

**WALDIRENE ANDRÉ**

**“SIMULACROS” E A FOTOGRAFIA:**

Considerações sobre uma relação essencial na obra da artista Regina Silveira

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jane Mary Pereira de Almeida**

**São Paulo  
2007**

**WALDIRENE ANDRÉ**

**“SIMULACROS” E A FOTOGRAFIA:**

Considerações sobre uma relação essencial na obra da artista Regina Silveira

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovado em:     /     / 2007.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Marcos Rizolli  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. Wilton Luiz de Azevedo  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mirtes Marins de Oliveira  
Faculdade Santa Marcelina

Àqueles nos quais o amor ultrapassa todas as fronteiras.

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os professores do programa de Pós-Graduação do curso de Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, pela dedicação e contribuição para a efetivação dessa pesquisa.

À Jane Mary Pereira de Almeida, orientadora dessa dissertação, por todo o ensinamento necessário e confiança depositada desde o início dessa trajetória.

Ao meu amado e companheiro Gustavo Tartari Winther pela paciência, força, amor e motivação permanentes.

Aos meus irmãos, Walter, Walkiria e Waldeliz que, como ninguém, me ensinaram a não desistir jamais.

À minha mãe Laura Gonçalves André pelo eterno amor e apoio incondicional.

Ao meu pai José André Filho (in memoriam), que no meio dessa jornada teve de cumprir a sua num outro lugar, mas que me ensinou a trilhar os caminhos com as próprias pernas e a nunca desistir dos meus objetivos.

A toda grande família André, que sempre acreditou em mim e são o meu estímulo constante.

A todos os meus amigos, por todas as experiências sensíveis que me fizeram buscar sempre um pouco mais, especialmente à amiga de todas as horas Rita de Cássia Cauzzo.

À família Winther por compartilharem comigo cada momento dessa jornada, em especial ao Sr. Emílio (in memoriam) pelo exemplo de vida e determinação, à Mariana e Lucas pela alegria, carinho e compreensão.

## RESUMO

Partindo da articulação dos códigos projetivos e a experiência visual do observador a partir da manipulação arbitrária de sombras projetadas e de construções gráficas concebidas para distorcer imagens em perspectiva, a artista Regina Silveira impõe ao mundo visível seus mais importantes paradoxos visuais, *Simulacros*. Tendo como dado básico a sombra, onde são articuladas todas as arbitrariedades visuais presentes, como uma obra referencial, *Simulacros* revela a estrutura subjacente de todo o conjunto, a fotografia. Submersa nesse universo conceitual perverso onde a subversão do código enfatiza sua artificialidade, a fotografia se insere no trabalho da artista não só como um recurso eficaz na manipulação de visualidades, mas empresta a ele todo o seu potencial imaginário, dando visibilidade ao jogo dialético entre a realidade propriamente dita e a sua representação.

**Palavras-chave:** Fotografia. Simulacro. Realidade. Visualidade. Visibilidade. Arte Contemporânea.

## ABSTRACT

Starting at the articulation of projective codes and at the visual experience of the viewer coming from the arbitrary manipulation of projected shadows and of graphic constructions conceived in order to distort images in perspective, the artist Regine Silveira imposes to the visible world its most important visual paradoxes, *Simulacros*. Having as basic data the shadow, where all the present visual arbitrariness is articulated, as a referential work, *Simulacros* reveals the subjacent structure of an entire set, the photography. Submerged in this cruel conceptual universe where the code subversion emphasizes its artificiality, photography is inserted in the artist's work not only as an efficient resource in the visualities manipulation, but also lends to it all its imaginary power, giving visibility to the dialectical game between reality itself and its representation

**Keywords:** Photography. Simulacro. Reality. Visuality. Visibility. Contemporary Art.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 ARTE E REALIDADE: UMA RELAÇÃO POLÊMICA .....</b>	<b>19</b>
2.1 As Marcas do Artista e os Efeitos de Realidade .....	26
2.2 As Imagens Pictográficas ou de Primeira Geração .....	31
2.3 As Imagens Fotográficas ou de Segunda Geração.....	36
2.4 As Imagens Reprográficas ou de Terceira Geração .....	39
<b>3 REGINA SILVEIRA: CAMINHOS DE UMA TRAJETÓRIA .....</b>	<b>42</b>
3.1 Momentos de Estruturação Poética .....	48
3.2 Definição de Rumo: o Recurso Fotográfico e as Imagens de 3ª Geração .....	58
3.3 O Percorso Determinante: à Luz das Sombras e à Sombra dos Códigos .....	68
<b>4 MODOS DE PRESENÇA DA FOTOGRAFIA NA OBRA DE REGINA SILVEIRA... 82</b>	
4.1 Fotografia e Arte: Caminhos Cruzados .....	84
4.2 Caracterizando o Campo de Ocorrências Imagéticas no Objeto de Estudo .....	93
4.3 Da Constelação de <i>Simulacros</i> : sobre Contextos e Conceitos .....	97
4.4 A Composição de <i>Simulacros</i> .....	108
4.5 Modos de Presença da Fotografia em <i>Simulacros</i> .....	123
4.6 <i>In Absentia (M. D.)</i> : do Visual ao Visível .....	138
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>147</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>156</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>162</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Auto-retrato de Van Gogh.....	33
<b>Figura 2</b> - <i>O casal Arnolfini</i> (detalhe).....	35
<b>Figura 3</b> - <i>Las Meninas</i> (detalhe).....	35
<b>Figura 4</b> - <i>Presságios</i> .....	50
<b>Figura 5</b> - <i>As loucas</i> .....	51
<b>Figura 6</b> - <i>10 serigrafias</i> .....	55
<b>Figura 7</b> - <i>Fonte</i> .....	57
<b>Figura 8</b> - <i>Laberintos</i> .....	58
<b>Figura 9</b> - <i>Laberintos</i> .....	59
<b>Figura 10</b> - <i>Middle Class &amp; Co</i> .....	60
<b>Figura 11</b> - <i>Middle Class &amp; Co</i> .....	60
<b>Figura 12</b> - <i>Brazil Today: Natural Beauties</i> .....	66
<b>Figura 13</b> - <i>Executiva 1</i> .....	67
<b>Figura 14</b> - <i>Destrutura Urbana 8</i> .....	67
<b>Figura 15</b> - <i>Anamorfias</i> .....	69
<b>Figura 16</b> - <i>Anamorfias</i> .....	70
<b>Figura 17</b> - <i>Anamorfias</i> .....	70
<b>Figura 18</b> - <i>Enigma</i> .....	72
<b>Figura 19</b> - <i>Símile: (Garfo)</i> .....	74
<b>Figura 20</b> - <i>Dilatáveis: (O Jogador)</i> .....	74
<b>Figura 21</b> - <i>In Absentia</i> (para Giselda Leirner).....	75
<b>Figura 22</b> - <i>Projectio II</i> .....	76
<b>Figura 23</b> - <i>In Absentia (M.D.)</i> .....	76
<b>Figura 24</b> - <i>Inflexões</i> .....	77
<b>Figura 25</b> - <i>Vortex</i> .....	78
<b>Figura 26</b> - <i>Solosombra</i> .....	79
<b>Figura 27</b> - <i>Anamorfias</i> .....	102
<b>Figura 28</b> - <i>Anamorfias</i> .....	103
<b>Figura 29</b> - <i>Anamorfias</i> .....	104
<b>Figura 30</b> - <i>Anamorfias</i> (detalhe) .....	104
<b>Figura 31</b> - <i>Símbles</i> .....	109



<b>Figura 32 - Topo-Sombras</b> .....	109
<b>Figura 33 - Dilatáveis – (O time)</b> .....	110
<b>Figura 34 - Projectio I</b> .....	110
<b>Figura 35 - Projectio II –</b> .....	111
<b>Figura 36 - Símbolos (Símbolo VII)</b> .....	111
<b>Figura 37 - Enigmas (Enigma 1)</b> .....	112
<b>Figura 38 - Dilatáveis (Sombras)</b> .....	112
<b>Figura 39 - In Absentia: Projeto A</b> .....	113
<b>Figura 40 - In Absentia (para Giselda Leirner)</b> .....	113
<b>Figura 41 - In Absentia (M.D.)</b> .....	114
<b>Figura 42 - Topo-sombras – (louças pintadas)</b> .....	114
<b>Figura 43 - Símbolo IV</b> .....	116
<b>Figura 44 - Símbolo VIII</b> .....	116
<b>Figura 45 – Topo-Sombra 2 (Esquema construtivo)</b> .....	117
<b>Figura 46 - Enigma 4</b> .....	117
<b>Figura 47 - Enigma 4</b> .....	117
<b>Figura 48 - Topo-Sombra</b> .....	118
<b>Figura 49 - Dilatáveis – (Os grandes)</b> .....	119
<b>Figura 50 - Dilatáveis – (Time)</b> .....	119
<b>Figura 51 - In Absentia (Para Giselda Leirner)</b> .....	121
<b>Figura 52 - In Absentia (M. D.) (detalhe)</b> .....	121
<b>Figura 53 - Projectio I</b> .....	121
<b>Figura 54 - Projectio II</b> .....	122
<b>Figura 55 - Enigma 1</b> .....	128
<b>Figura 56 - Enigma 3</b> .....	131
<b>Figura 57 - Dilatáveis: (A continência)</b> .....	135
<b>Figura 58 - Enigma 4</b> .....	136
<b>Figura 59 - (Diagrama para a instalação)</b> .....	141
<b>Figura 60 - In Absentia (M. D.)</b> .....	142

## **1 INTRODUÇÃO**

A busca por um tema de pesquisa sempre esteve voltada para algo que, em uma primeira instância, parecia ser uma das questões cruciais para o universo das imagens, especialmente no âmbito de sua receptividade, de onde ecoa seu caráter ilusório, advindo de sua concepção enquanto representação, a relação entre a imagem, o espectador e a realidade. O desencadeamento para essa mobilização repentina se deveu a dois fatores: ao destino reservado às imagens na contemporaneidade visto que, em nossa sociedade elas são cada vez mais numerosas e manipuladas sob as mais variadas formas e à própria condição de “reprodução da realidade” a que as imagens estão submetidas, em função da forma como os aparatos tecnológicos, juntamente com as mídias, reforçam a credibilidade naquilo que é percebido visualmente pelos sujeitos. No entanto, seria por meio de incontáveis aulas como docente de Artes, motivado pela forma condicionada como os espectadores, de modo geral, vêem a arte e acima de tudo, como os artistas “manipulam” a realidade por meio de suas técnicas, que se pode deparar com as questões que fariam com que se chegasse mais perto do objeto de estudo.

Dessa forma vislumbrou-se a possibilidade de um mergulho no universo da arte, a partir da investigação de algumas dessas questões num âmbito mais pormenorizado, por meio da obra de um artista que, como um prato cheio, tivesse como uma de suas principais proposições, a articulação dos códigos representativos em favor da manipulação da crença visual e visível. Foi então que se chegou ao trabalho da artista Regina Silveira que, agregado a um número significativo de discussões em torno da natureza das imagens, se revelaria como objeto adequado a todas as investigações e questões que anteriormente se firmavam.

Em função de uma proeminente característica metalingüística, já que em boa parte de seu percurso criador a artista debruça-se em torno dos sistemas representativos no campo da arte,

o trabalho de Regina Silveira inscreve-se como o campo ideal para se avaliar em que dimensões o jogo dialético que precede a relação “representação-realidade” se estabelece como o eixo direcional para sua poética visual.

Artista de renome no circuito nacional e internacional, Regina Silveira, desde seus primeiros impulsos artísticos, já caminhava em direção àquilo que, em um dado momento de seu percurso criador, seria definitivamente o elemento constituidor de sua obra, as discussões em torno da natureza das imagens. Não desconsiderando a enorme capacidade de diálogo entre suas criações e as mais variadas vertentes críticas e conceituais, incluindo, aí, o forte apelo político revelado na série *Dilatáveis* e as conotações subliminares do universo doméstico presentes em *Anamorfás*, todo e qualquer questionamento “temático” presente em sua obra estará de modo objetivo ou não, intrinsecamente ligado ao seu aspecto visual e, portanto, aos códigos de representação que compõem as imagens. Assim, ao manipular tais códigos, a artista conduz o espectador para referencialidades físicas e imaginárias capazes de travar verdadeiros conflitos entre aquilo que se vê e aquilo que se acredita estar vendo. De modo intermitente, por intermédio do eterno jogo de percepções, onde se fazem presentes os mais diversos antagonismos visuais (verdadeiro-falso, presente-ausente, certo-incerto, etc.) seus trabalhos propõem uma revisão à crença nas imagens, sobretudo àquelas que reportam à realidade como elementos críveis e confiáveis.

Não obstante, será por meio da obra *Simulacros*, do qual brota o universo das sombras projetadas, presentes em quase todo o seu percurso criador e genericamente reconhecidas como índices máximos de presenças, que a artista encontrará o elo infundável para o desenvolvimento de sua poética visual.

A sombra será o objeto "incorporador" dos principais conceitos que nortearão as dimensões críticas de uma parte significativa do trabalho da artista, ou seja, será principalmente por intermédio da representação bidimensional do simulacro das sombras que Regina Silveira passará a propor não só a revisão aos códigos representativos da arte estabelecidos historicamente e socialmente como, sob uma perspectiva conceitual, se voltará para questões em torno dos padrões de visibilidade dos jogos de ilusões entre as imagens visualmente percebidas e aquelas concebidas pela mente, como representações codificadas da realidade.

Após um mergulho no principal encaminhamento poético de seu trabalho, o universo das sombras simuladoras, situado temporal e espacialmente na obra *Simulacros*, enreda-se no caráter ilusório de suas produções e percebe-se que a grande estrutura conceitual de seu trabalho está totalmente atrelada ao importante papel exercido pela "fotografia" no que concerne à sua relação com a realidade. Assim, constata-se que a força de todo o jogo discursivo sobre a natureza das representações visuais, seus códigos e as relações com a percepção, apresentados por meio das sombras projetadas, são gerados preponderantemente a partir das possibilidades técnicas, visuais e conceituais trazidas pela presença direta ou indireta da fotografia no trabalho. A fotografia constitui o elemento-chave tanto para o processo de construção da visualidade dos trabalhos, quanto para a manipulação conceitual de visibilidades.

Com intuito de se esclarecer o que de fato levou a fotografia a carregar consigo a função de "verdade visual" em contraponto aos outros meios de representação das imagens, abre-se o Capítulo 2, procurando contrapor essa mesma credibilidade atribuída às imagens pictóricas, em decorrência dos padrões convencionais construídos no decurso da história da arte. Nesse sentido, o caminho encontrado para tais especulações foi aquele evidenciado por Aumont,

quando este aponta para a relevância do papel exercido pelo espectador no julgamento de existência daquilo que vê ou acredita estar vendo. Segundo Aumont: “O *efeito de realidade* designa, pois, o efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme, indiferentemente).”<sup>1</sup>

Nesse sentido, o que se observa é que dentre os diferentes meios de produção de imagens, os que, de acordo com os padrões estabelecidos convencionalmente, mais se adaptam a uma representação “fiel” da realidade, são aqueles que apresentam uma certa invisibilidade às suas marcas visuais, ou seja, seguindo o modelo instituído pela perspectiva renascentista, colocam o olho do sujeito livre para percorrer, sem qualquer interferência física ou visual, a imagem que se coloca diante de uma janela. É justamente sob esse viés que a fotografia passa a ocupar o papel consubstancial de “fragmento da realidade”, pois por sua natureza preponderantemente mecânica, não deixa que se perceba de modo direto os processos articuladores de sua visualidade. Trata-se aqui do primeiro discurso sobre a fotografia, discurso esse instaurado no início do século XIX e que de certa forma perdura até os dias de hoje. Dubois o denomina como “o discurso da mimese”. Segundo o autor:

O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à *semelhança* existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um “*analogon*” objetivo do real. Parece mimética por essência.<sup>2</sup>

Entretanto, a fotografia não cessou de ser alvo das mais diferentes abordagens epistemológicas, propagando conceitos e valores contraditórios, ora priorizando a visão analógica da realidade, ora valorizando sua característica simbólica ou ora baseada em sua gênese constitutiva como um testemunho convicto de uma presença ou, em outras palavras,

---

<sup>1</sup> AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 111.

<sup>2</sup> DUBOIS, Philippe. O Ato fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 26.

como um índice ou traço do real. O que aqui se refere como índice, está ligado ao conceito semiótico instituído por Peirce, que assim o define: “Chamo de índice o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele”.<sup>3</sup>

É justamente por intermédio do princípio de ligação existencial com o referente, que a fotografia tornar-se-á o recurso, por excelência, da manipulação de representações da realidade, passando a incorporar definitivamente o universo da arte, tanto por se mostrar como um recurso eficaz na constituição das imagens e em sua proliferação, como por carregar consigo a capacidade de se fazer passar pelo real, abrindo-se a um infinito número de possibilidades discursivas, especialmente quando, em meados de 1960, a arte caminha para a expansão de seus meios expressivos (Arte Contemporânea) e para a sobreposição das idéias e conceitos em detrimento de sua materialidade. (Arte Conceitual).

Assim, totalmente incorporada ao universo da arte, a fotografia amplifica seu campo de atuação e passa a ser muito mais do que um recurso eficaz para manipulação de visualidades. Isso porque, apoiados na capacidade “indicial” da fotografia, por meio da qual se remete inevitavelmente à imagem a seu referente, artistas lançarão mão desse recurso para manipulá-lo a favor de suas intenções formais e conceituais. Aliás, esse será o primeiro grande meio da contemporaneidade, capaz de proferir à percepção humana uma capacidade nunca antes alcançada, marcando definitivamente os rumos da arte já que lança um novo modo de ver e perceber as coisas do mundo.

É dentro desse contexto que se localiza a obra da artista Regina Silveira, reservando o Capítulo 3 para um mergulho em sua trajetória artística, com vistas a identificar e caracterizar

---

<sup>3</sup> PEIRCE, C. S. *Collected papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 8 vols, de 1931 a 1958. (3.361)., apud DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 62.

as permanências e discrepâncias de seu percurso criador. Este capítulo, não só propõe um levantamento sobre a presença da fotografia no percurso da obra da artista, como mediante a explanação de sua trajetória, busca relacioná-la com as questões trazidas pelo panorama da arte contemporânea, sob as luzes da utilização da fotografia enquanto recurso a gerir diferentes encaminhamentos discursivos.

Com o Capítulo 4, chegar-se-á de fato à análise do objeto de pesquisa, à caracterização dos modos de presença da fotografia na obra *Simulacros*, procurando refletir e evidenciar por meio dessa obra, o papel desempenhado pela fotografia ao longo do percurso de trabalho da artista. Como o próprio nome diz, *Simulacros* revela o interesse máximo da artista em fazer do campo representativo um espaço de ilusões, simulações, imitações, aparências duvidosas e, portanto, diretamente dirigido para a relação do espectador com a realidade. Nesse jogo de incertezas perceptivas, a artista propõe um verdadeiro embate à crença visual quando por uma ação arbitrária cria sombras que ora simulam pontos de luzes inexistentes, ora simulam sombras de objetos ausentes, ora distorce a sombra de objetos presentes. Dessa forma, o espectador não encontra conforto diante daquilo que vê, sente-se, entretanto, arremessado a um mundo fantasmático de aparências que parecem desconstruir suas certezas. Porém, essas “certezas”, sobretudo visuais, insistem em persegui-lo, afinal o universo das imagens é regido por elas, são elas que fornecem o prumo do complexo mundo de visualidades e visibilidades. Em outras palavras, essas “certezas” poderiam ser substituídas pelo condicionamento ao universo das imagens convencionalmente estabelecidas e que, em função de um forte sistema de regras e normas representativas, advindo da perspectiva renascentista e, conseqüentemente restabelecido pelo meio fotográfico, passaram a constituir o modo de apreensão culturalizado das imagens.



Consciente do poder exercido pelos sistemas representativos estabelecidos convencionalmente, onde há muito tempo já vinha empregando seus esforços nas discussões em torno da natureza das imagens, caso recorrente de toda a série *Anamorfás*, a artista se vale justamente do universo comum das imagens preconcebidas no imaginário, para, com sua força sugestiva ou denotativa, tornar o espectador cúmplice e ao mesmo tempo refém de suas arbitrariedades visuais. É por isso que todo o jogo dos *Simulacros* é feito para o espectador, pois ele é parte integrante do jogo.

É aí que se situa a importância da fotografia no trabalho da artista, a fotografia enquanto recurso visual, não só se estabelece como elo referencial para a identificação e reconhecimento de todo o conjunto imagético presente em *Simulacros*, como compõe toda a lógica representativa necessária para a manipulação do campo de visibilidades. Dada essas constatações e desejando propiciar um melhor entendimento às formalizações presentes, procura-se ainda neste capítulo, apontar para os dois principais modos de presença da fotografia: a fotografia como recurso de visualidade e a fotografia como recurso de visibilidade. Para isso toma-se como caminho metodológico a análise das obras *Enigmas* e *In Absentia (M. D.)*, ambas compondo a constelação de *Simulacros*.

Em *Enigmas* propõe-se a salientar de modo mais intermitente a presença da fotografia como um recurso próprio para toda a constituição do jogo de visualidades presentes, bem como trazer à tona as questões que fazem da fotografia um instrumento ideal para a manipulação dos códigos que dão a ela o encargo máximo de atestação da realidade. Num outro sentido, procura-se, por meio da obra *In Absentia (M. D.)*, chegar à questão primordial que coloca a fotografia no trabalho da artista, como algo que ultrapassa seu papel enquanto recurso visual para a elaboração das proposições conceituais. Esta obra torna-se o crivo adequado para se

entender como esse meio de reprodução de imagens altera e condiciona os padrões de visibilidade, ou seja, contando apenas com uma “memória visual” daquilo que um dia se viu por intermédio de uma reprodução fotográfica do *readymade* “*Roda de Bicicleta*” de Duchamp – nesse caso a artista conta com um certo grau de inteligibilidade por parte do espectador - a artista propõe um jogo dialético entre a imagem que supostamente se conhece, apenas e tão-somente por meio do simulacro de sua sombra e sua ausência reverenciada por um pedestal vazio. A fotografia aqui se sobrepõe ao jogo do desvelamento do código, e de sua função, enquanto um recurso próprio à manipulação de visualidades, tornando-se assim o próprio simulacro do visível, operando como uma verdadeira categoria de pensamento.

## **2 ARTE E REALIDADE: UMA RELAÇÃO POLÊMICA**

(Transparência)

A relação “arte-realidade” sempre erigiu uma série de situações conflituosas no universo das representações artísticas. Sob determinados aspectos, isso se deve aos valores atribuídos convencionalmente às imagens artísticas, concebidas durante séculos como instrumentos, sobretudo visuais, a serviço da realidade. Essa relação quase visceral parece confundir ainda mais quando se recorre às mais variadas fontes históricas e se depara com intermináveis proposições epistemológicas fundamentadas em uma espécie de teoria “evolucionista da arte”, categorizando-a valorativamente, segundo sua condição de “se fazer passar” pelo real, ou seja, como forma de representação do real. Não é à toa que durante séculos, cientistas e artistas passaram parte de suas vidas empenhados em criar diversos mecanismos capazes de captar e registrar a mais pura realidade. No entanto, longe de querer elencar as diversas linhas teóricas que se debruçaram em torno do assunto ou formalizar qualquer conclusão definitiva a esse respeito, o que aqui interessa é perceber alguns dos procedimentos que levaram essa capacidade relacional, subsidiada por uma intenção deliberativa de fazer corresponder imagens com o que se vê, a se tornar o mote conjectural para as transformações formais e conceituais ocorridas no universo da arte.

Nesse caminho, em função da própria natureza temática do trabalho, toma-se por base como eixo direcional fundamental, o viés das relações do espectador com a imagem, concordando com Gombrich<sup>4</sup> quando ele parece afirmar que é o espectador quem faz a imagem. Segundo o autor, o papel do espectador é sempre ativo, pois comporta a junção da construção visual do reconhecimento que é a identificação na imagem de alguma coisa que se vê do real e da rememoração que é a veiculação de formas codificadas sobre o real a partir da identificação de “esquemas” ou “estilos” representativos.

---

<sup>4</sup> GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 211, 212.

No que diz respeito às imagens, e isso incluem todas as imagens percebidas visualmente, sua produção jamais é gratuita, desde sempre, as imagens foram construídas para determinados fins, coletivos ou individuais. Além disso, todas as imagens são feitas para serem vistas por um sujeito, o espectador. Sua relação com a imagem não só depende de sua capacidade perceptiva, mas de um conjunto de condições como: cultura, classe social, crenças, conhecimentos etc, que, de um modo ou de outro interferem nos modos de perceber e apreender as coisas do mundo. Sob esse ponto de vista, ao perceber uma imagem, o espectador também interfere em sua apreensão, pois, subjetivamente carrega consigo suas expectativas derivadas da forma como se constituiu todo o seu aprendizado visual ao longo da vida.

Ao discorrer sobre a relação imagem-espectador, Jacques Aumont, em sua obra *A imagem*, afirma que toda cultura e toda comunicação, estabelecida nessa relação, dependem da interação entre a sua observação e sua expectativa, pois, ao atribuir significações às imagens, o espectador interpõe de modo subjetivo, categorias de pensamento, construídas histórica, social e culturalmente. Segundo o autor, o espectador torna-se uma espécie de “parceiro ativo da imagem”<sup>5</sup> pois, constrói a imagem, ao mesmo tempo que a imagem o constrói. Em outras palavras, tudo aquilo que se vê na imagem já está de certa forma “codificado” pela cultura da qual se faz parte. Assim, em todos os modos de relação que a imagem tenha com o real e suas funções, ela provém da esfera do simbólico, ou seja, do domínio das produções socializadas, utilizadas em virtude das convenções que a regem. Sob essa perspectiva, a condição de realidade atribuída a uma imagem, fundamenta-se, além de, em sua função mimética na capacidade de veiculação, sob forma codificada, do saber com o real. Segundo Aumont: “A

---

<sup>5</sup> AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 81.

arte representativa imita a natureza, e essa imitação nos dá prazer: Em contrapartida, e quase dialeticamente, ela influi na *natureza*, ou pelo menos em nossa maneira de vê-la”<sup>6</sup>.

