

Lígia Luciene Rodrigues

**A PERSPECTIVA NO TRABALHO DE REGINA SILVEIRA:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A UTILIZAÇÃO DA PERSPECTIVA
NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia.

CAMPINAS 2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R618p

Rodrigues, Lúcia Luciene.

A perspectiva no trabalho de Regina Silveira : uma investigação sobre a utilização da perspectiva na arte contemporânea / Lúcia Luciene Rodrigues – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Anna Paula Silva Gouveia.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte moderna.. 2. Artes plásticas 3. Teoria da arte

4. Arte - Historia. I.Gouveia, Anna Paula Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The perspective in the work of Regina Silveira: a investigation on the use of perspective in contemporary art.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Arts; Fine Arts ; Art Theory ; Art – History.

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia (presidente)

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto (titular)

Prof. Dr. Haroldo Gallo (suplente)

Profa. Dra. Daniela Kutschat Hanns (titular)

Profa. Dra. Priscila Almeida Cunha Arantes (suplente)

Data da Defesa: 14-02-2008

Programa de Pós-Graduação: Artes.

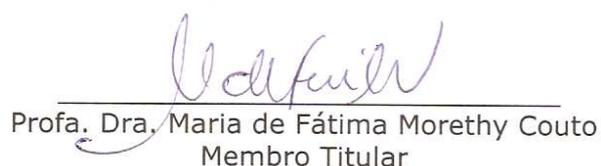
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Lígia Luciene Rodrigues - RA 981540 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Membro Titular



Profa. Dra. Daniela Kutschat Hanns
Membro Titular

Dedicatória

Dedico aos meus pais

Agradecimentos

à orientadora deste trabalho, Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia

à colaboração do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, aos
professores e colegas do curso de Pós-Graduação em Artes,
em especial à Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

e a todas as pessoas, principalmente aos amigos, que participaram, contribuindo
para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente,
meu agradecimento.

Resumo

Esta pesquisa teve por objetivo investigar a utilização da perspectiva na arte contemporânea por meio do trabalho da artista plástica brasileira Regina Silveira. Uma das preocupações foi analisar as questões que estão por trás da presença da perspectiva dentro da produção artística atual, como por exemplo, a crítica à natureza da imagem e seus meios de representação, a manipulação do ponto de vista, a simulação e a ilusão do espaço e ainda como deformação no caso das anamorfoses. Todas essas questões foram permeadas pela teoria da percepção visual e da psicologia da percepção em análises das obras da artista brasileira, seus trabalhos gráficos (desenhos e gravuras), objetos e instalações a partir do final dos anos 70 até os mais atuais, como também os chamados desenhos preparatórios e as maquetes, que são projetos nos quais a artista desenvolve as idéias de seus trabalhos e são neles que mais se percebe a manipulação da perspectiva. Também foram analisados trabalhos de outros artistas que discutiram ou discutem as mesmas questões que a artista brasileira, como por exemplo, Marcel Duchamp e Jan Dibbets. Essa análise mostrou que cada período histórico possui sua visão de mundo e uma maneira de dirigir o olhar para um determinado ponto de vista, portanto uma maneira de utilizar a perspectiva. Nos dias atuais, a subversão do olhar do espectador e, ainda, a destruição da estabilidade de sua percepção causada por essa subversão, fazem da manipulação do ponto de vista a partir do uso da perspectiva, uma atitude contemporânea no trabalho desses artistas.

Palavras-chave: Regina Silveira, arte contemporânea, perspectiva, artes plásticas.

Abstract

This research was intended to investigate the use of perspective in contemporary art through the work of the Brazilian artist Regina Silveira. One of the concerns was the issues behind the presence of perspective within the current artistic production, for example, the critical of the image's nature, the resources of representation, the manipulation of viewpoint, the simulation, the space illusion and the deformation as in the case of anamorphosis. All these questions were related to the theory of visual perception and the psychology of perception in analyses of the Regina Silveira's work, in graphics (drawings and prints), objects and installations from the end of 70 to the current, but also the called preparatory drawings and models, that are projects in which the artist develops the ideas of their work and more if realizes the manipulation of perspective. Were also analyzed works of other artists who discussed or discuss the same issues as the Silveira, for example, Marcel Duchamp and Jan Dibbets. The analysis showed that each historical period has its vision of the world and to deal the look for a particular viewpoint, so a way to use the perspective. Nowadays, the subversion of the look of the spectator and, yet, the destruction of stability of their perception caused by such subversion, make the manipulation of viewpoint a contemporary attitude in the work of such artists.

Key Words: Regina Silveira, contemporary art, perspective, fine arts.

Sumário

Introdução.....	9
1. A perspectiva no trabalho de Regina Silveira.....	12
1. 1. Deformação da perspectiva: as anamorfias.....	19
1. 2. A sombra e a ausência: simulação e simulacros.....	30
1. 3. Anos 90 e os trabalhos recentes.....	34
1. 4. Os desenhos preparatórios de Regina Silveira.....	42
1. 4. 1. Os desenhos preparatórios em exposição.....	46
2. Diálogos sobre a perspectiva.....	50
2.1. A quebra de paradigmas na arte moderna.....	53
2.2. A perspectiva persistente.....	57
Considerações Finais.....	65
Referências Bibliográficas.....	67
Índice das ilustrações.....	71
Anexos.....	74

Introdução

A imagem, seu uso e sua relação com outras formas de registro da experiência humana têm ocupado lugar central em muitos estudos da História da Arte e da Cultura. Muitos artistas contemporâneos dedicam-se à investigação crítica da natureza da imagem e seus meios de representação. Dentre esses meios, a perspectiva é uma das principais ferramentas empregada na representação da realidade, que os artistas atuais questionam, utilizando-a como recurso para esta discussão em seus trabalhos.

A palavra perspectiva deriva do latim *spec* (visão) e significa “*ver através de*”¹, dessa forma, pode-se defini-la como uma técnica de representação. Conforme Edmond Couchot “*representar é poder passar de um ponto qualquer de um espaço em três dimensões a seu análogo (seu “transformador”) num espaço de duas dimensões.*”² A perspectiva é um fator de realismo proporcionado por essa representação da terceira dimensão, mas é, antes de tudo, um artifício fundamentado no uso de certos fenômenos ópticos, um sistema artificial elaborado com o propósito de criar, no plano pictórico, a ilusão da tridimensionalidade. Além disso, como afirma Couchot, “*estabelece também uma relação imediata entre o objeto a figurar, sua imagem e quem organiza o encontro de ambos. A Representação alinha, no espaço e no tempo, o Objeto, a Imagem e o Sujeito.*”³

Pode-se considerar a perspectiva natural como a forma com que os olhos percebem as relações espaciais entre vários objetos observados. Esta percepção é extremamente complexa, visto que, quando o observador se move o ponto de vista está em permanente alteração e o conhecimento que se tem de um objeto é uma soma complexa de percepções. Quando o observador se movimenta dentro de um determinado espaço, processam-se imagens muito diferentes do mesmo objeto que permitem registrar uma imagem tridimensional num cenário de três

¹ Citação de Albrecht Dürer (1471-1528) - artista do Renascimento alemão. Sua interpretação se baseia na definição Renascentista e na representação da imagem como secção transversal feita através da pirâmide visual. Conforme citado por PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Editora Edições 70, 1999, p. 31 e 69.

² COUCHOT, Edmond. “Da Representação à Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração” In: PARENTE, André (org.); Trad.: Rogério Luz et alii. *Imagem – Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 40.

³ *Idem*.

dimensões. Na arte contemporânea o espaço da obra de arte não é apenas o do plano pictórico, ele foi ampliado para o espaço de três dimensões e, em alguns casos, para o espaço virtual.

A natureza da perspectiva foi objeto de diferentes interpretações teóricas, nesse texto, duas são destacadas. Uma verifica a naturalidade da perspectiva como uma maneira direta e não arbitrária, na qual os estímulos visuais são recebidos e entendidos, negando o recurso curvilíneo, como em Gombrich⁴; enquanto a outra considera-a uma pura convenção, uma artificialidade, caracterizando uma certa fase da representação ocidental, como em Panofsky⁵ e Arnheim⁶.

O presente trabalho compreende uma investigação sobre a utilização da perspectiva na arte contemporânea por meio do trabalho da artista plástica brasileira Regina Silveira. Uma das preocupações é analisar as questões que estão por trás da presença da perspectiva dentro da produção artística atual, principalmente, no trabalho dessa artista.

O período analisado será do final dos anos 70 e início dos anos 80, das obras de Regina Silveira, como nas séries *Anamorfias* (1979 -1981), *Simulacros* (1984), suas primeiras instalações, sua fase de projeção internacional na década de 90 e o trabalho mais recente de instalações e outros trabalhos para exposições mais atuais (2000 - 2004). Será Investigado – para análise e comparação – o que a artista chama de desenhos preparatórios, que são os desenhos construtivos, desenvolvidos como projetos, seja de seu trabalho gráfico, como nas gravuras, ou nos trabalhos tridimensionais, como nos objetos e nas instalações.

Pretende-se deixar claro, que este trabalho é diferente dos realizados por Regina Silveira em sua dissertação de mestrado *Anamorfias* (1981) e sua tese de doutorado *Simulacros* (1984), apesar de se amparar nos textos da artista. Pois,

⁴ GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad.: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁵ PANOFSKY, Erwin. *Op. Cit.* Neste ensaio, Panofsky foi amparado pela psicologia da percepção de sua época, hoje considerada datada. Pretendia demonstrar que a *óptica* clássica – aludindo Euclides e Vitruvius – teria concebido um mundo visualmente *curvo*. Segundo tal hipótese, uma vez que a retina humana é, de fato, uma superfície côncava, tender-se-ia ver 'encurvadas' linhas, na verdade, retas.

⁶ ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual – Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira – Edusp, 1996, 10ª Edição.

essa pesquisa almeja analisar várias fases do trabalho de Regina Silveira, sob o aspecto da utilização da perspectiva, além de estudar os trabalhos de outros artistas, que de diversas formas utilizam, ou utilizaram a perspectiva nos mesmos contextos que a artista brasileira, para desta maneira melhor entender sua obra.

Nesta dissertação, considera-se que na arte contemporânea a perspectiva é utilizada como um instrumento de representação e simulação do espaço, mas igualmente como um comentário sobre os códigos projetivos, como uma investigação crítica sobre as normas de representação do real, a capacidade de se criar ilusão. A perspectiva será empregada no sentido dado por Panofsky e Arnheim, da teoria da percepção visual e da psicologia da percepção, nas quais a perspectiva constitui uma ambigüidade, a expressão de uma visão, uma concepção de mundo e uma maneira de dirigir o olhar para um determinado ponto de vista. E ainda como ferramenta para a deformação, como nas anamorfoses, muito utilizada na arte contemporânea e no trabalho de Regina Silveira.

Não se pretende aqui escrever uma obra completa sobre a perspectiva, mas sim apenas analisá-la sob o ângulo da arte contemporânea, já que este tema é muito vasto, é mister delimitar à este trabalho apenas alguns destaques do percurso histórico da perspectiva.

1. A perspectiva no trabalho de Regina Silveira

Regina Silveira, artista plástica gaúcha, nascida em 1939, na cidade de Porto Alegre, onde obteve sua formação, primeiro em desenho pela Faculdade de Filosofia de PUC-RS no ano de 1959 e depois em pintura e gravura pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul, até meados de 1961, quando inicia seus trabalhos com pintura em aulas ministradas por Iberê Camargo, gravura em aulas de Marcelo Grassman e participa de exposições. Em 1966 realiza uma exposição individual, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Em 1967 viaja à Europa para estudar História da Arte na Faculdade de Filosofia e Letras de Madri, como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica. Em Madri conhece o artista espanhol Julio Plaza⁷. Neste ano, Regina Silveira abandona a pintura e começa a realizar colagens. Já no final desta década, casa-se com Julio Plaza e ambos são convidados à lecionar na Universidade de Porto Rico. Lá ficam até 1972 e Silveira entra em contato com a arte conceitual, principalmente, a americana que conhece através de viagens à Nova York, como na exposição coletiva de arte conceitual que aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, em 1970, intitulada *Information*. Esta mostra apresentou, entre outros, as obras de dois artistas brasileiros, Cildo Meireles (*Inserções em Círculos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*) e Helio Oiticica (*Babylonests*)⁸. É por meio destes e outros artistas que Regina Silveira percebe a presença da obra de Marcel Duchamp, no meio artístico americano, com a *pop art* e a arte conceitual.

A década de 60 no Brasil foi uma época de grandes mudanças no cenário artístico. Com o chamado *novo realismo* ou *nova objetividade* a arte brasileira segue as tendências internacionais da *pop art* e da arte conceitual. Duas exposições, realizadas no ano de 1967, trazem ao público brasileiro a *pop art*: a

⁷ Julio Plaza (1938 – 2003). Nascido na Espanha, depois de ter vivido em Paris e San Juan (Porto Rico), onde casa-se com Regina Silveira, radica-se em São Paulo em 1973. Foi importante artista intermídia, trabalhou com *videotexto*, *slow-scan Tv*, holografia, *fax* e computação digital, sendo pioneiro no campo da *midiate* e influenciando vários artistas. Também foi professor do Departamento de Artes Plásticas da ECA - USP. Casado com Regina Silveira de 1969 a 1987.

⁸ MORAES, Angélica de. "R.S.: Óptica de Precisão". In *Por que Duchamp? – Leituras duchampinianas por artistas e críticos brasileiros*. Paço das Artes – Col. Itaú Cultural, 1999, p. 115 e nota 10, p. 124.

exposição *Nova Objetividade Brasileira* organizada por Frederico Morais, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com artistas nacionais e a 9ª Bienal de São Paulo, com a participação de importantes artistas estrangeiros, segundo Mario Pedrosa, metade da mostra era composta por artistas norte americanos⁹.

A partir de 1973, quando retorna ao Brasil e se instala na cidade de São Paulo, Regina Silveira passa a ter, cada vez mais, uma representação dentro da produção nacional.

No perfil traçado sobre a produção artística brasileira a partir dos anos 70 por Tadeu Chiarelli no texto “Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional”, o autor coloca Regina Silveira no grupo de artistas que “*enveredaram para a investigação crítica da natureza das modalidades artísticas institucionalizadas (pintura, escultura, desenho) e/ou para a investigação sobre os códigos de representação do real*”. Junto com Silveira figuram Carmela Gross, Ivens Machado, Anna Bella Geiger, com “*produções sempre preocupadas com a subversão do olhar do espectador*”¹⁰.

Neste período a artista começa uma nova etapa em seu trabalho com a série de serigrafias intitulada *Laberintos* (1971), nas quais utiliza as malhas quadriculadas perspectivadas pela primeira vez (figura 1). Estas malhas onde “*A imaginação reina*”, como afirma o crítico de arte Walter Zanini e “*cujas relações resultam sugestivos espaços perspectivados*”¹¹ serão consagradas pela artista em muitos outros trabalhos.

Nos anos seguintes continua a utilizar as malhas perspectivadas, agora também com imagens fotográficas, como nas séries *Desestruturas Urbanas* (figura 2) e *Executivas* (1974 -1977), *De Artificiali Perspectiva* (1976), *Perspectiva Natural* (1978) e em alguns trabalhos da série *Jogos de Arte* (1977-1980). Nesse período torna-se importante artista multimídia, pioneira da vídeo-arte e da *mail art* no país

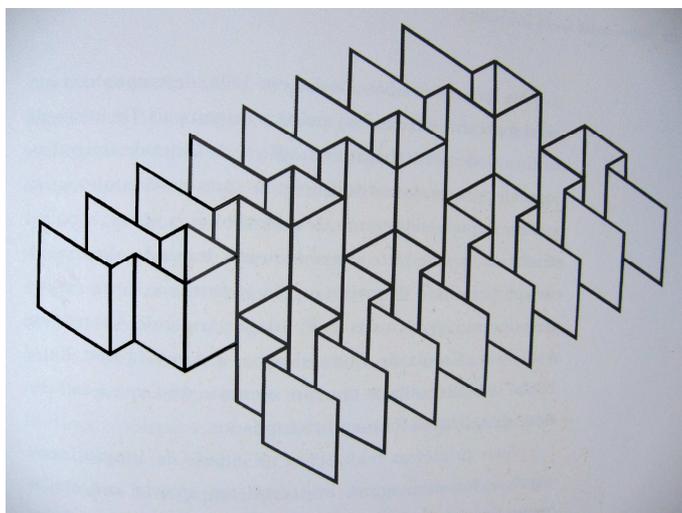
⁹ PEDROSA, Mario. “Edward Hopper e a *Pop’Art*” in PEDROSA, Mario. *A modernidade cá e lá*. Oflia Arantes (org.) São Paulo: Edusp, 2000, pp. 269-265, p. 269. Para mais informações ver: COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional – A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, pp. 198 – 238.

¹⁰ CHIARELLI, Tadeu. “Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional”. In: *Arte Internacional Brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, pp. 27-39, p. 36.

¹¹ ZANINI, Walter. “*A Aliança da Ordem com a Magia*”. In: MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 144.

e também inicia seu trabalho como professora de curso de graduação de artes plásticas. No livro, *História Geral da Arte no Brasil*, Walter Zanini observa:

Em Regina Silveira, depois de longa presença como pintora e gravadora, multiplicaram-se igualmente os processos de arte-comunicação em que alia uma qualidade viril da idéia ao perfeccionismo dos processos artesanais e tecnológicos. Embora o terreno de predileção da artista gaúcha seja o de natureza gráfica, sua atuação é das mais pessoais entre os artistas do vídeo no país.¹²



1. Regina Silveira, **sem título**, 1971.
Serigrafia da série **Laberintos**, 23 x 30 cm.

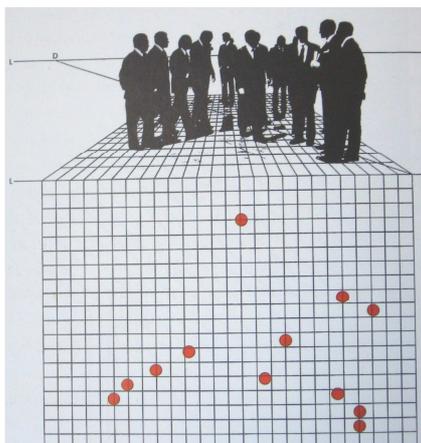
No caso dos trabalhos da série *Desestruturas Urbanas* (figura 2) a artista utiliza imagens de cartões postais da cidade de São Paulo, nas quais encaixa pela primeira vez as malhas perspectivadas sobre uma fotografia. A partir desse trabalho, Regina Silveira reflete sobre a natureza da perspectiva, percebendo que tanto a perspectiva como a fotografia possuem o mesmo código visual, pois a malha perspectivada é perfeitamente compatível com a fotografia¹³.

¹² ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, 2v., il., p. 786.

¹³ Cf. Regina Silveira em entrevista concedida a autora em 22 de novembro de 2006 (transcrita aqui em Anexo I, pp. 76 – 86, p. 79).



2. Regina Silveira, *Interferências*, 1976
Serigrafia sobre cartão postal da série *Desestruturas Urbanas*.
Museu de Arte Contemporânea, São Paulo



3. Regina Silveira, *De Artificial Perspectiva 2*, 1976.
Serigrafia, 68 x 50 cm.

A fotografia reforça a percepção da perspectiva linear, o que, segundo Panofsky, dificulta a aceitação da visão curvilínea¹⁴, pois na visão direta, mesmo

¹⁴ A chamada perspectiva curvilínea, que é defendida por muitos teóricos, como a verdadeira forma percebida pela visão, já que no olho humano a retina é curva, a imagem representada tem um aspecto de um panorama todo curvo, parecendo uma visão de 180°. No século XX a perspectiva curvilínea foi estudada por André Barre e Albert Flocon, autores de *La Perspective Curvilínea – Del espacio visual a la imagen construída*. Do original francês, *La Perspective Curviligne*, de 1968.

com os olhos fixos num único ponto, percebe-se um campo de visão que irradia desse ponto abrangendo muito mais espaço do que aquele normalmente visto na representação bidimensional. No estudo, *A perspectiva como forma simbólica*, Erwin Panofsky estabelece a perspectiva como uma construção que reflete uma idéia de mundo independente, autônomo e, também, coloca como a fotografia auxilia essa visão: *“De fato, se mesmo hoje em dia, só alguns há que se aperceberam da existência das referidas curvaturas, esse fato deve-se, em parte, ao hábito, que o ver fotografias reforça, da representação perspectiva linear. Esta representação é apenas compreensível para um sentido muito específico, diria mesmo, um sentido especificamente moderno do espaço, ou, se quisermos, do mundo”*¹⁵.

Panofsky ainda considera os sistemas perspectivistas como historicamente plurais. Cada um deles efetua-se a partir de uma concepção de espaço e visão, particularizada pelo tempo. Pode-se afirmar ser a perspectiva um instrumento que alude à relação do homem com o universo, condiciona o modo de apreciação e o modo de tomar posse do espaço, provando, pelo caráter dessa ocupação, as maneiras de existir num determinado período histórico e uma visão de mundo¹⁶.

Por sua vez Regina Silveira passa a se interessar pela natureza da perspectiva, começa a questionar, por exemplo, o caráter de convenção e artifício desse sistema de representação, como um jogo de aparências, questionando sua artificialidade, ambigüidade e arbitrariedade:

A perspectiva seria a descoberta das aparências do mundo através daquilo que poderia ser uma visão científica da realidade. Desde o momento em que ela foi inventada, porém, já criou sua contraposição, sua situação de hipótese questionável. Ou seja: até que ponto a perspectiva não é também uma construção artificial? Que olhar é esse que equaciona e resolve tudo através apenas de duas

¹⁵ PANOFSKY, Erwin. *Op. Cit.*, 1999, p. 36.

¹⁶ Panofsky classifica a perspectiva como “objectivação do subjetivo” ou como “passagem da objetividade artística para o campo fenomenal”. A perspectiva dá força a um tipo incomum de identificação do objeto-em-arte e do objeto-no-mundo. Em última análise, é a perspectiva que viabiliza a metáfora de uma *Weltanschawng*, uma visão de mundo. Idem, pp. 61 e 66-67, respectivamente.

