Spain / Espanha

predetermining way: iconography instead of symbolism, poetry instead of the real.

The large-scale, the open space and the environmental character of many of the artist's works define them as *public works*, in part, also, because they share not the sign of the monumental, but the intention of citizenship that Siah Armajani proclaimed as a differential. They are opposite, therefore, to the generic or official works, above all, involving that symbolism of monumentality associated with celebrations, another visual convention that is more political than artistic.<sup>27</sup> To arrive at the sphere of the large urban scale is to arrive at another scale of activity, on which the degree of negotiations to which it is submitted with socioeconomic or political instances is already a sign of another artistic practice (examples of this were the political falling apart of the ambitious

project approved for the New York Public Library [2003]. or, in an opposite sense, the process for implanting a permanent public work, *Gol Supersônico* [2002] in the Pacaembu Municipal Soccer Stadium, in São Paulo). There, the work's autonomy does not function. It is in the place-work or space-work dialectics, in the relation that hinders the mere artistic reproduction, illustration or decoration, as Richard Serra set forth in his time: "A new behavioral and perceptual orientation to a site demands a new critical adjustment to one's experience of the place."<sup>28</sup> In a certain sense, the site-specific is the opposite of the "non-place," in light of its adherence and prerogatives of influencing people's lives which the latter space refuses by its extremely transitory nature. In her site-specific interventions, Regina Silveira does not alter the spaces physically or materially, but rather intervenes visually, perceptibly, on their appearance, using the existing architecture as a support for new meanings. (In this sought-for dissonance, the case of Daniel Buren is perhaps strikes a similar chord as a subversion of architectural authority, juxtaposing a discordant visuality.) The artistic power that emanates from the artist's strategies-often, with a purposeful redundancy, strict economy of signs or spectacular impact-further fuels the architectural transformation and the new spatial orientation conferred, even if in a more oblique or indirect way (without the need for a work of construction, but rather one of visual elaboration).

Despite everything, in this context of the place-always in dispute with the global, with a global that is more impure than standardized-there is also another more cultural, more wide-ranging and even more contradictory meaning, when art is recognized as a placeless activity, as a translation, "always a version, never original," which "allows one to assume distances in relation to one's place." As José Luis Pardo points out, "the work of art is a fragment of the global space poisonously injected into the local space."<sup>29</sup> Is interesting to have the point of view that the site-specific work rereads the context and certain local coordinates-the air of the place-but always, precisely, in order to subvert them and find a strange dialectic point where the artist (such as Serra, Buren or Krzysztof Wodiczko) metabolizes external characteristics in his/her work and projects configurations of an authorial poetics

27. DVery different from the public sculpture, which is nearly always ruled by the monumentality of a manipulable and hegemonic social mindset, the site-specific work that becomes a public artwork is one that imbues a place whose social value is recognized.

28. Richard Serra, "Tilted Are Destroyed," *Art in America*, May, 1989, pp. 48-49. (Reproduced in the catalog *Serra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992).

29. José Luis Pardo, "Estética y nihilismo. Ensayo sobre la falta de lugares," in *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 34-35.



tudo daquela simbologia da monumentalidade associada às comemorações, outra convenção visual mais política que artística.<sup>27</sup> Chegar ao domínio da grande escala urbana é chegar a outra escala de atuação, na qual o grau de negociações a que se submete com instâncias socioeconômicas ou políticas já é um índice de outra prática artística (exemplos disso foram o desfeito político do ambicioso projeto aprovado para a New York Public Library (2003) ou, no sentido contrário, o processo de implantação de uma obra pública permanente, *Gol Supersônico* (2002) no estádio municipal de futebol Pacaembu, de São Paulo). Ali, a autonomia da obra não funciona. É na dialética obra-local ou obra-espaço, na relação que impede a mera reprodução, ilustração ou decoração artística, como expôs Richard Serra em tempo: "a reorientação da percepção e do comportamento requer um estudo crítico da forma própria de apreender um lugar".<sup>28</sup> Em certo sentido, o *site specific* é o contrário do "não lugar", pela sua aderência e prerrogativas de contaminação vivencial que o segundo espaço recusa pela natureza extremamente transitória.