No que se refere às imagens artísticas, essa veiculação do saber com o real se efetiva por meio das representações que se constituem de acordo com as especificidades do meio ou as linguagens utilizadas para designar determinado “efeito de realidade”, aqui considerado como uma elaboração representativa construída manualmente ou mecanicamente para se tornar crível mediante a realidade. Tomando emprestado de Aumont<sup>7</sup> o conceito de representação como: “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”, faz-se necessário esclarecer que embora a representação permita que o espectador veja por “delegação” uma realidade ausente, esse processo de “substituição” de algo do mundo real em imagem, passa por uma operação que não é de todo natural. Quer esse algo tenha existência física, fora dessas imagens ou não, é o resultado de uma construção elaborada. Assim, entre o que se vê na imagem e o real, há sempre uma codificação da representação, cujas regras estão presentes na tecnologia de captação/criação de imagens, não se tratando apenas de imitar o mundo, mas de criá-lo ou recriá-lo. A própria idéia de efeito de realidade que engloba todo tipo de arte representativa, refere-se a uma variante que, centrada no espectador, parte de um conjunto de regras destinadas à imitação da percepção natural, ou seja, o efeito de realidade estará mais ou menos garantido, conforme a representação respeite as convenções estabelecidas histórica e socialmente. É o caso das representações renascentistas baseadas nas leis da *perspectiva artificialis*<sup>8</sup>, artifício criado para representar objetos e espaços sobre uma superfície plana, de modo que essa

---

<sup>6</sup> AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993, p.83.

<sup>7</sup> Ibid. p.103.

<sup>8</sup> PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 31-33.

representação seja semelhante à percepção visual que sob certo ponto de vista, se pode ter desses mesmos objetos.

Pode-se perceber que o sistema dominante até hoje é o sistema inaugurado no período renascentista, no século XV, pela *perspectiva artificialis*, com a preocupação de copiar a perspectiva natural do olho humano, passando a ser o modelo para toda representação. Costuma-se ver de um determinado ponto de vista e é a partir dele que se reconhece as representações. Entretanto, sabe-se que a perspectiva é composta por um sistema representativo baseado na divisão racional do espaço, matematicamente ordenado, homogêneo, ligado diretamente ao espírito de exploração da época em que foi instituída (Renascimento) e, portanto, compreendida, conforme Panofsky a designou, como “forma simbólica”. O autor reitera:

Mas se a perspectiva não constitui um factor valorativo, é por certo, um factor estilístico. Poderá mesmo ser caracterizada como (e o termo tão apropriado de Ernst Cassirer penetra na História da Arte) uma dessas formas simbólicas em que o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo. Por isso é fundamental apurar se os períodos e as áreas de Arte possuem ou ignoram a noção de perspectiva e também definir que noção é essa.<sup>9</sup>

A noção de forma simbólica adotada por Panofsky parte da definição do filósofo Cassirer que aplicava a todas as grandes funções do espírito humano. Ao retomá-la, Panofsky visa mostrar que cada período histórico tem uma forma simbólica de apreensão do espaço, adequada a uma concepção do visível e do mundo. Qualquer que seja a leitura que se efetue desses pressupostos, eles evidenciam de modo indiscutível de que a imagem é sempre modelada por estruturas mais profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica decorrente do contexto social, ideológico e filosófico que lhes deu origem. O próprio conceito de realismo para o qual se refere analogicamente à realidade, está

---

<sup>9</sup> PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70, 1999., p. 21.

atrelado a uma demanda social e ideológica, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras e por isso sua noção é preeminentemente relativa. Segundo Aumont: “Só pode, portanto, haver realismo nas culturas que possuem a noção de real e que lhes atribuem importância”.<sup>10</sup>

Assim, pode-se concluir que toda e qualquer representação implica de modo direto ou indireto em convenções. Estas, por sua vez, percorrem todas as instâncias históricas da arte sobrepondo-se aos sistemas discursivos que as fundamentam, constituindo-se em verdadeiros axiomas ideológicos para se pensar e entender a arte. A própria idéia de *mimese*, que do grego significa “imitação”, está condicionada a um sistema de convenções produzidos no decurso da história, diretamente vinculado aos diferentes meios de produção, para atingir um grau máximo de semelhança com o real.

Por outro lado, a invisibilidade das condições de produção na constituição da imagem, favorece o aumento de sua credibilidade enquanto elemento revelador da realidade. Caso da fotografia, que carrega consigo a concepção absolutista de reprodução direta da realidade por não revelar as marcas de quem a produziu.

Será justamente por intermédio de uma espécie de “consciência representativa” que artistas manipularão suas imagens tanto para dar maior ou menor efeito de realidade à suas produções, como sob uma perspectiva conceitual, como o trabalho de Regina Silveira, manipular o espectador por intermédio do meio, alterando sua própria percepção em relação àquilo que se considera como real.

---

<sup>10</sup> AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 210.



Será mediante a consciência inata das inúmeras possibilidades representativas do meio escolhido, que se estabelecerão, de modo direto ou indireto, a possível relação com a realidade. Surge, então, uma questão ao qual Philippe Dubois alerta de modo muito claro:

Toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Trata-se da questão dos modos de representação do real ou, se quisermos da questão do realismo<sup>11</sup>.

Essa citação de Dubois abre espaço para uma outra vertente sobre os modos de representação do real: a distinção entre o efeito de realidade produzido por meios de expressão manipulados diretamente ou até manualmente pelo homem, como pintura, desenho, escultura e aqueles em que não há uma ação direta do homem no sentido do controle e manuseio da matéria, e dos meios expressivos decorrentes das novas tecnologias de produção da imagem, onde se enquadra especialmente a fotografia. Em função das diversas especificidades decorrentes dos efeitos de realidade produzidos pelos meios de expressão “manuais” e “mecânicos”, deixar-se-á para discorrer a respeito de modo mais apropriado nos itens subseqüentes, já que a forma como estão sendo citados aqui, se fazem suficientes para o que se deseja explicitar.

Enfim, é no contexto desses modos de representação do real, onde figuram em especial os meios e técnicas de produção de imagens, seu modo de circulação, os lugares onde estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las, que são produzidos os efeitos de sentido na relação imagem-espectador. Sob um ponto de vista ideológico, o meio expressivo será o elemento estrutural responsável pela produção de significações que, manipuladas pelo artista, vincularão diferentes possibilidades relacionais com a realidade. Sua investigação sobrepõe-se ao conhecimento de suas especificidades técnicas, passando a instaurar-se como agente

---

<sup>11</sup> DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 2004, p.25.

fundamental para compreensão dos efeitos de sentido produzidos por meio de sua visualidade representativa ou de suas marcas visuais.

## **2.1 As Marcas do Artista e os Efeitos de Realidade**

O que aqui se designa como “marcas do artista” refere-se à visualidade representativa apresentada, sobretudo, nas superfícies bidimensionais das obras artísticas, decorrentes das técnicas e dos meios de produção utilizados pelo artista. Nesse sentido, procura-se expandir os tópicos mencionados anteriormente, com intuito de melhor compreender como a estrutura visual é capaz de produzir efeitos de sentido de realidade em decorrência dos modos como as superfícies imagéticas são marcadas pelos meios de produção.

Em uma representação artística, as marcas inscritas na superfície da imagem, funcionam como verdadeiros índices de presença de quem as produziu, revelando assim, os diversos níveis de intervenção dos sujeitos sobre as imagens. A concepção de que os meios alteram os efeitos de sentido a que as imagens estão submetidas, tem como fim primeiro, atestar e apontar como a ocorrência de transformações visuais manipulam suas possibilidades de leitura e conseqüentemente sua capacidade de iludir representativamente o espectador. Nesse sentido, uma imagem criada pela habilidade humana parece não ter as credenciais para produzir o efeito de sentido de veridicção como uma imagem produzida por um aparelho ótico, como é o caso da fotografia.

É certo que as marcas visuais da representação, em função de seu manuseio e manipulação, podem confundir-se com outras formas de representação, por exemplo as fotografias dos

pictorialistas<sup>12</sup>, que procuravam imitar os padrões de pintura do séc. XIX. Entretanto, numa análise mais apurada e contextualizada da imagem, não só se pode perceber suas especificidades plásticas como se passa a identificar formas discursivas específicas do meio utilizado, ou seja, a maneira como a representação artística se dá a ver, mediante os aspectos gerais de sua configuração plástica, implica também numa ordenação conceitual como parte integrante de seu próprio discurso como elemento produtor de sentido. Sendo assim, essa configuração imagética não deve ser considerada apenas sob sua característica plástica, mas como parte integrante do discurso da obra como um todo.

No que se refere à relação com o real, essas marcas tendem a gerar efeitos de veridicção quanto mais discretas e imperceptíveis se mostrarem. Contudo, essa constatação está ancorada numa tendência de pensamento histórico da arte, baseada no sistema de representação espacial renascentista, advindo da perspectiva, como forma de representação mais adequada à sensibilidade burguesa da época e, portanto, advinda de uma tradição ocidental em que a pintura vinha sendo tratada como ciência. A aceitação da veracidade da imagem perspectivada, só foi possível devido à difusão de um forte convencionalismo que negou e substituiu os outros tipos de representação. Assim, a pintura ganhou o mérito de se instaurar como o meio representativo mais adequado para revelar a realidade visível. Sob essa perspectiva, o espaço pictórico, organiza-se a partir de um ponto central – ponto de fuga – ordenando e organizando todos os objetos representados, destituídos de suas características essenciais, passando a ter uma existência referencial. No que diz respeito à sua visualidade representativa, a pintura chega ao ápice de sua condição de realidade com o surgimento da tinta a óleo, que possibilitou a manipulação de tons e cores, jamais experimentados anteriormente, propiciando

---

<sup>12</sup> O pictorialismo foi, em suma, uma reação de ordem romântica que, ignorando as características realmente inovadoras que a fotografia apresentava, tentou introduzi-la no universo da arte através de uma concepção clássica de cultura. Ver Costa, Helouise e Silva, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 26 e 27.

um maior detalhamento na imagem e conseqüentemente a obtenção de um maior efeito de realidade. Por outro lado, a tinta a óleo colaborou para que as marcas do artista se tornassem cada vez mais invisíveis, fazendo com que a pintura passasse a funcionar como uma janela direta para o mundo.

Com a invenção desses métodos, o Ocidente se viu dotado de um modelo para a inteligibilidade visual da natureza. A arte passa, então, a proferir-se cada vez mais segundo seu caráter ilusório, como reduplicação do mundo, até meados do século XIX, quando surge a influência vital da fotografia.

Essa questão de fundo geral coloca-se com uma acuidade ainda mais nítida quando se trata de produções que procedem do meio fotográfico pois, ontologicamente, a fotografia fez com que a pintura se libertasse da semelhança, na medida em que satisfizesse mecanicamente o desejo de ilusão. Nesse sentido, o aparelho adaptou a perspectiva à sociedade moderna, que decorrente de um pensamento racionalista, categorizava a arte e a ciência em universos distintos. Essa bipartição recobria claramente uma oposição entre a atividade humana (arte) e a técnica (fotografia).

Desde quando surgiu efetivamente no século XIX, pelo automatismo de sua gênese técnica e como já citado anteriormente, pelo próprio pensamento culturalizado proveniente das especificidades daquele momento histórico, a fotografia tornava-se sinônimo de representação fiel da realidade, percebida como uma espécie de prova, atestando a existência daquilo que mostra, seu referente. Entretanto, o que essa credibilidade revela em relação ao referente, entre todos os fatores físicos, perceptivos, socioculturais e ideológicos, relaciona-se primeiramente à sua gênese, baseada em seu modo específico de constituição e existência, seu

processo mecânico. Será justamente por meio de seu processo mecânico que a fotografia atingirá o seu mais alto nível de credibilidade, possibilitando fazer aparecer uma imagem de maneira automática, sem que a mão do artista interviesse diretamente.

No que se refere ao registro do real, neste final do século XIX, cria-se um embate fervoroso entre as funções da pintura e da fotografia, ficando a cargo desta última a função preliminar de testemunho referencial da realidade. Nesse contexto, a fotografia parece carregar traços de objetividade, enquanto que a pintura carrega traços de subjetividade. Ao tratar das funções estabelecidas na época, para a fotografia e a pintura, Dubois<sup>13</sup> declara que, dentro desse contexto, cabe à fotografia a “função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário.” O autor ainda reitera:

Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais “objetivo” e “realista” que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência do sujeito.<sup>14</sup>

Essa constatação reforça o destino reservado à fotografia na sociedade moderna, movida pela expansão do capital, respondendo à velocidade das transformações que se processavam como um todo. Ancorada num discurso da semelhança, a cientificidade da fotografia impedia a percepção da estruturação ideológica da imagem, negando a intervenção humana no resultado final do processo e conseqüentemente na intervenção de sua visualidade.

Sob essas condições, pode-se concluir que as marcas do artista, embora se estabeleçam por intermédio de escolhas técnicas, elas só constroem efeitos de sentido em função dos discursos ideológicos que as fundamentam. Contudo, parece que o discurso mimético instaurado desde

---

<sup>13</sup> DUBOIS, Philippe. O Ato fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 32.

<sup>14</sup> Ibid., p. 32.

o surgimento das convenções perspectivistas, no período renascentista, e profundamente arraigado até o século XIX, conserva precedentes no universo da arte até os dias de hoje, especialmente nas produções que se apropriam das técnicas advindas da tecnologia fotográfica. No entanto, é cada vez mais recorrente o surgimento de novos paradigmas sobre as funções representativas da fotografia e sua relação com o real, alterando sistematicamente sua produção de sentido, frente à sua visualidade. Nesse sentido, a fotografia parece beneficiar-se cada vez mais da transferência de realidade do referente para sua reprodução.

Como resultante de seu dispositivo, a imagem fotográfica passa a ser pensada a partir de suas modalidades de constituição, como um traço que um corpo físico imprime sobre ou em outro corpo físico. Assim, as marcas do artista não mais dizem respeito à presença física do sujeito, como imposto pelo discurso mimético, derivado diretamente da estética pictórica, que prevaleceu até o século XIX, mas às marcas visuais dos diversos meios de produção, oriundas do meio fotográfico. Entram em cena, novos discursos provenientes do mesmo automatismo que marca a gênese fotográfica, só que agora por meio da revelação de seus processos de constituição, ora denunciando, ora manipulando o efeito de realidade. Nesse sentido, a arte se vê cada vez mais direcionada numa espécie de citacionismo<sup>15</sup>, proveniente da expansão dos meios de reprodução das imagens, reflexo do desenvolvimento tecnológico que caracteriza a sociedade contemporânea como um todo.

---

<sup>15</sup> O termo citacionismo foi retirado da designação dada por Tadeu Chiarelli, para o texto introdutório da exposição ocorrida no MAM-SP no ano de 1987, intitulada como “Imagens de Segunda Geração” e diz respeito a uma tendência característica da Arte Contemporânea que é a apropriação de imagens da arte, da publicidade, da mídia ou dos quadrinhos para a produção de novos trabalhos de arte e, conseqüentemente a produção de novas significações. Imagens de Segunda Geração. Catálogo de exposição. São Paulo, MAM-SP, 1986.

## 2.2 As Imagens Pictográficas ou de Primeira Geração

O que aqui é tomado como imagens de “primeira geração” diz respeito a todas aquelas que se originam de processos manuais diretos e que ditam efeitos de subjetividade, já que carregam consigo as marcas do sujeito que as constituiu. De modo geral, essas imagens podem ser identificadas pelos aspectos materiais que apresentam ou por suas qualidades plásticas. Nesse sentido, a noção de plástica aqui adotada, refere-se à maleabilidade e flexibilidade do material artístico empregado, segundo suas qualidades e aparências, bem como as características e marcas decorrentes dos instrumentos de manipulação da matéria com que são produzidas e os aspectos que resultam de seu manuseio, deixando suas marcas visuais. Segundo Jacques Aumont:

A plasticidade da imagem, digamos pictórica (sendo o caso da imagem fotográfica bastante diferente a esse respeito), resulta da possibilidade de manipulação oferecida pelo material de que é tirada, e se a pintura pôde ser considerada como uma arte plástica (comparada à do escultor que modela a argila), foi pensando em primeiro lugar nos gestos do pintor, que espalha a massa sobre a tela, pincela-a, manipula-a com diversas ferramentas e em última instância, com as mãos.<sup>16</sup>

Sob esses parâmetros enquadram-se os desenhos, as pinturas e as gravuras, ou seja, a maioria das imagens fixas e planas de ordem gráfica e pictórica que, por serem construídas à mão, podem ser chamadas de artesanais. Para ampliar esse nível de entendimento, chamar-se-ão aqui de pictográficas, por apresentarem aspectos resultantes de habilidades motoras e de domínios técnicos e instrumentais, bem como das características e das propriedades dos materiais utilizados em sua confecção, cujas marcas são apreensíveis nas superfícies e suportes que amparam sua existência.

---

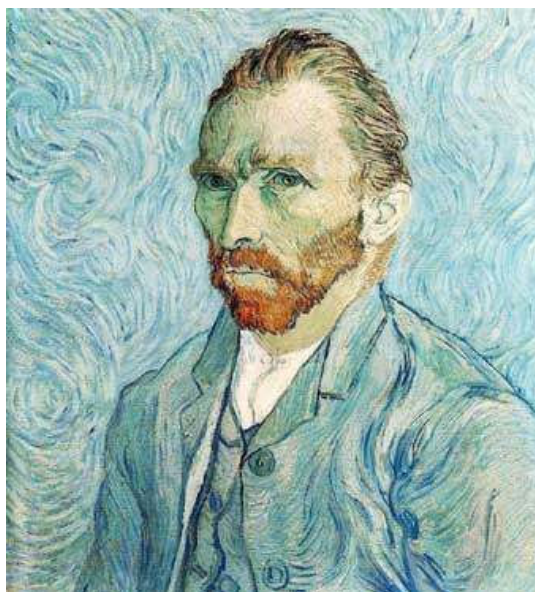
<sup>16</sup>AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 263.

Sabe-se que pela plasticidade característica de cada uma dessas imagens é possível apreender o que se revela, justamente pelas marcas ali presentes. As pistas dos gestos e modos do fazer, ao marcar a superfície, revelam a autoria e as condições do próprio fazer que, por sua vez, são capazes de revelar sua índole constitutiva.

Sob essa perspectiva, as imagens pictográficas carregam consigo elementos expressivos que, sob uma perspectiva formal, expõem algo de quem as fez, tornando em alguns casos, evidente a presença do artista como expoente de um estilo representativo, característico de determinada corrente artística. A identificação das constantes estilísticas, conforme as técnicas ou os modos e procedimentos pessoais no uso de instrumentos e materiais presentes nas obras, revela os modos de fazer e os gestos próprios de um autor e o diferencia dos outros.

Para exemplificar, tomar-se-á uma imagem: o auto-retrato de Vincent Van Gogh (FIGURA 1). Nesse caso, o retrato pictórico pode ser atribuído a Van Gogh mediante as características visuais presentes na obra, detectados pelas marcas dos instrumentos usados para pintar e pela textura que a pincelada deixa na superfície da tela, conforme apresentado nessa reprodução. Essas marcas do fazer, presentes na obra, amplamente conhecidas, analisadas e estudadas em diversos textos, são indícios suficientes para que se lhe atribua a autoria e conduza à subjetividade apontada anteriormente. Dentre as maneiras de caracterizar essa subjetividade, tem-se como método a relação de um conjunto de obras de um autor que, a partir daí, infere-se o reconhecimento de suas características pessoais e conhecendo o todo, pode-se identificar e categorizar as partes significantes.





**Figura 1** - Auto-retrato - 1889  
Óleo sobre tela, 65 X 54 cm  
Paris, Musée d'Orsay  
Fonte: Walther, Ingo F. (1990, p. 73)

Entretanto, essa subjetividade aparente na superfície do suporte artístico, está ideologicamente condicionada às demandas históricas da arte, conforme os padrões representativos estabelecidos convencionalmente. Além disso, sabe-se que toda representação é mediada pelo espectador que já é por si um sujeito histórico e cultural.

Sob o âmbito de sua respectiva relação com a realidade, as marcas visuais presentes na superfície da imagem pictográfica, estão inteiramente condicionadas, não apenas à carga expressiva ou estilo do artista, mas aos padrões representativos vigentes, conforme as especificidades dos dispositivos disponíveis em cada período histórico. Segundo Aumont: “O efeito de realidade será mais ou menos completo, mais ou menos garantido, conforme a imagem respeite convenções de natureza plenamente histórica<sup>17</sup>. Nesse sentido, será o modelo de representação instituído pelos parâmetros renascentistas, baseado na visão unilocular da

---

<sup>17</sup>AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 111

perspectiva, sugerindo a ilusão do espaço tridimensional por meio de um sistema de representação objetivo e científico, que servirá como modelo de imagem realista até meados do século XIX. Seguindo essa premissa, a técnica, especialmente a pictórica, deverá oferecer um lugar privilegiado ao observador de modo a não oferecer barreiras para o espaço infinito que passou a se revelar diante de si. Assim, as marcas visuais provenientes dos meios expressivos escolhidos pelo artista, deverão possibilitar essa transcendência, impondo-se no suporte artístico quase que imperceptivelmente. Por outro lado, o artista se tornará presente na obra, justamente por sua capacidade de se fazer discreto enquanto sujeito constituidor e, por outro lado, será então, consagrado por sua capacidade de iludir representativamente o espectador para além do suporte, independentemente do conteúdo de sua obra.

Num outro sentido, sobretudo nas produções pictóricas, as marcas visuais tornam-se as verdadeiras marcas identitárias dos artistas que, em seu embate com a representação da natureza, promoverão perceptivamente modos distintos de perceber a realidade. Partindo do exemplo de Gombrich<sup>18</sup> que, em função de seus estilos representativos, descreve comparativamente duas obras da história da arte, tomar-se-ão dois pequenos detalhes presentes em duas obras: o cachorrinho presente no retrato do Casal Arnolfini pintado por Van Eyck em 1434 (FIGURA 2) e o cachorro presente no quadro *Las Meninas* de Velásquez, 1656 (FIGURA 3). Ambas mostram os diferentes meios em que os grandes artistas conseguiram seus efeitos. Van Eyck representa o cachorrinho pintando-o fio-a-fio, característica muito peculiar do artista para a representação de qualquer conteúdo temático de sua obra. Velásquez, duzentos anos mais tarde, representa o cachorro apenas procurando captar sua impressão característica e embora não pintasse um único pêlo separado, seu cachorro parece tão ou mais real que o de Van Eyck. Há entre esses dois exemplos, uma

---

<sup>18</sup> GOMBRICH, Ernest H. A História da Arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, pp. 323, 324.

imensa distância cultural, social e histórica que os separam, entretanto, parece que no que se refere à busca do efeito do real, conquistada por intermédio dos meios expressivos, os dois artistas compartilham de uma mesma objetividade.



**Figura 2 - O casal Arnolfini (detalhe) – 1434**  
Óleo sobre madeira – 81,8 X 59,7 cm  
Londres, The National Gallery  
Fonte: Schneider, Norbert (2002, p.34)



**Figura 3 - Las Meninas (detalhe) – 1656**  
Óleo sobre tela – 318 x 276 cm  
Madrid, Museo Nacional Del Prado  
Fonte: Schneider, Norbert (2002, p.151)

Gombrich parece refletir bem esse ímpeto personificador e ao mesmo tempo desbravador a que os artistas se agarravam no percurso de suas obras a serviço dessa contingência representativa da realidade, que marcou definitivamente a arte até o século XIX.

Ver e observar a natureza com olhos sempre novos, descobrir e comprazer-se na criação de novas harmonias de cor e de luz, tornara-se a tarefa essencial do pintor. Nesse novo e fervoroso empenho, os grandes mestres da Europa católica encontram-se de pleno acordo com os pintores do outro lado da barreira política, os grandes artistas dos Países Baixos protestantes.<sup>19</sup>

Assim sendo, mesmo que por intermédio de visualidades diferenciadas, sob uma perseguição contínua em direção à condição máxima do efeito de real, a imagem pictográfica se estabelece como o único meio capaz de satisfazer tal contingência, não fosse a efetivação definitiva de tal efeito, mediado inteiramente pela máquina.

### **2.3 As Imagens Fotográficas ou de Segunda Geração**

Seguindo a mesma terminologia do sub-item anterior, nomeam-se imagens de segunda geração àquelas produzidas por intermédio de processos mecânicos ou aparelhos óticos, sem o manuseio direto do homem, sob a presença direta de um referente, como é o caso da fotografia. Assim, já nas primeiras décadas do século XIX, a fotografia surge, cuja principal característica é a possibilidade da imagem ser produzida e reproduzida por aparelhos e, principalmente, sem o auxílio direto da mão humana ou mesmo de instrumentos que dependam de habilidades manuais ou do domínio plástico de certos materiais. Além disso, uma de suas maiores peculiaridades e que vai ser responsável por grande parte das diversas teorias sobre esse novo meio, é a de não possuir as marcas do fazer manual, admitindo assim, uma certa impessoalidade em relação às imagens pictográficas, conforme já mencionado anteriormente. Sua existência é inteiramente baseada no registro e interpretação da luz inerentes ao meio ambiente que, depois de captadas e organizadas por um aparelho ótico, são transferidas e registradas num suporte sensível. Será no distanciamento das marcas das mãos humanas que se constituirá um dos principais elementos de sentido característico da

---

<sup>19</sup> GOMBRICH, Ernest H. A História da Arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 324.

fotografia, ou seja, é no apagar das marcas da personalidade que se impõe a impessoalidade e se instaura o efeito de objetividade. Será isso que possibilitará a fotografia, as generalizações do que é capaz, de fazer com o que diz seja mais crível do que o que diz uma pintura, por exemplo.