*coordenadas? A perspectiva é uma convenção tão arbitrária quanto todas as outras.*¹⁷

Essa questão se torna um dos aspectos centrais em sua obra, como descreve a crítica de arte Angélica de Moraes, “*Seu trabalho está baseado na distorção dos códigos projetivos de representação (perspectiva); na projeção de sombras como comentários irônicos das relações sociais e das estruturas de poder; em códigos arquitetônicos e obras para locais específicos.*”¹⁸, aqui se espera analisar como a artista utiliza a perspectiva, seja criando distorções, ou apoiando-se nos códigos projetivos geométricos, historicamente estabelecidos como procedimentos exatos.

No início dos anos 90, Regina Silveira recebe bolsas de artista convidada em instituições norte-americanas e uma canadense. Em 1991 vai para Nova York com bolsa de um ano concedida pela *The John Simon Guggenheim Foundation*. Participa de exposições individuais e coletivas em cidades como Nova York e Austin e realiza palestras sobre a arte contemporânea brasileira. Já em 1993, volta à Nova York com bolsa de estudos da *Pollack-Krasner Foundation* e vai para Alberta no Canadá, como artista residente da *Banff Center for the Arts*. No ano seguinte, ganha bolsa da *Fullbright Foundation* de Nova York para realizar a instalação *The Saint's Paradox* no Museo del Barrio na mesma cidade. Essas foram experiências que contribuíram para afirmar a artista como uma importante representante da arte contemporânea brasileira.

Em toda obra de Regina Silveira é necessário observar o diálogo com as obras do artista francês Marcel Duchamp, como a crítica Angélica de Moraes escreve:

Duchamp é um paradigma para a artista também e especialmente porque é com o estudo aprofundado das artificialidades da perspectiva que ele arma a parte essencial de sua obra (O Grande Vidro e Étants Donnés). A tese duchampiana de que só a perspectiva devolveria o caráter científico à pintura, perdido na atitude retiniana dos pintores de seu tempo, deu a Regina Silveira o arsenal para,

¹⁷ Depoimento de Regina Silveira à Angélica de Moraes. In: MORAES, Angélica de (org.). *Op. Cit.* 1998, p. 96.

¹⁸ Idem, *Op. Cit.*, 1999, p. 115.

*inclusive, contrapor-se ao modo como se deu a retomada da pintura nos anos 80.*¹⁹

Ao lado da produção expressiva, poética e conceitual da artista está a reflexão em experiências de caráter acadêmico, tanto nos trabalhos de mestrado e doutorado como na orientação, durante muitos anos, de seus alunos no curso de graduação e pós-graduação na Fundação Armando Álvares Penteado (1976 – 1985) e na Escola de Comunicação e Artes da USP (1985 – 2005), ambas instituições localizadas na cidade de São Paulo, nas quais ajudou a formar gerações de importantes artistas nacionais. Para Regina Silveira ensinar foi fundamental para sua vida profissional, pois durante muitos anos conviveu com diferentes visões poéticas e linguagens:

*Acredito mesmo que o ensino realimenta meu processo criativo. Minha atitude quando ensino é embarcar no projeto do aluno. Procuo entender a visão de arte que ele tem e como ele poderia produzir o que está querendo fazer. É como se eu “vestisse” a camiseta dele. Sinto-me muito próxima especialmente porque os entendo como jovens artistas em formação. Não vejo muita separação entre a professora e os alunos. Creio que eles são artistas em progresso e com possibilidades de me abrir conhecimentos e possibilidades que eu mesma possa explorar.*²⁰

¹⁹ Idem. *Op. Cit.*, 1998, p. 25 e seguintes.

²⁰ Depoimento de Regina Silveira à Angélica de Moraes. Idem, *Op. Cit.*, p. 112.

1. 1. Deformação da perspectiva: a série Anamorfias

Anamorfose vem de *anamorphoo* ou de *anamorphosis* (mudança de forma)²¹. É a imagem de uma forma no plano pictórico, que tem uma ou mais partes extremamente deformadas, de modo que, visto de frente não há coerência, no entanto, visto de um ângulo inclinado, em relação ao plano pictórico, a imagem é retificada²².

A anamorfose foi estudada por Jurgis Baltrusaitis, o primeiro historiador da arte que se entregou profundamente ao estudo da questão no livro *Anamorphoses*, de 1955²³, e tornou-se conhecida no século XVII, embora as mais antigas anamorfoses que se tem notícia são de Leonardo da Vinci²⁴ (figura 4). Há também outros tipos de anamorfoses, que apenas se retificam se vistas por meio de espelhos cônicos ou cilíndricos. Nas palavras de Baltrusaitis:

*A anamorfose causa a transformação de elementos e de princípios. Ao invés de reduzir as formas dentro de seus limites visíveis, trata-se de uma projeção de formas para além delas mesmas, de maneira que elas se dilatam, quando vistas sob determinado ângulo. Trata-se de uma “curiosidade técnica”, mas também de uma “abstração poética”, e ainda, de um mecanismo da ilusão óptica e uma filosofia da realidade mutável.*²⁵

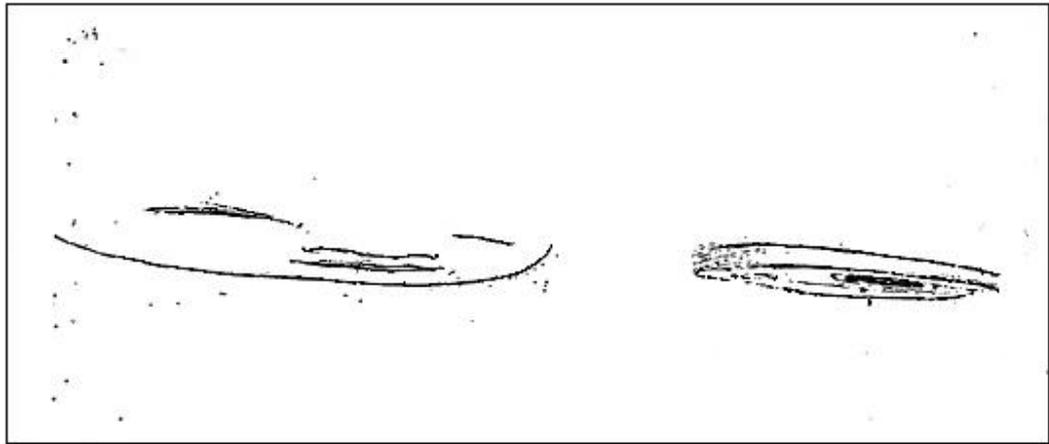
²¹ HOCHE, Gustav R. *Maneirismo: O mundo como labirinto*. Trad.: Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 201.

²² Tradução livre de: TURNER, Jane (Ed.). “Perspective”, in *The Dictionary of Art*. New York: Ed. Grove, 1996, Vol. XXIV, pp. 485-495, p. 491.

²³ BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses – Les Perspectives Dépravées – II*. Paris : Flammarion, 1996 (da reedição ampliada de 1984).

²⁴ Se encontram no *Codex Atlanticus* (1483-1518) de Leonardo da Vinci. Conforme: BALTRUSAITIS, Jurgis. *Op. Cit.*, p. 50.

²⁵ Tradução livre de: BALTRUSAITIS, Jurgis. *Op. Cit.*, p. 7.



4. Leonardo da Vinci, **rosto de criança e olho anamórficos**, c. 1485.
Desenho sobre papel, em *Codex Atlanticus* (1483-1518).
Biblioteca Ambrosiana, Milão.

Um dos exemplos mais conhecidos de anamorfose é a pintura chamada *Os embaixadores*, do artista alemão Hans Holbein (figura 5), datada de 1533, na qual há uma forma irreconhecível de um crânio humano, na parte inferior da composição, em primeiro plano. Esta forma só é vista retificada (Figura 6) se observada de um ângulo inclinado do observador em relação ao plano da pintura.

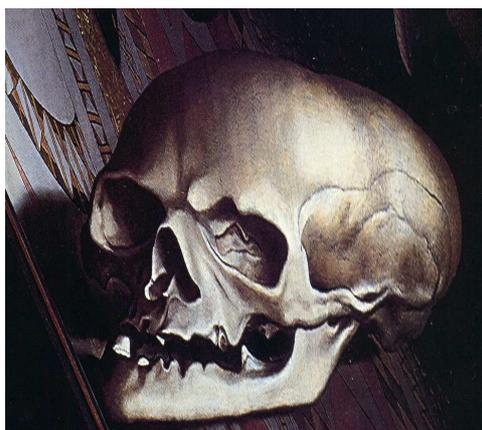
Em sua importante série de trabalhos intitulada *Anamorfias* (1979-1981)²⁶, Regina Silveira realiza um estudo sobre as aparências representadas por códigos projetivos, na qual trata do problema das distorções de imagem desenhadas em perspectiva, que desenvolve por uma ação gráfica arbitrária que contraria as normas condicionadas por esse sistema de representação. Na definição da artista *Anamorfias* são jogos com a aparência²⁷.

²⁶ Esta série se tornou objeto de estudo da artista para sua dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e com exposição individual no MAC, Museu de Arte Contemporânea da USP, em setembro de 1980.

²⁷ SILVEIRA, Regina. *Anamorfias*. São Paulo: ECA USP, 1980, p. 6. Dissertação de Mestrado.



5. Hans Holbein, ***Jean de Dinteville e Georges de Selve (Os Embaixadores)***, 1533.
Óleo sobre madeira, 207 x 209,5 cm. The National Gallery, Londres.



6. Hans Holbein, ***Jean de Dinteville e Georges de Selve (Os Embaixadores)***, 1533.
(detalhe) – o crânio humano retificado.

Regina Silveira parte de fotografias triviais de objetos do cotidiano, como tesouras, garfos, pentes e xícaras (figura 7), na qual a escolha por esse tipo de imagem anuncia-se pelo interesse no “*caráter anônimo e destituído de expressão autoral ou estética presente nas imagens massificadas que a artista costuma recolher na mídia impressa*”²⁸, a partir dessa escolha ela induz um conceito que faz parte de

²⁸ MORAES, Angélica de. *Op. cit.*, 1999 , p. 119.

sua concepção poética: *“Meu maior prazer antes de começar a desenhar um projeto é recolher imagens, momento em que amplio meu repertório e tenho idéias mais provocadoras.”*²⁹

Este gesto pode ser considerado próximo ao de Marcel Duchamp, que escolhia objetos industrializados, os quais nomeou *ready-mades*, para inseri-los no contexto de objeto de arte. Duchamp afirmava que sua seleção nunca fora ditada pelo gosto e sim pela indiferença visual sentida por ele em relação ao objeto escolhido³⁰.

Nessa série, composta por desenhos e gravuras³¹, a artista abandona todas as indicações de volume, de claro-escuro, utilizando apenas o contorno dos objetos. Com as distorções, que realiza pelo desenho ao empregar as malhas perspectivadas (figura 8), Regina Silveira cria imagens anamórficas que demonstram ser a perspectiva um meio convencional de representação, enraizado culturalmente, que além de criar representações consideradas como a “visão correta” e realista, serviram para a artista se apoiar na credibilidade desses códigos projetivos para inventar aparências distorcidas³²: *“(...) Recorri não só à perspectiva, mas também a soluções topográficas perspectivadas, de modo a poder livremente esticar, comprimir e dobrar os contornos dos objetos”*³³.

Contudo, a artista não se refere à uma geometria cartesiana rígida, e sim a uma geometria livre, constituída por um conjunto pequeno e particular de regras inventadas, no caso dessa série, suas criações são quase anamorfoses, quase porque em seu trabalho a imagem não pode ser retificada como acontece com as anamorfoses, como ela explica:

(...) Mas não é o mecanismo de correção a ponte para conectar “Anamorfos” e anamorfoses, pois em meu trabalho a correção nunca é possível; a conexão é a

²⁹ Depoimento de Regina Silveira à Angélica de Moraes. Idem. *Op. Cit.*, 1998, pp. 70–72.

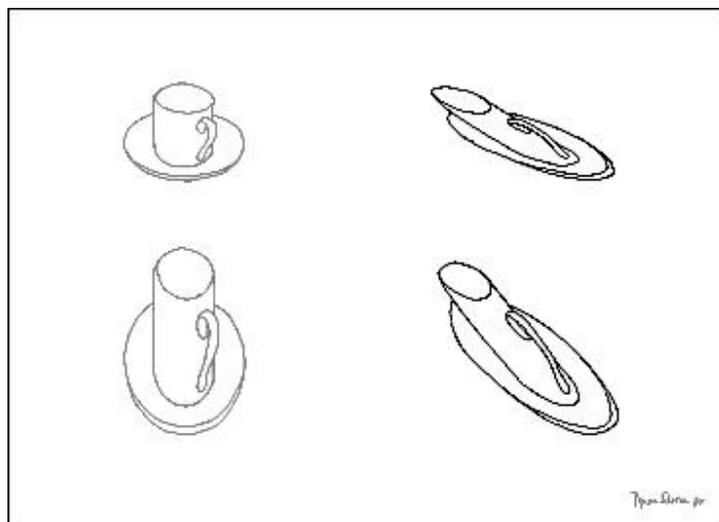
³⁰ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 2ª Edição, p. 80.

³¹ A série *Anamorfos* é composta por 44 desenhos feitos em nanquim sobre papel Opaline, em folhas de 48 x 66 cm; um livro impresso em offset sobre papel Couché, de 14,5 x 21,5, com tiragem de 100 exemplares; doze litografias, com diferentes tamanhos e tiragens, impressas sobre papel Rosa Spina; e 10 exemplares de álbum impresso em lito-ofset sobre papel Alemão-Gravura, formato de 57 x 80 cm. Cf. SILVEIRA, Regina. *Op. Cit.*, 1980, p. 11-12.

³² Idem, p. 1.

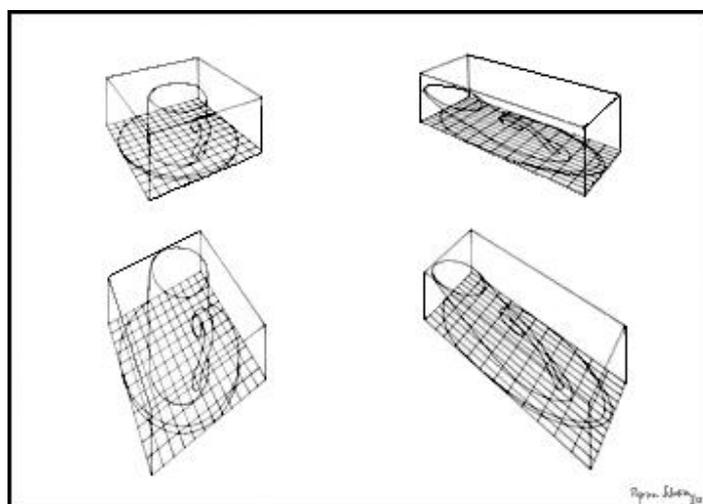
³³ Idem, p. 11.

intenção comum de manipular uma experiência visual centrada na relação espectador-representação.³⁴



7. Regina Silveira, **Anamorfás (Xícaras)**, 1980.

Nanquim sobre papel, 50 x 60 cm aprox. Pinacoteca Municipal, Centro Cultural São Paulo.



8. Regina Silveira, **Anamorfás – malhas e linhas (Xícaras)**, 1980

Nanquim sobre papel, 50 x 60 cm aprox. Pinacoteca Municipal, Centro Cultural São Paulo.

As duas imagens (Figura 7 e 8) são desenhos preparatórios para gravura, do objeto xícara, na figura 8, observa-se as malhas perspectivadas que a artista usa para distorcer o objeto.

³⁴ *Idem*, pp. 6-7.

A relação *espectador-representação* que Regina Silveira menciona é muito recorrente na arte, na qual o artista manipula o ponto de vista, como afirma Arlindo Machado: “*as técnicas de anamorfose consistem num deslocamento do ponto de vista a partir do qual a imagem é visualizada, sem eliminar, entretanto, a posição anterior, decorrendo daí um desarranjo das relações perspectivas originais*”³⁵.

Esse desarranjo é o que provoca parte da deformação da imagem. Mas, se o artista quiser representar uma imagem convincente, utilizará a perspectiva central, também determinada pela localização do ponto de vista, como Arnheim observa:

*A construção geométrica em perspectiva central aproxima-se da projeção que seria recebida pelo olho num ponto de vista especial. Por isso, a fim de ver o quadro “corretamente”, o observador teria que assumir a posição correspondente, ficando de pé do lado oposto do ponto de fuga com os olhos ao nível do horizonte. Teria também que estar à distância relativa adequada (...). De fato, quando o observador assume esta posição, ele achará o efeito de profundidade mais convincente e a forma dos objetos menos distorcida.*³⁶

Com isso, pode-se determinar que tanto a perspectiva central, considerada como a representação correta, como a anamorfose, são manipulações do ponto de vista, porém, no caso dessa última acontece a duplicidade dos pontos de vista, como Regina Silveira afirma “*as anamorfoses, quando corrigidas, dão à percepção duas superfícies que não coincidem: a superfície real da representação (seu suporte concreto) e a superfície virtual da ilusão, organizada por um ponto de vista.*”³⁷

Em outras palavras, como descreve Arlindo Machado, “*a anamorfose nasce de uma duplicidade de pontos de vista na construção de uma imagem, como acontece no célebre crânio anamórfico de Os Embaixadores (1533) de Hans Holbein.*”³⁸

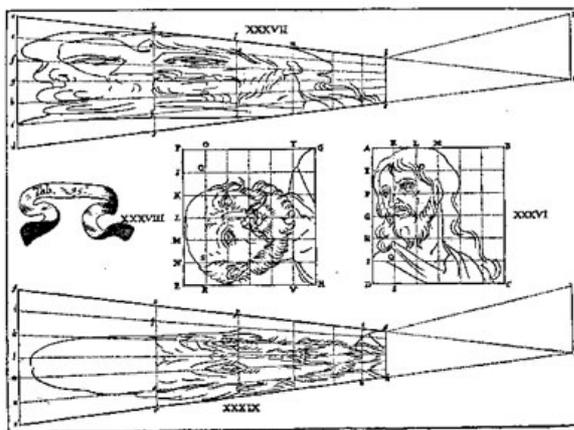
³⁵ MACHADO, Arlindo. “Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem”. In: PARENTE, André (org.); Trad.: Rogério Luz et alii. *Imagem – Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 100.

³⁶ ARNHEIM, Rudolf. *Op. Cit.*, p. 274.

³⁷ SILVEIRA, Regina. *Op. Cit.*, 1980, p. 6.

³⁸ MACHADO, Arlindo. *Op. Cit.*, p. 100.

Ainda sobre essa série, a artista explica que, como fez uma análise para a dissertação de mestrado dela, leu muitos tratados sobre perspectivistas que faziam anamorfoses, como no caso do frei francês Jean-François Nicéron, o tratado chamado *La Perspective Curieuse*³⁹, e seus estudos sobre os esquemas anamórficos, no século XVII (figura 9). Nessa época as anamorfoses foram realizadas por muitos artistas, o que foi considerado por Gustav R. Hocke, em seu livro sobre o Maneirismo, um modismo, segundo ele “*De 1600 a 1660, época áurea do Maneirismo, a anamorfose gozava de tanto prestígio (...) que provocante e com suas dissonâncias (...) punha sistematicamente em dúvida a realidade do mundo fenomenal*”⁴⁰.



9. Jean-François Nicéron, *Técnica para a distorção anamórfica de faces*, c. 1646.

Ilustração para o livro *Thaumaturgus opticus*.

Essas leituras feitas por Regina Silveira, são importantes para dar sentido à sua poética visual, fazendo ligações do seu trabalho com a história da arte, passada e recente, o que segundo ela: “*se faz através do conceito e nunca da citação direta*”⁴¹.

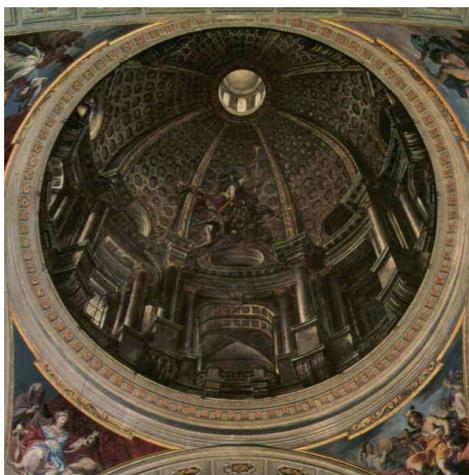
³⁹ A primeira edição da *Perspective Curieuse* de Nicéron data de 1638 em Paris e possui como título completo *Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*. Esta edição foi seguida de uma versão em latim, após a morte de Nicéron, em 1646, chamada *Thaumaturgus opticus, seu Admiranda optices per radium directum, catoptrices per radium reflectum* e que serviu de base para as publicações póstumas em francês de 1652 e 1663 de *La Perspective curieuse*. Para mais informações ver: BALTRUSAITIS, Jurgis. *Op. Cit.*, pp. 55 – 83.

⁴⁰ HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: O mundo como labirinto*. Trad.: Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 203.

⁴¹ Depoimento de Regina Silveira à Angélica de Moraes. In: MORAES, Angélica de (org.). *Op. Cit.*, 1998, p. 98.

Naquele texto a artista assinala alguns artistas como fonte de referência e estudo para essa série de trabalhos, entre os artistas do período renascentista estão, Leonardo da Vinci por suas reflexões em seus textos e desenhos; Paulo Ucello pelo múltiplos pontos de vista de suas pinturas; Albrecht Dürer e as máquinas de desenhar; Filippo Brunelleschi e a descrição de seus dois painéis perdidos⁴²; e o *Auto-retrato diante de Espelho Convexo* de Francesco Mazzola, *Il Parmigianino* de 1523.

A tradição do *trompe l'oeil* também é citada por Silveira. Termo francês que significa *enganar os olhos* é usado para se referir à pintura que seduz e confunde o espectador, como no caso dos afrescos nos tetos de igrejas barrocas, principalmente ao representar partes da arquitetura, com falsas paredes, tetos, abóbadas e cúpulas, como é o caso do falso domo da Igreja de São Inácio, Roma, pintada pelo padre Andrea Pozzo em 1685, (figura 10).