Em suas intervenções em *site specific*, Regina Silveira não altera, física ou materialmente, os espaços, mas sim intervém na sua aparência, visualmente, perceptivelmente, utilizando a existente arquitetura como suporte para novos significados. (Nesta almejada dissonância, o caso de Daniel Buren talvez seja especialmente próximo enquanto subversão também da autoridade arquitetônica, justapondo uma visualidade discordante). A potência artística que emana das estratégias da artista - muitas vezes, com redundância proposital ou estrita economia de signos ou impacto espetacular - alimenta ainda mais a transformação arquitetônica e a nova orientação espacial outorgada, ainda que seja de forma mais oblíqua ou indireta (sem necessidade de obras de construção, mas sim de re-elaboração visual).

Apesar de tudo, neste contexto do local - sempre em litígio com o global, com um global que é mais impuro do que padronizado -, há também outra leitura mais cultural, mais abrangente, e até mais contraditória, quando se reconhece a arte como uma atividade sem lugar, como uma translação, "sempre versão, nunca original", o que "permite tomar distâncias em relação a seu lugar". Como aponta José Luís Pardo, "a obra de arte é um fragmento de espaço global injetado venenosamente no espaço local".<sup>29</sup> É interessante ter o ponto de vista de que o *site specific* relê o contexto, certas coordenadas locais - o ar do lugar -, mas sempre, precisamente, para subvertê-las e encontrar um ponto



Tramazul, 2010  
digital image, print on adhesive  
vinyl / imagem digital, impressão  
em vinil adesivo  
2.300 m' (approx./aprox.)  
Museu de Arte de São Paulo -  
MASP, Brazil / Brasil

27. Bem diferente da escultura pública que quase sempre se rege pela monumentalidade de um imaginário social hegemônico e manipulável, o *site specific* que vira obra pública é a imersão da obra no lugar quando se reconhece seu valor social.

28. Serra, Richard. Tilted are destroyed. *Art in America*, mai. 1989. p. 48-49. [Reproduzido no catálogo *Serra*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1992].

29\_ Pardo, José Luis. Estética y nihilismo. Ensayo sobre la falta de lugares. In: *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutemberg, 2010. p. 34-35.

to transform a *loca/e* into a *place*, that is, into something inhabitable, since it continues being true that only the poeticized places are inhabitable.

#### IV (CODA: BETWEEN PERCEPTION AND REFLECTION)

In the course of this poetics spanning various decades, the sum of the works (including their particular unfoldings, versions, rereadings) has multiplied its aesthetic pungency as a permanent challenge, posing questions for the contemporary debate. This phenomenal world, against appearances, constructs an aesthetic archive whose visual simulation is the projection of images under analysis, in cause.

Prove though we might that in some given space there are metric relations of harmony among the parts, effects of symmetry, analogies, isomorphisms, shifts of scale, or uncommon perspectival arrangements, these particularities are insufficient to explain the magic that some concrete places distil, nor can they explain the origin of certain sensations and even aesthetic commotion that these can stir in more sensitive spectators.<sup>30</sup>

Certainly, this involves the quantum leap that the artwork provides, of the added meaning it holds, of the poetic resonances it develops. Even more so in the present case, when the entire "making of" projected by Regina Silveira's poetics (studies, drawings, scale models, digital images) is never a sufficient postulate for its attainment of poetic attributes; it is part of what is sought. The rigorously constructive and often technological framework used—"I think that my work is a form of computation by hand," the artist stated, even long before she used this medium—seems to be the medium that allows for the primogenital idea or, in other terms, that works the transformation of *pathos* (the factual side of things, their politics) into *poiesis* (language, creation of the world). Nothing is more important here than this value, this transcendence of explanations and constructions, this "freeing of signs" that the symbolic power of the works gives rise to. An experience that forms a different *sensorium*, which links art and non-art, being in favor of another localization of art and aesthetic education, as espoused by Jacques Ranciere: "the *sensorium* of art is always a paradoxical 'common sense; a dissensual common sense, made of approximation and distance"<sup>31</sup> and which frees us from the imperative of a single appearance of reality or of truth.