Sob essa perspectiva, pode-se entender o uso das imagens fotográficas para a produção dos efeitos de objetividade em determinados meios de comunicação, especialmente como é o caso da mídia jornalística impressa que, por estar geralmente atrelada a uma condição factual, parece beneficiar-se ao máximo de seu valor documental e conseqüentemente testemunhal.

Enquanto as imagens pictográficas proporcionam efeitos de subjetividade na medida em que as marcas gestuais são atribuições evidentes, as fotografias tendem a produzir efeitos de objetividade já que sua aparência não revela, numa primeira instância, marcas autorais. Nesse caso há modos de presença de significação diferentes.

Em função de sua visualidade característica, há na imagem fotográfica uma espécie de contrato de veridicção tão eficiente que não se coloca em dúvida se o que ela representa corresponde ou não à realidade. As marcas visuais aqui se tornam imperceptíveis a olho nu e, portanto, colaboram para a crença de que é senão uma janela para a realidade, a própria realidade, sob a forma de um pequeno fragmento. Em seus ensaios filosóficos sobre as funções do aparelho fotográfico na contemporaneidade, Vilém Flusser não só revela o papel testemunhal exercido pela fotografia, como problematiza o discurso de veracidade instituído pela imagem fotográfica.

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. (...) O que vemos ao

contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem.<sup>20</sup>

Esse pressuposto é construído mediante a crença na presença do referente diante do dispositivo que jamais mente. Essa função de testemunho irreduzível de qualquer coisa que se apresente diante do aparelho fotográfico, baseia-se apenas na consciência superficial que se tem do processo mecânico que o envolve. Entretanto, o que faz da fotografia uma representação de um referente qualquer, não é a constituição física do dispositivo fotográfico, mas a capacidade de decifração do código visual imposto convencionalmente, por parte do espectador. Da mesma forma que as representações pictóricas “realistas” estão amparadas por convenções construídas histórica e ideologicamente, a fotografia também segue o mesmo sistema codificador.

Por outro lado, as marcas na fotografia se estabelecem por intermédio de outros códigos de visualidade embasados não apenas em suas qualidades representativas e, portanto, em marcas que possam ser percebidas visualmente, mas em uma construção subjetiva do sujeito por trás do mecanismo, sob a forma de escolhas ligadas, sobretudo ao recorte, enquadramento e definição visual que se quer dar a determinado referente.

Paradoxalmente, para a consumação do efeito de objetividade que caracteriza a imagem fotográfica, há a dependência indistinta de uma concepção subjetiva do sujeito que a constituirá. Nesse sentido, funcionando como uma testemunha insipiente do efeito de realidade, a imagem fotográfica permanece prisioneira inafiançável do sistema representativo que a fundamentou, o código perspectivista. Assim, qualquer intervenção direta em sua visualidade, comprometerá não só o seu contrato de veridicção decorrente de sua gênese

---

<sup>20</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios sobre uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 14, 15.

constitutiva, como porá em dúvida o próprio sistema de códigos que a caracteriza enquanto linguagem, sem os quais não se constrói as suas significações.

Entretanto, será justamente por intermédio da manipulação das diversas possibilidades visuais da imagem fotográfica é que artistas passarão a subverter o código imposto pelo processo fotográfico, ampliando o debate em torno de seu papel testemunhal e caminhando cada vez mais em direção a uma espécie de expansão conceitual da fotografia. Além disso, impulsionada pelo desenvolvimento crescente de novos mecanismos de reprodução de imagem, a fotografia não só se firma como modelo do real propriamente dito, como perde parte de seu status de verdade visual, tornando-se apenas um elo referencial entre a realidade e uma nova categoria de imagem que surge, as imagens de terceira geração.

## **2.4 As Imagens Reprográficas ou de Terceira Geração**

Banalizadas pelo uso que se faz dessas imagens na contemporaneidade, as imagens reprográficas ou de terceira geração dizem respeito a todas aquelas que decorrem de processos mecânicos de reprodução a partir de modelos já instituídos por outras linguagens, especialmente a fotografia. O termo reprográfico aí adotado partiu da definição dada pelo autor Marcos Rizolli, em sua dissertação de mestrado, quando por ocasião do próprio objeto de estudo, a arte-xerox, adaptou-o sistematicamente ao que seria compreendido como técnicas de reprodução da imagem. Entretanto, ao categorizar os processos de reprodução de imagem, com o objetivo de evidenciar as propriedades significantes da xerografia, o autor equipara a fotografia a esse mesmo processo categórico. Conforme o autor: “assim, juntamente com a

fotografia, termocópia e heliografia, a xerografia se insere no conjunto de processos de reprodução que elimina os métodos tradicionais de impressão: “a reprografia.”<sup>21</sup>

Apesar de concordar com o autor quanto ao fato de a fotografia ser uma técnica de reprodução de imagem assim como aquelas advindas da xerografia, por uma questão de adequação à própria sistematização desse trabalho, aqui as imagens reprográficas serão entendidas como aquelas que, diferentemente da fotografia, não partem de uma relação direta com a realidade por meio de um referente, pois pela própria natureza dos mecanismos a que estão sujeitas, já nascem dotadas de função mimética, estabelecendo-se como cópias reprodutoras de determinado original, inclusive aqueles decorrentes do processo fotográfico. Nesse caso, incluem-se imagens advindas das técnicas: off set, heliografia, xerox, serigrafia e até mesmo os processos de digitalização. Num sentido mais restrito, poder-se-iam considerar como reprográficas todas as imagens provenientes única e exclusivamente de outras imagens e, portanto, já comportando em sua gênese os códigos da bidimensionalidade.

Assim como no processo fotográfico, o referente é elemento indispensável, só que desta vez este já estará mediatizado por uma outra linguagem, por exemplo as imagens de primeira e segunda geração. Por conseguinte, o referente já carregará consigo códigos de visualidade específicos da linguagem ao qual se estabeleceu, códigos estes que já o transformaram em imagem bidimensional, independentemente de sua origem genérica.

No que se refere à sua relação com o real, as imagens reprográficas não pretendem confundir-se com o real, pois comportam as marcas visuais específicas de seus meios de produção, transformando-se em suas verdadeiras marcas identitárias. Entretanto ao manipular de modo

---

<sup>21</sup> RIZOLLI, Marcos. Uma poética da máquina: arte-xerox. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993, p.75.



consciente os padrões de visualidade impostos pela imagem de origem mecânica, o artista muitas vezes subverte essa condição significante, manipulando formal e conceitualmente sua lógica representativa. Isso quer dizer que, ao escolher determinada técnica de reprodução, o artista, consciente de suas especificidades representativas, conta com o código de visualidade proposto por esse meio, restando a ele enfatizar mais ou menos essa condição de realidade, de acordo com sua intencionalidade subjacente ou sobrejacente. Como uma marca registrada, a visualidade instaurada pelo meio inaugura uma nova linguagem, baseada não mais em um único referente, mas na infinita manipulação deste em forma de reproduções. Sob essa perspectiva, o artista não mais manipula a realidade propriamente dita, mas as inúmeras possibilidades representacionais da realidade. E nesse processo, o meio mecânico passa cada vez mais a impor suas marcas e a contrapor a necessidade presencial do sujeito no processo de construção da imagem.

Se por um lado o artista se afasta do manuseio direto da imagem, por outro ele passa a exercer um maior controle sobre o que deseja representar a partir da compreensão e apropriação da lógica representativa desse novo meio de produção. Nesse sentido, artista e meio expressivo se tornam verdadeiros parceiros na busca de novos padrões de visibilidade, ora ancorados na lógica do aparelho de base, ora apoiados no jogo conceitual de possibilidades significantes. Assim, será justamente no intervalo desse jogo dialético entre o visual e o visível que artistas se colocarão não tanto a dar ênfase aos aspectos visuais das obras como forma de exacerbar suas especificidades técnicas, mas para pôr em xeque qualquer certeza àquilo que se vê ou se percebe. Não obstante, esse parece ser um dos estigmas fundamentais para a compreensão do papel exercido pela fotografia no trabalho da artista Regina Silveira, bem como suas implicações às contravenções propostas ao universo restrito da natureza das representações visuais.

### **3 REGINA SILVEIRA: CAMINHOS DE UMA TRAJETÓRIA**

(Transparência)

Sob uma perspectiva simbólica, devido à dimensão alcançada por seu trabalho no campo das Artes, o nome “Regina Silveira” instaura-se qualitativamente como conceito provedor de um conjunto complexo de características que se estabelecem como sinônimo de destreza representativa, dinamismo conceitual e enorme capacidade inventiva. Não obstante, sua consagração como artista de renome no circuito nacional e internacional se deve inteiramente a uma inquietante busca pessoal, compromissada muito mais com os propósitos e fundamentos conceituais de suas criações do que em especializar-se em uma única técnica ou linguagem representativa.

Nesse sentido, Regina Silveira se enquadra a um grupo seletivo de artistas, tais como: Paulo Bruscky, Julio Plaza, Artur Barrio, Ana Bella Geiger, entre tantos outros, que constroem suas poéticas visuais preocupados prioritariamente em perseguirem suas idéias, mesmo que para isso tenham que manipular diferentes meios de produção, meios estes muitas vezes desconhecidos pelo artista, o que o leva à busca de novas especializações ou até mesmo numa conduta interdisciplinar, à procura da ajuda de especialistas. Há nessa atitude, uma mudança de postura frente aos meios de produção artísticos, instaurada como o marco fundamental para as transformações em torno do próprio conceito de artista, advinda do crescente desenvolvimento tecnológico que marcam definitivamente os percursos deflagradores da arte contemporânea.

Sem que se adentre de modo aprofundado nas inúmeras discussões epistemológicas que ora priorizam as novas possibilidades midiáticas das produções artísticas, ora voltam-se para uma redefinição do próprio conceito de arte e com isso do papel do artista e das instituições, o termo arte contemporânea está longe de uma definição condensada em razão de sua amplitude conceitual e ideológica. Entretanto, o que aqui se torna relevante no que concerne à arte

contemporânea, são as novas orientações artísticas que, a partir da década de 1960 partilham, cada qual ao seu modo, de tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo de modo a articular diferentes linguagens (desafiando as classificações habituais), colocando em xeque a própria definição de arte, o caráter das representações e seus sistemas de validação.

Essa mudança terminológica tende a ser fixada nos anos 1960, em função do rompimento com a pauta moderna da arte, tendo como marcos fundamentais o advento da *pop art*, o minimalismo e fundamentalmente em função do desenvolvimento e florescimento de seu maior legado, a arte conceitual. Embora possa ser contextualizada sob as mais diversas perspectivas, englobando um conjunto amplo de experimentações artísticas, a arte contemporânea não só abriu espaço para a ampliação de seu campo de atuação, possibilitando a expansão de um número infinito de linguagens, como em consequência disso, proporcionou a valorização definitiva das idéias em detrimento da apresentação material das produções artísticas, já que as novas tecnologias trouxeram novos elementos para o debate sobre o fazer artístico. O resultado disso foi a explosão da arte conceitual, proferindo a ampliação de propostas voltadas para o questionamento a respeito da própria arte. Segundo Paul Wood:

A arte conceitual cresceu num espaço criado pela vanguarda, e o utilizou para estruturar uma crítica aos pressupostos do modernismo artístico, em particular ao seu foco exclusivamente dirigido ao estético e às reivindicações de autonomia da arte.<sup>22</sup>

O termo *arte conceitual* foi usado pela primeira vez num texto do escritor e músico Henry Flynt, em 1961, dentre as atividades do grupo Fluxus<sup>23</sup>, para designar a predominância do conceito ou atitude mental em relação à aparência da obra de arte.

---

<sup>22</sup> WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 28.

<sup>23</sup> Grupo Fluxus pode ser considerado como uma rede plural de encontros, fenômeno sem fronteiras geográficas ou de linguagem que dentro da herança dadaísta, combinando happenings, performances, fotografias, colagens, objetos, concertos musicais e festivais multimidiáticos, alastrou-se nos anos 60, na Alemanha e depois por toda a Europa, chegando até os dias atuais.

Em termos representativos a arte conceitual é uma espécie de revisão da noção de obra de arte advinda da cultura ocidental, deixando primordialmente de ser visual para tornar-se consubstancialmente idéia e pensamento. É sob esse contexto que artistas passam a repensar a utilização das linguagens tradicionais de arte e atiram-se rumo às novas possibilidades representacionais.

Na arte conceitual, a linguagem torna-se uma ferramenta por meio da qual se coloca em foco o plano das idéias e dos conceitos que, por sua vez, passam a ser mais importantes do que a própria representação. Por conseguinte o campo da arte se abre para uma infinidade de possibilidades expressivas que livre da concepção aurática da obra de arte, passa a ocupar infinitas dimensões representacionais, não só apropriando-se dos novos meios tecnológicos e reformulando e rearticulando as linguagens artísticas tradicionais, como promovendo o surgimento de meios híbridos e categorias efêmeras de arte. Postais, jornais, revistas, publicidade, livros, fotocópias, fotografias, textos, vídeos, filmes, o corpo e o próprio *readymade*<sup>24</sup> já institucionalizado desde seu surgimento no início dos anos 1910, por Marcel Duchamp, se convertem aqui em novos veículos para a arte conceitual. De acordo com Cristina Freire:

De maneira mais totalizante, a noção de arte como conceito, como elemento referente a um *contexto* (de linguagem) do qual se depreende seu sentido e valor, remete mais uma vez a Marcel Duchamp, que operando com idéias jogou com seus sentidos dentro do sistema de valores e representações. O campo da arte se expande, portanto, do estético – eminentemente retiniano – para o artístico, que envolve conceitos, idéias, valores e representações que se estendem além dos limites da percepção visual.<sup>25</sup>

Levada a esmo e abrangendo esse complexo quadro de profusões, a arte contemporânea carrega consigo a prerrogativa de um momento de profundas mudanças e, conseqüentemente,

<sup>24</sup> Duchamp inventou o termo *readymade* para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte.

<sup>25</sup> FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 50.

de incertezas para o campo da arte, mas que, sob determinados aspectos, propicia à mesma a sua própria reflexão. A analogia entre os diferentes suportes e as peculiaridades das formas de circulação e distribuição dos trabalhos, assim como a reformulação dos papéis do artista e do espectador são algumas questões que caracterizam esse novo cenário conceituado como arte contemporânea.

O artista, que antes estava reconhecidamente vinculado a uma, no máximo duas linguagens artísticas para o desenvolvimento de sua obra, agora se compromete prioritariamente com suas proposições poéticas e, por isso, liberta-se do monopólio das categorias de expressão unificadas para se tornar uma espécie de “nômade” em busca de novas soluções e possibilidades representativas. Ao invés de o artista se submeter ao meio, há a submissão do meio em relação ao artista, que se abre cada vez mais para o diálogo com as novas tecnologias de representação da imagem.

É justamente sob essa perspectiva que Regina Silveira instaura-se como uma artista multimeios, revelando-se como uma das principais artistas brasileiras da contemporaneidade a explorar um grande número de possibilidades técnicas e representativas, fazendo uso tanto das linguagens artísticas consideradas tradicionais, como pintura e gravura, como todas as outras decorrentes de processos mecânicos, eletrônicos e digitais. Sobre isso a artista revela:

Minha postura multimídia se baseia nas possibilidades de construção de algo a partir de imagens gráficas de diferentes origens, nos mais diversos procedimentos gráficos. Sempre utilizei e misturei sem preconceitos serigrafias, offset, heliografia, xerox e até técnicas tradicionais como a litogravura. Tudo aquilo que trata de reprodutibilidade me interessa, assim como me interessa a imagem impressa.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> MORAES, Angélica de. Regina Silveira: Cartografias da Sombra. São Paulo: Edusp, 1995, p. 92.

Entretanto, por trás dessa postura multimidiática se interpõem direta e indiretamente os reflexos do momento histórico vivido pela artista, assim como as influências artísticas e conceituais no âmbito de seu processo de criação como reflexo das reminiscências discursivas em torno e a respeito da arte.

No caso específico da artista, essa postura multidisciplinar ancora-se fundamentalmente nas novas dimensões discursivas que seu trabalho assume a partir da inserção da fotografia, tanto no sentido de elaboração conceitual em busca da apropriação dos códigos e signos que a estabelecem, como nas inúmeras possibilidades formais obtidas mediante seu manuseio dentro dos processos de produção.

Num traçado panorâmico de seu percurso criador, a partir de sua inserção efetiva para o mundo da arte na década de 50, até as produções que se estendem aos dias de hoje, podem ser encontradas infinitas referencialidades que denunciam suas principais influências epistemológicas e conseqüentemente artísticas. Tendo em vista a própria natureza representativa do trabalho da artista, essas referencialidades não só promovem mudanças radicais na constituição formal das obras como, sob determinados aspectos, sustentam-nas conceitualmente. Entretanto, dada a dimensão e complexidade de sua obra e, visando estabelecer algumas relações posteriores com o objeto de pesquisa, optou-se por apontar e caracterizar os momentos mais significativos de seu percurso artístico, prendendo a um cerco representativo que vai da inserção da artista no circuito das Artes, nos anos 60, à adoção do recurso fotográfico nos anos 70, até as produções que apontam para uma maturação de sua poética visual no sentido da dimensão conceitual alcançada em detrimento do surgimento das sombras, a partir da série *Simulacros*, nos anos 80.

Nesse sentido, acreditando no desenvolvimento processual do trabalho da artista, muito mais do que em um processo evolutivo no desenvolvimento de determinada concepção poética, esse capítulo pretende situar, como um todo, as raízes de suas maiores influências, subsidiando a percepção de denominadores comuns e favorecendo contextualmente as discussões em torno do objeto de pesquisa.

### **3.1 Momentos de Estruturação Poética**

Nascida em 18 de janeiro de 1939, em Porto Alegre (RS), Regina Scalzilli Silveira interessava-se por arte desde muito cedo. Já em 1950, inicia estudos particulares (acadêmicos) de desenho e pintura, inserindo-se decididamente para o universo artístico quando passa a cursar bacharelado em pintura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, graduando-se nessa instituição no ano de 1958. No ano seguinte licencia-se em desenho pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Limitada pelo ensino tradicional característico daquele período, no qual os currículos dos cursos contemplavam apenas o ensino de pintura e escultura, visto que a gravura, considerada como prática informal, raramente era incluída, Regina passa a frequentar o Atelier Livre mantido pela Prefeitura de Porto Alegre, interessando-se cada vez mais pelos processos de impressão de imagem obtidos pelas técnicas de gravura. Esse atelier, sob determinados aspectos, se confrontava com o estudo tradicional do Instituto de Artes da Universidade, lugar para onde se dirigiam artistas que, de alguma forma, buscavam outras questões. Nesse lugar, já em 1960 a artista tem aulas de pintura com o artista Iberê Camargo, litogravura com Marcelo Grassmann e xilogravura com o ex-aluno de Goeldi, Francisco Stockinger, com quem inicia seu aprendizado, mantendo-se efetivamente ligada a essa técnica até 1965.



Do convívio com esses artistas emergirão dois principais apêndices em direção a uma mudança sistemática tanto nos modos de representação das coisas e, conseqüentemente, nas relações estabelecidas com a realidade, quanto no dimensionamento dos próprios meios utilizados para a representação. O primeiro seria a mudança formal e conceitual que passa a habitar a linguagem poética da artista a partir da nítida influência do mestre Iberê Camargo<sup>27</sup>. Essa influência se dá muito mais na ordem de concepção das obras do que na ordem da aparência das mesmas. Isso quer dizer que, levada à experimentação de um novo modo de pensar a obra pela via de expressão existencial do mundo, proposta pela égide expressionista que ronda o trabalho de Iberê, Regina parece romper definitivamente com a concepção inicial de arte, baseada num aprendizado rígido e cristalizado pela tradição, o que se tornará mais tarde o grande eixo norteador que circundará definitivamente a sua obra. De acordo com o crítico e autor Tadeu Chiarelli:

Regina Silveira trouxe como resíduos saudáveis de sua experiência com Iberê Camargo o tom soturno de seus trabalhos, o gosto pela deformação expressiva dos signos, a desconfiança irrestrita em relação à eficácia, nos dias de hoje, da arte e seus códigos institucionalizados.<sup>28</sup>

Essa tônica expressionista, aqui entendida como derivativa das características formais e contextuais, advindas do movimento expressionista europeu (1885-1900), composto pelo forte apelo dramático das representações, associado à monumentalidade das formas, violência e acuidade dos grafismos, propiciou à artista uma rica abertura para a manipulação subjetiva dos conteúdos de suas obras, assim como a própria recusa de abordagem de temas correlatos, marca preponderante da artista para grande parte dos trabalhos que descendem da arte conceitual.

---

<sup>27</sup> Artista de rigor e sensibilidades únicos, Iberê Camargo é autor de uma obra extensa que inclui pinturas, desenhos e gravuras. Nascido no ano de 1914, no interior do Rio Grande do Sul, vindo a falecer no ano de 1994, passou a maior parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro. Embora não tenha se filiado a correntes ou movimentos artísticos, grande parte de sua obra compõe um forte apelo emocional, sobrepondo uma postura conflituosa diante de vida sob forma de uma visão trágica do mundo.

<sup>28</sup> CHIARELLI, Tadeu. Artista e Orientadora. In: MORAES, Angélica de. (org.) Regina Silveira: Cartografias da Sombra. São Paulo: Edusp, 1995, p 215, 216.



**Figura 4** - Regina Silveira  
*Presságios*, 1965, técnica mista s/tela, 120 X 90 cm.  
Fonte: MARGS.  
Disponível em:  
<[http://www.margs.org.br/\\_conteudo/acervo/090\\_2.html](http://www.margs.org.br/_conteudo/acervo/090_2.html)>

O segundo apêndice a ser destacado aqui, refere-se mais à identificação e interesse suscitados pela artista, relativos à linguagem da gravura, do que à influência direta em função do contato com os artistas. Trata-se da escolha da artista pelo desenvolvimento de sua poética por meio das técnicas de gravura. Sem ainda deixar de produzir pinturas, a partir do seu convívio no Atelier Livre, a artista embrenha-se cada vez mais na produção de xilogravuras, trabalhando diretamente nessa técnica até meados de 1965. Foi lá que conheceu também a técnica de litografia, porém sua produção se limitou a um número pequeno de tiragens. O que essa pragmática tem a revelar perante os caminhos tomados por sua obra é justamente o caráter reprodutório e conseqüentemente serial que, de uma forma ou de outra, sua obra passará a ter. Há por trás desse interesse pelas técnicas de reprodução das imagens, uma mudança drástica de postura que marcará o trabalho da artista para sempre. É que ao transcorrer poeticamente pelos caminhos da gravura a artista passa a assimilar definitivamente os códigos desse novo meio de produção que diferentemente do meio pictórico, conta cada vez mais com uma

dependência técnica da máquina e com uma visualidade característica, determinada pelo meio. Essa característica reprodutória e serial de seu trabalho se intensificará em trabalhos posteriores, estendendo-se a novos métodos de impressão de imagem, como serigrafias, litografias e offset. Entretanto, ainda nesse momento, suas temáticas representativas estavam estruturalmente ligadas ao caráter expressionista advindo de sua experiência como pintora se mantendo assim até meados de 1967 quando, por ocasião de uma bolsa de estudos, embarcou para a Europa para estudar história da arte na Faculdade de Filosofia e Letras de Madri, por intermédio do Instituto de Cultura Hispânica.



**Figura 5** - Regina Silveira  
*As loucas*, 1968, xilogravura, 20 X 25 cm  
Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 131)

No ano em que Regina chega à Espanha (1967), a Europa vivia um período de efervescência no universo das Artes, por um lado ainda respirava os efeitos ideológicos e conceituais herdados das vanguardas artísticas européias e, por outro, abarcava uma avalanche de possibilidades representativas advindas dos processos de inovação tecnológica e do fomento informativo e comunicacional, que marcavam definitivamente o mundo pós-moderno.

Desse contato emergiu uma outra Regina, uma Regina que abortava definitivamente sua relação com a linguagem pictórica, abrindo-se para um universo geométrico e abstrato, abandonando de vez o cunho expressionista de suas pinturas e xilogravuras. Com a conscientização das tendências desse século que cada vez mais aproximavam arte e tecnologia, a artista passa a operar no campo das progressões geométricas de volumes e planos de cores, com destaque para as produções tridimensionais com uma intensa procura por novos suportes e pesquisa de materiais industriais como alumínio, espelho, aço inoxidável, plástico.