10. Andrea Pozzo, *Domo Ilusionista*, 1685.
Afresco. Igreja de São Inácio, Roma, Itália.

⁴² Cf. WHITE, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp.113 -130. A perspectiva, baseada em sistemas matemáticos, foi primeiramente proclamada, não na publicação de um tratado, mas em dois pequenos painéis, hoje perdidos, executados por Filippo Brunelleschi, um dos painéis seria munido de orifício e espelho para ver uma pintura-ilusão. Estas informações estão na bibliografia de Brunelleschi, escrita algumas décadas após a sua morte por Antonio Manetti, "Vita di Ser Filippo Brunellesco", c. 1485.

Gombrich em seu livro *Arte e Ilusão*, discute a modificação gradual das convenções tradicionais de esquematização da construção da imagem, sob a pressão das exigências de cada período. Sobre o *trompe l'oeil*, Gombrich diz que para ser bem sucedido, esse tipo de pintura, não depende apenas da observação cuidadosa, mas também da experimentação com os efeitos pictóricos, além disso, completa: “A invenção desses efeitos (...) foi estimulada pela insatisfação de certos períodos da civilização ocidental com imagens que não chegavam a ser convincentes.”⁴³

Sobre os artistas do século XX, Regina Silveira menciona a última obra de Marcel Duchamp *Étant Donnés: 1° La chute d'eau. 2° Le Gaz d'éclairage* (figura 11a e 11b), realizada entre 1946 e 1966, classificada como uma assemblage e que está no Museu de Arte da Filadélfia, EUA. A obra é uma cena ilusionista, que pode ser vista apenas por dois orifícios em uma grande porta, proporcionando para o espectador um ponto de vista específico, como condição para criar a ilusão tridimensional. Esse trabalho foi divulgado apenas em 1968, depois da morte do artista.



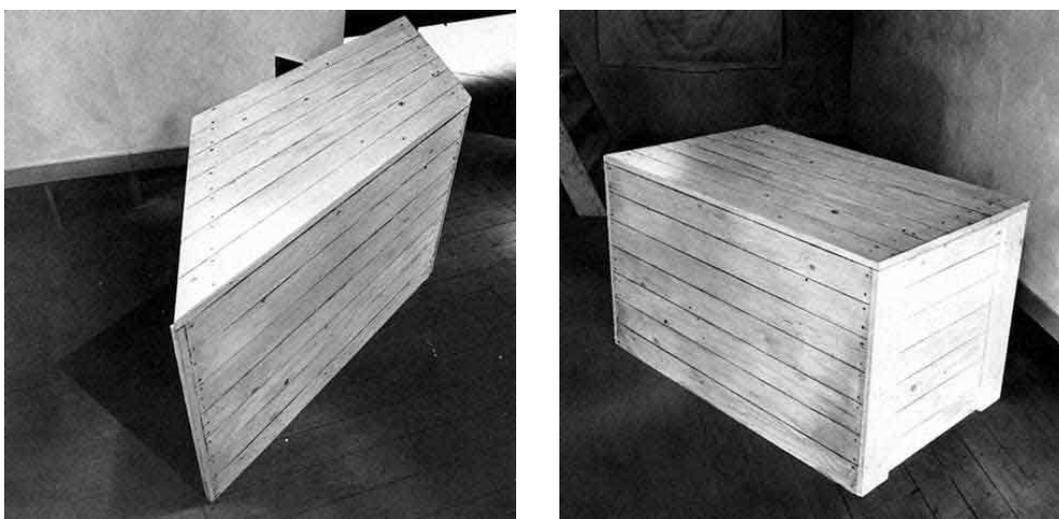
11a. Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1° La chute d'eau. 2° Le Gaz d'éclairage*, 1946 - 1966. Assemblagem (vista externa da obra). Museu de Arte da Filadélfia, EUA



11b. Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1° La chute d'eau. 2° Le Gaz d'éclairage*, 1946 - 1966. Assemblagem (vista interna da obra). Museu de Arte da Filadélfia, EUA

⁴³ GOMBRICH, E. H. *Op. Cit.*, prefácio, p. XVI.

Na arte contemporânea, os artistas também fazem uso das técnicas da anamorfose. Jurgis Baltrusaitis consagrou um capítulo da nova edição ampliada de seu estudo *Anamorphoses – Les Perspectives Dépravées – II*, de 1984, para os artistas do século XX, o que chamou de as anamorfozes dos dias de hoje⁴⁴. Baltrusaitis cita diversos artistas que trabalham com a anamorfose tanto no plano pictórico, como em objetos tridimensionais, como é o caso do artista Jan Beutner⁴⁵ e a sua anamorfose tridimensional (figura 12a e 12b). Na primeira fotografia do objeto (figura 12a) observa-se o ponto de vista na qual se percebe a deformação da anamorfose, e na segunda (figura 12b) o ponto cuja forma é corrigida.



12a e 12b. Jan Beutner, **Banco de madeira**, 1975.

Caixa de madeira e pregos. Museu de Artes Decorativas, Paris.

Regina Silveira emprega a perspectiva para criar situações nas quais, a partir de um suporte plano, orienta o olhar do espectador para um pré-determinado ponto de vista, causando assim, um estranhamento do observador perante a cena construída. A intenção da artista está na subjetividade que transpassa pelas imagens criadas, como relata Walter Zanini:

⁴⁴ BALTRUSAITIS, Jurgis. *Op. Cit.*, Capítulo *Résurgences et Renouveaux* (que pode ser traduzido como *Resurgir e Renovar*), pp. 245 – 290.

⁴⁵ Além de Jan Beutner, Jurgis Baltrusaitis menciona outros artistas, entre eles: Ljuba Popovic (1934), Pierre Yves Trémois (1921), Michel Parré (1938-1998), Jiri Kolar (1914-2002), Louis Ducos du Hauron (1837-1920), Salvador Dali (1904-1989), Hans Hamngren (1934) e Miguel Berrocal (1933-2006).

As malhas, traçadas por regras da perspectiva “artificialis” e por outros sistemas de construção geométrica do espaço, têm sido combinados, no avanço de sua carreira, aos impulsos inquietos da sua subjetividade, na intenção de colocar ambos os conceitos de “estranheza e normalidade no reino da visibilidade” com resultados que seguramente são de alto nível estético.⁴⁶

Esse estranhamento é provocado por alterações nas formas de objetos comuns, familiares para o espectador: *“Se nossas expectativas permitem interpretar a imagem fotográfica como visualidade adequada ou “realidade possível”, tratou-se de testar, por metamorfismos, os limites do reconhecimento da coisa representada, quando se alteram radicalmente suas características conhecidas de forma e função.”⁴⁷* Sobre esses aspectos Marcio Doctors, no texto que abre o catálogo da exposição da artista no Paço Imperial no Rio de Janeiro em 2001/2002, diz:

O que a obra de Regina Silveira realiza é a desnaturalização desse espaço naturalizado pela perspectiva central, utilizando-se dos cânones dessa mesma perspectiva; só que manipulados de forma a tirar partido daquilo que a perspectiva tem de mais ilusionista, isto é, a anamorfose, que é a correção das distorções da visão através de distorções no desenho e que implica um ponto de observação absolutamente imóvel, senão a imagem nos escapa.⁴⁸

Essa série é um marco no trabalho de Regina Silveira, pois abriu novos caminhos a partir das questões aí contidas, talvez auxiliada à reflexão acadêmica decorrente da dissertação de mestrado da artista. O fato é que esse conjunto de obras sempre é citado quando se pensa no processo e na trajetória do trabalho da artista, pois dialoga com momentos posteriores de sua produção.

⁴⁶ ZANINI, Walter. *Op. Cit.*, p. 175.

⁴⁷ SILVEIRA, Regina. *Op. Cit.*, 1980, p. 1.

⁴⁸ DOCTORS, Marcio. “A Angústia da Perda da Espessura do Mundo”. Rio de Janeiro: Atelier Finep, Paço Imperial, 2001, pp. 04-07, p. 05 . Catálogo de Exposição.

1. 2. A sombra e a ausência: simulação e simulacro

Além de fotografias de objetos do cotidiano, no conjunto de trabalhos seguinte à *Anamorfás*, intitulado *Simulacros* (1984), que foi objeto de análise em seu doutorado pela ECA – USP em 1984, Regina Silveira também faz uso de imagens consagradas da história da arte, como por exemplo os *Ready-mades* de Marcel Duchamp.

Nessa série composta pelos trabalhos gráficos: *Símbolos*, *Topo-Sombras* (figuras 13 e 14) e *Dilatáveis*; objetos: *Enigmas* e *Topo-Sombras*; e as primeiras instalações ambientais de sua carreira: *Projectio I*, *Projectio II* e as *In Absentia*, Regina Silveira também utiliza os códigos da perspectiva, dessa vez distorcendo as formas de objetos e figuras humanas em sombras projetadas. Mas não são simples projeções de sombras, e sim “*sombras radicalmente artificiais. Ela as arma a partir de distorções projetivas inventadas*”⁴⁹, nas quais, muitas vezes, o observador não consegue identificar de que objeto é a sombra, reforçando a isso o fato de, na maioria dos trabalhos, o objeto está ausente, como os intitulados *In Absentia* (figuras 15 e 16).

Aqui, continua o jogo de aparências da série *Anamorfás*, mas a artista considera seus simulacros como formas aparentes das aparências. O conceito de simulacro envolve uma discussão sobre igualdade e diferença, semelhança e disparidade, representação e criação. A representação consiste na adequação entre a idéia e a coisa, o abstrato e o real, a fim de discernir o verdadeiro do falso. O simulacro rompe com a representação e torna-se criação. No dicionário, encontra-se a definição: “*Vã representação; aparência sem realidade; exterior falso ou fingido.*”⁵⁰ A simulação também pode alcançar um grau de perfeição inexistente no objeto real, o que pode ser considerada uma crítica à ausência de significado que se atribui aos objetos cotidianos⁵¹.

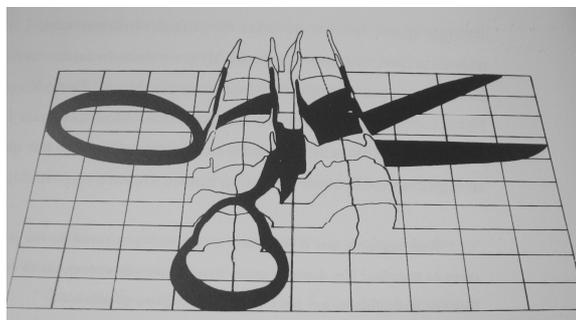
⁴⁹ MORAES, Angélica de. *Op. cit.*, 1999, p. 123.

⁵⁰ AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1958, v. 5, p. 4683.

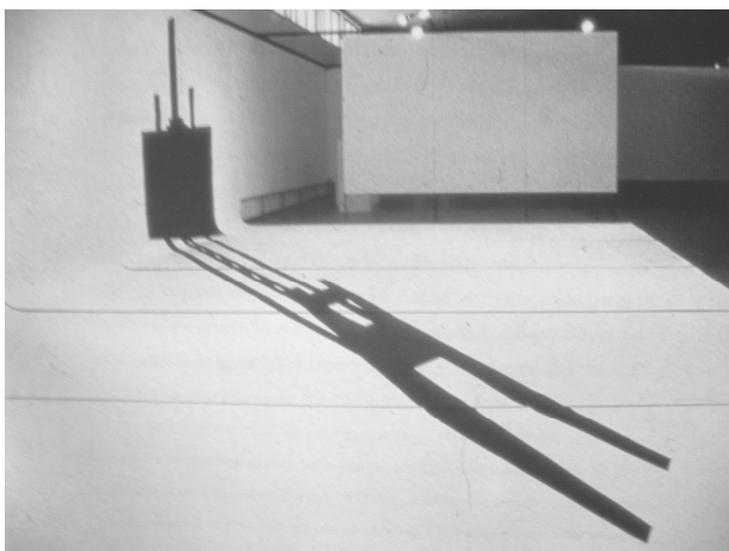
⁵¹ Para mais informações sobre os conceitos de simulacro ver: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Editora Relógio D'água, 1991. Do original em francês, *Simulacres et Simulation* de 1981.



13. Regina Silveira, **Topo-sombra 3**, 1983.
Lito off-set, 50 x 69 cm.



14. Regina Silveira, **Topo-sombra 6: esquema construtivo**, 1983.
Desenho de nanquim sobre papel, 50 x 70 cm.



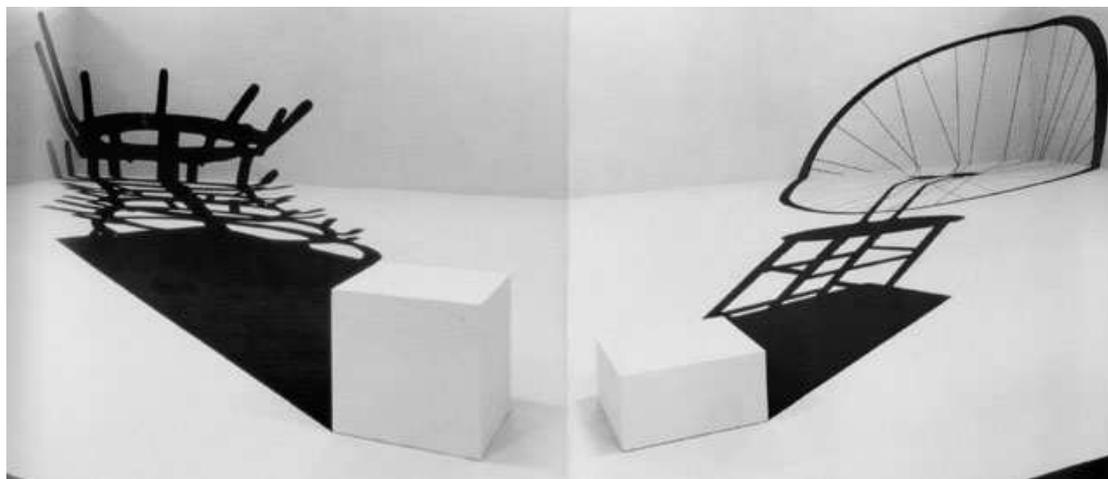
15. Regina Silveira, **In Absentia - Para Giselda Leirner**, 1982.
Instalação (Tinta sobre papel). Exposição “Arte em Processo”, exibida no MAM de São Paulo.

Em sua primeira instalação (figura 15), uma homenagem à artista Giselda Leirner⁵², a imagem da sombra de um cavalete de pintura é projetada em preto

⁵² Segundo Regina Silveira: “Giselda Leirner tinha exibido naquela ocasião uma série de desenhos com imagens de cavaletes que me impressionaram muito e foram o estopim para a idéia da instalação.” Cf. depoimento de Regina Silveira à Angélica de Moraes. In: MORAES, Angélica de (org.). Op. Cit., 1998, p. 109.

sobre um papel branco de 80 metros quadrados disposto em “fundo infinito”, ocupando parte da parede e do chão do espaço expositivo. A partir desse trabalho a artista passa a perceber as várias possibilidades de comportamento das imagens quando inscritas nessas circunstâncias, passou também a se questionar e a entender que podia dominar e manipular o ponto de vista, produzindo impossibilidades e vertigens do espaço, o que segundo a artista era todo um lado mais perverso que lhe interessava⁵³.

Esta primeira realização ambiental proporcionou-me a descoberta inicial das inúmeras possibilidades que poderia extrair de uma imagem perspectivada, quando visualizada desde múltiplos pontos de vista por observadores deslocando-se nas bordas da representação. Também neste trabalho captei o que não havia visto antes: o caráter reversível da silhueta, que ora se comporta como sombra (de um cavalete real, ausente, mas suposto num ângulo do desenho) e ora como achatamento projetivo (a silhueta do próprio cavalete, com toda a profundidade virtual da figura que servira de base à projeção e dispensando a noção de um corpo opaco subtraído).⁵⁴



16. Regina Silveira, *In Absentia M.D.*, 1983.

Instalação (pedestal de madeira, latex sobre piso). 17a. Bienal de São Paulo.

⁵³ Cf. Regina Silveira em entrevista concedida a autora em 22 de novembro de 2006 (transcrita aqui em Anexo I, pp. 76 – 86, p. 80).

⁵⁴ SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. São Paulo: ECA USP, 1984, p. 8. Tese de Doutorado.

Na instalação “In Absentia M.D.” (figura 16), apresentada em 1983 para a 17ª Bienal de São Paulo, aparecem projetadas, na cor preta, as silhuetas de dois dos mais conhecidos *Ready-mades* de Duchamp, *Porta-garrafa* (1917) e *Roda de Bicicleta* (1913). Segundo Silveira, “A escolha dos *ready-mades* de Duchamp foi determinada pela vontade de aludir a uma poética análoga do artista, cujo comentário aos códigos de projeção sempre foi um dos fatores de investigação para minha produção artística.”⁵⁵ A monumentalidade da obra que ocupava 200 metros quadrados e tomava parte do piso e das paredes laterais do espaço, com as silhuetas projetadas que saíam de típicos cubos, usados como base e pedestal de esculturas, mas no caso vazios, causavam impacto no espectador, como descreve Zanini:

*As sombras perspécticas partiam de objetos apenas mentalmente presentes e ilusoriamente colocados sobre bases reais de escultura, convergindo para um ponto de fuga. O espectador, ao percorrer a orla da instalação desde o ponto central e correto de observação das silhuetas, dava-se conta das alterações gradativas que sofriam as imagens, que se transmutavam em uma outra tridimensionalidade.*⁵⁶

Esse conjunto de trabalhos, *Simulacros*, possui também, assim como na série *Anamorfias*, um diálogo com a história da arte, principalmente, com os artistas que fazem uso da perspectiva, sobretudo da tradição ilusionista, como Regina Silveira descreveu em sua tese de doutorado, citando fontes artísticas demarcadoras de suas reflexões, como Leonardo da Vinci, Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico, René Magritte, M. C. Escher e Jan Dibbets. Segundo a artista:

No âmbito das realizações artísticas, “Simulacros” dialoga com todas as representações sustentadas por uma construção em Perspectiva, mantendo ou não a integridade do sistema; apertando o escopo, seu diálogo mais fluente é com as obras da tradição ilusionista, na acepção atual de imagens que pretendem

⁵⁵ Idem, p. 9.

⁵⁶ ZANINI, Walter, *Op. Cit.*, p. 163.

*proporcionar a sugestão de um espaço tridimensional como extensão do mundo real, conectando pela virtualidade o espectador e a representação.*⁵⁷

A ausência do objeto e a presença de sua sombra deformada e agigantada, segundo o crítico de arte e curador Agnaldo Farias, “*é uma maneira peculiar de abordar criticamente os sistemas de representação, isto é, uma metódica demonstração dos limites estritos dos sistemas elaborados para a representação das coisas.(...) Um enigma que a artista repõe a partir de confronto entre o espaço real e uma projeção perspectiva, que de imediato provoca um grande desconforto no espectador.*”⁵⁸

1.3. Anos 90 e os trabalhos recentes

Na década de 90, com as bolsas recebidas do exterior, principalmente, dos Estados Unidos, e alguns outros convites, Regina Silveira realizou trabalhos que passaram a ser marcantes em sua carreira. Como é o caso da instalação desenvolvida para o Museu del Barrio de Nova York em 1994, *The Saint's Paradox* (*O Paradoxo do Santo*, figura 17a e 17b), apresentada na exposição coletiva *Recovering Popular Culture*, na qual a artista, convidada a interagir com uma peça do museu, escolhe a pequena escultura de madeira de São Tiago montado em um cavalo branco feita por um artista anônimo. A partir daí a artista brasileira cria um grande impacto visual ao colocar a pequena escultura sobre uma base e saindo dela uma expressiva sombra perspectivada e agigantada do monumento dedicado ao Duque de Caxias, famosa escultura de Victor Brecheret localizada no centro da cidade de São Paulo.

O paradoxo em questão é a relação entre as duas figuras, de São Tiago, santo protetor dos conquistadores espanhóis e dos índios convertidos e de Duque de Caxias, general do exército brasileiro que comandou a guerra do Paraguai no

⁵⁷ SILVEIRA, Regina. *Op. Cit.*, 1984, p. 11 - 12.

⁵⁸ FARIAS, Agnaldo. *Do conceito ao Espaço: Eduardo Coimbra e Regina Silveira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002, Catálogo de Exposição, p. 14 e 15.

século XIX, criando um comentário sobre a afinidade entre os poderes militar e religioso na dominação da América Latina no período colonial.

Essa obra, além do forte contexto político, sempre acompanhado de uma certa ironia, possui uma grande expressividade, que Aracy Amaral chamou de “*barroquismo de resultado exasperado*”⁵⁹.



17a. Regina Silveira, *The Saint's Paradox*, 1994.
Instalação (tinta industrial sobre chão e parede, pedestal e pequena escultura).
Museu del Barrio, Nova York.



17b. Regina Silveira, *The Saint's Paradox*, 1994. (detalhe) - a pequena escultura de São Tiago.

Em *Vórtice* (figura 18), instalação também do ano de 94, feita para participar da mostra Arte/Cidade em São Paulo, Regina Silveira utiliza um grande espaço do edifício da Eletropaulo e realiza um de seus primeiros trabalhos no qual dialoga com a arquitetura do local. Provavelmente esse é um dos trabalhos nos quais a artista realiza constantes visitas ao local “*para poder pensar como resolver, porque uma coisa é você estar no espaço, com a escala do seu corpo para perceber como aquela visualidade vai ser entendida, do que trabalhar por meio de uma representação e afastada do lugar*”⁶⁰. Ao selecionar quatro janelas do quinto andar do

⁵⁹Termo tirado de seguinte trecho: “A personalidade apolínea de Regina Silveira sofre mutação nessas transposições. Sua racionalidade extrema se altera ao carregar até às últimas conseqüências distorções que a levam por vezes ao barroquismo de resultado exasperado. Isso é bem visível tanto na motocicleta projetada na série *Veloz* como na instalação *The Saint's Paradox* (*O Paradoxo do Santo*), realizada em 1994 no Museu Del Barrio (Nova Iorque), onde a imagem popular do Apóstolo São Tiago foi colocada “vis a vis” à sombra do Monumento a Duque de Caxias, de Victor Brecheret.” AMARAL, Aracy. “Vocação Internacionalista”. In: MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, 1998, pp. 177-186, p. 183.