There is no doubt that Regina Silveira's poetics, with its parodie views of the representations of the real or its chosen referents, proposes to link perception (the field of aesthetics) with reflection (the field of ontology); sensoriality (and the relation with the body) with the intelligence of the gaze (thought, without compartments). Maybe the degree of greatest artistic seduction is this, the complicity that the images bring as visual ideais, sensible forms. In other words, our own habitability of the new artwork is reconfigured and goes beyond the sensations, becoming another, more ambitious, and always interstitial cognitive experience, adding ambiguity in the dichotomy between the real and the imaginary. A transversal poetics that magnetizes the space and which, above all, increases its enigma and our life experience.

30. Javier Maderuelo, "El espacio y el arte," in *La idea del espacio*. Madrid: Akal, 2008, p. 23.

31. Jacques Ranciere, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005, p. 78.

dialético estranho em que a artista (como Serra, Buren ou Krzysztof Wodiczko) metaboliza em seu trabalho características externas e projeta configurações de uma poética autoral para transformar um *local* em *lugar*, ou seja, em algo habitável, pois continua sendo verdade que só os lugares poetizados são habitáveis.

#### IV (CODA: ENTRE A PERCEPÇÃO E A REFLEXÃO)

No andamento desta poética ao longo de várias décadas, a soma dos trabalhos (incluindo seus particulares desdobramentos, versões, releituras) multiplica a sua pungência estética como um desafio permanente, questionador no debate contemporâneo. Este mundo fenomênico, contra as aparências, constrói um acervo estético cuja simulação visual é a projeção de imagens em análise, em causa.

"Por mais que comprovemos que em algum espaço determinado existem relações métricas de harmonia entre suas partes, efeitos de simetria, analogias, isomorfismos, mudanças de escala ou disposições perspectivas inabituais, estas particularidades não conseguem explicar a magia que destilam alguns lugares concretos, nem podem explicar a origem de certas sensações e até comoções estéticas que estes podem provocar em alguns espectadores sensíveis."<sup>30</sup>

Trata-se, sem dúvida, do salto quântico que a obra de arte propicia, do *plus* de sentido que abriga, das ressonâncias poéticas que desenvolve. Ainda mais no caso que nos ocupa, quando todo o *making of* projetado pela poética de Regina Silveira (estudos, desenhos, maquetes, imagens digitais) nunca é postulado suficiente para a sua conquista de atributos poéticos, faz parte de sua procura. O rigoroso bastidor construtivo utilizado, muitas vezes tecnológico - "penso que meu trabalho é uma forma de computação a mão", declarava a artista, inclusive muito antes de usar este meio -, parece o meio que possibilita e desenvolve a ideia primigênia ou, em outros termos, em que se produz à transformação do *pathos* (o factual das coisas, a sua política) em *poiesis* (linguagem, criação de mundo). Nada é mais importante aqui do que este valor, este transcender as explicações e construções, esta "liberação de signos" que a potência simbólica dos trabalhos faz surgir. Uma experiência que forma um *sensorium* diferente, que vincula arte e não arte, estando a favor de outra *localização* da arte e educação estética, como defende Jacques Rancière: "o *sensorium* da arte é sempre um 'senso comum' paradoxal, um senso comum dissensual, feito de aproximação e de distância"<sup>31</sup> e que nos libera do imperativo de uma aparência única da realidade ou da verdade.

Não há dúvida de que a poética de Regina Silveira, com suas visões paródicas das representações do real ou de seus escolhidos referentes, propõe-se a vincular a percepção (o campo da estética) com a reflexão (o campo da ontologia); a sensorialidade (e a relação com o corpo) com a inteligência do olhar (o pensamento, sem compartimentos). Talvez o grau de maior sedução artística seja esse, a cumplicidade que as imagens trazem como ideais visuais, formas sensíveis. Em outras palavras, nossa própria habitabilidade da nova obra de arte é reconfigurada e vai além das sensações, tornando-se outra experiência cognitiva, mais ambiciosa, assim como sempre intersticial, acrescentando ambiguidade na dicotomia entre o real o imaginário. Uma poética transversal que imanta o espaço e que, sobretudo, aumenta seu enigma e a nossa vivência.

30. Maderuelo, Javier. El espacio y el arte. In: *La idea del espacio*. Madrid: Akal, 2008. p. 23.

31. Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.p. 78.