Embora se possa detectar sua afinidade com a precisão geométrica das proporções, característica essa que posteriormente tanto funcionará para a construção de suas obras, como para, paradoxalmente, colocá-las em questão; a artista revela um momento de incertezas rumo a uma definição formal de sua poética. Em entrevista a artista revela:

Tudo o que eu era como uma pintora e desenhista, morando no Rio Grande do Sul e com uma vida artística regional e nacional – no sentido de participar de salões nacionais – mudou quando eu ganhei uma bolsa e fui passar um ano e meio na Europa. Lá me deparei com outras poéticas, encontrei outros artistas com diferentes visões, aprendi muito. Foi como sair da casca, afinal eu ainda estava em formação. Fui desacreditando na pintura, aos poucos e logo completamente, e recomecei pelo início novamente. Na Espanha fiz um trabalho extenso utilizando papeizinhos coloridos colados, era um trabalho muito rigoroso, geométrico, e aquilo foi como um recomeçar, um aprendizado, que me permitiu adquirir aos poucos outro *modus operandi* para o trabalho.<sup>29</sup>

No entanto, em meio a todas essas incertezas, dois importantes contatos seriam fundamentais para um novo e importante encaminhamento que se daria futuramente a seu trabalho: o contato com as obras da *pop art* e sua vida em comum com o artista espanhol Julio Plaza.

No primeiro caso, o contato mais acirrado com a *pop art* se deu por intermédio da visita que a artista fez a uma mostra de serigrafias de pioneiros da *pop art* em Londres, durante o ano em

---

<sup>29</sup> SHWAFATY, Roberto. Entrevista com artista. Cadernos de Gravura: CP Gravura IA/Unicamp, nº 1, maio de 2003.

que se estabeleceu na Espanha, por ocasião da bolsa de estudos. O que passaria a chamar a sua atenção, a partir dessa exposição, a presença e apropriação do elemento fotográfico na constituição das imagens serigráficas, produzidas principalmente por artistas como Richard Hamilton e R. B. Kitaj. Além disso, cada vez mais interessada e atraída pela utilização de meios tecnológicos, o contato direto com trabalhos da *pop art*, suscitaram na artista seu desejo antigo de se apropriar efetivamente dos códigos representativos provenientes das técnicas de reprodução da imagem, sobretudo a serigrafia.

Reforçando, de certa forma, essa inclinação e identificação para com a linguagem serigráfica, viria o convívio com o artista Julio Plaza com quem meses mais tarde se casaria. Com uma produção mesclada por diversas técnicas e mídias, tais como: serigrafia, silk screen, fotografia, vídeos, filmes e computadores explorando todas as possibilidades expressivas de diferentes concepções poéticas, níveis de linguagem e percepção, Julio Plaza se estabelece como um forte expoente no segmento da arte e tecnologia.

Radicado em São Paulo após sua união com a artista, Julio Plaza ajuda promover um novo impulso no trabalho de Regina que, desde o início dos anos 70, amplia incisivamente o campo representativo de sua obra, abrindo-se para as novas experiências multimidiáticas e para a organização formal minuciosa que mais tarde viriam a ser suas marcas registradas. Sobre a influência de Julio Plaza, Regina declara:

Julio é um artista que tem um trabalho muito construído, muito racional. Ao longo de toda nossa convivência, sempre acompanhei seu trabalho com muito respeito pela qualidade de invenção e de execução. Há um refinamento de postura em sua obra que me agrada muito. Creio que, nesse sentido, sem dúvida nenhuma ele me influenciou.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> MORAES, Angélica de. Regina Silveira: Cartografias da Sombra. São Paulo: Edusp, 1995, p. 68.

Entretanto, consciente de sua autonomia artística e conceitual, Regina reitera:” (...) Da mesma forma, eu também devo tê-lo influenciado em outros aspectos.”<sup>31</sup>

Convidada juntamente com Julio Plaza, para ministrar cursos no departamento de Humanidades na Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Porto Rico, entre os anos de 1969 e 1972, a artista se rende paulatinamente à técnica da serigrafia, beneficiada pela disponibilidade dos materiais e fundamentalmente pela oficina gráfica que tinha à sua disposição neste mesmo local. Segundo a artista: “Se nos anos 60 não havia uma predominância da serigrafia em minha produção de gravuras, e sim da xilo, nos anos 70 a serigrafia foi o meu modo de operar quase absoluto”.<sup>32</sup>

Assim, a artista passa a interessar-se cada vez mais pelos processos mecânicos de reprodução da imagem, desenvolvendo além da técnica serigráfica, o fotolito e o offset. É também por meio da serigrafia que seu trabalho se aproxima cada vez mais da imagem fotográfica, para mais tarde introduzi-la definitivamente como recurso. No entanto, é importante frisar que, embora Regina tivesse uma vasta experiência como gravadora, ela mesma não se considerava como tal, isso porque seu foco principal estava incondicionalmente ligado à sua concepção poética, levando-a a uma conceituação mais expandida dos processos de impressão da imagem. Assim, sem uma preocupação classificatória dos meios expressivos a que utilizava, a artista considerava tudo como trabalho gráfico, enquanto sintaxe, operações e resultados.

É ainda no campus de Mayaguez, na universidade porto-riquenha que, já em meados de 1970, a artista realiza suas primeiras serigrafias compostas por dez imagens geométrico-abstratas, reunindo-as em um álbum. De um modo geral, as serigrafias são compostas por superfícies

---

<sup>31</sup> MORAES, Angélica de. Regina Silveira: Cartografias da Sombra. São Paulo: Edusp, 1995, p. 68.

<sup>32</sup> SHWAFATY, Roberto. Entrevista com artista. Cadernos de Gravura: CP Gravura IA/Unicamp, nº 1, maio de 2003, p. 54.

listradas sob forma de combinações de cores, de modo a provocar uma leve sensação óptica de movimento ou vibração. Esse álbum prenuncia algumas das principais preocupações teórico-visuais a que a artista se debruçará ao longo de sua carreira, aos fundamentos da construção das imagens, testando ao máximo suas possibilidades representativas e conseqüentemente, perceptivas.



**Figura 6** - s/título, do álbum *10 serigrafias*  
1970, serigrafia, 60 X 48 cm.  
Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 148)

Da articulação configurativa das coordenadas geométricas que remontam a preocupação formal e estrutural que marcava o trabalho da artista até então, viria um novo e crucial desdobramento, apoiado não apenas nas propriedades geométrico-abstratas de suas representações, mas em formulações conceituais arraigadas numa concepção crítica dos próprios códigos representativos. Entretanto, alguns fatores foram preponderantes nessa nova empreitada para uma mudança sistemática em seu trabalho. O primeiro deles diz respeito ao forte intercâmbio que a artista mantinha, por intermédio da universidade, com artistas de diversas partes do mundo, especialmente artistas americanos ligados à galeria Leo Castelli, de Nova York. Esse contato permitiu à artista sua inserção, de modo efetivo, em todas as

discussões e reflexões que vinham sendo feitas no circuito das Artes, até então, especialmente sobre aquelas advindas do universo da arte conceitual<sup>33</sup>.

Para a arte conceitual, vanguarda surgida inicialmente na Europa e nos Estados Unidos no final da década de 60 e meados dos anos 70, o conceito e atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra, como uma tentativa de revisão da própria noção de obra de arte. Dessa forma e com vistas de que a arte deixa de ser primordialmente visual para tornar-se idéia e pensamento, surge uma avalanche de trabalhos de arte que utilizam diversos outros meios de expressão, numa recusa à noção tradicional do objeto de arte, como as fotografias, imagens reprográficas e até vídeos e filmes como forma de documentação de processos e ações.

Entre as discussões em torno da arte conceitual, emergiria o fator de maior peso para a constituição da concepção poética da artista como um todo, o conhecimento e contato com a obra do artista francês Marcel Duchamp. Na verdade, a presença de Duchamp está atrelada aos próprios princípios instauradores do que mais tarde seria denominada arte conceitual. Já em 1917, Duchamp estabelecia os germes vitais para a concepção de arte como atributo conceitual em detrimento de sua representatividade quando, por ocasião de uma seleção de obras para o Salão dos Independentes em Nova York, em busca de novos talentos, enviou seu mais famoso *readymade*, o urinol, intitulado *Fonte* para o júri, do qual fazia parte.

---

<sup>33</sup> O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, dentre as atividades do grupo *Fluxus*. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem.





**Figura 7** – *Fonte*, Marcel Duchamp 1917,  
vaso de porcelana, 36 X 48 X 61 cm  
Fonte: Art History. Disponível em:  
<<http://arthistory.westvalley.edu/images/D/DUCHAMP/FOUNTAIN.JPG>>

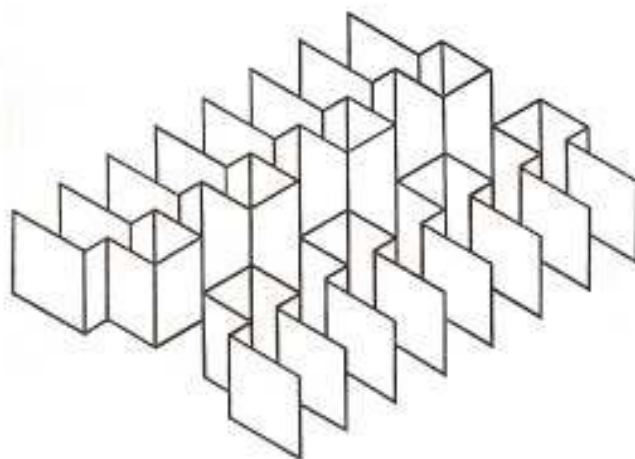
Sua atitude, mais do que o próprio objeto exposto corresponde ao verdadeiro axioma da arte conceitual, visto que, longe de propor qualquer implicação de gosto ao objeto “cotidiano” apresentado, Duchamp não pretende representar nada, apenas contemplar o desejo cerebral que o concebeu. Para isso faz uso como ninguém do acaso e da ironia, parceiros indistintos até o final de sua vida.

A influência de Marcel Duchamp na obra de Regina Silveira começou por via indireta, por meio dos reflexos da presença do artista no meio artístico norte-americano com o qual a artista manteve contato, especialmente a partir da exposição *Information*, uma coletiva sobre arte conceitual, no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1970. A apropriação de elementos do cotidiano ou não-artísticos para proposição de um discurso norteado de metáforas, juntamente com o humor, características primordiais de Duchamp, passam a ser os

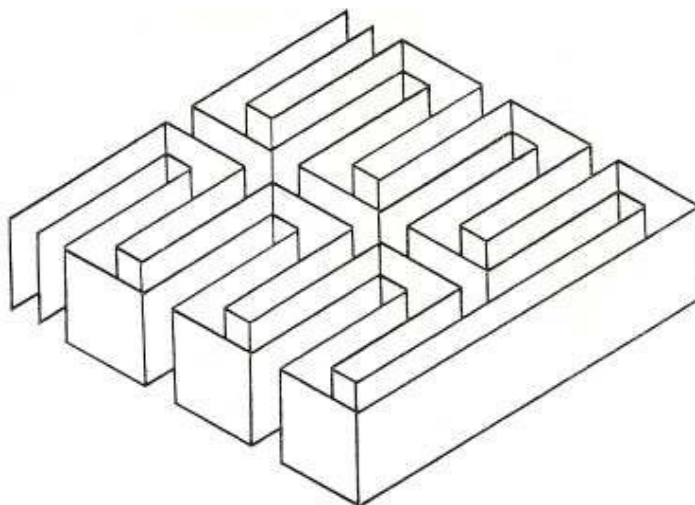
elementos mais vivenciados pela artista durante a sua estadia em Porto Rico. Entretanto, somente por volta de 1976, período em que a artista desenvolve seus estudos de pós-graduação, é que ela mergulha definitivamente nas propostas de Duchamp.

### 3.2 Definição de Rumo: o Recurso Fotográfico e as Imagens de Terceira Geração

*Laberintos* (1971), um conjunto de quinze serigrafias, instaura o início de uma nova etapa no trabalho de Regina Silveira. Há nessas serigrafias, compostas por malhas geométricas, acompanhadas por profusões de espaços perspectivados, os indícios de sua preocupação com as relações entre espaço, sistema de representação e códigos de visualidade. Aqui a artista abandona as cores, para se atrelar mais intimamente ao caráter gráfico da representação, mais próximo das estruturas da linguagem do desenho projetivo. Será nesse momento que, mais do que nunca, a artista operacionalizará efetivamente a dinâmica de precisão construtiva a qual a acompanhará por todo o seu percurso criador. Numa esfera simbólica, o meio aqui se torna o próprio fim, reafirmando o que seria mais tarde a fonte de suas principais investigações, as discussões em torno da natureza das imagens.



**Figura 8 - *Laberintos***  
1971, serigrafia, 23 X 30 cm  
Fonte: Pinacoteca do Instituto de Artes do Rio Grande do Sul (1980).

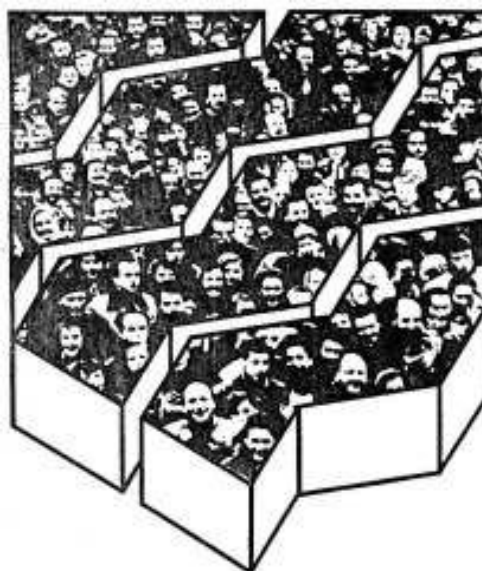


**Figura 9 - *Laberintos***  
1971, serigrafia, 25 x 32 cm  
Fonte: Pinacoteca do Instituto de Artes do Rio Grande do Sul (1980).

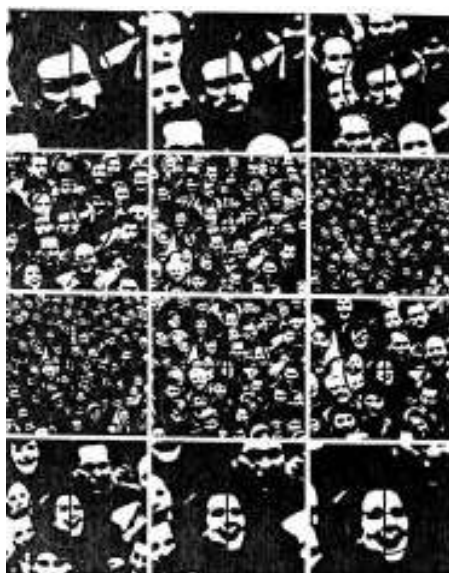
Em *Laberintos*, Regina Silveira deixa transparecer de modo claro, o início de sua preocupação com os jogos de ilusão proporcionados pelos códigos perspectivistas, de modo a evidenciar o caráter geométrico e matemático de suas construções. A partir desse trabalho, pode-se perceber o desnudamento das estruturas que compõem as orientações espaciais em torno de todo o universo que envolve as representações bidimensionais a que a artista mergulhará nos anos subseqüentes, ou seja, com *Laberintos* a artista cria um instrumento de pesquisa para explorar o espaço e a visualidade.

No mesmo ano em que desenvolve *Laberintos*, Regina Silveira produz as primeiras serigrafias da série *Middle Class & Co* com desdobramentos até 1972, travando em definitivo seu o pacto com a arte conceitual. Apropriando-se da mesma malha geometrizar e perspéctica presente em *Laberintos*, na obra *Middle Class & Co* a artista promove a estruturação formal do orgânico, formado por imagens de origem fotográfica ou reprográfica de multidões, pelo geométrico, revelado por meio das malhas e divisões geométricas obtidas por meio de traçados perspectivados. Assim, como a própria artista o designa, sua intenção é “semantizar

o espaço virtual das imagens fotográficas pela aplicação de uma compartimentação perspectivada”.<sup>34</sup>



**Figura 10** - *Middle Class & Co*  
1971, serigrafia, 60 X 49 cm  
Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 153)



**Figura 11** - *Middle Class & Co*, 1972,  
serigrafia, 63 X 48 cm  
Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 152)

<sup>34</sup> SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. Memorial descritivo da Tese (Doutorado em Artes Plásticas) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984, p. 06.

Pode-se assim dizer que esse trabalho é detentor de uma objetividade extrema que se funda na dialética de ajustar o mundo das idéias à forma de operar as imagens. Sob uma perspectiva conceitual, essa escolha traduz de modo muito contundente o caráter crítico e preponderantemente político que seu trabalho assume nesse momento e que se estenderá a outros trabalhos durante essa mesma década. Nas multidões encurraladas de *Middle Class & Co*, o que se vê não é o homem enquanto ser individualizado, pormenorizado, mas aquele que é igual a todos e, como se sabe que isso é inverídico, colocado em meio à grande massa, o homem perde sua identidade e torna-se senso comum. De um modo subjetivo, há nessas serigrafias a visão denunciadora dos atos ilícitos a que a população brasileira estava vivendo naquele momento, em consequência do período de ditadura militar.

É com *Middle Class & Co* que a artista insere pela primeira vez o elemento fotográfico no trabalho. A fotografia, aqui, não está presente por via direta, como aquelas que se caracterizam como imagens de segunda geração, mas é utilizada na forma de reprodução gráfica, funcionando desse modo como recurso representativo. Assim como fará em séries posteriores, a artista se apropria de imagens fotográficas da mídia para a construção visual de seus trabalhos.

Num outro sentido, a fotografia, como aparece em *Middle Class & Co*, é assumida como uma forma de distanciamento em relação ao real, pois presta-se a um tratamento formal que diferindo da coisa representada, esvazia sua realidade.

Mantendo ainda a mesma dicotomia formal de estruturação do orgânico pelo geométrico, em todas essas séries o orgânico é traduzido por imagem fotográfica e o geométrico por código

projetivo, com a intenção de semantizar o espaço virtual das imagens fotográficas pela aplicação de uma compartimentação perspectivada.

Seu interesse pela imagem fotográfica vem de encontro a um momento em que a imagem mecânica desperta a atenção cada vez maior dos artistas, pelas possibilidades de manuseio e inserções de que ela é capaz de proporcionar, tornando-se um instrumento privilegiado para o questionamento sobre e a respeito da arte. A partir da fotografia seria possível inserir a idéia de criação propondo novas discussões em torno do problema de autoria, que de certa forma, viria ao encontro do legado deixado por Duchamp, restabelecido, de modo tão explosivo, no início dos anos setenta.

Regina Silveira não se interessa pela fotografia em si, como decorrente do processo mecânico de captação da imagem por intermédio de um referente direto ou das referencialidades contextuais de significação da imagem obtida pelo meio fotográfico, mas a utiliza como código, ou seja, como produto de uma convenção que enfatiza o artifício subjacente a uma imagem tida como natural, tornando-se um instrumento privilegiado para questionar o metiê da arte. Não obstante, é por isso que opta pela apropriação de imagens preexistentes, como as imagens recicladas da mídia. Segundo Regina Silveira:

O modo como as imagens são veiculadas na mídia me interessa muito. Não só as imagens são banais (banais em si, pelo que representam), mas também é banal a estética de apresentação dessas imagens à comunicação. [...] Para mim, a imagem é sempre uma escolha e nessa escolha há uma parte de minha concepção poética<sup>35</sup>.

A escolha das reproduções fotográficas retiradas da mídia está inteiramente ligada ao artifício subjacente da imagem fotográfica tida como real em correspondência ao artifício inerente à

---

<sup>35</sup> MORAES, Angélica de. Regina Silveira: Cartografias da Sombra. São Paulo: Edusp, 1995, p. 70.

visão em perspectiva, de modo a organizar um modo de visão racional, construído convencionalmente.

Em 1973, ano em que Regina Silveira volta ao Brasil, ela passa a lecionar na FAAP (Fundação Armando Alvares Penteado) em São Paulo, cidade escolhida para viver, onde passa a ministrar aulas de litogravura. Realiza nessa mesma cidade uma vasta produção gráfica, incluindo trabalhos em offset, técnica aprendida durante sua estadia em Porto Rico, juntamente com as serigrafias. No entanto, a artista não via separações de uma técnica de impressão à outra, entendendo tudo como uma vasta e híbrida produção gráfica. Assim, quando, por ocasião de seu maior contato com a técnica da litografia, em função das aulas que ministrava na FAAP, a artista passa a misturar diversos procedimentos técnicos, aproveitando ao máximo as diversas inserções e possibilidades oferecidas por este meio. Ela mesma revela:

A litografia aproximava-se muito do desenho, o que proporcionava uma conceituação muito básica – e desejada – aos trabalhos, e era das técnicas a mais híbrida, um aspecto que sempre me interessou muitíssimo. Ao mesmo tempo em que pode parecer com a fotografia, também pode parecer um desenho, uma aquarela.<sup>36</sup>

Não é por acaso que a artista não se autodenomina uma gravadora, conceito esse ainda muito atrelado à tradição. À luz de novos parâmetros seu universo se estabelece como o de uma espécie de “mídia gráfica expandida”, ou seja, interessada num pensamento voltado para o gráfico, enquanto sintaxe e operações visuais, a artista transpassa os limites da linguagem, abrindo-se ao hibridismo representativo que marca as produções artísticas da década de 1970. Nesse sentido, pela sua natureza, a gravura se presta à transformação, muito mais do que outras linguagens artísticas. É por isso que a artista, até hoje, continua utilizando a gravura, incluindo tudo o que está ao seu alcance por meio de matrizes manuais, fotomecânicas e digitais.

---

<sup>36</sup> SHWAFATY, Roberto. Regina Silveira – entrevista com artista. Cadernos de Gravura: CP Gravura IA/Unicamp, nº 1, maio de 2003 p. 53.

No Brasil, a artista se depara com o período de maior repressão política de sua história, pós-golpe de 64. Embora a Arte seja direta e indiretamente afetada por isso, a artista encontra um campo bastante próspero para o desenvolvimento de suas produções. Isso porque, se por um lado o panorama político reprimia as possibilidades expressivas do meio artístico, por outro promovia o fortalecimento de um campo fértil no âmbito conceitual, abrindo espaço para a manipulação de novos modos de circulação da arte. É nesse contexto que muitos artistas, tais como: Julio Plaza, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Anna Bella Geiger, Hélio Oiticica, Gabriel Borba, entre outros, passam a se interessar pela arte-postal, xerox, fotografia, painel eletrônico e livros de artista. De acordo com a autora Cristina Freire: “Além da arte postal, os artistas nos anos 70, repudiando o objeto de arte *stricto sensu*, voltam-se para toda sorte de experimentações.”<sup>37</sup>

Em plenos anos 70, São Paulo que, desde as décadas anteriores já era coroada como a capital cultural do Brasil, respirava as orientações conceitualistas que se converteram numa gama de diversas proposições conceituais a partir da utilização dos mais variados meios e técnicas, assumindo algumas características em comum, como é o caso do sistema alternativo de distribuição e circulação dos trabalhos de arte, o caráter transitório das produções e a reprodutibilidade.

É claro que essa nova busca multimidiática se deve consideravelmente também à sintonia com o que ia acontecendo no resto do mundo, especialmente o estarecimento das vanguardas, a substituição do objeto pelo conceito, emoção pela reflexão e até a vida pela arte.

---

<sup>37</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: MAC/USP: Iluminuras, 1999, p.91.



Nesse sentido, conceitos modernos como autonomia da obra, ficam deslocados nesse universo que se abre. A noção de obra é problematizada quando o banal, o irrelevante, o transitório e até o precário passam a dar o tom, prevalecendo em oposição à noção aurática da obra de arte, disseminada até hoje no imaginário coletivo. A arte torna-se mais do que um objeto a ser cultuado, instaurando-se como um canal aberto para as mais variadas possibilidades discursivas, inclusive até constituindo-se como um elemento deflagrador da práxis política.

Por outro lado, considerando os reflexos socioculturais da própria realidade histórica vivida no Brasil, durante esses anos turbulentos, depara-se com produções artísticas que buscavam novas configurações relacionais críticas com o entorno social, transcendendo limites temporais e geográficos, reconceituando permanentemente a si mesma como uma possibilidade política.

O ano de 1974 marca sua entrada como docente no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde se manterá até o ano de 1993. Sua atuação como professora no campus da USP, proporcionou à artista uma incisiva e constante reflexão sobre sua poética pessoal, que certamente se formalizou por intermédio de sua obra, nas inúmeras proposições conceituais em torno e a respeito da natureza das imagens.

Envolta nesse clima conturbado pelo regime político vigente e, ao mesmo tempo, efervescente da metrópole paulistana, a produção de Regina Silveira gira em torno de algumas fotomontagens impressas em offset, concebidas como cartões postais turísticos, como na série *Brasil Today*. Com um teor altamente crítico, voltado para a capital paulistana, a artista proporciona a visão caótica da cidade mediante a sobreposição de imagens reprográficas de escombros de automóveis depositados no entorno de imagens simbólicas da capital

paulistana, evidenciando o forte impasse entre o monumento, erguido em nome do desenvolvimento e progresso e a degradação do próprio sistema que o sustenta.