⁶⁰ Cf. Regina Silveira em entrevista concedida a autora em 22 de novembro de 2006 (transcrita aqui em Anexo I, pp. 76 – 86, p. 76).

edifício, multiplicar e reproduzir estas janelas com distorções perspectivadas, proporciona um deslumbramento deste espaço:

Minha intenção foi construir um espaço virtual vertical que, para um olho situado na convergência da perspectiva, proporcionasse a ilusão de um abismo transparente, onde se pudessem ver as janelas dos quatro andares inferiores e adjacentes ao andar em que a obra se localiza.⁶¹



18. Regina Silveira, **Vórtice**, 1994.
Instalação (pintura sobre PVC). 11 x 16 x 50m.
Arte/Cidade: A Cidade e seus fluxos, São Paulo.

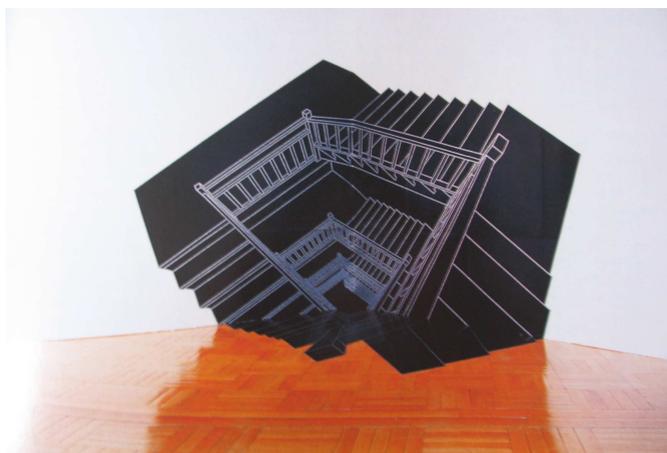
Outras das obras mais significativas da década de 90 são, também, duas instalações, *Apartamento* (figura 19) de sua mostra individual *Grafias* no Museu de Arte de São Paulo, Masp, em 1996 e *Escada Inexplicável II* de 1997 (figura 20), exposta na coletiva *Por que Duchamp?* realizada no Paço das Artes, também em São Paulo, no ano de 1999.

⁶¹ SILVEIRA, Regina. "Vórtice". In: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora Senac, 2002, pp. 72-75, p. 74.



19. Regina Silveira, **Apartamento**, 1996.
Instalação (pintura sobre PVC). 70 m².
Exposição Individual *Grafias*, Masp, São Paulo.

Na instalação *Apartamento*, vê-se um diálogo com os elementos do desenho arquitetônico como numa “quase” planta baixa, na verdade um desenho em perspectiva, deformado e dobrado sobre dois planos, chão e parede do espaço do museu.



20. Regina Silveira, **Escada Inexplicável II**, 1997.
Instalação (pintura sobre PVC). 11 x 16 x 50m.
Exposição *Por que Duchamp?*, 1999, Paço das Artes, São Paulo.

Já em *Escada Inexplicável II*⁶², observa-se a imagem de uma escada achatada, bidimensional, ocupando um canto do espaço expositivo, são três

⁶² O título dessa obra refere-se à como é chamada uma escada localizada numa Capela de Loretto, em Santa Fé (Novo México, EUA). A escada em espiral é considerada um enigma arquitetônico, ligando a nave ao coro da capela, foi construída sem pregos e com instrumentos

planos, nos quais, a imagem da escada provoca uma armadilha visual vertiginosa⁶³.

A mostra *Por que Duchamp?* foi dedicada aos diálogos entre os trabalhos de artistas e críticos brasileiros sobre Marcel Duchamp⁶⁴. No caso da obra de Silveira, a crítica Angélica de Moraes foi quem estabeleceu o diálogo entre a artista brasileira e o artista francês, fazendo uma analogia da obra de Silveira e *O Grande Vidro* de Duchamp: “O “vidro” de Regina é a malha Perspéctica que ela usa no processo de construção de imagem. De modo semelhante ao vidro adotado por Duchamp como suporte, a malha cria um espaço virtual que ordena toda a percepção da imagem”⁶⁵. Essa obra teve um desdobramento em outro trabalho, chamado *Descendo a escada*, de 2002, uma instalação que consistia na projeção da imagem de *Escada Inexplicável II* com um movimento de rotação e som de passos descendo pela escada, o trabalho também ficava localizado em um canto do espaço da exposição coletiva *Emoção Art.ficial*, no Itaú Cultural em São Paulo, mostra sobre arte e tecnologia.

Em sua produção recente, Regina Silveira continua a explorar a perspectiva e cada vez mais os trabalhos realizados para lugares específicos, os chamados *site specific art*, nos quais a artista realiza intervenções e diálogos relacionados com a arquitetura dos espaços expositivos. Como em *Desapariencia (Taller)* de 2004, (figura 21) instalação de 236 metros quadrados que ocupou o espaço conhecido como *El Cubo*, na Sala de Arte Publico Siqueiros, Cidade do México, lugar construído onde foi o jardim da casa do artista muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. Nessa obra a artista explora mais uma vez a forma do cavalete de pintura, como vista pela primeira vez em *In Absentia – Para Giselda Leirner* de 1983, depois em *Desaparência* exposto em 1997 no Paço das Artes em São Paulo e, em 2001, uma outra versão no Torreão, em Porto Alegre. Ao usar esse objeto, a artista crítica os instrumentos dos estúdios tradicionais de pintura, desta vez o

rudimentares, na segunda metade do século XIX, e diz a lenda que ela teria sido obra de misterioso carpinteiro. Cf. MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, 1999, p. 116.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Além de Regina Silveira, participaram desta mostra os artistas: Cildo Meireles, Helio Oiticica, Waltércio Caldas, Nelson Leirner, Carmela Gross, Nuno Ramos entre outros.

⁶⁵ MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, 1999, p. 116.

contorno do desenho do objeto, totalmente anamórfico, é uma linha imprecisa, daí o nome *Desaparência*.



21. Regina Silveira, ***Desaparência (Taller)***, 2004.
Instalação (vinil adesivo sobre chão e parede), 236 m2.
El Cubo, Sala de Arte Publico Siqueiros, Cidade do México, México.

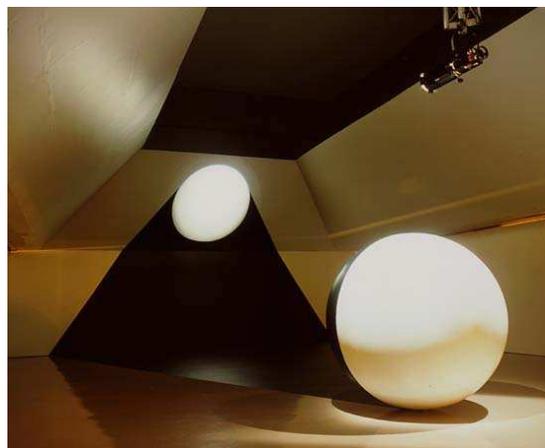
Na exposição de 2003, intitulada *ClaraLuz*, que ocupou grande parte do espaço do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo com diversas obras feitas como narrativas visuais da própria arquitetura do interior do edifício desta instituição. A artista além de trabalhar com a sombra, trabalha, especialmente nessa mostra, com a luz e com a projeção da luz, que se afirmam como um forte caminho na sua produção atual. Nesses trabalhos a questão da luz é tão presente e talvez até mais que a perspectiva, mas não se pode deixar de perceber a relação do ponto de vista existente entre ambas, como a citação a seguir do escritor francês Jacques Rivière melhor exemplifica:

A perspectiva é uma coisa tão acidental quanto a iluminação. É o sinal não de determinado momento no tempo, mas de determinada posição no espaço. Indica não a situação dos objetos, mas a situação de um espectador [...] daí, em última análise, a perspectiva ser também o sinal de um instante, instante este em que

*certa pessoa ocupa certo ponto. E o que é mais, tal como a iluminação, ela os altera, dissimula sua verdadeira forma.*⁶⁶



22. Regina Silveira, **Double**, 2003.
Instalação (projeção, madeira, pintura
automotiva e vinil)
Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo



23. Regina Silveira, **Equinócio**, 2002
Instalação (projeção, madeira, pintura
automotiva e vinil)
Galeria de Arte do Sesi, São Paulo

Em alguns trabalhos a luz aparece em formas perspectivadas como em *Double* (figura 22) criando uma comparação visual entre um cubo real e a ilusão de um cubo projetado sobre o plano da parede do espaço de exposição. Esta mesma “aparição” de objetos tridimensionais foi utilizada por Silveira anteriormente, em 2002, com a esfera de *Equinócio* (figura 23) na exposição coletiva *Estratégias para Deslumbrar*, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da USP na Galeria de Arte do Sesi em São Paulo.

Já em *Luz/Zul* (figura 24), obra é ligada a um elemento arquitetônico do edifício do CCBB, a janela, na qual a palavra luz é escrita em um adesivo de vinil translúcido e colada sobre ela. Na parede ao lado a luz natural do dia é simulada e projeta o desenho da palavra *luz* perspectivada, como se fosse a luz do dia, criando assim uma ficção da luz real.

⁶⁶ RIVIÈRE, Jacques. *Sur les tendances actuelles de la peinture. Revue d'Europe et d'Amérique*, 1, 384-406., 1912. In: HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto – Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 197.



24. Regina Silveira, *Luz/Zul*, 2003

Instalação (projeção de gobo metálico e recorte em vinil adesivo translúcido).

Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.

Com esses trabalhos recentes, percebe-se um diálogo mais forte da obra de arte com o seu lugar, o que não deixa de ser uma reconquista do espaço como contexto e, também, uma forma de apropriação da arquitetura, criando obras específicas, muitas vezes em grande escala, que resultam em uma perplexidade perceptiva do espectador diante daquele lugar.

1. 4. Os desenhos preparatórios de Regina Silveira

O desenho é peça essencial do processo de trabalho de Regina Silveira, através deles a artista desenvolve suas idéias e todos possuem o caráter preparatório para suas obras. Na maioria das vezes, o processo acontece em folhas de papel milimetradas, nas quais a imagem é pensada e repensada até ganhar corpo como desenho ou maquete para depois ser transformada em gravura, objeto ou instalação.

Com o desenho a artista realiza um exercício de imaginação. Essa ação tem em si um caráter projetivo, um sentido de ser prelúdio a qualquer modo de expressão:

Meus desenhos são uma perseguição do mundo das idéias, um acercamento de determinados tipos de soluções para visualidades. É quando estou desenhando que me sinto mais à vontade e, ao mesmo tempo, mais provocada. Raras vezes, nos últimos anos, fiz desenhos que fossem uma finalidade em si mesmos. Eles são algo que eu gostaria de chamar de gráficos que conduzem a outros meios, a outros tipos de realizações no papel (como é o caso da gravura) ou no espaço tridimensional (como as instalações e os objetos). São desenhos preparatórios. São o lugar da invenção, uma espécie de depósito de idéias.⁶⁷

Os chamados desenhos preparatórios fazem parte dos projetos para as obras da artista, seja para os trabalhos gráficos ou para as instalações que realiza, muitas vezes, para lugares específicos, Regina Silveira sempre passa pelo procedimento do desenho: *“Cada uma das séries da tese [Simulacros], por suas especificidades técnicas, responde a diferentes operações de execução. A única etapa comum é a dos desenhos preparatórios, em diversas fases: dos esboços iniciais aos desenhos perspectivados em escala reduzida, e destes aos esquemas construtivos, já no mesmo tamanho do original a ser produzido.”⁶⁸*

⁶⁷ Depoimento de Regina Silveira à Angélica de Moraes. In: MORAES, Angélica de (org.). *Op. Cit.*, 1998, p. 62.

⁶⁸ SILVEIRA, Regina. *Op. Cit.*, 1984, p. 34.

Durante o processo de criação e elaboração de sua obra, muito pode ser alterado, mas a maioria das mudanças acontece na etapa do desenho, que possui uma essência construtiva: *“Meus projetos sofrem mudanças maiores na etapa do desenho, que é a fase da concepção mais profunda da obra. Nesse momento, ele pode transformar-se radicalmente.”*⁶⁹ Todo o projeto fica definido no desenho, podendo a obra ser montada e finalizada por assistentes da artista⁷⁰, como também ser encomendada digitalizações dos desenhos preparatórios e das maquetes, tudo que ajude na realização do trabalho, mas que não torne diferente o projeto⁷¹.

Em muitos trabalhos, como na série *Anamorfas*, a artista afirma que os desenhos preparatórios registram todas as operações visuais realizadas, assim como os percursos do pensamento, as alternativas, as escolhas. Em muitos desenhos ela utiliza a malha quadriculada perspectivada, a qual recorre para deformar, esticando, comprimindo e dobrando os contornos dos objetos, alterando o tamanho da malha quadriculada livremente: *“Minha ação gráfica foi sempre de livre escolha, tanto na seleção dos pontos de vista como no deslocamento, diminuição, aumento e retificação das medidas nas quadrículas.”*⁷²

Portanto, apesar da artista se basear nos códigos perspectivistas para distorcer as imagens, ela acaba criando uma “regra” para isso, que considera intuitiva: *“Contudo não estou me referindo à uma geometria cartesiana seca ou rígida, mas a uma geometria livre, constituída por um conjunto pequeno e particular de regras inventadas. Com esta geometria eu venho fazendo vários tipos de distorções topológicas, que consistem em dobrar, esticar, e curvar malhas, imagens e espaços.”*⁷³

Quando questionada pela crítica de arte, Angélica de Moraes, se a malha quadriculada perspectivada seria um modo de exercer autocontrole sobre sua habilidade de desenhista, Regina Silveira nega, dizendo que *“a malha não é policiamento. É um modo de mapear a forma. A malha me serve para realizar distorções e*

⁶⁹ Depoimento de Regina Silveira à Angélica de Moraes. In: MORAES, Angélica de (org.), *Op. Cit.*, 1998, p. 69.

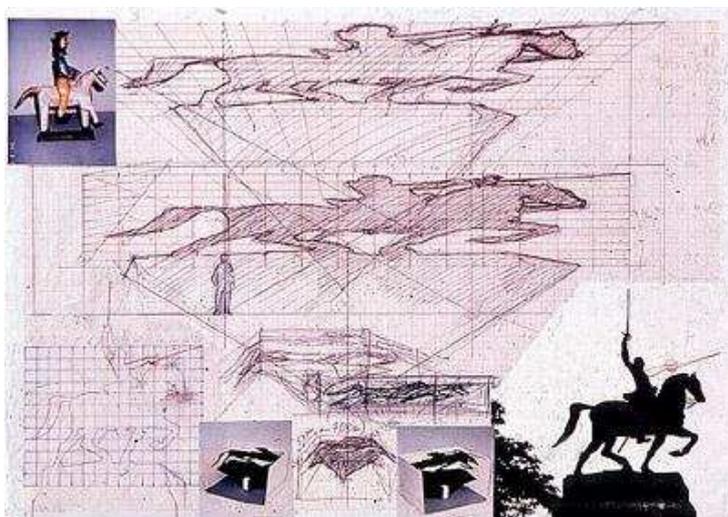
⁷⁰ Segundo depoimento da própria artista, muitas maquetes e desenhos manipulados em computador são realizados por seus assistentes. *Idem.*

⁷¹ Cf. Regina Silveira em entrevista concedida a autora em 22 de novembro de 2006 (transcrita aqui em Anexo I, pp. 76 - 86, p. 79).

⁷² SILVEIRA, Regina. *Op. Cit.*, 1980, p. 11.

⁷³ *Idem*, In: http://www2.uol.com.br/reginasilveira/bio_3.htm. Acesso em 12/04/2005 às 15:04.

ocupar espaços. Uso o desenho como instrumento de conhecimento e não como expressão de virtuosismo técnico⁷⁴.



25. Regina Silveira, *The Saint's Paradox*, 1994
Desenho Preparatório. Museu del Barrio, Nova York.

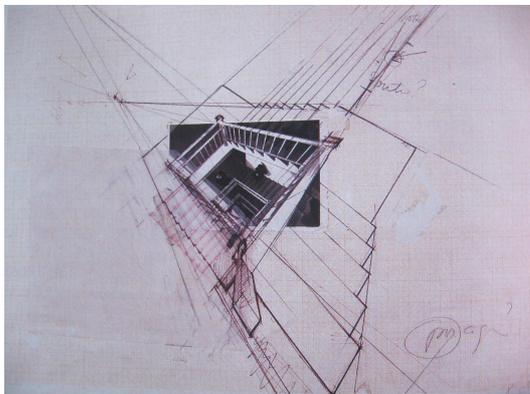
No caso dos desenhos preparatórios para as instalações, muitas vezes, esta malha passa a ser um papel milimetrado, escolhido pela artista, pois segundo ela a quadrícula desse tipo de papel a ajuda a pensar graficamente⁷⁵. Esse papel se torna o suporte do desenho, mas que recebe outras malhas sobrepostas, distorcidas, curvas ou inclinadas (figura 25).

No desenho preparatório para a instalação *Escada Inexplicável II* de 1997 (figura 26), tem-se um exemplo claro do processo de trabalho da artista. Sempre a partir da escolha de uma fotografia qualquer do objeto real, Silveira constrói um desenho, seja a partir da exploração de pontos de fuga, seja criando e manipulando distorções da perspectiva e/ou do ponto de vista. Nos casos das instalações para lugares específicos, a fotografia é do próprio lugar, como a artista declarou: "*Muitas vezes o meu desenho é feito em cima de fotografias do lugar. Então o*

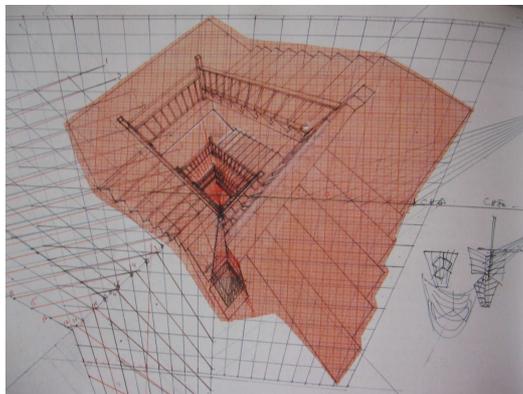
⁷⁴ Depoimento de Regina Silveira à Angélica de Moraes. In: MORAES, Angélica de (org.), *Op. Cit.*, 1998, p. 63.

⁷⁵ Cf. Regina Silveira em entrevista concedida a autora em 22 de novembro de 2006 (transcrita aqui em Anexo I, pp. 76 - 86, p. 77).

desenho preparatório vira anotações gráficas encima de fotografias. Escolho um ponto de vista no lugar da intervenção.⁷⁶

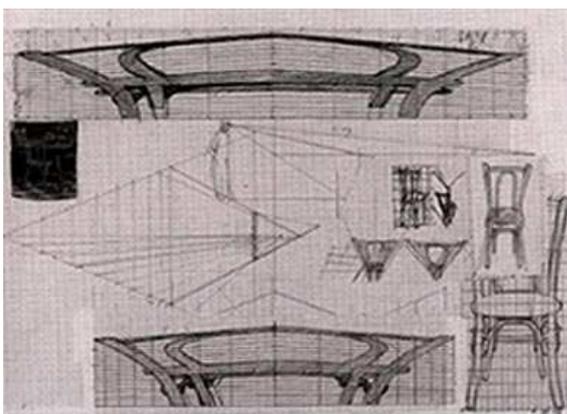


26. Regina Silveira, **Escada Inexplicável II**, 1997. Desenho Preparatório sobre fotografia, 45 x 63 cm. Coleção da artista.

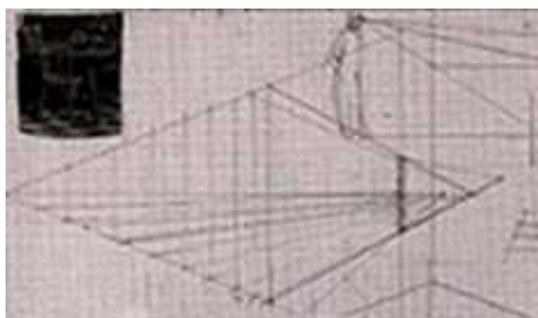


27. Regina Silveira, **Escada Inexplicável II**, 1997. Desenho Preparatório, 69 x 99 cm. Coleção da artista.

Em outro desenho (figura 28a), no caso um objeto, uma cadeira, que a artista “deforma”, observa-se a utilização de esquemas da perspectiva central (Figura 28b – detalhe), além de colocar uma figura humana para, provavelmente, pensar na manipulação de um determinado ponto de vista⁷⁷ e ângulo de visão, para depois construir o objeto (Figura 29).



28a. Regina Silveira, **Dobra 2**, 1994 – 2001
Desenho preparatório, 45,5 x 65,5 cm.



28b. Regina Silveira, **Dobra 2**, 1994 – 2001
Desenho preparatório (detalhe).

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Segundo a artista são nos desenhos preparatórios que ela tem o controle do ponto de vista. Idem.



29. Regina Silveira, *Dobra 2*, 2000.

Recorte de madeira com dobradiças, 90 x 220 x 220 cm

1. 4. 1. Os desenhos preparatórios em exposição

Muitas vezes, para as instalações de Regina Silveira, além dos desenhos preparatórios, é nas maquetes (figura 31), que é possível ter uma percepção mais próxima da obra transferida para o espaço tridimensional. Pode-se considerar que, os desenhos preparatórios, assim como as maquetes, são processos da criação artística que já se configuram como obra em si. Tanto que nos últimos anos, a artista realizou algumas exposições, nas quais o trabalho apresentado eram os desenhos preparatórios e / ou as maquetes para suas obras.

Uma das razões para a explicação deste tipo de mostra pode ser o fato de muitos de seus trabalhos serem temporários, são obras efêmeras feitas para determinados lugares e com um determinado tempo de duração, por isso muitos dos registros destes trabalhos são, além das fotografias que documentam a obra realizada, seus próprios projetos, principalmente nos casos de trabalhos que não chegaram a ser realizados.