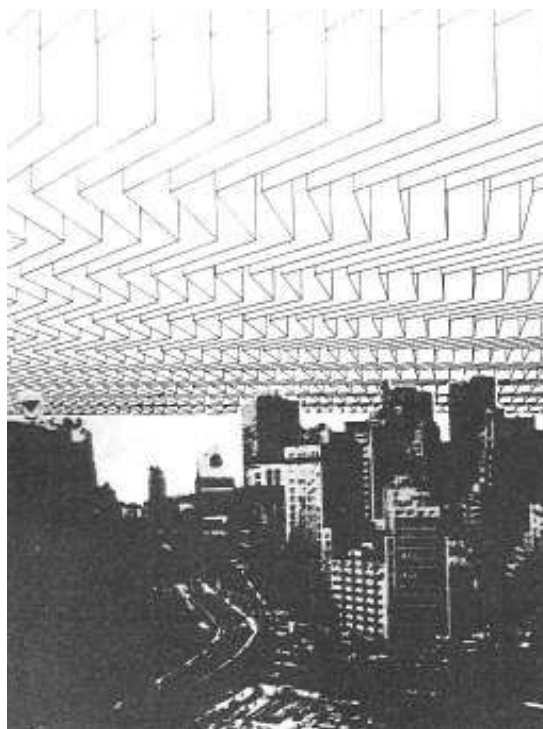


**Figura 12** - *Brazil Today: Natural Beauties*  
1977, serigrafia s/cartão postal, 15 X 10 cm  
Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 192)

Desempenhando um papel de destaque no cenário artístico brasileiro e mantendo sempre a práxis que a acompanhará para sempre no percurso de trabalho - a utilização do recurso fotográfico - a artista embrenha-se cada vez mais na exploração de novas mídias em seus trabalhos como heliografia, microfilme, xerox, painel eletrônico, vídeo arte, vídeo texto e *mail art*. Embora essas novas linguagens venham a promover constantes desafios representativos ao seu trabalho, de um modo geral, a obra gráfica sempre funcionou como a espinha dorsal de seu percurso criador. Assim, de modo paralelo e consecutivo, ainda empenhada nos mesmos caminhos intradiscursivos geradores de *Middle Class & Co*, a artista produz graficamente as séries: *Executivas* (1973 – 1977) e *Destruturas* (1975 – 1977).



**Figura 13 - Executiva 1**  
 1975, serigrafia  
 Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 07)



**Figura 14 - Destrutura Urbana 8**  
 1976, serigrafia  
 Fonte: Pinacoteca do Instituto de Artes do Rio Grande do Sul (1980).

Nesses trabalhos a artista recupera imagens retiradas do consumo de massa e evidencia os progressivos resultados de uma aplicação sistemática às finalidades de penetração da realidade social, propondo a análise dos códigos representativos. De acordo com Scarinci:

Da primeira proposta puramente formal, abstrata, à constatação denunciadora das “Destruturas”, a artista se capacita a intervir ideologicamente no sistema vigente das significações ao nível da pura visualidade, é claro. “*Executivas*” e “*Brazil Today*” são exemplos disso.<sup>38</sup>

### 3.3 O Percurso Determinante: à Luz das Sombras e à Sombra dos Códigos

Com uma produção que se expandia cada vez mais para uma multiplicidade de meios, incluindo publicações em revistas, vídeo texto, vídeo arte, e performances, poesia visual, jogos de arte e todo tipo de produção gráfica (também heliografia), além é claro, do próprio desenho, nos últimos anos da década de 70, os trabalhos da artista são marcados por uma abordagem cada vez mais preocupada com a coesão entre a imagem, suas propriedades constitutivas e seu enquadramento. Por conseguinte, sua prática representativa se volta, prioritariamente para a relatividade e contravenção dos sistemas de perspectiva, familiarizando-se com os tratados e regras de representação da História da Arte antiga e moderna. O ápice para essas investigações se dará durante a elaboração de sua dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, iniciada em 1979 e concluída em 1980.

Sob o título *Anamorfás*, o tema abordado em sua dissertação é justamente o ponto central para as discussões às quais a artista depositará todos os seus esforços e que determinará os

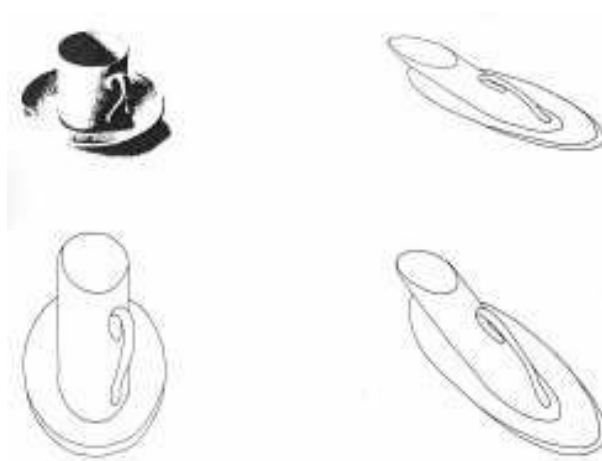
---

<sup>38</sup> SCARINCI, Carlos. Texto exposição retrospectiva de sua obra gráfica realizada na Pinacoteca do Instituto de Artes/UFRGS, no ano de 1978.

elementos paradigmáticos que a acompanharão ao longo de sua carreira, o estudo sobre as aparências representadas por códigos projetivos. De acordo com Regina Silveira:

Trata do problema das distorções de imagens desenhadas em perspectiva, quando, por uma ação gráfica arbitrária, contrariam-se as normas que condicionam este sistema de representação.<sup>39</sup>

*Anamorfás* constitui um conjunto de trabalhos gráficos, incluindo: desenhos preparatórios, livro impresso em offset e álbum impresso em lito-offset, apresentado sob forma de comparações visuais entre imagens fotográficas e desenhos deformados. Assim como em trabalhos que antecedem *Anamorfás*, mais uma vez a artista se apropria do recurso fotográfico para suas proposições visuais só que, agora, ao invés de usar a imagem fotográfica como forma de desconstrução da realidade, a utiliza como espécie de bom modelo para a construção de “anomalias visuais”.



**Figura 15 - *Anamorfás***  
1980, lito-offset, 75 X 53 cm  
Fonte: Silveira, Regina (dissertação), (1980, p.41)

<sup>39</sup> SILVEIRA, Regina. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1980, p.02.



**Figura 16 – Anamorfás**  
1980, lito-offset, 43 X 80 cm  
Fonte: Silveira, Regina (dissertação), (1980, p.25)



**Figura 17 - Anamorfás**  
1980, lito-offset, 45 X 80 cm  
Fonte: Silveira, Regina (dissertação),(1980, p. 49)

As imagens escolhidas para comporem *Anamorfás* se referem a um conjunto de objetos que podem ser tomados à mão. Entre eles destacam-se os objetos de utilidade doméstica, por isso reverberam, sobretudo aqueles do universo feminino.

Essa série marca uma mudança fundamental na dimensão conceitual de seu trabalho, visto que corresponde a um incisivo direcionamento contextual a questões ligadas aos fundamentos dos códigos representativos em detrimento de sua condição de realidade e em contraposição aos modos de percepção das imagens pelos sujeitos.

Entre as referências mais remotas para o desenvolvimento de *Anamorfás*, conforme a própria artista revela no memorial descritivo de sua dissertação de mestrado, encontram-se os estudos e distorções projetivas de Leonardo da Vinci (1452 – 1579), especialmente suas reflexões sobre as alternativas aos problemas da perspectiva. Além de Leonardo, interessava à artista todos os que colocaram por meio de seus estudos, o efeito de realidade como e sob condições artificiosas de visualização, entre eles: Paolo Ucello (1397 – 1475), Albrecht Dürer (1471 - 1528) e Filippo Brunelleschi (1377 – 1446).

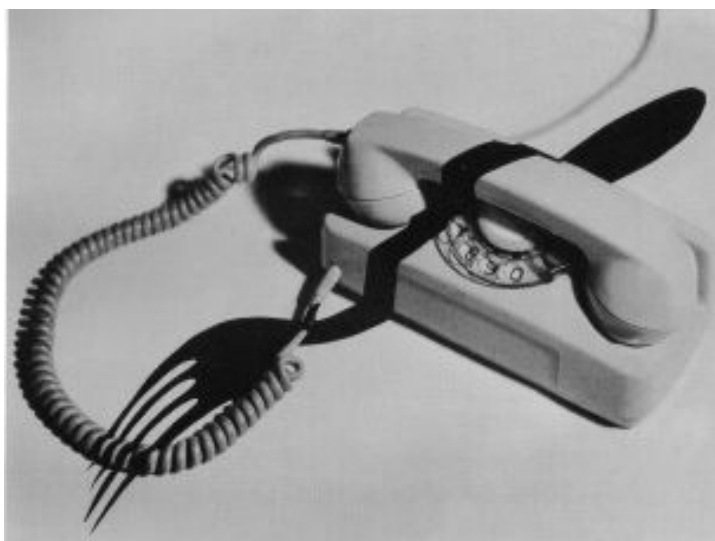
Num outro extremo e mais próximo das indagações conceituais da contemporaneidade, localiza-se mais uma vez a influência fundamental do artista Marcel Duchamp que por intermédio de suas *optisseries*, nome dado a uma parcela de sua obra, que procurava repensar a perspectiva, as projeções de sombras e os recursos ópticos na representação; propunha comentários críticos sobre as normas de representar. É, portanto, nesse momento que se percebe a herança trivial deixada pelo artista ao que, sem sombra de dúvida, tornou-se o grande substrato conceitual do trabalho da artista, o humor. A artista o confirma: “Finalmente assinalo em Duchamp o humor que pude apreender nesses comentários, uma lição importante”<sup>40</sup>

Sempre mantendo como característica pessoal a produção paralela de diversos trabalhos, numa postura multimidiática, ainda em 1980, ano de sua defesa de mestrado com a exposição *Anamorfás*, Regina Silveira realiza vídeos, agora coloridos e sonorizados, cria a série de gravuras *Re-Cidade* e *Projeção III*, faz a curadoria da primeira exposição de mulheres no Brasil (*American Women Artists*), no MAC/USP e cria versões em reprografia e vídeo para a *Arte de desenhar*.

---

<sup>40</sup> SILVEIRA, *Anamorfás*. 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1980, p. 7.

Em 1981, ano que participará pela primeira vez da Bienal Internacional de São Paulo com obras em mailart, vídeo texto e vídeo arte e interessada cada vez mais na artificialidade das imagens projetivas, seus códigos e relações com a percepção, a artista lança mão das deformações perspectivistas pensadas como exercícios de desenho em *Anamorfás* para mergulhar definitivamente nas contravenções formais e conceituais das silhuetas das sombras. Surge então, o primeiro conjunto de imagens contendo a sombra projetada, a série *Enigmas*. Essa série corresponde a quatro imagens fotográficas com aplicação de fotogramas, simulando sombras de objetos suspensos fora da representação. Nesse caso, as sombras projetadas conduzem a verdadeiros “enigmas visuais” quando, por ocasião de deformações que propositadamente procuravam “respeitar” os volumes dos objetos fotografados, de modo quase arbitrário, evocam mentalmente a presença desses objetos lançados ao espaço.



**Figura 18 – Enigma 3**  
1983, fotograma s/fotografia, 29 X 39 cm  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 108)

Ao transpor a sombra projetada para seu universo representativo, Regina passa a incorporar em sua poética pessoal tanto a representação da ausência e com isso o alargamento da



dimensão conceitual de seu trabalho, como o jogo resultante dos procedimentos de simulação, mediante a exploração das atribuições indiciais da sombra.

Sob uma perspectiva histórica, independentemente das proposições que criam, a constelação de trabalhos compostos pelas sombras projetadas, travam um diálogo inexorável com o movimento surrealista. Há nos trabalhos de Regina, a mesma representação da ausência que se encontra em mestres como Magritte e De Chirico.

Mergulhada nesse universo de sombras, Regina cria uma seqüência de trabalhos que, juntos, resultarão em sua tese de doutorado. Trata-se da série intitulada *Simulacros*. Segundo a artista: “*Simulacros* é a denominação abrangente de um conjunto de trabalhos cuja característica comum é a representação de sombras projetadas.”<sup>41</sup>

Desse conjunto de trabalhos denominado *Simulacros*, emergirão: *Dilatáveis*, *Símbolos*, *Topo-Sombras*, *Projectio I* e *Projectio II*. Cada uma das séries da tese corresponde a diferentes operações de execução, tendo como características comuns sua formalização inicial por intermédio de desenhos preparatórios e, principalmente, por sua origem em imagens fotográficas. As representações recebendo ou lançando sombras, são sempre fotografias tomadas diretamente do real ou aproveitadas de material impresso.

---

<sup>41</sup> SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. 150 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984, p. 1.



**Figura 19 – Símile: (Garfo)**  
1983, litografia, 50 X 70 cm  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 55)

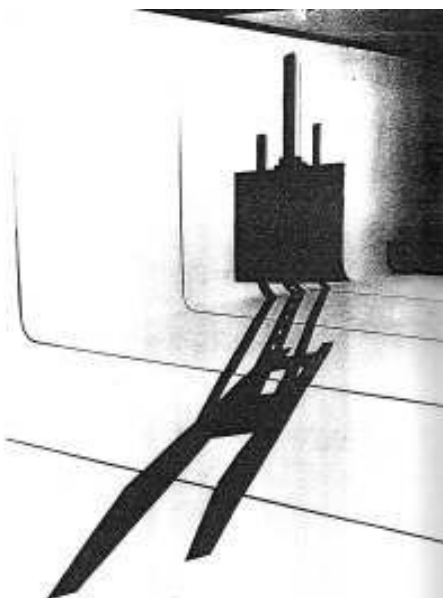


**Figura 20 - Dilatáveis: (O Jogador)**  
1981, heliografia, 10 X 28 cm  
Fonte: Artexus. Disponível em: <[http:// www.artexus.com/images/vg/6027/uv001178med.jpg](http://www.artexus.com/images/vg/6027/uv001178med.jpg)>

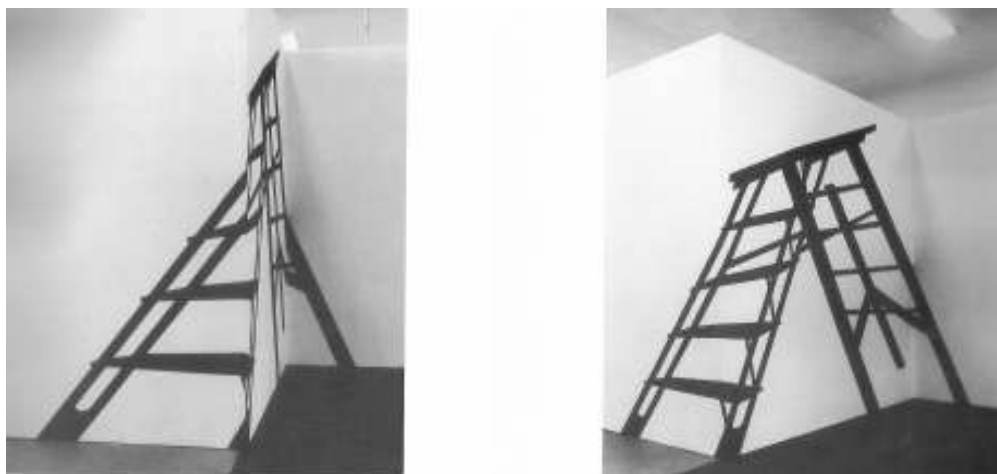
No que se refere aos meios de produção e, conseqüentemente, ao modo de apresentação dos trabalhos, há em *Simulacros* a inserção de uma nova linguagem artística, a instalação. A instalação se enquadra a uma categoria de Arte que tem na relação intersemiótica do espaço e objeto a concepção da obra, ou seja, ambientes criados para proporcionar, ao público, experiências sensório-espaciais determinadas. Nova para a artista e nova para a Arte como um todo, a instalação se popularizou no circuito das Artes em meados dos anos 70, tornando-se o grande meio artístico da contemporaneidade. Assim, apropriando-se de um espaço físico

e ocupando-o precisamente com representações bidimensionais, a artista propõe o deslocamento contínuo dos pontos de vista do observador, colocando sob suspeita qualquer tipo de relação estabelecida entre real/irreal, forma/função e certo/incerto. Embora nunca abandone o trabalho de produção gráfica, cada vez mais suas obras tendem a se aderir ao espaço, provocando diferentes jogos de percepção.

Na verdade, sua primeira instalação é *In Absentia* (para Giselda Leirner), apresentada na coletiva *Arte em Processo*, exibida no MAM de São Paulo em 1982, antecedendo as instalações *Projectio I* e *Projectio II*, apresentadas como parte integrante de *Simulacros*. Nelas, o principal elemento de correspondência é a sombra projetada de um objeto ausente. Esse objeto por sua vez, é sempre uma reprodução fotográfica que, conscientemente é manipulada pela artista para problematizar a idéia de mimese, evidenciando o simulacro absoluto desse meio de reprodução mecânica.

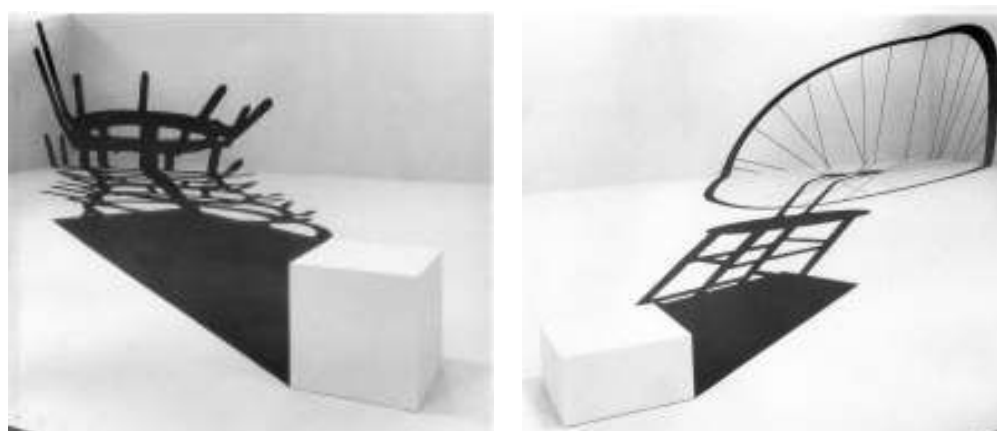


**Figura 21** - *In Absentia* (para Giselda Leirner)  
1983, tinta industrial s/papel, 8 X 10 m  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 120)



**Figura 22 - *Projectio II***  
1984, Látex s/painéis de madeira, 3 X 3,5 m  
Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 106 e 105)

Envolvida dentro desse diálogo entre a percepção visual e o espaço, Regina passa a criar intervenções artísticas em proporções cada vez maiores. É o caso de *In Absentia* (para Marcel Duchamp) de 1983, que abrangia uma área de aproximadamente duzentos metros quadrados, constituindo-se de silhuetas monumentais dos *readymade*: “Porta-garrafa” e “Roda de Bicicleta” de Duchamp, em cor preta. Mais uma vez as sombras projetadas partiam de objetos ausentes, presentes apenas mentalmente e colocados ilusoriamente sobre bases reais de escultura.



**Figura 23 - *In Absentia (M. D.)***  
1983, látex s/piso e painel de madeira, 10 x 20 m  
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (catálogo), (2005, p. 58)

Sobre a ocupação do espaço pelas sombras simuladoras, Walter Zanini acrescenta:

As silhuetas executadas na parede ou no solo, em preto e branco (salvo raras exceções), introduzem um estranhamento nos espaços receptores, reiventando-os, estabelecendo ilusões de terceira dimensão, provocando situações paradoxais entre o natural e suas distorções, enredando o espectador em armadilhas de realidade virtual.<sup>42</sup>

Tanto nesse caso, como em outros, os *readymade* que utiliza são sempre aqueles bem conhecidos na história da arte, pois o que interessa à artista é, sobretudo, a descontextualização da imagem de modo a evidenciar suas arbitrariedades e questionar suas condições miméticas.

A partir de 1985 inicia *Inflexões*, série de recortes pintados, utilizadas como peças únicas ou elementos de instalações. Utilizando a técnica pictórica, a artista ironiza a tendência de retorno à pintura que emergia naqueles anos, representando móveis com acentuadas distorções perspécticas, indicando uma verdadeira atitude metalingüística.



**Figura 24 - *Inflexões***

1988, acrílica s/recorte de laminado de madeira, 1,2 x 2 m

Fonte: MAC/USP. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/98/herancas2/silveira.html>>

<sup>42</sup> ZANINI, Walter, *Aliança da Ordem com a Magia*. In: MORAES, Angélica de, (Org.) Regina Silveira: *Cartografias da Sombra*, São Paulo, Edusp, 1995, p. 167.

Muitas outras instalações seguiram-se aos *Simulacros* permeadas, como já citado, por seu trabalho gráfico e por inúmeras outras buscas e possibilidades representativas, como é o caso das transposições de seus desenhos para louças pintadas e das tapeçarias. Os anos 80 marcam um período de extrema maturação conceitual em seu trabalho, constituindo-se como o momento fecundo que se logrará em projetos ambientais de grandes proporções, como aqueles que dialogam diretamente com a arquitetura de edifícios e áreas urbanas. Aliás, esse será o seu maior interesse a partir dos anos 90, quando passará a desenvolver projetos voltados para áreas específicas de edifícios e espaços urbanos.



**Figura 25 -Vortex**  
1994, pintura s/pvc, 11 X 16,5 m  
Edifício Eletropaulo, SP  
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (catálogo), ( 2005, p. 61).



**Figura 26 - Solosombra**  
1990, Carpete, holofote 10 m de altura (detalhe)  
SESC Pompéia, SP  
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (catálogo), ( 2005, p. 59).

Se nos anos 70 a artista mergulha no universo gráfico, descobrindo e desvendando os códigos de que mais tarde seriam intensamente questionados e manipulados em seu trabalho, os anos 80 representam para sua obra o âmago fundamental de estruturação poética, visto que, se inscreve como um período em que seu trabalho revela uma alta fundamentação teórico-reflexiva, não só a respeito da natureza das imagens como no que se refere ao modo de operacionalização representativa de sua poética.

Nesse contexto de questionamento da idéia tradicional de arte e de busca de códigos que coloquem em xeque a percepção sensorial imediata, é significativo o interesse declarado pela artista à fotografia que se estabelece como a estrutura central para suas proposições visuais. É por intermédio da imagem fotográfica que a artista constrói toda a trama em torno dos discursos sobre a aparência, subvertendo e pervertendo sua “normalidade”.

Essa relação estabelecida entre a imagem de origem fotográfica e a realidade proporciona um campo bastante fértil para investigar como os modos de presença da fotografia interferem na leitura dos trabalhos, em função da forma como são articuladas em sua sintaxe representativa. Não obstante, será por intermédio das imagens previamente constituídas ou derivadas da fotografia que possibilitará à artista a manipulação do espectador dando vida ao jogo dialético entre verdadeiro/falso, original/cópia e real/ilusório. Há por isso, a necessidade de se expandir as discussões em torno do objeto fotográfico com o intuito de perceber o lugar onde este se encontra no trabalho e em que medida sua utilização se torna preponderante para as proposições conceituais presentes, já que em decorrência de sua visualidade, propõem diferentes encaminhamentos discursivos.

Tendo em vista a relação conceitual que a artista estabelece com a imagem fotográfica, incluindo, aí, todas as reflexões teóricas que despertam, duas obras ocupam lugar de destaque dentro desse percurso: *Anamorfas* e *Simulacros*. Ambas são detentoras de uma concepção auto-reflexiva da própria arte, concepção essa muito próxima dos pressupostos levantados pela arte conceitual, especialmente naquilo que abrange as reflexões sobre os modos de percepção das coisas aparentemente reais. Entretanto, as questões anunciadas por *Anamorfas* tornar-se-ão mais aprofundadas em *Simulacros* quando, por ocasião da inclusão das sombras projetadas, abrangerá uma dimensão expressiva nunca antes alcançada. Sendo assim, pode-se dizer que *Simulacros* compreende o momento coroado de seu percurso criador para sobrepor a idéia de arte como modalidade particular de reflexão sobre os códigos e seus modos de percepção e, por isso, constitui-se como obra estrutural na segmentação de sua poética.



A partir dessas considerações pode-se afirmar que *Simulacros* instaura-se como uma obra paradigmática para as discussões em torno das relações estabelecidas com a fotografia no trabalho da artista, tornando-se o objeto de estudo ideal o qual será abordado no capítulo subsequente.

**4 MODOS DE PRESENÇA DA FOTOGRAFIA NA OBRA DE REGINA SILVEIRA**

(transparência)

Com uma trajetória que pode ser caracterizada como “multimidiática”, já que a artista se utiliza de diversos instrumentos de expressão ou meios para construir suas proposições poéticas, Regina Silveira, se insere numa gama de artistas que, de um modo ou de outro, buscam repensar o estatuto da imagem de acordo com as novas possibilidades tecnológicas a que estão sujeitas na contemporaneidade. No entanto, alicerçada nas raízes representativas e conceituais que definitivamente viriam a definir os códigos de representação visual a que até hoje a arte está submetida, é por intermédio da tecnologia fotográfica que a artista encontra a estrutura referencial para a constituição de sua obra. Para tanto, é preciso, antes de tudo, esclarecer em que dimensões está-se referindo ao se mencionar a presença da tecnologia fotográfica no trabalho da artista.

Como já discorrido no capítulo anterior, Regina Silveira se apropria da fotografia como signo, ou seja, usada como elemento possuidor e produtor de significados, utilizando-a propriamente como um modo de pensar as imagens e como código, no sentido de uma função de correspondência com o real determinada convencionalmente, já que é estruturada pelas formas de representações construídas ideologicamente. Por isso, dá preferência às imagens pré-existentes por já conterem as especificidades sógnicas dos meios às quais fazem parte. Sob essa perspectiva, a fotografia aqui não está presente de modo direto sob a forma de registro luminoso de um referente, obtido a partir de um aparelho óptico, mas já manipulada por algum meio expressivo, aparecendo como recurso. Entretanto, consciente da dimensão sógnica da qual a imagem de origem fotográfica é detentora, a artista a estabelece não apenas como um recurso eficaz para suas proposições visuais, mas a utiliza como um eficiente dispositivo teórico para as reflexões em torno dos códigos projetivos que envolvem as imagens, especialmente no que concerne às relações estabelecidas com a realidade.

Sob o ponto de vista de uma caracterização dos modos de presença e usos da fotografia em sua relação com a arte ao longo da história, pode-se dizer que a fotografia no trabalho da artista, especialmente refletida por meio das obras *Anamorfás* e *Simulacros*, opera inteiramente no discurso do código e da desconstrução, já que de acordo com o modo como aparece nas obras, sua realidade nada diz além de uma afirmação de existência, onde a artista propõe quase o tempo todo, o desvelamento do código que a sustenta. Além disso, não se deve esquecer de que a presença da fotografia no trabalho se dá de modo indireto, adentrando a um campo midiático híbrido, formalizando-se desta forma, como recurso. De acordo com Annateresa Fabris:

O que persegue é um modo peculiar de descontextualização que lhe permite evidenciar o simulacro absoluto da fotografia. Isto é, a produção totalmente artificial, apesar da aparente homologia com o referente exterior, resultado de um conjunto de operações alicerçado na lógica industrial – que tem na fidelidade e na confiabilidade da imagem um de seus esteios fundamentais.<sup>43</sup>

O recurso fotográfico no trabalho da artista representa acima de tudo, um recurso próprio do ânimo dadaísta, como modo de instaurar a subversão do índice de materialidade contidos nas representações imagéticas. Sobre isso, faz-se necessário remontar, de modo breve, algumas questões em torno das condições históricas, sociais e culturais que levaram à fotografia aos desígnios da arte e, conseqüentemente, à instauração dos novos paradigmas conceituais a que o recurso fotográfico proporcionou ao universo da arte contemporânea.

#### **4.1 Fotografia e Arte: Caminhos Cruzados**

No campo da arte, a fotografia ocupa um lugar fundamental para uma mudança sistemática nos processos de construção dos discursos sobre a realidade e suas possibilidades

---

<sup>43</sup> FABRIS, Annateresa. Sombras Simuladoras. In: Moraes, Angélica de, org. Regina Silveira: cartografias da sombra, p. 194, 195.

representativas. Já desde seu surgimento no século XIX, colabora para uma conseqüente crise nas representações artísticas, especialmente na pintura, estendendo-se até os movimentos de vanguarda que floresciam no século XX. Conforme Argan ressalta:

O problema da relação entre as técnicas artísticas e as novas técnicas industriais se concretiza, especialmente para a pintura, no problema dos diferentes significados e valores das imagens produzidas pela arte e pela fotografia.<sup>44</sup>

Nesse sentido, a fotografia permitiu junto a vários outros fatores, o deslocamento da tradição do realismo da pintura para a própria fotografia que passou a responder como a imitação mais perfeita da realidade. Há nesse momento uma clara bipartição que recobre a oposição entre a fotografia, cabendo a ela uma função documental e a pintura, a incumbência da atividade humana, do imaginário, da arte.

Fica, portanto claro, que nas primeiras décadas do surgimento da fotografia (Século XIX), a sua relação com a arte estava subjugada à clivagem de um discurso inteiramente ligado à sua capacidade mimética procedente da natureza de sua gênese e, por isso, era vista em oposição a qualquer concepção representativa de arte. Caracterizando genericamente esse período histórico como procedente do discurso mimético no que se refere ao pelo qual a toda a sociedade, como um todo, via a fotografia, Philippe Dubois ressalta:

Trata-se aqui do primeiro discurso (e primeiro) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (sabe-se que o nascimento da prática fotográfica foi acompanhado de imediato por um número impressionante de discursos de escolta). (...) E de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 78.

<sup>45</sup> DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 2004. p. 27.

Entretanto, vale ressaltar que os primeiros fotógrafos eram, muitas vezes, também pintores que utilizavam a fotografia como uma referência para suas produções pictóricas, além da constatação revelada em suas práticas sob a forma de um padrão estético inteiramente baseado nos ensinamentos da pintura.

Numa tentativa de uma maior aproximação com o estatuto da arte e na tentativa de afastamento da idéia da fotografia como mera reprodução direta da realidade, já no final do século XIX, na Europa, surge o “pictorialismo”, um movimento formado por fotógrafos que concebiam suas imagens, amparados nas visualidades referenciais da pintura, visando construir fotografias mais elaboradas e conseqüentemente mais afastadas de sua condição documental. Segundo os autores Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva:

O uso dessas técnicas, de difícil aplicação, como o bromóleo, a goma bicromatada ou o processo a óleo, fazia com que o resultado raramente pudesse ser identificado como sendo uma fotografia. Na tentativa de elevar-se à categoria de arte a fotografia abdicava de sua própria identidade.<sup>46</sup>

Embora o pictorialismo tenha sido uma reação de ordem romântica, no sentido de uma concepção clássica de cultura, colaborou para o desenvolvimento de um experimentalismo centrado na técnica que mais tarde mudaria os rumos da prática fotográfica. Assim, ao invés da imagem ser usada como espelho, produto do automatismo da técnica, a fotografia amplia sua visão sobre o objeto e seu entorno, instaurando novas possibilidades visuais.

Nesse cenário de virada do século XIX para o século XX, complexo em suas relações e seus processos, a fotografia começa a traçar um percurso rumo a uma autonomia no campo da arte, quando por oposição à corrente pictorialista, surgem fotógrafos interessados em difundir a

---

<sup>46</sup> COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. A fotografia Moderna no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 26.

fotografia voltada à captação direta, sem grandes intervenções laboratoriais, como um veículo de expressão autônomo, composto por qualidades e especificidades que diferem inequivocamente da linguagem pictórica. Além disso, as conquistas tecnológicas trazidas pela modernidade proporcionaram novas concepções de tempo e espaço, provocando diferentes percepções e novos questionamentos.

Dessa perspectiva inovadora da fotografia merecem destaque o grupo americano *Photo Secession*, a revista *Câmera Work* e a fundação da Galeria 291, todos sob a orientação e o comando do fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1921), empenhado em difundir o trabalho de artistas modernos europeus em seu país. Segundo Helouise Costa:

A Photo Secession, como ficou conhecido o movimento, surgiu de questionamentos internos ao próprio pictorialismo, decorrentes do confronto das concepções acadêmicas com os pressupostos da arte moderna.<sup>47</sup>

Na Europa, ao contrário, não houve a formação de nenhum grupo definido, havendo uma mudança de postura frente à fotografia em casos isolados e distintos. Utilizada por um número cada vez maior de artistas, a fotografia se alinhou aos movimentos de vanguarda, desafiando o sistema de representação visual vigente e promovendo para sempre a redefinição de suas bases estéticas. Com a eclosão das distâncias entre arte e ciência, em função do enorme desenvolvimento tecnológico, as vanguardas artísticas passam a ampliar suas possibilidades representativas, acoplando a fotografia e conseqüentemente o fotógrafo como produtores de arte. Nesse contexto, vários foram os “artistas-fotógrafos” que não só adotaram a fotografia como forma pessoal e subjetiva de representar as coisas do mundo, como passaram a desenvolver seus trabalhos marcados por seus fundamentos. Entre eles podem-se destacar:

---

<sup>47</sup> COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. A fotografia Moderna no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 29.

Man Ray (1890-1895), Lászlo Maholy-Nagy (1895-1946), Eugène Atget (1857-1927), Arturo Bragaglia (1893-1962), Alexander Rodchenko (1891-1956), entre outros.

Entretanto, a partir de toda essa relação ora de atração, ora de repulsa, entre o campo da fotografia (século XIX) rumo à arte e em seguida a arte (século XX) rumo à fotografia, encontra-se, preponderantemente, a figura do artista Marcel Duchamp, que num posicionamento altamente crítico e antiartístico tendo como arcabouço ideológico e conceitual, o movimento Dada, propõe a revisão e reformulação dos valores artísticos baseados numa estética “retiniana”, referindo-se especialmente aos domínios estilísticos das vanguardas artísticas, sobretudo à pintura, para uma arte preocupada com as idéias, de modo a abrir mão do conceito de artista como construtor direto da obra para tornar-se o articulador das idéias e conceitos em torno da obra. É importante frisar que a idéia de obra aqui citada, nada tem a ver com a denominação de obra empreendida na história da arte para designar o conceito de “obra-prima”, como aquele concebido pela arte acadêmica, de tradição romântica em sinônimo à arte da perfeição, mas está sendo usada como forma de abraçar um conjunto de predicados que envolvem determinada poética artística, independentemente das linguagens utilizadas. Essa postura anti-artística de Duchamp, que acima de tudo propõe uma forte crítica ao próprio sistema institucional da arte, é escancarada a partir da inserção de seus *readymade*. Os *readymade* de Duchamp inauguram o início de uma profunda crise nas representações artísticas, somente desencadeada em meados dos anos 60, ano do florescimento da arte conceitual.

A denominação de *readymade* como objeto industrializado, utilizado conscientemente como obra de arte, individualizado por suas qualidades de associação e suas possibilidades de mudança semântica, empregando a ele outro sentido e outra função, adapta-se totalmente à



função desempenhada pela fotografia no panorama da arte, já nas primeiras décadas do século

XX. Segundo Janis Mink:

O movimento dadá viu na fotografia a essência das obras de arte dadaístas: múltiplas, são todas originais e, ao mesmo tempo, destroem a idéia de original único.<sup>48</sup>

Esse caráter de reprodutibilidade empregado por Duchamp ao longo de sua produção será primordial no processo ampliação do uso da imagem fotográfica no território da arte. Além disso, é importante considerar o fato de que a fotografia, quando de sua disponibilização no mercado, tornou-se a grande febre da sociedade moderna do século XX, especialmente a partir da miniaturização das câmeras, propiciando uma verdadeira explosão de seu emprego no cotidiano e tornando-se um verdadeiro meio de popularização das imagens, dada suas possibilidades de manipulação.

Fotografia e *readymade* se apropriam de um mesmo caráter predatório da imagem, ou seja, o objeto real não mais se distingue de sua representação, pois o referente torna-se a própria representação (signo). Nesse sentido, a separação de um e de outro só se dará pelo caminho conceitual. Considerando o *readymade* como uma espécie de signo indicial, no sentido de proceder de uma conexão física com seu referente, Dubois ressalta:

(...) se a distância desaparece em proveito de uma identificação com o objeto, isso não impede que haja uma separação de outra ordem, de caráter unicamente conceitual, entre o próprio *readymade* (como “signo”) e o objeto manufaturado que ele é (como “referente”). A distância é aqui interiorizada num objeto único: só se manifesta como distância simbólica.<sup>49</sup>

Isso demonstra que, todo o conjunto de transformações sofridas pela arte no início do século XX, não desconsiderando todo o contexto social e político vivido, especialmente na Europa e Estados Unidos, estava ligado tanto à crise de transformação dos modos de apresentação da

<sup>48</sup> MINK, Janis. Marcel Duchamp: Arte como Contra-Arte. Köln: Taschen, 1996, p. 84.

<sup>49</sup> DUBOIS, Philippe. O Ato fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 2004. p.95.

arte e do papel exercido pelo artista e, nesse sentido, a presença de Duchamp parece ser notória, como ao novo modo de ver e pensar as coisas do mundo, proporcionado pelo modelo de visualidade instituído pelo aparelho fotográfico, além, é claro, do caráter reprodutório a que essas imagens “técnicas” tornaram-se detentoras. É por intermédio da exploração de suas infinitas possibilidades de manipulação sónica que artistas a tornarão o grande recurso expressivo da contemporaneidade.

Investigada e explorada até o avesso pelos artistas, a fotografia passará a funcionar como um verdadeiro instrumento conceitual na constituição das obras, ora mergulhando em sua lógica indiciária e com isso se apropriando de sua função mimética, ora interiorizando-a como uma verdadeira categoria do pensamento, ora funcionando como instrumento teórico ou simplesmente utilizando-a como recurso visual. Nesse contexto, esta não apenas encontra um espaço na arte, mas expande seu estatuto, rompendo os limites de seus próprios códigos, não se deixando reduzir às dimensões estilísticas da história da arte. De acordo com Cristina Freire:

A fotografia, sem dúvida, ocupa lugar de destaque nos trabalhos e projetos conceituais. Dentro das diferentes propostas, o uso da imagem fotográfica é particularizado. Há uma diferenciação na intenção que mobilizou o registro fotográfico e tal intenção é fator definitivo na diferenciação de propostas congêneres.<sup>50</sup>

A aceitação da fotografia como arte nos espaços reservados para exibição, como galerias e museus, esteve diretamente ligada à sua utilização pelos artistas desde as primeiras décadas do século XX. Isso se deve em grande parte, à apropriação de imagens fotográficas que artistas como Andy Warhol (1928-1987) e Robert Rauschenberg (1925 - ) fizeram, transpondo-as para novos suportes, por meios expressivos diversificados, como é o caso dos processos

---

<sup>50</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: MAC/USP: Iluminuras, 1999. p. 95.

gráficos. A utilização das fotografias provenientes da mídia introduz um universo amplo, apresentando imagens da cultura popular, de valor publicitário e de mercadoria, reconfigurando assim a própria imagem da arte.

Por sua diversidade de emprego no campo da arte, a fotografia abre um leque para as mais variadas práticas, sendo uma delas, sua utilização em trabalhos conceituais. A fotografia passa a dar materialidade a uma idéia, a um conceito de trabalho, utilizada em diversos processos, aliada a outros elementos na constituição da obra. Dentro dessa perspectiva, na qual a hierarquia dos meios está sendo questionada, a fotografia torna-se um veículo poderoso para o debate de conceitos e da estética, questionando os papéis dos atores culturais.

Assim, apesar da arte conceitual ser compreendida a partir das mais variadas perspectivas, desde um eco enfraquecido do modernismo, até um pós-modernismo engajado, ela se impõe como uma tendência importante dentro do panorama da arte na contemporaneidade e, todo um conjunto de produções artísticas passa a ser realizado, na qual a informação e os conceitos constituem a verdadeira obra. Nesse caso, se o material é o conceito, e este tem estreita relação com a linguagem, pode-se correr o risco de dizer que a linguagem é matéria fundamental desta categoria artística e sob essa perspectiva, a imagem fotográfica passa a constituir a linguagem ideal para a elaboração e manipulação dos efeitos de sentido, por meio da qual a arte se converteria em seu próprio objeto de reflexão e a imagem, um dos instrumentos fundamentais na construção dos trabalhos.

É sob esse contexto que o campo da fotografia se expande e propaga uma infinidade de possibilidades representativas que, devido a uma multiplicidade de procedimentos, técnicas e linguagens que se entrecruzam, não permitindo distinguir a que linguagem artística se

enquadra. A partir da linguagem fotográfica e de toda sua lógica constitutiva, surgem meios híbridos que, fugindo a qualquer categoria classificatória, passam a habitar definitivamente a poética visual de um número cada vez maior de artistas na contemporaneidade. E, nessa nova vertente representativa, ganham espaço as imagens reprográficas, que aliadas ao desenvolvimento tecnológico, proliferam outras possibilidades de operacionalização das imagens. Ao sugerir a denominação “fotografia contaminada”, para designar a explosão de manifestações diferenciadas da fotografia, Tadeu Chiarelli ressalta:

Uma fotografia contaminada pelo olhar, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional. (...) artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos.<sup>51</sup>

Artistas apontam para uma direção que, mesmo se submetendo à lógica dos meios tecnológicos tornam viável a destruição do modelo, ou seja, com a utilização dos equipamentos com procedimentos contrários ao estabelecido por sua tradição cultural ou por seus produtores, subvertem o código impositivo estabelecido convencionalmente. Esse é o caso da artista Regina Silveira que, não somente se apropriando da fotografia como recurso, mas se valendo de seu poder denotativo, passa a propor a reflexão sobre a tirania dos próprios sistemas de representação. E, nesse jogo dialético proposto por intermédio do próprio *modos operandi* da fotografia na sociedade como um todo, a artista subtrai o extrato de sua função, para transgredir ao máximo a sua lógica representativa.

Não obstante, a fotografia no trabalho da artista, encontra-se sobreposta aos meios utilizados e profere um valor absoluto na representatividade dos discursos presentes nas obras, de modo a merecer uma análise mais minuciosa. Entretanto, devido à sua amplitude e complexidade, elegeu-se como caminho investigativo, uma obra capaz de fornecer os subsídios necessários

---

<sup>51</sup> CHIARELLI, Tadeu. Arte Internacional Brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p.115.

para expor os principais modos de presença da fotografia no trabalho da artista, aqui entendida mais como forma derivativa de uma linguagem, do que como produto direto de um procedimento técnico. Assim, a obra *Simulacros* oferece os interstícios necessários, não para uma visão generalizante do trabalho da artista, mas ao contrário, para uma percepção mais atenta àquilo que ecoa de modo homogêneo em seu percurso criador, relativizando diferentes conceitos pelo uso que se faz da fotografia.

O que se pretende com toda essa explanação é revelar que não se trata de apenas dizer que a fotografia adentrou no campo da arte ou que a arte tornou-se fotográfica, mas que sob um determinado contexto, histórico e social, a partir do surgimento da fotografia, houve uma mudança sintomática não só na maneira encontrada pelos artistas para representar as coisas do mundo, como seu surgimento instaurou uma nova forma de ver e pensar imageticamente, de modo que, consciente ou inconscientemente, todos, frutos dessa “aldeia global”, passaram a introjetar em seu modo de ver, a sua lógica perceptiva. E, nesse contexto, os artistas se tornaram os grandes propagadores dessa lógica, que também é a lógica da pós-modernidade.

#### **4.2 Caracterizando o Campo de Ocorrências Imagéticas no Objeto de Estudo**

Como já discorrido no Capítulo 3, a primeira vez que o elemento fotográfico aparece enquanto recurso no trabalho de Regina Silveira se dá por meio da obra *Middle Class & Co*, no ano de 1971. Tanto nessa obra como em todas aquelas em que esse recurso está direta ou indiretamente presente, a fotografia nunca funcionou de modo autônomo, ao contrário, ela sempre atuou, como um recurso eficaz para as proposições conceituais e discursivas das obras, ora como forma de distanciamento do real, ora apropriando-se apenas do mimetismo de

que a imagem de origem fotográfica é detentora ou, ora valendo-se apenas de seu caráter indicial. Como observa Fabris:

À apropriação da imagem preexistente se sobrepõe um jogo de desvelamento do código fotográfico organizador de uma visão em perspectiva, que enfatiza o artifício subjacente a uma imagem tida como natural.<sup>52</sup>

Por conseguinte, devido à sua característica reprográfica, as imagens fotográficas prestam-se a um tratamento formal que evidenciam assim a sua artificialidade, ou seja, a representação de uma realidade, de um modo ou de outro, passa a ser desconstruída pelo uso que se faz da fotografia. Entretanto, mesmo se transpondo tecnicamente aos mais variados procedimentos, a presença da fotografia no percurso de trabalho da artista, revela uma força latente que perpassa qualquer interferência midiática e, conseqüentemente, visual que se possa ter. Isso porque desde a primeira inserção desse elemento no trabalho da artista, ele opera como recurso voltado para a reflexão aos códigos representativos, dado seu poder de persuasão em detrimento de sua força denotativa e de seu efeito de objetividade.

Seja como instrumento formal na constituição da visualidade das obras, seja como forma de elaboração mental das proposições conceituais, o trabalho da artista é marcado preponderantemente pela presença da fotografia. A exemplo disso, inicialmente pode-se citar, além de *Middle Class & Co* (1971-1972) as obras: *Destruturas Urbanas* (1975-1977), *Executivas* (1977) e *Brasil Today* (1977). Nessas obras, sob a prerrogativa formal do “orgânico sobre o geométrico”, o recurso fotográfico aparece sob forma denunciadora entre sua égide realista em contraponto ao artifício inerente à visão em perspectiva. Em todos esses casos a fotografia é assumida como forma de distanciamento em relação ao real, pois ela não

---

<sup>52</sup> FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 191.

pretende se passar como um duplo das coisas, mas revelar por meio do tratamento formal de sua característica reprográfica, seu status de representação.

Apropriando-se do caráter mimético da fotografia como prerrogativa para denunciar as arbitrariedades dos códigos projetivos advindos da perspectiva, a série *Anamorfás* (1980) se estabelece como um dos momentos-chave no que concerne à primazia de sua presença no trabalho da artista. Essa série, não apenas evidencia os sistemas projetivos como tema principal, como traz à tona comentários críticos sobre as próprias normas de representação da realidade, entre os quais incluem-se concomitantemente, os que regem as imagens derivativas das imagens fotográficas.

Nesse conjunto de trabalhos que tem no recurso fotográfico a âncora estrutural para a construção de toda uma gama de proposições conceituais, merece um destaque especial, a série *Simulacros* (1984), tema da tese de doutorado da artista. Trata-se de um conjunto de trabalhos que, alargando algumas discussões já presentes em *Anamorfás*, não apenas se utiliza formalmente do recurso fotográfico para reger aspectos de sua visualidade, como o incorpora como um verdadeiro instrumento teórico para a articulação das idéias, em torno da constituição sógnica das imagens. *Simulacros* formaliza uma nova empreitada poética no trabalho da artista, já que desencadeia um dos elementos visuais e conceituais mais marcantes de sua trajetória, a sombra projetada. Além disso, essa série parece reunir em seu entorno um grande campo reflexivo a respeito da natureza das representações, que se tornará presente em vários outros momentos de sua obra.

Em todos esses casos citados e em quase todo o percurso poético de Regina Silveira, leva-se a crer que, embora o recurso fotográfico não seja tratado de modo particularizado pela artista,

até porque esse não é o seu objetivo, ele ocupa um lugar fundamental na construção da dialética entre a realidade visualmente percebida e os jogos de articulação dos elementos de sua visualidade. Assim, considerando a necessidade de sistematização sobre a presença da fotografia como recurso no trabalho da artista, tendo em vista a capacidade persuasiva do elemento fotográfico no contexto e na formulação conceitual das obras, delimita-se como recorte metodológico para a investigação e análise do objeto “fotográfico” em questão, o que corresponde o momento máximo na articulação de seus sistemas discursivos, a série *Simulacros* (1984).

A escolha dessa obra se deve não apenas ao modo como a artista faz uso do recurso fotográfico, ou seja, às formas como as imagens fotográficas se apresentam, mas principalmente pela força discursiva que promove nos trabalhos em função das relações que estabelece com a realidade, em detrimento das articulações conceituais acerca da natureza das representações. É por meio do conjunto de trabalhos que constituem essa obra, que o trabalho da artista se firma enquanto instrumento instaurador do discurso sobre a aparência, ganhando uma dimensão metalingüística que passará a habitar cada vez mais sua obra. Além disso, a investigação aos modos de presença da fotografia nesse objeto de estudo mostra-se metodologicamente funcional, tendo em vista os diferentes modos de apresentação visual dos trabalhos na composição do conjunto. Entretanto, devido à quantidade de trabalhos constituintes, optar-se-á por analisar apenas aqueles que, dada a natureza da investigação, possibilitarão uma maior compreensão no âmbito conjectural.

Sob uma perspectiva ampliada, pode-se concluir que, ao investigar os modos de presença da “fotografia” na série *Simulacros* torna-se viável não apenas a percepção da maneira pela qual a artista manipula esse recurso na constituição de toda a trama conceitual presente, como



também a visão privilegiada do papel exercido pelo recurso fotográfico na articulação dos discursos que envolvem as linguagens visuais da arte contemporânea.

#### 4.3 Da Constelação de Simulacros: sobre Contextos e Conceitos

*Simulacro, (Lat Simulácrum)*

1. Imagem feita à semelhança de uma pessoa ou coisa.
2. Aquilo que a fantasia cria e que representa um objeto sem realidade, aparência sem realidade.
3. Representação de uma personagem ou divindade pagã; imagem.
4. Visão sem realidade; espectro; fantasma.
5. Ação simulada.
6. Fac-símile.

*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*

Das diversas denominações da palavra **simulacro**, pode-se dizer que Regina Silveira se apropria de quase toda sua égide contextual, visto que, nos domínios de sua poética pessoal, o que de fato se inscreve como sua preocupação central, são todos os discursos possíveis sobre a aparência das coisas e seu caráter enquanto representação. Das raízes etimológicas de **simulacro**, a artista faz intercalar suas múltiplas possibilidades de leitura, por intermédio do jogo perceptivo desconcertante que acabará por testar a nossa própria noção de realidade.

Assim, Regina Silveira constrói seus *Simulacros* que por toda sua trama dialética, faz com que, mergulhado num mundo virtual, passe-se a acreditar no não visto e a desconfiar do visto. E nesse constructo de aparências e visualidades, o espectador é levado a vivenciar o próprio simulacro de sua percepção visual, jogado sem piedade num mundo de estranhamentos, outrora tão familiar, e convocado sem escrúpulos, para uma revisão sem fim à crença ao que se está vendo.

Na verdade, a escolha da palavra que dá nome ao título dessa obra, foi tomada pela artista a partir da denominação dada por Leonardo da Vinci em suas anotações sobre a formação das imagens na retina, concebendo-as como as formas aparentes das aparências. Nesse sentido, a

artista atribui à palavra outros significados como forma de evidenciar a artificialidade das imagens projetivas e como resultado de seus procedimentos de simulação.

De um modo geral, *Simulacros* compreende um conjunto de trabalhos cuja característica comum é a representação das sombras ilusórias projetadas e sua reflexão a partir da proposição de visualidades paródicas dos códigos projetivos da perspectiva linear, da teoria das sombras, do desenho topográfico e da fotografia. *Simulacros* propõe a exploração da artificialidade das imagens obtidas por esses códigos construídos convencionalmente de modo a subvertê-los formalmente em suportes convencionais e intervenções espaciais. De acordo com a artista:

Todos esses trabalhos, mesmo configurando uma possível constelação para os *Simulacros*, são ao mesmo tempo seus fundamentos ou suas partes, e podem ser vistos como resultados gerados no mesmo núcleo de idéias.<sup>53</sup>

*Simulacros* também dá nome à tese de doutorado da artista, verbalizada sob a forma de reflexões teórico-práticas em função da operacionalização de sua poética visual, desenvolvida entre os anos de 1982 e 1984.