Na verdade, Regina Silveira participa de mostras com maquetes de seus trabalhos em instalações desde 1995, na ocasião da exposição individual

realizada em Nova York⁷⁸. A artista observa que foi primeiro fora do Brasil onde percebeu interesse dos museus em seus projetos⁷⁹, mas atualmente no país o número desse tipo de exposição cresceu, talvez pelo fato da tendência aos estudos da crítica genética⁸⁰. Dentre as exposições recentes, duas aconteceram no Centro Cultural São Paulo. A primeira com desenhos preparatórios, maquetes, modelos digitais e amostras de projetos recentes para arquiteturas específicas em espaços públicos ou privados (muitos dos quais não foram realizados), dentro da Segunda Mostra do Programa de Exposições da instituição no ano de 2004⁸¹. A segunda, na mesma instituição, no ano de 2006⁸², com os 44 desenhos preparatórios para a série *Anamorfis* (1979-1981), doados pela artista, à Pinacoteca Municipal, pertencente ao CCSP.



30. Vista geral da exposição **Compêndio** de 2007.

Maquetes e desenhos preparatórios de Regina Silveira em exposição.

Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG

Em outra exposição, que ocorreu em 2002-2003⁸³, no Instituto Tomie Ohtake, também na cidade de São Paulo, em conjunto com o artista Eduardo

⁷⁸ Exposição "Mapping the Shadows", na LedisFlam Gallery, da série de exposições simultâneas "Art from Brazil", em Nova York. Cf. MORAES, Angélica de (org.), *Op. Cit.*, 1998, p. 248.

⁷⁹ Regina Silveira percebe isso no episódio dos desenhos preparatórios para a exposição *Gone Wild*, para o Museu de Arte Contemporânea de San Diego, em 1997. Para mais ver entrevista da artista concedida a autora em 22 de novembro de 2006 (transcrita aqui em Anexo I, pp. 76 – 86, p. 78).

⁸⁰ Idem, em Anexo I, pp. 76 – 86, p. 77. A crítica genética é, numa definição simples, a ciência que estuda como as idéias nascem. Ela é aplicada nas pesquisas sobre arte, mas principalmente sobre literatura, ao examinar manuscritos.

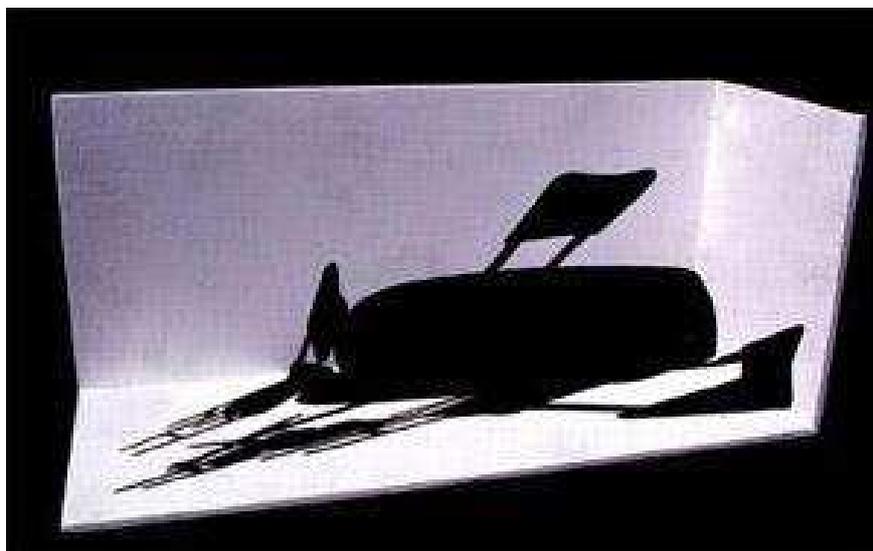
⁸¹ Exposição de 16 de junho a 18 de julho de 2004, no Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

⁸² Exposição de 13 de maio a 27 de agosto de 2006, no Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

⁸³ Exposição de 18 de outubro de 2002 a 5 de janeiro de 2003, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

Coimbra, intitulada *Do conceito ao Espaço: Eduardo Coimbra e Regina Silveira*, a artista apresentou maquetes de instalações ou obras para lugares específicos em espaços públicos ou privados.

Esse tipo de mostra, na qual o projeto é objeto principal em exposição, é cada vez mais comum. Regina Silveira afirma sempre ter considerado seus desenhos preparatórios como parte do projeto para suas obras, por isso, raras vezes ela realizou desenhos com a finalidade em si mesmos. Mas podem-se observar trabalhos em gravura, nos quais a artista praticamente reproduz o desenho preparatório, como em *Ralador*, de 1990 (figura 32) ou em *Lâmpada*, de 1995 (figura 33), ambas litografias.



31. *In Absentia (Stretched)*, 1992.

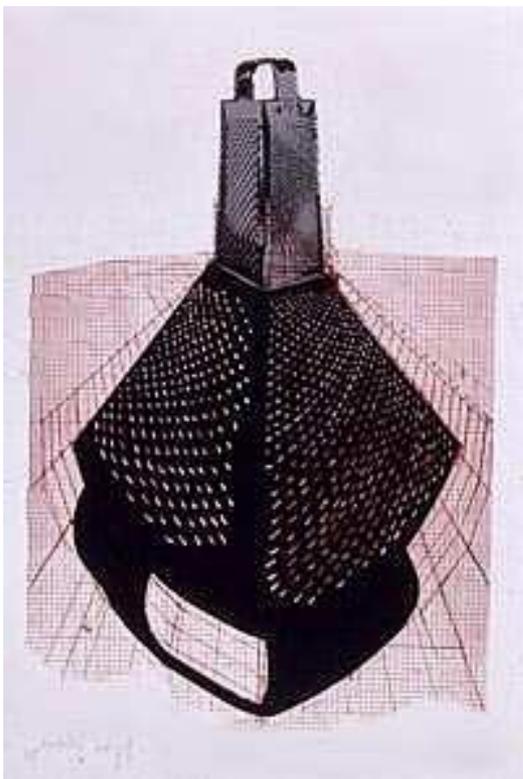
Maquete de madeira, 15 x 35 x 15 cm - escala 1 para 20.

The Queen's Museum of Art, NY.

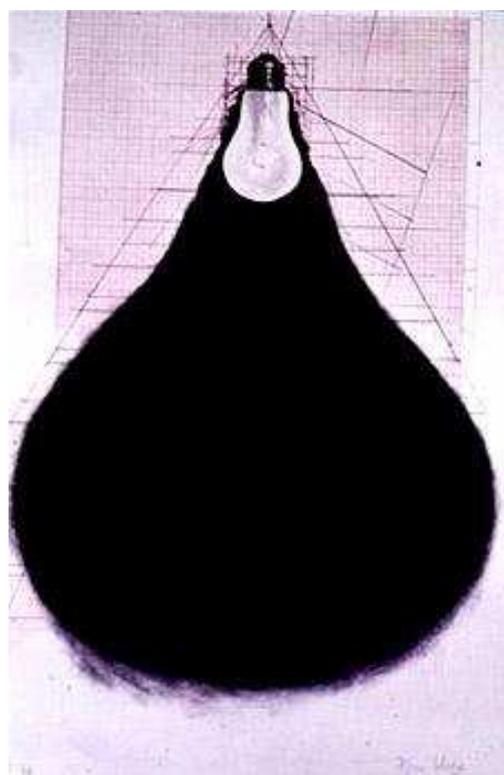
Para Agnaldo Farias, curador da exposição e autor do texto do catálogo, essa questão não é exatamente uma novidade, pois já no final dos anos 60, com os desdobramentos da arte conceitual, “*Esboços, esquemas, textos, documentações de fatura variada e até mesmo instruções dirigidas ao leitor da obra, que a partir daí convertia-se em alguém que garantia a existência da obra passaram a ter um peso muito*

maior quando não substituíam a obra de arte compreendida como um objeto, isto é, algo dotado de dimensão física.⁸⁴

Regina Silveira é uma artista que demonstra ser a idéia ou o conceito as partes fundamentais da obra de arte e muitas vezes até o aspecto mais importante do trabalho. E percebe-se aqui que todo esse processo, da elaboração e do desenvolvimento da idéia e do conceito, é realizado, no caso da obra de Silveira, no desenho.



32. Regina Silveira, **Ralador**, 1990.
Litografia sobre papel. 50 x 70 cm.



33. Regina Silveira, **Lâmpada**, 1995.
Litografia sobre papel. 50 x 70 cm.

⁸⁴ FARIAS, Agnaldo. *Op. Cit.*, p. 13.

2. Diálogos sobre a perspectiva

Na Antiguidade Clássica, observam-se elementos iniciais da perspectiva - apesar dessa denominação só aparecer no século XV - principalmente, nos afrescos de Pompéia e no tratado *De Architectura (Da Arquitetura)* do arquiteto romano Vitruvius (século I a.C.). Esse tratado pode ser considerado o único testemunho que justifica “a suposição de ter existido na Antiguidade uma perspectiva em pintura, matematicamente representada”⁸⁵. No entanto, não há nada que ligue as técnicas artísticas de representação com as teorias geométricas ópticas gregas, particularmente, a *Óptica* de Euclides (295 a.C.), sendo considerada a perspectiva ocidental anterior ao Renascimento, como perspectiva não-científica.

Na Europa pré-renascentista e no Oriente empregavam-se métodos intuitivos de representação da tridimensionalidade, hoje chamada de Perspectiva Isométrica, Intuitiva ou não-científica. Por exemplo, o pintor e arquiteto italiano Giotto (c. 1267–1337) foi um dos primeiros a dar importância à representação do espaço, colocando personagens representados de costas, ou ainda espaços vazios, sem a figura humana, o que foi inovador.

Já no final da Idade Média e no Renascimento, a perspectiva começou a se desenvolver por meio do conhecimento sistemático sobre a óptica e a geometria euclidiana: “(...) a perspectiva pictural está ligada à “ciência de Perspectiva”, um setor ao qual a pesquisa acadêmica se dedicou intensamente no final da Idade Média, e que poderíamos chamar de *Óptica*.”⁸⁶, fazendo com que os artistas se aproximassem dos matemáticos, e transportassem este conhecimento para a pintura, além de proporcionar à eles sucesso frente aos mecenas e ao público. Pode-se acrescentar a frase acima de Baxandall, a afirmação de Martin Kemp: “A perspectiva linear, com suas bases em levantamento topográfico, na óptica medieval e na geometria euclidiana, era a justificativa mais óbvia do pintor para a fama intelectual.”⁸⁷

A perspectiva linear, baseada a princípio num único ponto de vista fixo e central, desenvolveu-se na arte, na Itália no início do século XV, quando foi citada

⁸⁵ PANOFSKY, Erwin. *Op. Cit.*, nota 19, p. 88.

⁸⁶ BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente – Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991, p. 200.

⁸⁷ KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 142.

pelo arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446), descrita por Leon Battista Alberti (1404-1472) em seu tratado *Da Pintura* (1435) e pintada num afresco chamado *A Trindade* na igreja Sta. Maria Novella, em Florença, cerca de 1420, pelo pintor Masaccio (1401-1428).

Alberti desenvolve a teoria da perspectiva linear e a formação da “janela perspectivista” a partir de um raio formado por linhas retas projetadas da base do objeto e tem como ponto de convergência o olho, a regra da pirâmide visual. Esse raio é interseccionado por um plano paralelo à base do objeto e do plano pictórico, resultaria no tamanho do objeto conforme sua distância em relação ao olho. Nas palavras de Alberti: “os pintores devem saber que com suas linhas circunscrevem uma superfície as formas das coisas vistas, como se essa superfície fosse de vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a uma certa distância, com determinadas luzes e determinada posição de centro no espaço e nos seus lugares. (...) Não será, pois, a pintura outra coisa que a intersecção da pirâmide visual representada com arte por linhas e cores numa dada superfície (...)”⁸⁸

Durante o Renascimento, muitos artistas também eram teóricos e escreveram seus tratados e estudos sobre a pintura, além do já mencionado *Codex Atlanticus* (1483-1518), Leonardo da Vinci escreveu outros, como o *Codex Urbinas Latinus 1270*, (1500-1505). Além dele, Piero della Francesca, escreveu *De Prospetiva Pingenti* (1469) e Dürer, *Institutionum geometricarum libri quatuor...*(1525), só para citar alguns.

Os artistas renascentistas encaravam a perspectiva artificial com algum pragmatismo. Incorporavam-no quando lhes era útil, mas eram flexíveis. Por exemplo, John White afirma que o artista renascentista florentino Paolo Uccello continuou a utilizar pontos de fuga mutáveis muito depois de dominada a perspectiva artificial⁸⁹. É irônico o fato de que Uccello, o qual tanto se preocupava com a teoria perspética, viesse a criar obras como o fresco de *Sir John Hawkwood* e o *Dilúvio de Santa Maria Novella* – ambos baseados num desenho minuciosamente perspectivado, mas com elementos incompatíveis com o sistema, com complexos jogos entre superfície e profundidade e múltiplos pontos de vista.

⁸⁸ ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 82-83.

⁸⁹ WHITE, John. *Op. Cit.*, 1987, pp. 202-210.

Após o Renascimento, o Maneirismo “consciente”, como é chamado por Gustav Hocke o período entre os anos de 1520 e 1650, “quanto àquele lapso de tempo entre o fim do Renascimento e o Barroco tardio”⁹⁰, apresenta inúmeros artistas que trabalham com deformações, de um estilo que procura fugir e libertar-se dos critérios do Classicismo, numa época em que os artistas, principalmente italianos, acreditavam tratar-se de um labirinto poético, um mundo “repleto de desordens e de angústias, razão pela qual ele não mais se deixa retratar pelas regras do Classicismo (...) Foi em Florença onde, pela primeira vez, se tentou representar por uma maneira pessoal, este mundo repleto de desconcertos”⁹¹ época na qual, como já foi dito aqui, a anamorfose tornou-se moda.

No período Barroco, aconteceram algumas experimentações no campo da representação perspectivista, que utilizavam diferentes pontos de vista para observar o mesmo objeto, “caracterizadas por uma concepção dinâmica do espaço, observado e descrito através de uma visão policêntrica”⁹², essas experiências resultaram nas perspectivas anamórficas e ilusionistas. É desta época, no século XVII, o já citado tratado *La Perspective Curieuse*, no qual Nicéron realizou estudos sobre os esquemas de anamorfoses.

Do século XVI ao XVIII, muitos tratados sobre a perspectiva foram escritos, alguns sobre a perspectiva não-linear, imitadora dos efeitos de distância por meio da cor e da luminosidade (claro-escuro), designada como perspectiva aérea, que consiste nas imagens ópticas transmitidas pelas superfícies das coisas, que ao atravessarem o espaço, enfraquecem, não só os ângulos dos objetos ficam menores, conforme ensina a perspectiva linear, mas também perdem intensidade.

A partir da metade do século XIX, os códigos de representação naturalistas caíram em relativo desuso após a ascensão da fotografia e com o impressionismo. Artistas como Turner, Constable, Courbet, Manet e Monet começaram a rejeitar os princípios da perspectiva tradicional e se interessavam em capturar o brilho natural da luz e da cor. Aos poucos, no período de transição para a arte moderna, a

⁹⁰ HOCKE, Gustav R. *Op. Cit.*, p. 19 e seguintes.

⁹¹ Idem.

⁹² MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho – aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Lisboa: Edições 70, 1996, pp. 63 - 64.

pintura deixa de ser a “janela perspectivista”, deixa de ter a transparência de uma janela, como exemplifica Alberto Tassinari no caso da pintura de Cézanne:

Para a pintura de Cézanne as coisas ocorrem de modo diverso. Em parte ela é o vidro transparente através do qual se vêem as coisas. Em parte ela obstaculiza tal transparência pela trama das pinceladas. Se o espaço da obra de Cézanne é sem dúvida moderno, pertence ainda à fase de formação de arte moderna. Parte transparente, parte opaco, o plano da pintura é também em parte naturalista e em parte sua destruição.⁹³

2.1. A quebra de paradigmas da arte moderna

No século XX, com a arte moderna iniciou-se a ruptura do espaço organizado, os artistas experimentavam diversas maneiras de representar o espaço, muitas vezes distorcendo os códigos da perspectiva.

A pintura deixou de ser mimética, ou seja, recusou a função de copiar e reproduzir a realidade, da maneira como era feita nos moldes clássicos e naturalistas. Este não era mais o objetivo dos artistas, pois com o desenvolvimento tecnológico e o advento da fotografia, a imagem passa a ser registrada fielmente, sem a necessidade das habilidades manuais do artista. “A luta da arte moderna por um espaço artístico não perspectivo, se não se desvincilhou do espaço, o deixou como um tema relevante somente para este ou aquele artista e não em sua generalidade.”⁹⁴

Nas vanguardas artísticas o Cubismo pode ser considerado o primeiro movimento radical na transformação da arte, tornando-a um espaço autônomo, livre de discursos e diversas interpretações. Os cubistas trabalhavam com os elementos formais da pintura, o espaço torna-se um impasse visual, com uma perspectiva fragmentada, deformada e decomposta. “... mais do que um modelo, o cubismo foi o primeiro exemplo irrefutável de que a arte moderna era algo diverso do

⁹³ TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 30.

⁹⁴ Idem, *op. cit.*, p. 19.

*naturalismo. (...) A enorme importância do cubismo reside na sua concepção do espaço.*⁹⁵

No entanto, há movimentos nos quais a perspectiva ainda é utilizada, mesmo que apenas em alguns casos isolados, como no movimento surrealista, em que é usada para criar imagens oníricas de um mundo insólito e absurdo. *“...os surrealistas manipularam a estrutura espacial para reforçar o sentido fantástico. Giorgio de Chirico, em particular, fez isto, introduzindo contradições de perspectivas em suas paisagens arquitetônicas.*⁹⁶

Na abolição total de perspectiva, como é o caso da pintura abstrata de Kandinsky, para quem a arte se aproxima da expressão do mundo espiritual, sem a necessidade de recorrer à mediação de objetos reais, *“A perspectiva desaparece porque não há mais nenhum mundo exterior a projetar, uma vez que o próprio fluxo psíquico, englobando o mundo, se espraia sobre o plano da tela.”*⁹⁷

No pensamento de José Ortega y Gasset, o início do século XX é o período da desumanização da arte, isto é, a arte não mais representa os objetos reais, como são vistos, é a experiência estética e a subjetividade que ficam em evidência: *“Longe de o pintor ir mais ou menos entorpecidamente à realidade, vê-se que ele foi contra ela. Propôs-se decididamente a deformá-la, romper seu aspecto humano, desumanizá-la.”*⁹⁸ O mesmo é chamado por Anatol Rosenfeld de “desrealização”, como explica: *“O termo ‘desrealização’ se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”,* ele considera que isto acontece tanto nas vanguardas não-figurativas, como nas figurativas *“mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica. Esta, no expressionismo, é apenas ‘usada’ para facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência(...).”*⁹⁹

Num ensaio datado de 1910, Ortega y Gasset afirma que *“muito mais importante determinar o que se deve pintar: como se deve pintar é questão secundária,*

⁹⁵ Idem, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁶ ARNHEIM, Rudolf. *Op. Cit.*, p. 286.

⁹⁷ ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto / Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, p. 87.

⁹⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Editora Cortez, 1991, p. 41.

⁹⁹ ROSENFELD, Anatol. *Op. Cit.*, p. 76.

adjetiva, empírica, que acorrerão para responder com respostas divergentes cem escolas e mil pintores".¹⁰⁰

Mas pode-se dizer que a questão do espaço foi o grande problema do século XX, como Nelson Aguilar demonstra, *"Colocava-se a questão: como criar um espaço a partir de um suporte de duas dimensões? E que espaço? A questão não era somente técnica. Punha em causa a própria espacialidade, sua estrutura e sentido originário, isto é, como forma dimensional do estar no mundo, que o artista tem por tarefa erigir "em obra"*".¹⁰¹

Alguns tratados da época moderna discutem a teoria de uma perspectiva não-linear, por exemplo, Panofsky cita o estudo de El Lissitzky de 1925, ao articular que do pensamento moderno partem acusações de que a representação perspectivada é instrumento de um racionalismo limitado e limitador¹⁰².

Sobre o espaço moderno, Alberto Tassinari, divide o período da arte moderna em duas fases, a de formação que vai até 1955 e a seguinte, de desdobramento, que compreende toda a arte contemporânea até os dias atuais.

A partir da década de 1960, aparece a tendência neofigurativa, que significa um retorno à figuração, mas não é um retorno à representação naturalista ou à utilização da perspectiva no modo Renascentista, e sim uma nova maneira de se utilizar a imagem. Com lições tiradas da pintura abstrata, da fotografia, dos meios

¹⁰⁰ ORTEGA Y GASSET, José. "Adão no Paraíso". In: *Adão no Paraíso e Outros Ensaio Estéticos*. São Paulo: Editora Cortez, 2003, p. 51.

¹⁰¹ AGUILAR, Nelson Alfredo. "Mário de Andrade: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, vol. 30. São Paulo, 1989, pp. 129 – 147, p. 129.

¹⁰² No texto reproduzido a seguir, Panofsky cita alguns trechos do texto de El Lissitzky: "A perspectiva mais antiga é caracterizada como tendo "limitado o espaço, tornando-o finito, encerrando-o", e concebido o espaço "de acordo com a geometria Euclidiana, como tridimensionalidade rígida". E são estes elos que a arte mais recente tem tentado quebrar. Em certo sentido, fez-se explodir todo o espaço "pela distorção do centro de visão" ("Futurismo") ou então deixou de se procurar representar distâncias em profundidade "de modo extensivo", através de reduções. O que se visava era, de acordo com os critérios psicológicos mais modernos, criar uma ilusão "de modo intenso", fazendo contrastar superfícies cromáticas, cada uma com uma posição e um cambiante diversos, só assim se ganhando valores espaciais diferentes (Mondrian e, sobretudo, o "Suprematismo" de Malevich). Crê o autor poder adiantar uma terceira sugestão: a conquista de um "espaço imaginário" por meio de corpos determinados mecanicamente, os quais, através deste movimento, pela sua rotação ou oscilação, produzem figuras determinadas (por exemplo, uma vara em rotação produz um círculo aparente, ou, em outra posição, um cilindro aparente, etc.). Desta forma, e na opinião de El Lissitzky, a arte é elevada à posição de uma pangeometria não-euclidiana (enquanto, na realidade, o espaço desses corpos "imaginários" em rotação é tão "euclidiano" como qualquer outro espaço empírico)." In PANOFSKY, *Op. Cit.*, nota 73.

de comunicação, da reprodutibilidade da imagem, enfim, da crescente cultura de massa da época, os artistas buscavam se aproximar da vida cotidiana. No caso dos artistas que utilizavam a perspectiva, muitas vezes, faziam uso de uma imagem apelativa para o grotesco e para o fantástico, realizavam ainda operações nas quais fragmentavam e faziam a justaposição, além da decomposição e da distorção de imagens.