Entretanto, antes de se chegar de fato à análise do grupo de trabalhos que compõem a constelação de *Simulacros* e adentra-se em sua dimensão conceitual, será necessário discorrer sobre seus maiores antecedentes processuais que, de certa forma, evidenciam suas raízes formais e conceituais. Sem se estender nas descrições dos discursos que operam, de modo mais distanciado no universo de *Simulacros*, tomar-se-á como eixo referencial o conjunto de trabalhos que, como tal, conduzem de modo mais pontual às discussões em torno da natureza das imagens, caso irrefutável da série *Anamorfás* (1979-1981). Segundo relato da artista no

---

<sup>53</sup> SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. 150 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984.

memorial descritivo de sua tese de doutorado: “*Simulacros* continua no mesmo campo de considerações que geraram *Anamorfás*, havendo até uma certa linearidade entre os dois conjuntos.”<sup>55</sup>

Tomando-se por base, como já citado no capítulo anterior, a própria natureza metalingüística do trabalho da artista, adquirida entre os anos 1974 e 1977 e já evidenciada parcialmente por meio das primeiras séries gráficas (*Destruturas Urbanas* e *Executivas*), a obra que consagra o momento estanque na articulação das propriedades que regem os sistemas convencionais das representações visuais é, sem dúvida alguma, *Anamorfás*. Também é necessário considerar a própria distância temporal que separa as duas obras. *Anamorfás* além de anteceder imediatamente o percurso de trabalho da artista, compõem um caminho discursivo que se estenderá e se consagrará substancialmente em *Simulacros*.

Funcionando como verdadeiros exercícios de desenho, *Anamorfás* preconiza o que mais tarde se tornaria a grande obsessão conceitual da artista, o estudo sobre as aparências representadas pelos códigos projetivos e suas subversões. Esta série é formada apenas por trabalhos gráficos incluindo: desenhos preparatórios, imagens litográficas, livro e álbum impresso. Em todos os casos, as imagens apresentam-se sob forma de comparações visuais entre imagens tidas como “normais” e suas possibilidades de distorção em detrimento de alterações em sua estrutura formal, resultando ao que se conhece como anamorfoses, daí a origem do título da série. Aqui, a imagem tida como “normal” é sempre uma imagem de origem fotográfica, por conter em si a égide de imitação perfeita da realidade. Utilizado de modo nada ingênuo pela artista, o recurso fotográfico se torna aqui o elemento estrutural para a condução da forte crítica às normas representativas desencadeadas pela perspectiva renascentista, a partir da

---

<sup>55</sup> SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. 150 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984, p. 07.

confiabilidade atribuída convencionalmente a esse código. Na verdade, sua presença torna-se sua própria sentença, pelo qual reverbera todo o seu mecanismo de funcionamento, baseado nos mesmos princípios estruturais que regem a perspectiva artificial. Segundo Regina Silveira:

Considerando que os códigos projetivos, entre os quais a fotografia e a perspectiva, mesmo reconhecidamente convencionais e de apreensão culturalizada, podem prover representações consideradas “fiéis” a realidade visual, pareceu atraente poder me apoiar na própria confiabilidade desses códigos para gerar aparências distorcidas.<sup>54</sup>

Não obstante, fica claro que o agente detonador para a manipulação formal e conceitual de *Anamorfás*, que compreende consecutivamente a estrutura visual que compõe o código fotográfico, é sem dúvida alguma a perspectiva. A escolha dessa ferramenta se deve às possibilidades de articulação simbólica que ela permite sobre a qual ainda repousa a noção de realidade representada.

Já interessada nas arbitrariedades dos modelos representativos perspectivistas, Regina se atira numa investigação exaustiva aos tratados de perspectiva do Maneirismo, especialmente sobre os artistas que faziam anamorfoses e dedicavam parte de suas vidas para desmontar a hierarquia absolutista desse código projetivo, enquanto forma ideal de representação da realidade.

Mesmo não estando dentro do objetivo um aprofundamento dos diversos autores que serviram como estruturas referenciais para a base teórica de *Anamorfás* e, conseqüentemente, *Simulacros*, serão citados aqui apenas os mais significativos, sem a pretensão de se explorar qualquer um deles de modo mais aprofundado. Dentre eles podem-se citar: Leonardo da Vinci, com destaque para seus estudos sobre “aberrações marginais” da perspectiva, Jurgis

---

<sup>54</sup> SILVEIRA, Regina. *Anamorfás*. 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1980, p. 02.

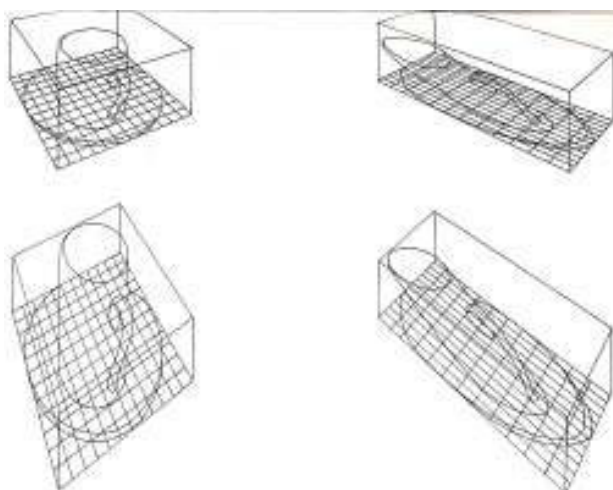
Baltrusaitis, apresentando estudos aprofundados dos desvios da perspectiva, as diferentes posições teóricas a respeito da perspectiva apresentadas por Erwin Panofsky, Rudolph Arnheim, M. H. Pirenne, J. J. Gibson, E. H. Gombrich e conceitualmente mais próximo de suas preocupações poéticas, Marcel Duchamp, pelo qual repensa a perspectiva, as projeções de sombras, os recursos ópticos na representação e o próprio papel social exercido pela arte.

Toda essa investida teórico-reflexiva resulta não só em sua dissertação de mestrado e posteriormente em sua tese de doutorado, mas remete a artista a uma estruturação conceitual de seu trabalho inteiramente voltada para a transgressão dos códigos representativos e consecutivamente à revisão dos valores canônicos da própria arte. Entretanto, não deixando enveredar apenas através disso, seu trabalho aponta para projeções ainda maiores. Trata-se da envergadura paródica que sua obra vai adquirir, como descendência direta das concepções metalingüísticas que uma porcentagem bastante significativa da arte vai assumir em detrimento das novas possibilidades representativas propostas pela arte conceitual. Essa inclinação ao humor, herança clara do legado de Duchamp, se mostrará menos em *Anamorfás* que em *Simulacros*, quando há sua total extrapolação. A esse respeito, discorrer-se-á de modo mais apropriado no próximo item.

Devido à sua característica predominantemente gráfica, *Anamorfás* promove o embate direto com a recorrência de deformações lineares, antinaturalistas em oposição ao modelo referencial de um objeto, deixando assim, transparecer de modo direto o caráter metalingüístico da representação. Os objetos por sua vez, referem-se àqueles de uso cotidiano, que podem ser tomados à mão. Por conseguinte, são fotografados sob um ângulo que privilegia suas características identitárias, de modo a passar uma descrição visual, a mais reconhecível possível. Como procedimento comum a todo o conjunto, as imagens fotográficas

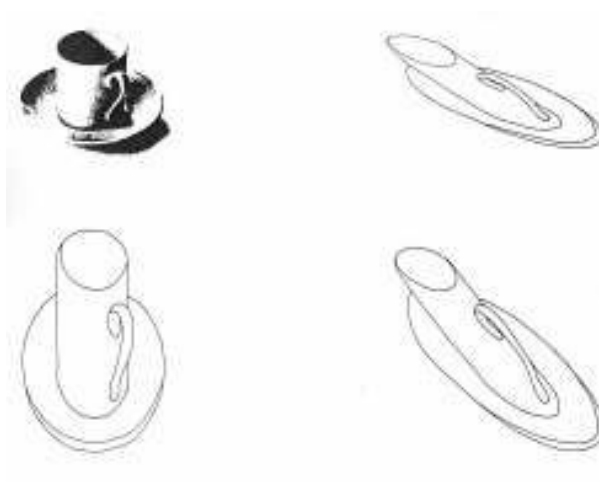
sofrem intervenções visuais para isolar o objeto de seu fundo, criando com isso um único fundo para imagens fotográficas e desenhos. Os desenhos anamorfóticos são concebidos a partir de dois procedimentos básicos: a construção de uma malha perspectivada, funcionando como espaço virtual da imagem fotográfica e a inscrição das silhuetas da imagem fotográfica do objeto, numa transposição totalmente linear dessa imagem. De acordo com o depoimento da artista, sua primeira imagem distorcida:

Foi a de uma xícara de cafezinho, provocada pela visão de uma imagem gerada por computador de uma série de cubos em perspectiva. Observei que, quando o ponto de vista era muito próximo ou lateral, produziam-se distorções. Então comecei a pensar o que aconteceria com a forma de objetos ditos “normais” quando submetidos a essa perspectiva. Isso está na idéia das Anamorfas.<sup>55</sup>



**Figura 27 - Anamorfas**  
Desenhos preparatórios  
Fonte: Silveira, Regina (dissertação), (1980, p. 40)

<sup>55</sup> MORAES, Angélica de. (org.). Regina Silveira: *Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 101 e 102.



**Figura 28 - Anamorfas**  
Lito-offset – 1980.  
Fonte: Silveira, Regina (dissertação), (1980, p. 41)

De acordo com o depoimento da artista, dado em vídeo produzido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1996, *Anamorfas* nasce de uma curiosidade em ver o que acontece com imagens fotográficas quando estas são colocadas numa situação limite. “(...) como a fotografia de uma xícara pode ser transformada a tal ponto que aquela xícara vira uma “unha” ou vire qualquer outra coisa ?”<sup>56</sup>

A fotografia aqui se inscreve como o recurso capaz de legitimar potencialmente a idéia de representação fiel da realidade, servindo de bom modelo para efetuar deformações imagéticas de qualquer natureza. Entretanto, ao efetuar deformações alterando os códigos perspectivistas nas imagens, ela está conseqüentemente propondo a revisão do próprio código da fotografia, pois esta compartilha dos mesmos princípios óptico-mecânicos que fundamentam seus sistemas convencionais de representação. Nesse sentido, a artista apóia-se em seus valores de semelhança, de analogia, de verdade visual, valores esses, confiados à imagem fotográfica, quando de seu surgimento, no início do século XIX. Segundo Dubois:

<sup>56</sup> SILVEIRA, Regina. (vídeo) Regina Silveira: Linguagens Visuais. Coleção O Mundo da Arte. São Paulo.

E, de acordo com os discursos da “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da óptica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente.<sup>57</sup>

Não é por acaso que a artista fotografa os objetos num ângulo que evidencia suas principais características - sempre sob numa visão superior, sem angulações acentuadas e com uma iluminação que ressalta sua tridimensionalidade – de modo a ser inteiramente “entendido” visualmente.



**Figura 29 - Anamorfis**  
Lito-offset – 1980.  
Fonte: Silveira, Regina (dissertação),  
(1980, p. 39).



**Figura 30 – Anamorfis**  
Lito-offset – 1980.  
Fonte: Silveira, Regina (dissertação),  
(1980, p. 39).

Por outro lado, o que aparece perceptivamente no trabalho, não se trata da imagem fotográfica primeira, como revelação direta do instante capturado, mas uma reprodução desta, obtida a

<sup>57</sup> DUBOIS, Philippe. O Ato fotográfico. Campinas, SP:Papirus, 2004. p. 27.



partir de intervenções gráficas, remodelada circunstancialmente pelas condições materiais, natureza dos processos de impressão e modos de manipulação.

Em seu novo status representativo a imagem de “segunda geração” torna-se “terceira” e, por isso, efetiva-se como um recurso posto à disposição de intenções específicas ao discurso proposto pela artista. Nesse caso, a artista não apenas se apropria de uma técnica de reprodução da imagem, mas faz uso de suas propriedades intrínsecas, manipulando-a a seu favor. Para isso, conta com seu valor de signo, no sentido de um aprofundamento pormenorizado em determinados caracteres que não se revelam diretamente em sua visualidade, mas por uma escolha arbitrária funcionam como modos operacionais de discursivos nas relações da imagem com o real. Segundo Rosalind Krauss:

Na medida em que a fotografia faz parte da classe de signos que mantém com sua referência relações que subentendem uma relação física, ela faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços os índices. As condições semiológicas próprias da fotografia se distinguem basicamente das condições semiológicas de outros modos de produção de imagem designadas pelo termo “ícone”; e é esta especificidade semiológica que permite transformar a fotografia em objeto teórico, por intermédio do qual se pode pensar as obras de arte em termos de sua função de signos.<sup>58</sup>

Consciente da força denotativa de que a imagem de origem fotográfica é provedora, Regina promove sua desestabilização pelo uso referencial que faz dessa imagem, quando num mesmo campo perceptivo, explicita arbitrariamente novos modos de vê-la. Isso leva a crer que, mesmo embora se tratando de uma imagem de terceira geração, proveniente de processos reprográficos e por isso detentora dos discursos que a amparam, a imagem usada como modelo referencial de realidade, é possuidora de um poder de denotação tal, que se sobrepõe a qualquer marca em sua visualidade. Em outras palavras, devido ao valor sógnico atribuído

---

<sup>58</sup>. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico* (trad. Anne Marie Davée). Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2002.

conceitualmente pela artista à imagem de origem fotográfica, seu valor de analogia, se sobrepõe aos discursos promovidos pelas marcas visuais dos meios de produção.

É nesse sentido que se pode perceber a presença da fotografia no campo da arte contemporânea, como participante dos processos de hibridização das práticas, ocupando lugar de destaque nos trabalhos e projetos conceituais. De acordo com Cristina Freire:

Assim, a fotografia, como elemento integrante do projeto, não se limita a uma existência a *posteriori*, ela integra o próprio processo de elaboração do trabalho. (...) Portanto é elemento operatório do pensamento plástico, através dos meios próprios à linguagem fotográfica como a delimitação do campo, o enquadramento, o recurso à profundidade ou à superfície da cena, a gama de cores e luzes de que se vale.<sup>59</sup>

Como recurso, a fotografia torna-se o instrumento, por excelência, dos discursos da desconstrução, da manipulação conotativa de significados, da elaboração conceitual de possibilidades representativas, tornando-se uma verdadeira categoria do pensamento artístico.

Imbricada nesse modo constructo de operações, sobretudo conceituais, promovidos pela fotografia em seu sentido amplificado, já como categoria do pensamento, é que se localiza uma das muitas conexões da obra de Regina Silveira com o universo das idéias de Duchamp. Trata-se das reflexões do artista sobre os novos modos de ver a que a fotografia irá propor ao estatuto da arte. É daí que Duchamp e Regina parecem explorar todas as conseqüências no campo específico de suas práticas.

A implicação da fotografia no universo da obra de Duchamp evidencia-se quando se vêem os inúmeros objetos que produziu durante a sua carreira. A começar pela obra: *Nu descendant un escalier* (“Nu descendo uma escada”) de 1912. Segundo Krauss:

---

<sup>59</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: MAC/USP: Iluminuras, 1999, p. 96.

(...) *Nu descendant un escalier* (Nu descendo uma escada), declara explicitamente sua relação com os trabalhos de Jules Étienne Marey, que estudava os problemas de anatomia através de um método de exposição múltipla, sobre uma única chapa, método chamado por ele de cronofotografia.<sup>60</sup>

Embora as bibliografias sobre o artista não privilegiem a presença da fotografia como categoria do pensamento, Duchamp desenvolveu trabalhos com fotografia estereoscópica<sup>61</sup>, retratos fotográficos e cinema. Sob essa perspectiva, o que de fato liga o trabalho de Duchamp à porção do trabalho da artista que se está analisando, é justamente a exploração dos sistemas projetivos como tema principal, mediante representações que se ocupavam em travar longos comentários críticos sobre as normas de representar, como as *optisseries*<sup>62</sup>, *La Mariée Mise à Nu Par Sés Célibataires, Même* (“A Noiva Despida Por Seus Celibatários, Mesmo” ou “O Grande Vidro”) e a última pintura executada por Duchamp, *Tu m’*.

Assim, sob a influência de Duchamp, vê-se no processo de constituição poético do trabalho da artista, um sistemático aprofundamento conceitual sobre as questões em torno dos modos de interpretação do visível e suas possibilidades discursivas, impostos sobretudo, pela presença da fotografia, quando por operações visuais cada vez mais sofisticadas, leva-se ao campo definitivo dos simulacros das sombras projetadas. Trata-se da série *Simulacros*. Para se discorrer sobre sua composição de modo mais apropriado, reservar-se-á o próximo item.

<sup>60</sup> KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico* (trad. Anne Marie Davée). Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2002., p. 78.

<sup>61</sup> Processo fotográfico e posterior projeção de imagens que dão à imagem plana a impressão de relevo, por ser o objeto fotografado ou filmado, simultaneamente, em duas perspectivas diferentes, utilizando-se câmera com duas objetivas, uma a certa distância da outra.

#### 4.4 A Composição de *Simulacros*

*Simulacros* compõe um conjunto de trabalhos desenvolvidos entre os anos de 1981 e 1984 que, independentemente de suas variações técnicas e operacionais abrangem um campo visual representativo onde toda a trama é movida pelo jogo perceptivo detonado pela construção de sombras ilusórias ou ficcionais. Em todos os casos, o primeiro termo para todas as proposições visuais de *Simulacros* é sempre uma imagem fotográfica. Nesse sentido, as representações lançando ou recebendo sombras são sempre fotografias aproveitadas de material impresso ou tomadas diretamente do real. Outro dado importante a todo o conjunto, é a opção da predominância da imagem esvaída de cores, restando apenas as tonalidades acromáticas limitadas entre o preto e o branco. Além disso, uma característica comum presente em todos os trabalhos da série são os títulos dados a cada conjunto. Aqui eles servem como indicadores conceituais dos caminhos discursivos desejados, não apenas como linguagem verbal atestadora, mas se servem do mesmo jogo artificioso de sentido para evidenciar as principais preocupações operatórias de cada série e suas ambigüidades. A exemplo disso pode-se citar *Dilatáveis*. A palavra “dilatar” esclarece: aumentar as dimensões ou volumes de alguma coisa, estender, alargar, ampliar. Ao mesmo tempo e contraditoriamente diz: adiar, prolongar. Então, *Dilatáveis* tanto pode ser a extensão do modelo referencial, como sua antítese. Essa mesma ambigüidade de sentidos apresenta-se na obra como a principal ferramenta conceitual nas relações entre as imagens “reais” e suas sombras.

Do conjunto de *Simulacros*, uma parte tornou-se o próprio objeto de análise e reflexão da artista para a constituição de sua tese de doutorado. Incluindo seus desenhos preparatórios, o conjunto de trabalhos que compõem a sua tese são:



**Figura 31** - *Símiles* – seis litografias, impressas sobre papel  
 (“Simile 6” – garfo) - 1983  
 Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 55)



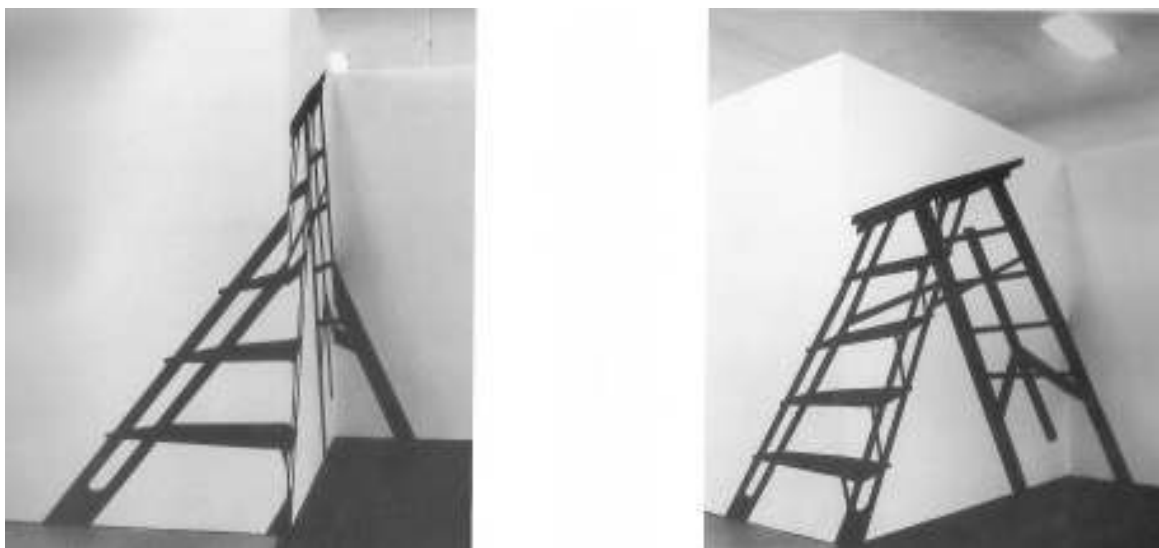
**Figura 32** - *Topo-Sombras* – seis imagens impressas em lito-offset, com  
 matrizes de chapa pré-sensibilizada e impressas sobre papel, (“Topo-  
 Sombra 3”) – 1984.  
 Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 68)



**Figura 33** - *Dilatáveis* – seis heliografias (O time) – 1981.  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 83)

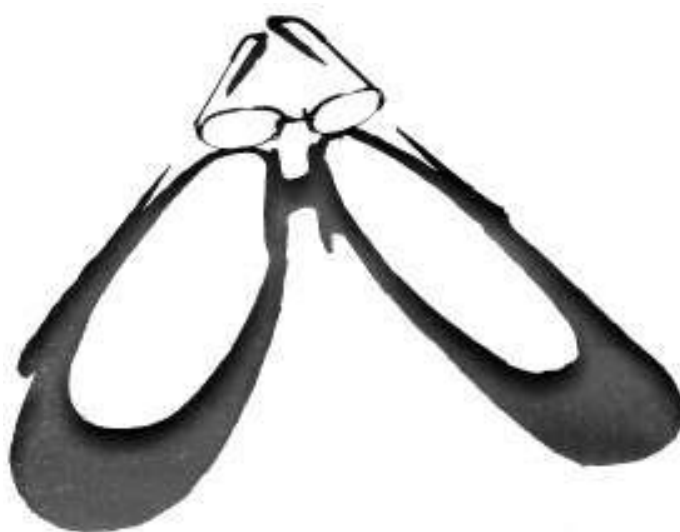


**Figura 34** - *Projectio I* – instalação ambiental - 1984  
Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 164)



**Figura 35** - *Projectio II* – perspectiva multiplana, sobre três painéis - 1984  
 Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 106 e 105)

Da outra fatia que compõe a constelação de *Simulacros*, não estão incluídas na tese, estão:



**Figura 36** – *Símbolos* – outras versões da mesma série (Símbolo VII) – 1983  
 Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 12)

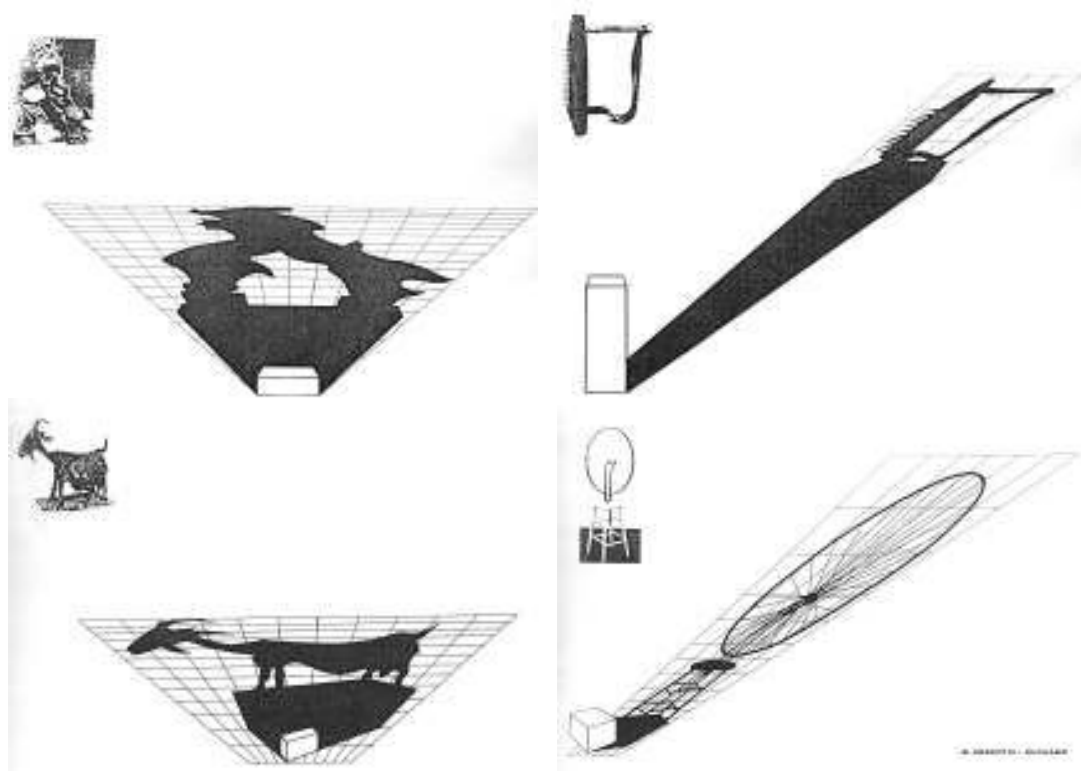


**Figura 37 - *Enigmas*** – quatro fotografias com sombras projetadas (Enigma 1) – 1981  
 Fonte: Galeria Brito Cimino. Disponível em:  
<http://www.britocimino.com.br/port/artistas/silveira/obrasdisp.htm>