No final da década de 60 surgiu a arte conceitual, também chamada de arte como idéia ou arte da informação, na qual a idéia ou o conceito de uma obra é mais importante que a própria obra. Influenciados por Marcel Duchamp, que na época do dadaísmo mudou radicalmente as convenções das artes visuais, ao deslocar os objetos de seu contexto familiar e apresentá-los como arte. Duchamp questionou as regras da arte, incluiu o intelecto, o corpo e o espectador na criação e recepção da arte e privilegiou o conceito em favor de concepções tradicionais de estilo e beleza, influenciando, assim, os artistas conceituais que trabalhavam em diferentes meios, como vídeos, performances, fotografias, instalações, propostas escritas, mapas ou fórmulas matemáticas etc.

Os artistas atuais encontram uma espacialidade estável, já conquistada e podem caminhar para qualquer direção dentro de um campo expandido, como esclarece Tassinari: “*Diante de uma espacialidade já formada em sua estrutura básica, o artista contemporâneo trabalha num campo pleno de possibilidades, contudo não mais sujeito a mudanças tão radicais como as que a arte moderna teve de realizar para formar-se.*”¹⁰³

A arte conceitual foi dentre as tendências das décadas de 60 e 70, a que adotou uma postura mais radical e é a que permanece hoje mais ativa na memória e na influência dos artistas, pois suas idéias continuam por trás de boa parte da produção contemporânea.

¹⁰³ TASSINARI, Alberto. *Op. Cit.*, p. 12. Para mais informações sobre a conceituação da idéia de “campo expandido” ver: ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea – Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, cap. 2: O campo expandido. E sobre o “campo expandido” para a escultura ver: KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

2.2 A perspectiva persistente

Aqui já foi citado as afinidades de Regina Silveira com as obras de Marcel Duchamp, para quem a perspectiva era muito importante, e cujo assunto estudou nos tratados dos teóricos perspectivistas, provavelmente quando trabalhou na Biblioteca Sainte-Geneviève, em Paris nos anos de 1913 e 1914¹⁰⁴. Segundo Duchamp, um de seus trabalhos mais conhecidos, *O Grande Vidro*¹⁰⁵ constituiu “uma reabilitação da perspectiva, que havia sido completamente ignorada, desacreditada. A perspectiva, para mim, tornou-se absolutamente científica. (...) Uma mistura de história, anedota, no bom sentido da palavra, com representação visual, dando menos importância à visualidade, ao elemento visual, que era usado geralmente na pintura. (...) Tudo estava se tornando conceitual, quer dizer que dependia de outras coisas que não a retina”.¹⁰⁶

Além de *O Grande Vidro* de Duchamp e do já mencionado *Etant Donnés*, vale citar também seu pequeno vidro, cujo título *A regarder d'un oeil, de près, pendant presque une heure* (*Para ser olhado de um olho, de perto, durante quase uma hora*) de 1918, é uma referência às recomendações de Leonardo da Vinci para se conseguir uma perspectiva correta.

Para os artistas contemporâneos à Silveira, em sua maioria os envolvidos na vertente conceitual, é comum a manipulação de imagens fotográficas, pois essa se torna instrumento privilegiado para questionar o meio da arte:

*O interesse de Regina Silveira pela fotografia surge nos anos 70, momento em que a imagem mecânica desperta a atenção crescente dos artistas plásticos pela possibilidade de gerar ficções ou de investigar os sistemas de informação, as teorias da percepção e do conhecimento.*¹⁰⁷

¹⁰⁴ Cf. CLAIR, Jean. “Duchamp and the classical perspectivists”. Artforum. Nova York, março, 1978, pp. 40-49, p. 40 e seguintes. Esta biblioteca, criada pela Ordem de Santa Genoveva, possui um acervo rico em tratados sobre a perspectiva, como os de Nicéron, Abraham Bosse, Emmanuel Maignan, Père du Breuil, Athanasius Kircher e também uma rara edição do primeiro tratado sobre perspectiva impresso na Europa em 1509, *De Artificiali Perspective* de Jean Pélerin Viator.

¹⁰⁵ O título dado por Marcel Duchamp à obra é, em francês: *La Mariée mise à nu par les célibataires, même* (*A noiva sendo desnudada pelos celibatários, mesmo*), 1915-23, feita com tinta óleo e fios de chumbo entre duas placas de vidro, é conhecida por *O Grande Vidro*, está localizada no Museu de Arte da Filadélfia, EUA.

¹⁰⁶ CABANNE, Pierre. *Op. Cit.*, p. 64-65.

¹⁰⁷ FABRIS, Annateresa. “Sombras Simuladoras”. In: MORAES, Angélica de (org.), *Op. Cit.*, 1998, p. 189.

Além de se tornar uma importante artista dentro do cenário brasileiro, Regina Silveira teve destaque no cenário internacional a partir da década de 90, como já foi dito anteriormente, onde seu trabalho dialoga com o de diversos artistas. Os conceituais Jan Dibbets e Justen Ladda, são mencionados por Walter Zanini no texto “A Aliança da Ordem com a Magia”, que fez parte do catálogo da exposição de Regina Silveira intitulada *Regina Silveira In Absentia (Stretched)* (figura 31 – maquete), realizada no conjunto de mostras *Contemporary Currents* pelo *The Queens Museum of Art*, de Nova York, em 1991¹⁰⁸. No texto Zanini afirma que ambos os artistas, contemporâneos de Regina Silveira atuam em “faixa próxima”¹⁰⁹ com a artista brasileira.



34. Jan Dibbets, *Perspective correction - my studio II, 3 – square with cross on floor*, 1969.

Fotografia em preto e branco, 120 x 110 cm. Coleção Fundação Serralves.

O artista conceitual holandês Jan Dibbets discute em seu trabalho as questões da percepção visual. Na série *Perspective correction* (Perspectiva corrigida) de 1969, o artista faz experimentos com fotografia, e através dela, testemunha as transformações da perspectiva, criando, como por exemplo na obra *Perspective correction - my studio II, 3 – square with cross on floor* (figura 34), a

¹⁰⁸ Este texto de Walter Zanini está reproduzido na íntegra In: MORAES, Angélica de (org.). *Op. Cit.*, 1998, pp. 125-175.

¹⁰⁹ Idem, p. 175.

imagem de um quadrado com uma cruz, que parece estar em pé, em relação ao observador, mas que na verdade, como o título da obra indica, está no chão. Ao fixar um ponto de vista, um trapézio - forma que é desenhada no chão do estúdio do artista - fica com o formato de um quadrado correto em relação à fotografia, mas em desacordo com o sentido da perspectiva do espaço fotografado, causando um desconforto no observador, pois parece sair da parede e levantar-se do chão. Assim, o artista mostra que a fotografia pode ser ilusória como a pintura e o desenho¹¹⁰ e, como observar uma fotografia reforça a representação da perspectiva linear¹¹¹.



35. Jan Dibbets, **Four Courts Dublin, DB**, 1983.
Série *Comets*. Colagem, fotografia e litografia, 73,7 x 80,3 cm.

Já em seus trabalhos da década de 80, Jan Dibbets realiza, como na série *Comets* (figura 35), colagens com fotografias tiradas por ele de diferentes ângulos de um mesmo espaço arquitetônico, como cúpulas, paredes e chão de catedrais. A partir de múltiplos e diferentes pontos de vista, numa trajetória circular em intervalos regulares, Dibbets cria, com processos de transgressão da perspectiva

¹¹⁰ ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001, p. 95.

¹¹¹ Cf. frase de Panofsky já citada “...fato deve-se, em parte, ao hábito, que o ver fotografias reforça, da representação perspectiva linear”.In: PANOFSKY, Erwin. *Op. Cit.*, 1999, p. 36.

e justaposições, uma imagem panorâmica circular de um ambiente cuja perspectiva é impossível, a qual ele completa com linhas em litografia que reforçam esse movimento circular.

Como igualmente no trabalho *Octogonais de Bianka* de 1982, outro exercício sobre a poética do ponto de vista, desta vez de uma abertura no alto de um templo octogonal, na cidade de Kassel, Alemanha, na qual o artista realiza uma colagem fotográfica usando uma visão de baixo para cima desse espaço. Silveira entra em contato com esse trabalho, em particular, quando ele é exposto na XVII Bienal de São Paulo em 1983, sob curadoria geral de Walter Zanini.



36. Jan Dibbets, *Saenredam-Zadkine VII*, 2003

Fotografia colorida e grafite sobre papel.

Museu Zadkine, Paris.

Dos trabalhos mais recentes de Dibbets vale destacar a série realizada para o museu francês Zadkine, em 2003, na qual o artista faz uso dos mesmos procedimentos da série *Comets*, mas nesse caso, trabalha com a arquitetura do espaço do próprio museu ao fotografar lugares internos e externos, nos quais, mais tarde, a exposição foi realizada, e a partir daí cria as suas perspectivas impossíveis. Essa atitude é muito próxima à tomada pela artista brasileira ao realizar o trabalho *Vórtice* (figura 18), por exemplo.

Regina Silveira refere-se às pesquisas de Jan Dibbets em texto de seu doutorado *Simulacros*, no que diz respeito ao interesse comum de ambos no questionamento da idéia tradicional da arte e da busca por códigos que coloquem em xeque a percepção sensorial imediata. Como analisa Annateresa Fabris:

*Ambos dirigem várias interrogações aos modos convencionais de visão e fazem a desconstrução sistemática e analítica de imagens e pontos de vista a partir de um meio convencional como a fotografia. O que interessa primordialmente aos dois é discutir a percepção enquanto forma abstrata e artificial. Por isso mesmo, lançam mão de uma imagem já construída sobre a qual criam jogos espaciais freqüentemente impossíveis e claramente derivados de manipulações e justaposições.*¹¹²

Outro artista que trabalha com a questão do ponto de vista e a justaposição de imagens é David Hockney, em seus trabalhos fotográficos que criam montagens panorâmicas de ambientes internos ou externos, como é o caso de *Pearblossom Highway* (figura 37), uma colagem fotográfica de 1986 feita numa paisagem desértica dos Estados Unidos. Nessa obra percebe-se que o artista se aproximou dos objetos para captar sua imagem, alguns vistos de cima, outros de frente e foi montando de maneira que tudo se tornou uma única imagem, como um plano pictórico. Na análise do próprio Hockney:

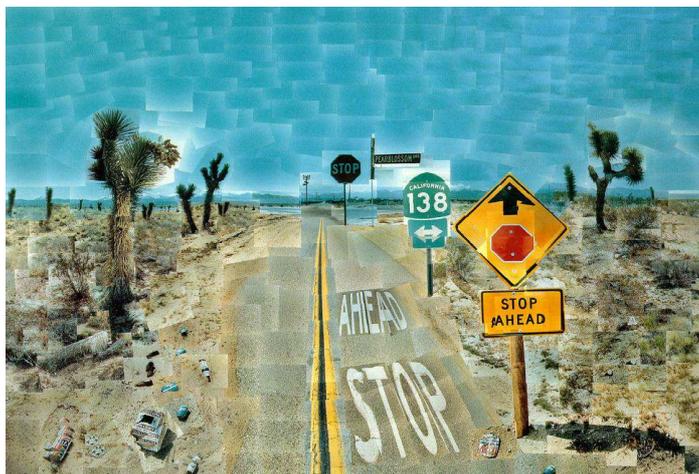
(...) Pontos de vista múltiplos criam um espaço bem maior do que pode ser alcançado por um único. Nossos corpos talvez aceitem um ponto de vista central, mas nossa imaginação movimenta-se rente a tudo, exceto ao horizonte remoto, que tem de estar perto do alto do quadro.

*Embora “Pearblossom Highway” pareça ter um ponto de vista central fixo, nenhuma das fotografias que o compõem foram tiradas do que se poderia dizer “lado de fora” da imagem. Movimentei-me pela paisagem, construindo-a devagar de diversos pontos de vista.*¹¹³

¹¹² FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 190.

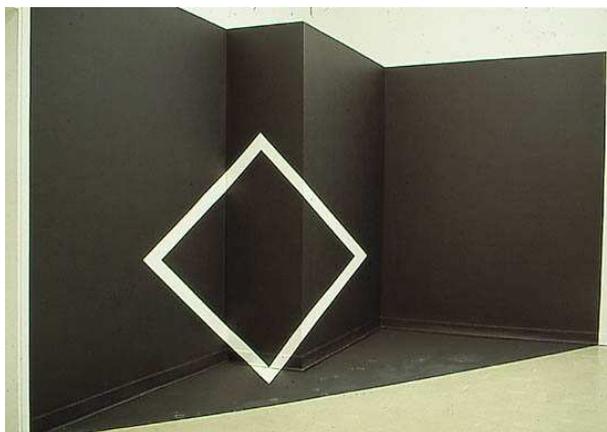
¹¹³ HOCKNEY, David. *Op. Cit.*, 2001, p. 94.

Nessa afirmação de Hockney pode-se observar a questão do processo da visão humana, a complexidade da percepção e os vários pontos de vista de um observador para se construir uma imagem.



37. David Hockney, *Pearblossom Highway, 11-18 de abril de 1986*, 1986
Colagem Fotográfica. 181,6 x 271,8 cm.
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

O artista alemão, Justen Ladda (figura 38), também aplica a regra da ilusão criada pela manipulação de um ponto de vista em suas instalações, como a questão da percepção de um objeto, no caso um esquadro quadrado, que na realidade está ausente.



38. Justen Ladda, *Square*, 1980. Instalação.
Ben Maltz Gallery, Los Angeles, EUA.

Durante a pesquisa foi levantado um considerável número de artistas que usaram ou ainda trabalham com a perspectiva. Além dos casos já citados, como Jan Dibbets e Justen Ladda, há ainda o italiano Giulio Paolini, e alguns artistas que, assim como Silveira, participaram da exposição que aconteceu na cidade de Le Mans, França, intitulada *Persistante Perspective* (Persistente Perspectiva). A exposição que ocupou o Museu da Escola Superior de Belas Artes da cidade, em 2004, contou com a presença de 19 artistas, como os consagrados da arte pop e conceitual, David Hockney, Sol LeWitt, Donald Judd, Roy Lichtenstein, Jan Dibbets, e mais Christian Baboum e François Morellet.

Essa exposição organizada por Claude Lothier, artista e professor da instituição francesa, reuniu obras de artistas modernos e contemporâneos, todas permeadas pela questão da perspectiva, contrapondo a idéia comum do banimento da utilização da perspectiva pela modernidade¹¹⁴. Na grande maioria dos trabalhos desses artistas, pode-se observar a utilização da fotografia como um meio para se colocar a discussão da representação e a perspectiva como objeto de reflexão.



39. Vista parcial da exposição ***Persistante Perspective*** de 2004 com a obra *Escada Inexplicável II* de Regina Silveira ao fundo. École Supérieure des Beaux-Arts du Mans, Le Mans, França

¹¹⁴ Cf. carta da organização da Exposição *Persistante Perspective* à Regina Silveira. Ver aqui em Anexo II, p. 87.

A questão da manipulação do ponto de vista é fundamental para entender a representação e a percepção do espaço, e é essencial ao discutir essa percepção enquanto aspecto abstrato e artificial da perspectiva. A subversão do olhar do espectador e, ainda, a destruição da estabilidade de sua percepção causada por essa subversão fazem da manipulação do ponto de vista uma atitude contemporânea no trabalho desses artistas. Visto que aqui, considera-se a hipótese de Panofsky de que cada período histórico possui sua visão de mundo, portanto uma maneira de utilizar a perspectiva, *“é fundamental apurar se os períodos e áreas da Arte possuem ou ignoram a noção de perspectiva e também definir que noção é essa.”*¹¹⁵

Sobre esse aspecto, Regina Silveira observa em sua análise ao conjunto de obras da tese de doutorado: *“Mesmo diversas quanto a meios e funções, todas estas obras manipulam criticamente os códigos da Perspectiva Linear e são, sobretudo, reflexões sobre o Ponto de Vista, o lugar de olhar representações, ou mais amplamente, a posição para avaliar o mundo visual à nossa volta.”*¹¹⁶

Atualmente a relação entre obra e espectador mudou, ela não é mais uma observação passiva como se pensava antes: *“(...) Observar a arte não significa “consumi-la” passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis”.*¹¹⁷ É nesse olhar que o artista encontra meios para abordar as questões relativas à vida contemporânea, pois agora mais do que nunca a arte é um território para a reflexão do mundo, ela age como iniciadora e ponto central dessas investigações.

É evidente o diálogo estabelecido entre Regina Silveira e esse artistas, pois além de possuírem a evidente filiação conceitual, tratam a perspectiva como uma idéia e reforçam a figura do artista como um intelectual.

¹¹⁵ PANOFSKY, Erwin. *Op. Cit.*, p. 42.

¹¹⁶ SILVEIRA, Regina. *Op. Cit.*, 1984, p. 21.

¹¹⁷ ARCHER, Michel. *Op. Cit.*, 2001, p. 235.

Considerações Finais

Ao iniciar essa pesquisa, a escolha em analisar o trabalho de Regina Silveira, sob o aspecto da utilização da perspectiva, pareceu óbvia. Muito pela expressividade da artista e de seu trabalho no cenário nacional a partir do final dos anos 60 até os dias de hoje, mas também por acreditar ser importante realizar uma pesquisa no Brasil sobre uma artista brasileira.

Sempre de uma maneira expressiva e muito irônica, Regina Silveira crítica o problema da representação e da desmistificação do status da imagem em seu trabalho, como aponta Adolfo Montejo Navas:

Assim como a representação sempre tem uma raiz política, uma nervura ideológica, a investigação crítica de muitas obras de Regina não faz outra coisa senão desvelar a superfície racional da representação, ironicamente, com uma aplicação que alia poesia e racionalismo, geometria e imaginação, materialidade e imaterialidade. (...) A ironia artística da obra de Regina Silveira inscreve-se na formulação desta crítica como recurso de desmistificação do status da imagem e de suas armadilhas culturais, assim como de desliteralização imagética.¹¹⁸

Hoje, artista em tempo integral, Regina Silveira encara a arte como *cosa mentale*¹¹⁹. Seu trabalho é muito mais abrangente do que a simples investigação dos códigos de representação por meio da perspectiva, e sim uma exploração do mundo da imagem e dos meios de produção dessa imagem. Mas em praticamente quatro décadas de carreira, a questão da perspectiva é essencial em seu trabalho e estabelece uma forte conexão em toda sua obra.

Meu interesse principal como artista, durante as duas últimas décadas, tem sido o modo pelo qual percebemos imagens e espaços, particularmente quando essas imagens e espaços foram transformados por distorções de perspectiva. Este

¹¹⁸ NAVAS, Adolfo Montejo. "Fantasmagoria da Luz", catálogo da exposição ClaraLuz, p.63-64.

¹¹⁹ Termo tirado a partir da famosa frase de Leonardo da Vinci "La pittura è cosa mentale" (A pintura é uma coisa mental), a qual, em sua época significou uma afirmação do intelecto para o que era habitualmente considerado coisa estritamente manual.

processo tem implicado minha contínua consideração sobre a natureza e as funções da representação visual, e também sobre como as imagens distorcidas e os espaços se relacionam com a percepção e a memória. Isto explica porque uma grande parcela de meu trabalho se caracteriza por ambiguidades visuais, metamorfoses e paradoxos.¹²⁰

Ao explorar as distorções da perspectiva pode-se perceber o que é possível fazer com as imagens que o espectador tem registrado como a imagem das coisas reais. Essa exploração cria essas aparências enganosas, ambigüidades visuais, metamorfoses e paradoxos, e faz do trabalho de Regina Silveira um forte representante da expressão da arte como idéia dentro da produção nacional.

¹²⁰ SILVEIRA, Regina. "Armadilhas do Espaço". In: http://www2.uol.com.br/reginasilveira/bio_3.htm. Acesso em: 12/04/2005 às 15:04

Referências Bibliográficas

*Os itens seguidos por asterisco são obras não citadas.

- AGUIAR, Flávio (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.*
- AGUILAR, Nelson Alfredo. “Mário de Andrade: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, vol. 30. São Paulo, 1989, pp. 129 – 147.
- ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. Trad. : Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Trad.: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad.: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.*
- _____. *História da Arte Italiana*. Trad.: Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, vol. I, II e III.*
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad.: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Editora da USP, 1996, 10ª Edição.
- BACHELAR, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.*
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses – Les Perspectives Dépravées – II*. Paris: Flammarion, 1996.
- BANCO DE BRASIL. *Regina Silveira ClaraLuz*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, Catálogo de Exposição.
- BARRE, André e FLOCON, Albert. *La Perspectiva Curvilínea – Del espacio visual a la imagen construída*. Tradução espanhola: Irene Agoff. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad.: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Editora Relógio D’água, 1991.
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente – Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Trad.: Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX - Modernidade e globalização*. Campinas: Ed. da Unicamp, Coleção Viagens da Voz, 1999.*
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Trad.: Paulo José Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 2ª Edição.

- CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira – Um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000.*
- CASSIRER, Ernst. *Filosofia das Formas Simbólicas – Vol. I*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.*
- CLAIR, Jean. “Duchamp and the Classical Perspectivists”. *Artforum*. Nova York, março 1978, pp. 40-49. Artigo de revista.
- CHAIMOVICH, Felipe. “A perspectiva como fio condutor”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 5 de agosto de 2002, p. E1. Artigo de jornal.*
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional – A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- CYPRIANO, Fábio. “A sombra da ilusão – artista debate real e virtual.” *Folha de São Paulo*. São Paulo, 5 de agosto de 2002, p. E1. Artigo de jornal.
- DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Da Vinci por ele mesmo*. Trad.: Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras Editora, 2004.
- DOCTORS, Marcio. “A Angústia da Perda da Espessura do Mundo”. Rio de Janeiro: Atelier Finep, Paço Imperial, 2001, pp. 04-07. Catálogo de Exposição.
- FARIAS, Agnaldo. *Do conceito ao Espaço: Eduardo Coimbra e Regina Silveira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002. Catálogo de Exposição.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. Trad. Elcio Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 1990.*
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad.: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GROSSMAN, Martin. “O Iluminismo Tropical de Regina Silveira”. In: *Claraluz*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, pp. 33 - 42. Catálogo de Exposição.
- HOCHE, Gustav R. *Maneirismo: O mundo como labirinto*. Trad.: Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto – Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular*. Trad.: Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.*
- _____. *Ponto e Linha sobre Plano*. Trad.: Eduardo Brandão, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.*

- KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci*. Trad: Maria Inês Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. *The Science of Art – Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- KLEE, Paul. *Diários*. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.*
- _____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad.: Kunst-Lehre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.*
- _____. *Théorie de l'art moderne*. Trad. francesa: Pierre-Henri Gonthier, Paris: Médiations Denoël, 1985.*
- KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. Trad: Cely Arena. São Paulo: Edusp, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad.: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho – aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Trad: Cidália de Brito. Lisboa: Edições 70, 1996.
- MESQUITA, Tiago. “Regina Silveira e as sombras que querem ser luz”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 de agosto de 2002, p.E2. Artigo de jornal.
- MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. “R.S.: Óptica de Precisão”. In: RIBENBOIM, Ricardo (apres.). *Por que Duchamp? Leituras Duchampinianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Paço das Artes – Col. Itaú Cultural, 1999, pp. 114 -129.
- NAVAS, Adolfo Montejo. “Fantasmagorias da Luz”. In: *Claraluz*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, pp. 59 - 68. Catálogo de Exposição.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 2001.*
- NOVAES, Aduino (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.*
- ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no Paraíso e Outros Ensaios Estéticos*. Trad.: Ricardo Araújo. São Paulo: Editora Cortez, 2003.
- _____. *A desumanização da arte*. Trad.: Ricardo Araújo. São Paulo: Editora Cortez, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PARENTE, André (org.). *Imagem – Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Trad.: Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

- PECCININI, Daisy V. M. *Figurações – Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural, Edusp, 1999.*
- PEDROSA, Mario. *A modernidade cá e lá*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 2000.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- PINACOTECA DO ESTADO. *A Lição*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. Catálogo de Exposição de Regina Silveira.
- *POR QUE DUCHAMP?: Leituras Duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. RIBENBOIM, Ricardo (apres. e intr.). São Paulo: Paço das Artes – Col. Itaú Cultural, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto / Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, pp. 75 – 97.
- SILVEIRA, Regina. *Anamorfias*. São Paulo: ECA USP, 1980. Dissertação de Mestrado.
- _____ . *Simulacros*. São Paulo: ECA USP, 1984. Tese de Doutorado.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.*
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad.: Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.*
- TURNER, Jane (Ed.). “Perspective”, in *The Dictionary of Art*. New York: Ed. Grove, 1996, Vol. XXIV, pp. 485-495.
- WHITE, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- WOLLHEIM, Richard. *A arte e seus objetos*, São Paulo, Martins Fontes, 1994.*
- ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, 2v., il.

Índice das ilustrações

- Capa – figura superior.** Regina Silveira, *Escada Inexplicável II*, 1999. Desenho preparatório. In: MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, 1999, p. 118.
- Capa – figura inferior.** Regina Silveira, *Escada Inexplicável II*, 1999. Instalação. Paço das Artes, São Paulo. In: MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, 1999, p. 117.
1. Regina Silveira, série *Laberintos*. In: MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 149
 2. Regina Silveira, *Interferências*. In: MAC USP – São Paulo: <http://www.mac.usp.br/projetos/arteconceitual/silveira.htm>. Acesso em 23 out 2005 às 12:25.
 3. Regina Silveira, *De Artificial Perspective 2*. In: MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 158
 4. Leonardo da Vinci, *Desenho Anamórfico*. In: KEMP, Martin. *The Science of Art – Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press, 1990, p. 138.
 5. Hans Holbein, *Os Embaixadores*. In: HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto – Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 56.
 6. Hans Holbein, *Os Embaixadores* (detalhe crânio retificado). In: Idem, p. 57.
 7. Regina Silveira, série *Anamorfas*. In: SILVEIRA, Regina. *Anamorfas*. São Paulo: ECA USP, 1980, Dissertação de Mestrado, p. 40.
 8. Regina Silveira, série *Anamorfas*. In: SILVEIRA, Regina. *Anamorfas*. São Paulo: ECA USP, 1980, Dissertação de Mestrado, p. 39.
 9. Nicéron, *Thaumaturgus Opticus*. In: BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses – Les Perspectives Dépravées – II*. Paris: Flammarion, 1996, p. 46 e 47.
 10. Pozzo, *Domo Ilusionista*. In: KEMP, Martin. *Op. Cit.*, 1990, p. 210.
 - 11a. Duchamp, *Etant Donnés* (vista externa). In: TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 502.
 - 11b. Duchamp, *Etant Donnés* (vista interna). In: Idem, p. 503.
 - 12a. e 12b. Jan Beutner, *Banco de madeira*. In: BALTRUSAITIS, Jurgis. *Op. Cit.*, 1996, p. 260.
 13. Regina Silveira, *Topo-sombra 3*. In: MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, 1998, p. 162.
 14. Regina Silveira, *Topo-sombra* – esquema construtivo. In : Idem, p. 61.

15. Regina Silveira, *In Absentia – Para Giselda Leirner*. In: PINACOTECA DO ESTADO. *A Lição*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. Catálogo de Exposição de Regina Silveira, p. 57.
16. Regina Silveira. *In Absentia M. D.* In: Idem, p. 58.
- 17a. Regina Silveira, *O Paradoxo do Santo*. In: MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, 1998, p. 235.
- 17b. Regina Silveira, *O Paradoxo do Santo* (detalhe). In: BANCO DE BRASIL. *Regina Silveira ClaraLuz*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, Catálogo de Exposição, p. 83
18. Regina Silveira, *Vórtice*. In: PINACOTECA DO ESTADO. *Op. Cit.*, p.61.
19. Regina Silveira, *Apartamento*. In: MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, 1998, p. 172.
20. Regina Silveira, *Escada Inexplicável II*. In: PINACOTECA DO ESTADO. *Op. Cit.*, p.65.
21. Regina Silveira, *Desaparencia (Taller)*. In: Idem, p.77.
22. Regina Silveira, *Double*. In: BANCO DE BRASIL. *Op. Cit.*, p. 27.
23. Regina Silveira, *Equinócio*. In: PINACOTECA DO ESTADO. *Op. Cit.*, p.75.
24. Regina Silveira, *Luz/zul*. In: BANCO DE BRASIL. *Op. Cit.*, p. 21.
25. Regina Silveira, *O Paradoxo do Santo* (desenho preparatório). In: MORAES, Angélica de (org.).*Op. Cit.*, 1998, p. 232.
26. Regina Silveira, *Escada Inexplicável II* (desenho preparatório - fotografia). In: MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, 1999, p. 118.
27. Regina Silveira, *Escada Inexplicável II* (desenho preparatório). In: Idem.
- 28a. Regina Silveira, *Dobra 2* (desenho preparatório). In:
http://www2.uol.com.br/reginasilveira/objetos_3.htm. Acesso em: 30 jun 2005, às 17:46.
- 28b. Regina Silveira, *Dobra 2* (desenho preparatório – detalhe). In:
http://www2.uol.com.br/reginasilveira/objetos_3.htm. Acesso em: 30 jun 2005, às 17:46, (detalhe).
29. Regina Silveira, *Dobra 2*. In: BANCO DE BRASIL. *Op. Cit.*, p. 80.
30. Regina Silveira, vista geral de exposição. In: MAP - Museu de Arte da Pampulha - Belo Horizonte. <http://reginasilveira.uol.com.br/compendio.php> Acesso em: 29 out 2007, as 16:39.
31. Regina Silveira, *In Absentia – Stretched* (maquete). In: MORAES, Angélica de. *Op. Cit.*, p. 171.
32. Regina Silveira, *Ralador*. In: MORAES, Angélica de (org.).*Op. Cit.*, p. 64.

33. Regina Silveira, *Lâmpada*. In: BANCO DE BRASIL. *Op. Cit.*, p. 79.
34. Jan Dibbets, *Perspective Correction*. In: <http://www.synesthesie.nl/pub/dibbets.htm>. Acesso em: 06 set 2005, às 16:14.
35. Jan Dibbets, *Four Courts Dublin*. In: <http://www.exporevue.com/magazine/fr/dibbets.html>. Acesso em 06 set 2005, as 16:47.
36. Jan Dibbets, *Saenredam-Zadkine VII*. In: <http://www.exporevue.com/magazine/fr/dibbets.html>. Acesso em 06 set 2005, às 16:47.
37. David Hockney, *Perablossom Highway*. In: HOCKNEY, David. *Op. Cit.*, p. 95.
38. Justen Ladda, *Square*. In: "The Presence of Absence: New Installations": http://www.otis.edu/BMG_Site/Images/7_19L.jpg. Acesso em: 31 out 2005, às 18:34.
39. Exposição *Persistante Perspective*, vista parcial. Foto do acervo de Claude Lothier, École Supérieure des Beaux-Arts du Mans, Le Mans, França

Anexos:

- I. **Entrevista com a artista**

- II. **Cópia da carta da organização da Exposição *Persistente Perspective* à Regina Silveira**

I. Entrevista com Regina Silveira¹²¹

No seu processo de trabalho, a concepção da idéia sempre passa pelos desenhos preparatórios?

Ultimamente o desenhos preparatórios se transformaram rapidamente por causa dos processos digitais, então aqueles desenhos no papel milimetrado tem variado mais, eles existem enquanto rabisco, enquanto anotação, enquanto estudo de possibilidade, mas há um momento em que até mesmo eles passam por um scanner e continuam no computador, e muitas vezes voltam, então estes desenhos ainda tem esse vai e vem, e alguns já são feitos diretamente nos processos digitais. Mas eu sempre preciso que eles sejam de alguma maneira graficados, eu não sou uma artista que trabalha manejando materiais, não é daí que nasce a minha invenção, eu preciso das imagens, eu preciso fazer maquetes com imagens, a expressão do desenho persiste em outros meios.

Então as maquetes e os desenhos são maneiras de você visualizar como ficaria isso no espaço?

É. Agora mesmo está aí na sua frente uma maquete do meu trabalho no Museu do Vale do Rio Doce, em Vitória (*Ficções*). As maquetes eu sempre faço de um modo muito provisório antes de eu poder realizá-las. Já especialmente nestes últimos trabalhos em que há o diálogo com a arquitetura e com o lugar, eles são como ensaios prévios. A maquete terminada conclusiva que fica como um documento é outra coisa. Esta é uma maquete preparatória, digamos assim. Tantas vezes ela substitui o desenho preparatório. Nesta maquete, por exemplo, tem ali a imagem que está no lugar onde será uma animação digital, um filme, eu tenho que produzir uma imagem que se aproxime desta percepção para entender o que vai acontecer com este espaço, como isso será percebido, então eu preciso desta âncora, desta prévia.

Isso principalmente com trabalhos para locais específicos?

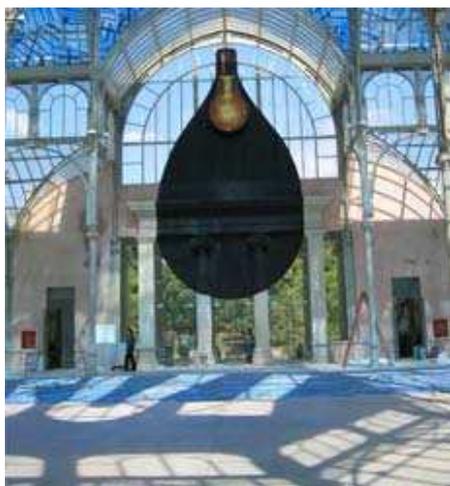
Especialmente. E este trabalho busca também muitas vezes um outro tipo de história que são peças no lugar. Faço visitas ao lugar para poder pensar como resolver, porque uma coisa é você estar no espaço, com a escala do seu corpo para perceber como aquela visualidade vai ser entendida, do que trabalhar por meio de uma representação e afastada do lugar. Já fui à Vitória e vou voltar agora para entender como vou fazer, por exemplo, estas luzes perspectivadas aí no chão. Qual o tamanho que elas tem que ter? Essas coisas você só sabe quando põe os pés no lugar.

E além disso ainda pode ocorrer uma surpresa depois com o trabalho pronto?

Exatamente. Claro que sim, porque o lugar transformado transforma o que a gente percebe também, tem este cruzamento. Muitas vezes o trabalho é feito para

¹²¹ Entrevista realizada pela autora em 22 de novembro de 2006, no ateliê da artista, no Bairro do Sumaré, em São Paulo. Nesta transcrição foi mantido o tom coloquial da entrevista.

confrontar para se opor aquele espaço e muitas vezes ele tem que se aliar. No Palácio Cristal em Madrid, eu tive que me aliar ao esplendor daquele espaço de vidro. Eu tive que me associar aquela luz, usar a luz. Então você tem que ter estratégias, estratégias para cada lugar. Você está desenhando no próprio espaço. Muitas vezes o meu desenho é feito em cima de fotografias do lugar. Então o desenho preparatório vira anotações gráficas acima de fotografias. Escolho um ponto de vista no lugar da intervenção.



Regina Silveira, *Lumen*, 2006
Instalação.
Palácio de Cristal do Museu de Arte Reina
Sofía, Madri

São os desenhos preparatórios e as maquetes os meios nos quais você alcança as soluções da perspectiva? É através deles que esse pensamento acontece?

Claro, porque eles são modelos pequenos de coisas que eu realizo as vezes muito grandes. São neles que eu tenho controle do ponto de vista, vamos dizer assim, e da perspectiva para que eu possa exercer melhor por meio de modelos reduzidos. Por exemplo, eu olho plantas dos lugares, eu construo pequenas maquetes, eu faço todas estas explorações antes da realização no real. Então eles são uma etapa prévia. Mas eu enfatizo que eles não precisam ser e continuar a ser como aqueles que eu tenho toneladas aqui, sobre o papel milimetrado, tanto que continua existindo papel milimetrado e eu anoto coisas ali, mas é que eu não preciso necessariamente desta geometria nos trabalhos que tenho feito ultimamente... aqui ela está especializada, ela está aplicada de uma maneira diferente, misturada com coisas que são mais do que nada ópticas e outros tipos de percepção e que em todos os trabalhos está presente.

Por que você fez a escolha pelo papel milimetrado?

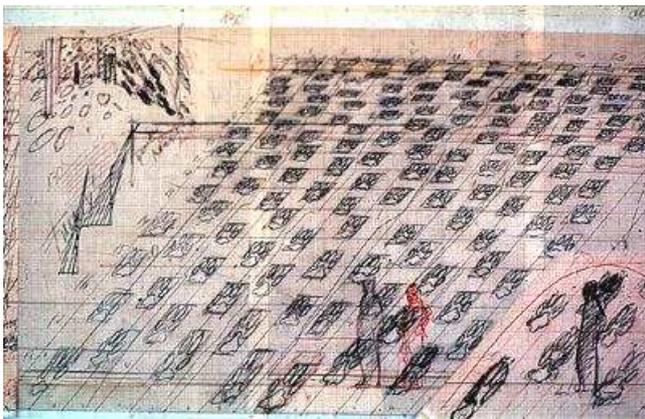
Porque ele dá aquela quadricula que me ajuda a pensar graficamente. Houve até um tempo que eu encontrei um papel milimetrado perspectivado em Nova York, com ele dava para criar pequenos palcos perspectivados, que você podia desenhar ali e parecia que já estava ambientado num espaço. Eles eram muito interessantes enquanto blocos de anotações, ou para situar posições num espaço.

E atualmente você participou de algumas exposições nas quais os seus desenhos preparatórios foram os objetos em exposição, como na última que aconteceu no Centro Cultural São Paulo.

Mas essa exposição era focada neste estágio da concepção da idéia. E temos que lembrar que neste momento uma pessoa como a Inês, que dirige o núcleo de artes plásticas do Centro Cultural São Paulo, foi minha assistente durante muitos anos e acompanhou muito deste trabalho. Então, esta série Anamorfias, deu origem a uma quantidade enorme de trabalhos e o que está ali mostrado, as gravuras, entram como um complemento, mas a ênfase é no desenho. Mas aqueles desenhos são desenhos passados a limpo, eles são desenhos feitos à nanquim, todos eles, e são como desenhos geométricos passados a limpo. São na verdade 44 desenhos ali, onde tem as duas versões, o contorno e a malha. Destes eu escolhi 12 para fazer as gravuras. Mas aqueles expostos são o conjunto inteiro das idéias possíveis com aqueles objetos.

E está cada vez mais comum este tipo de exposição, além de estudos de artistas tem também exposições de croquis de arquitetos...

Está na moda o *making off*, também porque existem estudos específicos da área da crítica genética. Mas durante muito tempo eu não mostrei, durante muito tempo se pensava que mostrar os desenhos preparatórios era dar dicas demais, era banalizar a própria invenção, mostrar como foi feito, como se ele tivesse um caráter didático. Então durante muito tempo não se mostrou. Hoje em dia estes desenhos passaram a ter, digamos assim, um lugar que eles não tinham antes nas coleções de museus brasileiros, porque no exterior isto sempre existiu, lá eles sempre tiveram valor. Um exemplo que eu sempre gosto de contar e que eu acho engraçado, são dos desenhos preparatórios daquela instalação que eu fiz em San Diego (*Gone Wild*, no Museu de Arte Contemporânea de San Diego, Califórnia). Eu levei todos para lá, porque naquele momento eu tinha feito inúmeros desenhos até chegar àquele resultado e que pode finalmente ser passado para um desenho de computador que proporcionou a ampliação e a fatura das máscaras para pintura, porque aquilo ainda foi recortado e pintado com tinta e a Inês ainda foi lá me ajudar a pintar junto com um grupo grande de auxiliares lá em San Diego, mas eu levei estes desenhos preparatórios e resolvi dar para o museu. Mas os desenhos aqui no estúdio eram desenhos que estavam por baixo das coisas, as vezes eram pisados, eram mal guardados, porque eles eram funcionais, eles existiam para aquilo. Mas eu dei esses desenhos e eles me voltaram para confirmação e assinatura por parte do registro do museu numa espécie de bandeja, com luvas brancas e com luvas brancas para mim, para eu tocar nos meus próprios desenhos, para poder assinar, datar e reconhecer. Então eu entendi naquele momento que eles estavam separados de mim, que eles já viraram outra coisa. E para mim foi uma surpresa enorme, porque o valor de desenho preparatório como registro da idéia para aquela instituição e a diferença é que eles tinham para mim um valor funcional, e para o museu eram um processo de uma coisa terminada em si. Eu continuo pensando assim, que eles são as etapas.



Regina Silveira, **Gone Wild**, 1997
Desenho preparatório, 67 x 42 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea
de San Diego

A questão das ferramentas, utilizar o computador, digitalizar as imagens ou o lápis e o papel. Você continua utilizando lápis e papel? São todas ferramentas que você coloca à sua disposição?

Aqui tem de tudo, tem desde lápis de cor, tem o que você precisar para poder entender como trabalho vai ser realizado. Porque as vezes vai ser realizado como uma fotografia, um gobo dicróico etc, mas você tem que ter uma anotação dela, então tem fotocópia, tem cópia de impressão, tem cola, tem todos os materiais possíveis... Uma coisa que eu acho que é como trabalhamos hoje, a gente tem esta mistura, essa coisa híbrida no processo, eu acho que nada está excluído. Eu não sou uma *expert* digital, de maneira nenhuma, eu encomendo minhas coisas, quando são mais sofisticadas, mas eu acho que ganha velocidade, ajuda a vencer grandes dimensões, planejamento, ganha precisão, ganha uma execução mais limpa, ao invés de estar pintando eu posso usar um adesivo. Então são ferramentas que não tornam diferente o projeto mas ajudam um tipo de realização. E ao mesmo tempo que ajudaram a dar permanência à muitos trabalhos efêmeros, por exemplo, o trabalho de San Diego desapareceu, foi pintado em cima, mas ele renasceu, ele existe digitalizado e já foi mostrado em outras situações, em outros lugares de outras maneiras. Isso virou uma potencialidade para a realização de outros trabalhos também.

Como surgiu a perspectiva em seu trabalho?

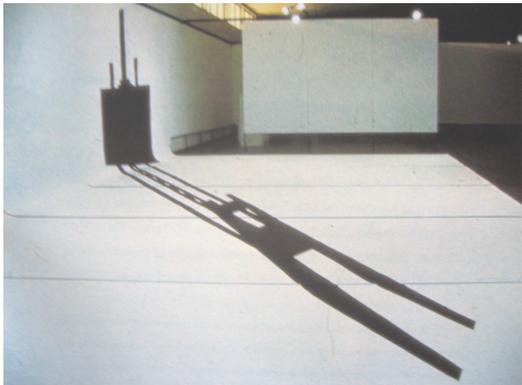
Quando eu coloquei esta pergunta? Porque toda a investigação é uma pergunta. A gente tem que saber exatamente qual é a pergunta, porque é ela que desencadeia todo um processo que pode durar uma vida inteira.

A perspectiva eu acho que nasce quando eu realizei uma série de imagens da "Desestruturas urbanas", quando eu a partir de cartões postais da cidade de São Paulo, eu enxertei naquelas imagens caixas, labirintos, um material que eu já vinha preparando, mas eu tive que entender qual era a perspectiva que organizava aquelas imagens fotográficas dos cartões postais. Então eu fazia um processo complexo que era ampliar com os recursos foto-mecânicos disponíveis naquele momento, porque não existia "xerox" ainda. Então fazia fotolitos ampliados dos cartões postais, então eu tinha um imagem maior do tamanho da serigrafia que eu ia fazer, e assim com uma malha de perspectiva eu reconstituía toda a gráfica, toda a geometria da imagem, daquela captura, então eu sabia qual

era o grau de compreensão, se eu queria estender uma malha sobre ela, ela tinha que ser perfeitamente ajustada, adequada, para eu poder revestir a imagem. Eu chamava até então este trabalho de “Interferências”, porque achava que eram interferências sobre a imagem fotográfica, interferências paradoxais, até o momento em que a pergunta foi, mas elas não estão interferindo, elas são exatamente da mesma natureza que a fotografia. O que é essa perspectiva? Esse foi o primeiro esclarecimento, que não era uma interferência, é claro que era uma interferência semântica, eu estava isolando, estava deslocando, mas a malha era perfeitamente compatível, os dois sistemas estão juntos, a perspectiva e a fotografia. Aquela foi a primeira questão que eu me coloquei, qual é a natureza da perspectiva? Porque eu separava estas duas coisas. E a segunda pergunta foi quando eu comecei a me interessar pela natureza da perspectiva, aparece uma imagem que eu vi do Pirenne, sobre *Óptica, a perspectiva e a visão*, e mostra uma imagem básica de gráfica de computador que mostra um cubo desenhado disposições progressivas por um programa qualquer de computador. E ficando maravilhada com aquilo a minha pergunta foi o que aconteceria se um pequeno objeto estivesse colocado dentro deste cubo, o que aconteceria com a imagem deste objeto. Assim eu pensei numa pequena xícara de café, que foi o meu primeiro trabalho com isso, eu tentei fazer aquilo que eu estava vendo naquela imagem, tentei produzir isso através de uma distorção da malha geométrica onde eu utilizava apenas o contorno do desenho tirado de uma imagem fotográfica. Para mim, naquele momento o que eu estava abarcando não era o mundo das coisas mas o mundo das imagens das coisas. Eu nunca poderia pegar a xícara em si e tentar utiliza-la, e sim trabalhar através da sua planificação na imagem. Essa foi a pergunta decisiva e juntando as duas coisas é que começou a exploração do que as distorções da perspectiva poderiam fazer com as imagens que temos registradas como imagens das coisas reais, do nosso conhecimento das coisas, então como isso poderia ser revertido, trocado, transformado, é assim que começa este uso da perspectiva no caso que se aproxima das explorações que não tem a ver com a exatidão, com a visão real e normal, mas sim com impossibilidades e paradoxos que são coisas que me interessam mais.

E a questão da manipulação do ponto de vista sempre existiu também, ou a partir das instalações?

A manipulação do ponto de vista foi como eu entendi que existia a reperspectivação do olhar. É aí que entra a perspectiva natural que está ligada à representação mas que de alguma maneira mostra as coisas em gradação de diminuição, mostra uma compressão do espaço. Como é que isso afetava as imagens em perspectiva? Isso eu entendi quando fiz a minha primeira instalação. A minha primeira instalação foi uma lição, em ver como aquela silhueta alongada de quase dez metros daquele cavalete, de repente ficava mais curta, ficava em pé. Então a fotografia me ajudava a registrar, eu via através de fotos feitas do trabalho como ele mudava de acordo com o ponto de observação, enfim, de como ele se oferecia ao olho. Era cambiante. Então isto me ensinou e me colocou diversas perguntas sobre a relativização do ponto de vista. De como eu podia dominar e manipular o ponto de vista e produzir novamente impossibilidades, vertigens do espaço e todo este lado mais perverso que me interessava.



Regina Silveira, *In Absentia – Para Giselda Leirner*, 1982.

Instalação (Tinta sobre piso e parede).
Museu de Arte Moderna, São Paulo

A fotografia é muito utilizada por artistas que trabalham atualmente com a manipulação do ponto de vista. Na exposição *Persistente Perspective*, que você participou em Le Mans na França em 2004, muitos artistas mostraram fotografias...

Mas eu nunca fiz fotografia, eu sempre me apropriei de fotografias. Raramente eu fotografei alguma coisa para o meu trabalho. Quando eu uso a fotografia como motivo fotográfico, eu encomendo uma bela fotografia. Uma daquelas serigrafias [da série Anamorfias] foram feitas com fotografias tomadas por Gerson Zanini, mas todas elas saíram de cartões postais e de todos aqueles objetos, poucos foram fotografados a meu pedido. De qualquer maneira não eram fotos para se imporem como fotografias, no caso como fotos artísticas, nunca existiu este aspecto no meu trabalho. Até aquele trabalho dos enigmas, que tem o telefone, são fotos super normais, com um aspecto banal, era uma captura banal do objeto para poder ter uma plataforma mais neutra. Nesta exposição em Le Mans teve pintura, objetos, máquinas ópticas, instalações. Agora, a fotografia durante muito tempo esteve desplugada das artes visuais, tem os processos fotográficos nas gravuras, por exemplo, mas eu acho que este tempo já passou, mas na verdade acho que o grande momento que a fotografia entra como obra, sem ter qualidades fotográficas é na arte conceitual, não se pode chamar Jan Dibbets como um fotógrafo, mas ele usava a fotografia como seu instrumento de pensar. E a fotografia é uma ficção também, ainda mais agora quando ela se mistura com o digital, agora ela se tornou um completo meio ficcional.

Nos trabalhos atuais nos quais você trata a questão da luz, você acha que é da mesma maneira que trabalha a perspectiva, além de alguns trabalhos terem também a perspectiva?

Alguns trabalhos não tem a questão da perspectiva, porque na verdade a questão da perspectiva é um dos aspectos que ficou enfatizado durante um tempo e que se tornou o modo como se qualificava o meu trabalho, depois teve um momento que foi a sombra, na verdade tem todos estes componentes, da perspectiva, da sombra, da luz, são os componentes da natureza da imagem. Então eu acho que continuo interessada na imagem, nos seus efeitos, na sua relação com o real e sempre essas implicações da política da representação, essa é a poética do meu trabalho. Então não necessariamente eu preciso estar pensando em conversões e

situações da perspectiva, estou pensando no modo como se relaciona com todos estes dados. A luz então é uma coisa primordial, ela é a natureza da imagem, ela é a fonte de tudo o que vemos, e a luz e a sombra estão relacionadas com a origem da pintura, as silhuetas, enfim, toda esta história é a história da representação, que eu não encaro como a verdade, mas como uma pergunta. Este trabalho para Vitória [instalação para o Museu da Vale do Rio Doce], por exemplo, é para um espaço muito grande e tem uma entrada muito forte de luz e serão colocadas umas portas falsas que irão obliterar esta luz, e este trabalho será só a entrada de luz como se não houvesse a parede, como se existisse um buraco e esta luz entrasse forte por esta abertura e se chamará “Vaza luz”. Uma das portas é a real, onde se vê a paisagem, mas vou colocar um vidro para as pessoas não passarem e será um vidro com controle de luz. Ela vai ser uma vista igual à esta [mostra na maquete] e esta vista será feita como um backlight da imagem da paisagem e as outras portas serão como cópias, todas elas serão como réplicas da porta real e terá estas projeções perspectivadas da luz no chão por gobos, como se fossem reais. Isso vai criar toda uma falsidade da visão.

A luz que passa pela porta real também será controlada?

Vai ser controlada também, a passagem das pessoas também, porque as pessoas não poderão passar por esta porta, e eu acho que a luz também, porque estou gostando da idéia de usar um artifício na frente da porta, porque é claro que a luz natural vai mudar o ambiente, vai ficar dia, noite, vai chover. Mas eu ainda não sei se eu quero isso ou se quero que seja como um motivo, como vista, por isso eu tenho que pôr um vidro e deixá-la emoldurada. Assim as pessoas irão vê-la como um motivo, apesar dos outros pontos de vista da paisagem externa. E lá na outra parede lateral, aquela escada não existe e a porta também não, é uma parede cega, eu vou mandar construir uma escada igual àquela [mostra na maquete] que abre para um espaço cego, este lugar está cheio de espaços cegos, e lá nesta porta é que se origina um filme, será uma ação que ocupará toda essa parede de 10 metros, onde sairá o dia pela porta depois a porta engole o dia e sai a noite. Então tudo se relaciona com o que está lá fora e entra, vaza para dentro do edifício, por isso o nome “Vaza luz”, mas a exposição toda se chama “Ficções”, são ficções da luz.

Então é este trabalho que eu estou descrevendo agora, porque ele tem que ser apresentado para a produção, isso são hipóteses de realização, porque nada disso está feito ainda, tudo existe como anotação. Essa é uma imagem que eu tomei quando estive lá, a outra imagem do dia saiu de uma projeção anterior sobre uma empena de um trabalho chamado “Mil dias em uma noite” de 2003 [“Mil e Um Dias em Uma Noite” de 2003 foi uma projeção de 26 x 10 metros, realizada sobre a fachada lateral (empena) do Hospital Matarazzo, na cidade de São Paulo], então é uma retomada deste trabalho que só foi mostrado durante uma noite e os outros são novos e nascem da provocação do lugar ou seja, daquilo que me interessou mais no lugar e para fazer vencer toda essa grande extensão. A única coisa que tem perspectiva são as luzes, que estão representadas em perspectiva no chão do espaço. É com a luz que começam as estratégias que são as últimas coisas que eu tenho feito e que tem me implicado, como no Palácio Cristal em Madrid, que no caso da perspectiva em si, só tinha perspectivado a palavra “luz” que foi no domo.

As imagens do teto de vidro são diferentes tomadas do espaço, do próprio espaço fotografado e montado.



Regina Silveira, *Mil e Um Dias em Uma Noite*, 2003.

Projeção parede lateral de edifício, 26 x 10 m, Hospital Matarazzo, São Paulo.

O trabalho na Pinacoteca (*Observatório*, 2006, para o Projeto Octógono, Pinacoteca do Estado de São Paulo) não tem perspectiva, a história ali é outra, é pensar o espaço de uma maneira cósmica, como se pensa o espaço engolido por aquele poço, porque o que está dentro do poço é como um furo, eu pensei naquela “garrafa de Klein” que é um espaço curvo, nos buracos negros e toda esta coisa do espaço eu pensei naquele poço em relação com o planeta que está em cima, então é como se a Pinacoteca tivesse o chão furado, para o espaço de baixo. Não é um reflexo da lua no poço e sim um planeta, como se fosse uma astro no teto e outro astro no poço, e o lugar onde está o observador como uma prancha flutuante no meio do cosmo.

Esses trabalhos com a luz eles possuem um aspecto fantasmagórico assim como acontece com a sombra, com a questão da ausência e com as deformações da perspectiva?

Isso me interessa e sempre me interessaram as fantasmagorias, espécies de aparições e de imagens dessa natureza, que se afastam do real de muitas maneiras, são ficções, imagens ficcionais. A imagem da noite entrando pela porta naquele projeto é uma completa ficção.

Causar o estranhamento, um desconforto no espectador é algo que você sempre buscou no seu trabalho?

Sim, essas vertigens de espaço, são coisas que podem mudar o olhar, os modos de percepção normais do real, eu acho que sempre se convertem em diferenças. Como quando eu fiz o “Super X” voar a noite, você vê aquilo como uma aparição e o que é o público da rua, é um público que tem um olhar anestesiado e entende aquilo como uma aparição fugaz, mas de algum modo muda alguma coisa, entra na vida da pessoa como uma ficção, uma fantasia.

Como no caso deste trabalho “Ficções” aparece esta questão?

Exatamente, por isso que está me dando muito trabalho pensar o que eu faço com o real, que é aquela porta, que no momento eu ainda não decidi o que vai

acontecer ali, se as pessoas vão passar por ela ou não, eu preciso controlar esta passagem. Tem que ter este controle do que é percebido da visualidade. Acho até que eu vou filtrar a luz ali, para que a pessoa fique mais impedida de chegar perto, como a pessoa que vai fazer o seu passeio por fora, porque tem a faixa de luz no chão, ela vai passar em frente a luz e vai perceber que aquilo é uma cena, se torna palcos, pequenos palcos iluminados. Eu acho que vou realmente obliterar com transparência e vou controlar a luz, para poder fazer valer esse efeito de cena, uma ficção. Essa iluminação faz com que este espaço quando ele está tudo apagado fica muito escuro, então tem uma teatralidade nesta história toda.

O local é um galpão?

Ele era uma estação de trem da companhia de minérios da Vale do Rio Doce. Era uma antiga estação, por isso ele tem esse tamanho todo. Eu até tentei colocar outras obras maiores que dessem conta deste lugar, mas o lugar ele realmente pede uma intervenção. Quando eu fui lá pela primeira vez, fui direto para este lugar onde estava essa porta aberta, realmente era todo um ambiente cheio de luz, que me fez pensar como a luz poderia entrar, penetrar e vazar para dentro deste lugar, como uma caixa fechada, uma caixa de ar, como um nada, então como que ela saiu? Isso me deixa maluca durante uns meses, são meses pensando em como isso será.

E como surge um convite para expor? A maioria dos trabalhos atuais surgiram num convite para um lugar específico...

Isso para mim sempre foi muito provocador, não são coisas que atrapalham a invenção, mesmo porque eu fico pensando em coisas que de repente eu aplico aqui ou ali. Mas é que cria uma situação que para mim é enigmática, é uma charada 'para tais medida, para tal condição', o que fazer ali, como mudar. Então esse que é o pesadelo, como você resolve isso? Mas esses convites tem acontecido, meu último trabalho foi uma encomenda, que eu acabei de fazer lá em Taipei. Claro que não são encomendas feitas como eram no Renascimento, você já deve ter lido como eram as cartas de encomendas, elas tinham detalhes impressionantes de como deveriam ser as figuras e eles tinham que trabalhar com base naquela receita toda.



Regina Silveira, *Irruption Series (Saga)*, 2006
Vinil adesivo sobre fachada de edifício, 1500 m2 aprox.
Bienal de Taipei, Taiwan.

E hoje em dia como é? É um espaço que lhe oferecem?

É um espaço, é uma sugestão também, como neste trabalho para a Bienal de Taipei o curador me sugeriu, ele pensou que eu poderia fazer alguma coisa sobre o edifício, sobre a fachada. Ele começou a mandar plantas e modelos digitais para eu ver que o museu tem a forma de uma letra, uma caligrafia que significa poço. Tudo isso me veio junto e para o curador também, o convite para que eu fizesse isso se baseava no fato de o museu sempre procurar colocar uma obra grande no saguão de entrada ou na fachada mesmo, isso já havia acontecido antes lá, e ele se lembrava da minha fachada para a Bienal de São Paulo de 1998, viu um trabalho que usa muito a perspectiva, que eu fiz lá no México, na Sala Siqueiros (*Desapariencia (Taller)*, 2004, vinil adesivo, 236 m², El Cubo, SAPS – Sala de Arte Publico Siqueiros, Cidade do México, México), que é um estúdio, semelhante aquele que eu fiz em Porto Alegre (*Desaparência*, 2001, vinil adesivo, 360 x 412 x 397 cm, Torreão, Porto Alegre, RS, Brasil.), só que expandido, tomando todo o espaço da sala Siqueiros.



Regina Silveira, *Desapariencia (Taller)*, 2004.

Instalação (vinil adesivo sobre chão e parede), 236 m².

El Cubo, Sala de Arte Publico Siqueiros, Cidade do México, México.

Ele, o curador, viu isto daí e outras coisas e me convidou. Então eu desenvolvi um trabalho para o próprio edifício em um mês. Eu tive que ir até Taipei, olhar e sentir na escala do corpo para ver até onde eu tinha que ocupar. Então, é assim que acontece a encomenda. Nesta daqui (*Ficções* para o Museu da Vale do Rio Doce), não me foi pedido trabalhar com o espaço, aqui foi eu que decidi, foi oferecido o lugar para fazer uma exposição. Isso pode acontecer espontaneamente ou não. Como no Palácio Cristal em Madrid, não foi pedido para que eu trabalhasse com o edifício, mas o edifício ali é um desafio brutal, ele se meche o tempo inteiro porque ele é só transparência.



Regina Silveira, *Entrecéu*, 2007.

Exposição *Ficções*.

Instalação (Vinil adesivo, Projeção de vídeo), 900 m².

Museu Estação do Vale do Rio Doce, Vitória, ES.

Mas era para acontecer a exposição naquele edifício?

Sim, naquele edifício, mas não precisava mexer junto com o edifício. Isso foi minha decisão, as vezes essa decisão é a própria circunstância que cria.

Eu quero lhe mostrar este trabalho que eu fiz na Sala Siqueiros, que é uma perspectiva que sai de um modelo em 3D que o Paulo Bueno me ajudou a fazer, que é uma perspectiva que reveste todo o espaço que é chamado de *El Cubo*, porque ele tem 10 metros por 10 metros e 7 metros de altura, é uma construção muito alta. E eu fiz como um ateliê de pintura gigante, um lugar onde se ensina, mas crítico porque está tudo desaparecendo, o suporte geométrico da linha. Aí foi a última vez que eu usei essa questão do ponto de vista como o ponto forte, que na verdade era aéreo e numa espécie de mezanino que você passava de um setor a outro do museu e ali era onde você tinha a visão de um todo, sem quebras.

Uma visão geral do trabalho?

É, a visão total do trabalho. Esse trabalho é parte dessa série de estudos que eu fiz para o Torreão em Porto Alegre.

II. Cópia da carta da organização da Exposição *Persistante Perspective* à Regina Silveira



DIRECTION
DE L'ANIMATION URBAINE

École supérieure des beaux-arts

Madame SILVEIRA Régina
Capital fédéral
296 SAO POLO
01259 - 010
SP - BRESIL

N/Réf. : Esbam/SZ/CL/IP/2003
Objet : Exposition Persistante Perspective
Du 21 janvier au 6 mars 2004
Prêt des œuvres

Le Mans, le 8 décembre 2003

Chère Madame,

Suite à vos différents échanges avec Claude Lothier et David Liaudet, enseignants à l'École Supérieure des Beaux Arts du Mans, concernant l'exposition *Persistante Perspective* que nous organisons du 21 janvier au 6 mars 2004 à l'Esbam, je sollicite le prêt de l'œuvre suivante :

- Escalier inexplicable

Cette exposition réunira des œuvres d'une trentaine d'artistes ayant en commun un lien avec la perspective. Prenant un peu à contre-pied l'idée communément admise d'un refus radical de cette notion par la modernité, nous avons souhaité réunir des œuvres qui témoignent de l'inventivité avec laquelle la modernité, par refus des conventions, a traité la perspective.

Vous trouverez ci-joint une fiche de prêt que je vous serais reconnaissante de bien vouloir nous retourner dans vos meilleurs délais.

En vous remerciant par avance de votre concours,

Je vous prie de croire, Madame, en l'expression de mes sincères salutations.

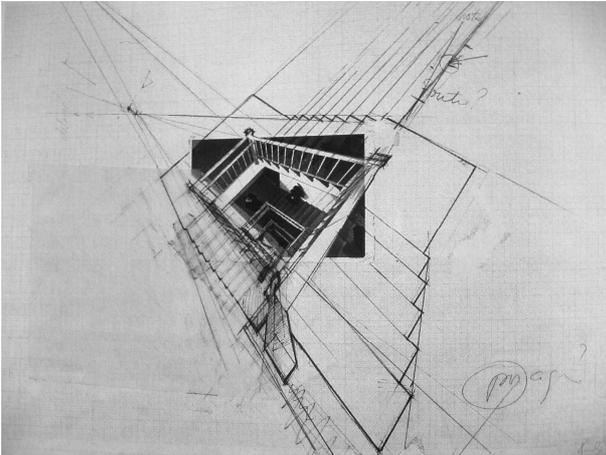
*Dans l'attente de plaisir de
vos contacts*

Sylvie Zavatta,
Directrice

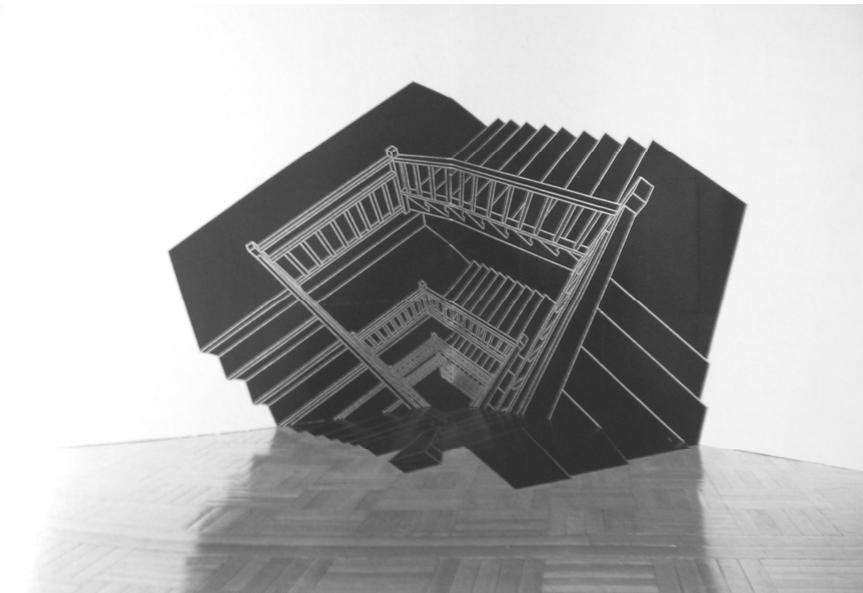
Artistes pressentis : Babou, Alain Biet et Bertrand Vyain, Hicham Benohoud, Attila Csörgö, Jan Dibbets, Le Père Du Breuil, David Hockney, Don Judd, Karen Knorr, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, François Morellet, Nicolas Moulin, Claudio Parmiggiani, Bernard Piffaretti, Piranèse, Markus Raetz, Georges Rousse, Ed Ruscha, Stephen Sack, Laurent Saksik, Fred Sandback, Hansjörg Schneider, Regina Silveira, James Turrell, Vasarely, Bernard Voita.

Adresser la correspondance à Monsieur le Maire - Hôtel de Ville - 72039 Le Mans cedex

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES



**A PERSPECTIVA NO TRABALHO DE REGINA SILVEIRA:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A UTILIZAÇÃO DA PERSPECTIVA
NA ARTE CONTEMPORÂNEA**



Lígia Luciene Rodrigues

Orientação: **Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia**

INSTITUTO DE ARTES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

2008