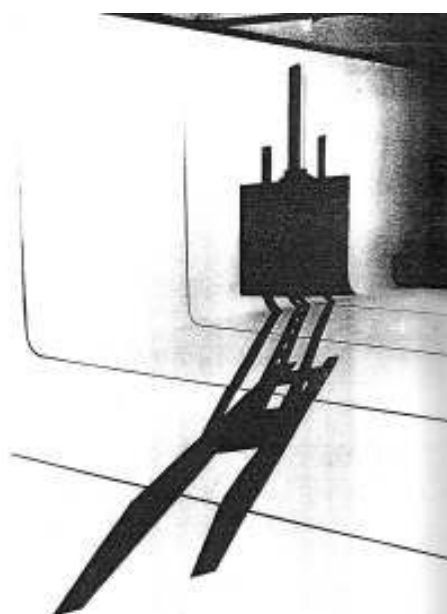


**Figura 38 - *Dilatáveis*** – outras versões da mesma série (Sombras) – 1981  
 Fonte: Galeria Brito Cimino. Disponível em:  
<http://www.britocimino.com.br/port/artistas/silveira/obrasdisp.htm>

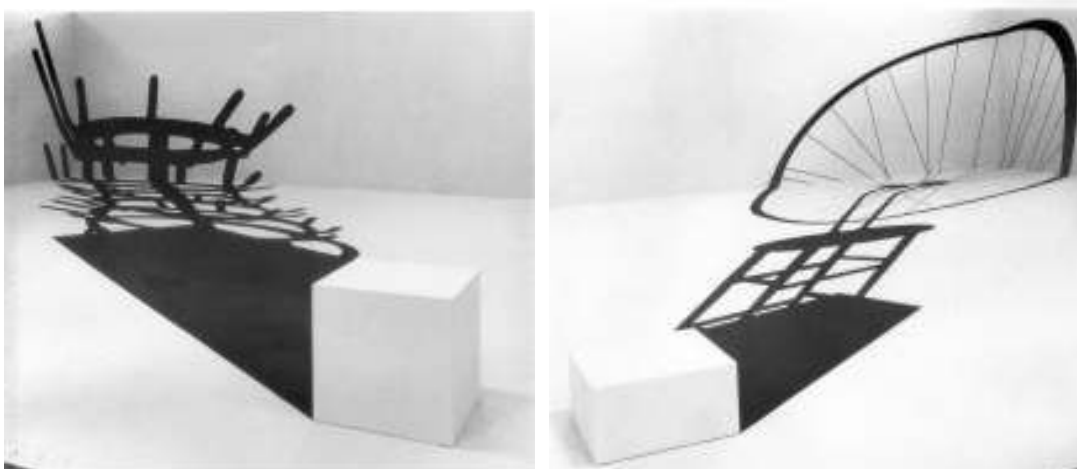




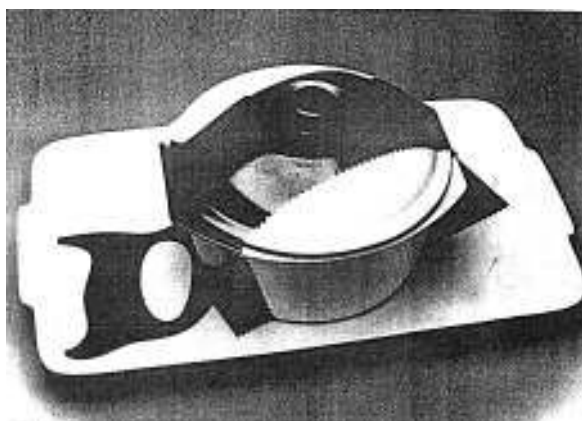
**Figura 39** - *In Absentia: Projeto A* - um plano de instalação ambiental não realizada - 1982  
 Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 112, 115, 114, 113).



**Figura 40** - *In Absentia* (para Giselda Leirner) - instalação ambiental – 1983  
 Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 120)



**Figura 41** - *In Absentia (M.D.)* – instalação ambiental – 1983  
 Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (catálogo), (2005, p. 58)



**Figura 42** - *Topo-Sombras* – louças pintadas – 1983  
 Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (catálogo), (2005, p. 58)

Embora a intenção subjacente de todo o conjunto seja o jogo com a experiência visual do observador por meio da distorção de imagens em perspectiva e a simulação de sombras, este conjunto de trabalhos apresenta diferentes operações de execução tendo, como procedimento comum, apenas sua práxis enquanto desenhos preparatórios. Segundo a artista:

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.<sup>63</sup>

Num outro sentido, esses diferentes modos de execução do trabalho permitem ao espectador uma soma de possibilidades em sua experiência visual, cada qual com suas especificidades, passando a interagir discursivamente de modo pormenorizado em função da natureza dos materiais e do espaço físico ocupado. Para se ter uma idéia melhor de como a artista faz uso dos diferentes meios, estar-se-á descrevendo mais detalhadamente, suas naturezas e os procedimentos efetuados em cada um deles, a partir de sua inserção nos trabalhos dessa série.

Em *Similes*, o meio de produção utilizado é a litografia, que corresponde a um processo de reprodução, a partir da impressão (por meio de prensa) de imagens obtidas por meio de desenhos com materiais gordurosos, granitagem, acidulações e processamentos, sobre uma matriz plana de pedra calcária. Trata-se de uma técnica de impressão difundida na Alemanha, no século XVIII, que mais contribuiu para a divulgação e popularização das imagens. Nas extensões da série, *Similes* assume uma verdadeira visualidade gráfica (característica da técnica litográfica), ganhando, como no caso de *Anamorfás*, um caráter de “exercícios de desenho”, já que remete a grafismos próprios das representações de volume, luz e sombra, a partir do desenho de observação de objetos, em detrimento da potencialização das marcas visuais deixadas pelas nuances tonais.

Sob uma perspectiva formal, o recurso fotográfico se apresenta aqui, sob duas formas: como modelo referencial de observação para o registro gráfico do objeto na superfície da pedra, para então sofrer a intervenção da sombra ficcional e como possibilidade técnica do registro na matriz, sem a manipulação direta da artista sobre a imagem. A sombra, elemento

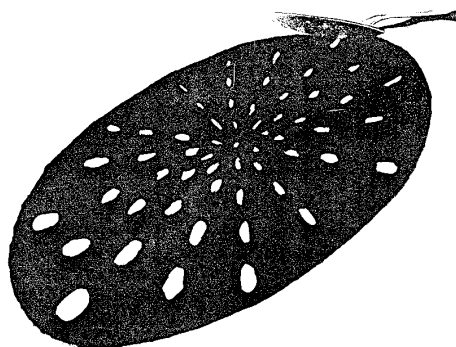
---

<sup>63</sup> SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. 150 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984, p. 34.

instaurador de toda a trama conceitual, apresenta-se como o rebatimento distorcido dos contornos da imagem do objeto.



**Figura 43 - Símile IV**  
Litografia  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 53)



**Figura 44 - Símile VIII**  
Litografia  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 57)

Para a execução técnica de *Topo- Sombras* a artista se utilizou dos procedimentos próprios da técnica do offset, que é considerada a forma mais comercial da litografia (lito-offset), onde a pedra calcária é substituída por uma chapa de impressão metálica flexível, projetada para envolver um cilindro de impressão. No offset, ou lito-offset as chapas são feitas fotograficamente, passando pela confecção de positivos transparentes, gravação e revelação, até se chegar à impressão das cópias em prensa litográfica. Em função de um menor tempo de impressão e maior liberdade de manipulação da imagem, essa técnica reprográfica é uma técnica muito utilizada no meio artístico, especialmente no que concerne à apropriação do recurso fotográfico.

*Topo-Sombras* (série gráfica) é composta pela imagem de um par de sapatos feminino (do artista) e sobre essas imagens fotográficas, a artista aplica silhuetas desenhadas e perspectivadas de alguns objetos, procurando compatibilizar os espaços virtuais de ambas as representações. Em seguida constrói malhas topográficas perspectivadas, procurando aderir as

silhuetas aos supostos volumes da fotografia. Na verdade, aqui se encontram os mesmos pressupostos procedimentais presentes na série *Enigmas*, com a diferença de que em *Topo-Sombras* uma única fotografia impressa, serve de suporte para a projeção de todas as sombras imaginárias.



**Figura 45 - Topo-Sombra 2 (Esquema construtivo)**  
Lito-offset.  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 60)



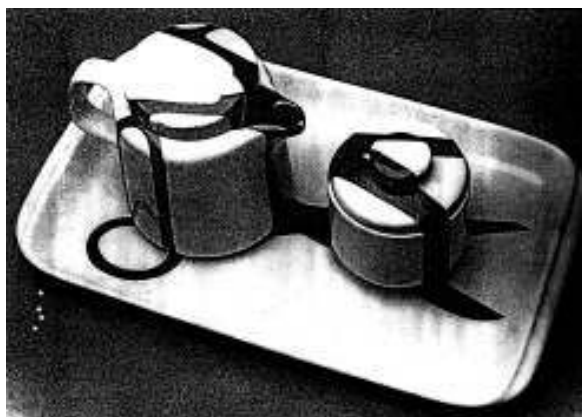
**Figura 46 - Topo-Sombra 2**  
Lito-offset  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 67)



**Figura 47 - Enigma 4**  
Fotograma s/ fotografia  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 67)

No entanto, os *Enigmas*, quatro fotografias com aplicação de fotograma, foram os primeiros trabalhos em que a artista utilizou as sombras perspectivadas simulando sombras de objetos suspensos fora da apresentação, no espaço do espectador. São eles os verdadeiros agentes embrionários de *Simulacros*.

Outro trabalho paralelo aos *Simulacros*, mas inteiramente ligados aos mesmos recursos, são os conjuntos de louça branca pintados com sombras, que também levaram o nome de *Topo-Sombras*. Esse trabalho pode ser considerado como uma versão tridimensional de *Enigmas* e *Topo-Sombras* (série gráfica), com a diferença fundamental de ser a construção de uma virtualidade sobre o objeto concreto, proporcionando novas soluções aos desenhos das silhuetas.



**Figura 48 - Topo-Sombra**  
Porcelana com sobrevidrado.  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 129)

Em *Dilatáveis*, mais uma vez a artista muda de meio de expressão, optando desta vez pela heliografia, que consiste numa técnica de reprodução fotomecânica que se serve da luz para cópia do original. Nesse caso, depois dos desenhos serem perspectivados em tamanho de cada original, a execução de *Dilatáveis* fica por conta da elaboração de transparências, em que as imagens fotográficas são impressas com matrizes serigráficas, a partir da utilização de

fotolitos e telas sensibilizadoras. Só então, as sombras são pintadas diretamente na superfície com material opaco. Nessas heliografias as silhuetas resultam de imagens fotográficas impressas, quadriculadas e esticadas em projeções alongadas, produzindo deformações topológicas nos contornos das figuras. Em alguns casos a artista faz alterações graduais na projeção ilusória das sombras, mostrando mais de uma sombra projetada, supondo uma fonte de luz junto às próprias figuras.



**Figura 49** - *Dilatáveis* – (Os grandes)

Heliografia

Fonte: Site Oficial da artista. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/reginasilveira/port\\_graf\\_1.htm](http://www2.uol.com.br/reginasilveira/port_graf_1.htm)>



**Figura 50** - *Dilatáveis* – (Time)

Heliografia

Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 83)

A partir de *In Absentia* (para Giselda Leirner), sua primeira instalação, a artista passa a se interessar cada vez mais pelo diálogo intercambiante entre as imagens e o espaço tridimensional. Sempre centrada nas experiências visuais dos espectadores para, em função disso, propor a subversão dos códigos visuais presentes, as sombras simuladoras ocupam

espaços ilimitados da arquitetura de edifícios, insinuando sempre uma ou mais fontes de luz, sem se saber suas procedências. Para essa gama de trabalhos, dadas suas dimensões espaciais, a artista se utiliza da mesma ferramentas estrutural das séries gráficas, as quadrículas ou malhas perspectivadas, só que agora em escalas bem superiores. Esse processo constitutivo de seu trabalho, apresenta claramente sua contínua consideração sobre a natureza e as funções da representação visual, assim como as imagens distorcidas e os espaços se relacionam com a percepção e a memória. Isso explica porque uma grande parcela de sua produção artística se caracteriza por ambigüidades visuais, metamorfoses e paradoxos. A virtualidade presente nas superfícies planas dos suportes gráficos, ganha o espaço possibilitando não só a experiência visual, como física do observador, pois esse tem a liberdade de percorrer e adentrar nos espaços ocupados pelo trabalho. Assim, mais uma vez, os procedimentos técnicos mudam em função do que se deseja propor na visualidade de cada trabalho.

Entre os trabalhos dessa série que dialogam diretamente com o espaço tridimensional estão: *In Absentia* (para Giselda Leirner) e *In Absentia (M. D.)*, duas instalações que abrangem as mesmas especificações técnicas, ou seja, são compostas por pinturas, com tinta industrial, de sombras deformadas pela ação do alongamento de sua silhueta obtida a partir da imagem fotográfica e pela construção de malha perspectivada, ocupando parte do chão e parede. No entanto, esses dois trabalhos trazem um novo dimensionamento representativo para a presentidade das sombras. É a inclusão do conceito de ausência, ocasionado pela ausência do objeto referencial de onde faz emanar a sombra. Com isso, a sombra passa a exercer um papel cada vez maior na concepção conceitual do trabalho, tornando-se o único interlocutor presente nas relações entre o espaço real, o virtual e o espectador.





**Figura 51** - *In Absentia* (Para Giselda Leirner)  
Tinta Industrial s/ papel  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 120)



**Figura 52** - *In Absentia* (M. D.) – (detalhe)  
Látex s/piso e painéis de madeira  
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (catálogo), (2005, p. 58)

*Projectio I* e *Projectio II*, embora mantenham evidentes aproximações às demais séries, são expansões à outra problemática: as configurações planas entendidas como achatamentos projetivos, com fraca relação com as sombras projetadas. *Projectio I* é composto por desenhos perspectivados de trinta cadeiras em projeção central, ocupando uma faixa de 98 cm de altura por 19,50 m de comprimento de uma parede curva, com ponto de fuga a cerca de 3 metros de seu centro. As cadeiras foram recortadas em lâminas finas de “Duratex” e as silhuetas obtidas foram pintadas de preto, para serem afixadas numa superfície vertical de sustentação.



**Figura 53** - *Projectio I*  
Látex s/ recortes de laminados de madeira  
Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 164)

E, finalmente, em *Projectio II* encontram-se as mesmas considerações a respeito das configurações planas desencadeadas pela representação perspéctica presentes em *Projectio I*, só que desta vez as silhuetas de uma escada portátil se estendem à superfície de três painéis na posição vertical, obtendo a partir de um único ponto de fuga, a imagem em sua totalidade. Pela variação angular entre os painéis, o espectador só terá a visualidade proporcionada pelo eixo divisor do ponto de fuga, se estiver espacialmente no exato lugar onde ele se encontra, ao contrário, estará diante de um conjunto de planificações distorcidas sem qualquer relação direta entre si. Tanto aqui, como em *Projectio I*, o recurso fotográfico está presente na referencialidade visual para as deformações das silhuetas existentes.



**Figura 54 - *Projectio II***  
Látex s/painéis de madeira  
Fonte: Moraes, Angélica de (1995, p. 106 e 105)

As descrições acima dão conta da infinidade de meios a que a artista faz uso e pode revelar as possíveis relações estabelecidas entre as formas ou figuras utilizadas e suas funções em relação à visualidade apresentada. Isso demonstra uma preocupação minuciosa que a artista tem em adequar tanto as formas de apresentação às funções genéricas das figuras utilizadas, quanto fazer do meio expressivo um ente potencializador das concepções conceituais de cada trabalho, utilizado a serviço das idéias. Segundo a artista:

Sempre considero que o mais importante é o conceito, aquilo que se quer dizer, a imagem que se quer produzir. Os meios são sempre os meios, embora tenha de ser os mais eficazes possíveis para aquela idéia se realizar do modo mais efetivo. Sejam

esses meios eletrônicos, efêmeros ou o que for, ainda tenho a disponibilidade de me aproximar deles. (...) Posso sair para outra vertente, permito-me isso. E volto sempre mais nutrida.<sup>64</sup>

Num outro extremo, percebe-se que a escolha dos materiais e dos meios está profundamente arraigada à preocupação latente aos modos de percepção visual do espectador em relação à confiabilidade depositada aos códigos projetivos oriundos das imagens de origem fotográfica no que diz respeito às suas relações com o real. Na verdade, a força discursiva dos trabalhos que compõem *Simulacros* está justamente no estranhamento manifestado como conceito e paradoxo perceptivo, advindos da inserção de silhuetas geometricamente distorcidas, dentro dos espaços naturais de percepção. Em todos os trabalhos constitutivos de *Simulacros*, a sombra torna-se o fulcro ilusório para manipulação conceitual de significados e o recurso fotográfico a ferramenta ideal para tais proposições.

Isso posto, só resta investigar e revelar quais os trabalhos dessa série empreendem à fotografia uma função que vai além de um recurso eficaz na elaboração da visualidade das obras e em que dimensões esse recurso torna-se preponderante, na medida em que a artista o utiliza para formalização de suas proposições conceituais.

#### **4.5 Modos de Presença da Fotografia em *Simulacros***

De um modo geral, deve-se salientar que em todo o conjunto de trabalhos que compõem a série *Simulacros* a fotografia funciona como a estrutura central para a manipulação dos discursos em torno da natureza das imagens e os códigos projetivos que os amparam. Com exceção dos *Enigmas*, a imagem fotográfica aparece apenas como um recurso primário a ser manipulado pela artista mediante uma vasta gama de meios e possibilidades representativas.

---

<sup>64</sup> SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. 150 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984 p. 85.

Entretanto, num âmbito pormenorizado pode-se perceber que esse recurso mobiliza aspectos intencionais que fogem das análises mais simplificadas no que se refere sua presença no conjunto do trabalho. Em primeiro lugar vale lembrar que não se trata de querer sobrepor a fotografia à concepção poética empreendida pela artista à sua obra, nem categorizar seu trabalho como sendo fotográfico ou não, mas contribuir para a revelação da importância do recurso fotográfico no percurso criador da artista, não apenas para confirmar sua presença no processo de trabalho, como a maioria dos textos já evidenciam, mas evidenciar a presença de uma outra fotografia que serve como instrumento teórico para a elaboração conceitual dos trabalhos.

Nesse sentido, compactua-se com a autora Rosalind Krauss quando esta discorre menos sobre a fotografia em si e mais sobre um “fotográfico” que, quando do surgimento da fotografia, esta torna-se uma verdadeira categoria do pensamento, instituindo um novo modo de “ver” as coisas do mundo e passando a interferir “inconscientemente” nas construções visuais da contemporaneidade. Segundo Rosalind Krauss:

(...) se não me dei por inteiramente satisfeita com este projeto crítico sobre o objeto fotográfico, isso se deve a razões que, finalmente se atêm ao fato de que a fotografia é um objeto teórico e incide de maneira reflexiva tanto sobre o projeto crítico como sobre o projeto histórico que a escolhem como objeto.<sup>65</sup>

Por outro lado, constata-se, principalmente a partir dos anos 60, período do surgimento da arte conceitual, que uma parcela considerável de artistas se atiram aos mais variados tipos de experiências midiáticas em busca de novas possibilidades de manipulação das imagens, movidos sobretudo, pelo caráter multifuncional da fotografia. Amparada por uma série de discursos, o que de fato a torna um instrumento na concepção das obras conceituais, é a sua

---

<sup>65</sup> KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico* (trad. Anne Marie Davée). Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 17.

capacidade relacional com a realidade. É justamente por esse viés que artistas como Regina Silveira, se embrenharão na articulação dos conteúdos de suas obras, subvertendo e até pervertendo as velhas noções de que as imagens geradas pelos processos mecânicos ditam efeitos de objetividade.

Assim, dado o objeto de investigação e visando criar uma organização sistemática capaz de nos ajudar na análise, procurar-se-á evidenciar os modos de presença da fotografia sob dois pontos de vista: a fotografia como recurso de visualidade, referindo-se à sua utilização, enquanto forma de apresentação visual da obra em detrimento de sua produção de sentido, e a fotografia como recurso de visibilidade, referindo-se aos modos de percepção da obra, bem como um instrumento de manipulação de suas propriedades significantes. É importante ressaltar que essa divisão tem como fundamento apenas a eleição de um caminho metodológico para tornar mais clara as abordagens em torno dos papéis exercidos pelo recurso fotográfico na obra selecionada.

Para tanto, estar-se-á elegendo, do conjunto, apenas as imagens capazes de evidenciar as potencialidades discursivas de todo o grupo de trabalhos que o compõem e que de certa forma, corroboram a prerrogativa já revelada nesse trabalho anteriormente, sobre a importância dessa série na estruturação poética e conceitual do trabalho da artista como um todo, dado o caráter metalingüístico assumido paulatinamente no percurso de sua obra.

Empreendendo um papel preponderante no conjunto de trabalhos que compõem *Simulacros* tomar-se-á inicialmente para análise a obra *Enigmas* (1981). Além de se tratar da obra que dá origem à série, onde pela primeira vez a artista acrescenta o universo das sombras projetadas, ela fornece o aparato necessário para as especulações em torno da fotografia como recurso de

visualidade e de visibilidade. Essa obra também é provedora das operações e intenções presentes na série *Topo-Sombras* (série gráfica) e *Topo-Sombra* (louças pintadas) que, sem dúvida alguma, efetivaram-se como suas extensões.

Antes de se ater nas especificidades visuais e conceituais de *Enigmas* faz-se necessário deixar claras algumas observações sobre sua categorização enquanto linguagem artística do plano bidimensional. Diferentemente de todos os outros trabalhos que compõem a constelação de *Simulacros*, *Enigmas* é a única série provenientes fotograficamente. Isso porque o produto final se restringe à fotografias, tomadas de um referente real e manipuladas em laboratório. Todo o processo de elaboração visual dessa série, com exceção à construção das malhas perspectivadas, participa da gênese constitutiva da fotografia: captação de um referente, exposição à luz, revelação em película fotossensível, sobreposição de imagens e impressão em papel fotográfico. Não obstante, *Enigmas* pode ser caracterizado como um trabalho de fotomontagem, já que conforme o procedimento utilizado, adere à associação de duas ou mais imagens, ou fragmentos de imagens, com o propósito de gerar uma nova imagem.

Como já descrito anteriormente, *Enigmas* corresponde a um conjunto de quatro fotografias de objetos do cotidiano que, por uma ação arbitrária, recebem sombras ilusórias de outros objetos. A pedido da artista, os objetos escolhidos foram fotografados por Julio Plaza: uma máquina de escrever, uma panela de pressão, um telefone e uma bolsa e tomados numa posição e enquadramento que tornavam claras todas as suas características visuais, ou seja, permitindo a sobreposição posterior da sombra topográfica de um segundo objeto. Da mesma forma, as sombras projetadas partiam das silhuetas de objetos cotidianos da artista, sem nenhuma relação direta entre si, apenas escolhidos de acordo com suas adequações relacionais

entre suas formas e as imagens fotográficas. Do conjunto das sombras para esse trabalho têm-se a silhueta fotográfica de: uma serra, um pente, um martelo e um garfo. Segundo a artista:

A sombra apareceu de repente no meu trabalho, quase como algo que tivesse represando e de repente aparece, porque faz parte do universo que eu estava explorando, da imagem projetada, é congenial com isso.<sup>66</sup>

Todos esses objetos fizeram parte do próprio universo doméstico da artista, escolhidos em função de suas características físicas, e pensado em termos de visualidades expressas no plano bidimensional. É claro que suas escolhas revelam os interstícios de uma abordagem conceitual deflagrada por meio do embate funcional entre o objeto fotografado e a sombra de um segundo objeto, assim como frisam intencionalmente a instituição de um olhar feminino, já que, devido à natureza dos objetos, se ligam ao espaço doméstico, espaço que durante muitos séculos foi confiado e confinado à mulher. Na verdade, percebe-se aqui a utilização de objetos cotidianos manipulados perversamente pela artista, quando altera o significado de inocência e neutralidades dos mesmos, projetando sobre alguns deles instrumentos cortantes e até agressivos. Entretanto, a revelação das possíveis relações conceituais entre os elementos presentes nas obras, não estará dentro do campo de discussões para esse trabalho. Assim, procurar-se-á se deter ao objeto “fotográfico” aqui presente.

---

<sup>66</sup> SILVEIRA, Regina. (vídeo) Regina Silveira: Linguagens Visuais. Coleção O Mundo da Arte. São Paulo: MAM, 1996.



**Figura 55 – Enigma 1**

Fonte: Galeria Brito Cimino. Disponível em:

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

Interessada sobretudo, nos contornos das imagens, pois segundo a artista é por meio deles que se podem revelar as arbitrariedades dos códigos visuais e propor mudanças significativas em suas estruturas representativas, todas as sombras presentes em *Simulacros* partem das imagens fotográficas. Para a construção das sombras, a artista extrai da imagem fotográfica apenas o seu contorno, do qual sofrerá uma deformação gráfica por meio da construção de uma malha perspectivada. Na verdade, a malha é seu verdadeiro instrumento de manipulação das imagens, ela tanto serve para realizar distorções como para ocupar espaços. Servindo como uma espécie de mensuração em harmonia com o espaço virtual da fotografia, a quadrícula ou malha perspectivada é formada por um conjunto de coordenadas que mediatizam a silhueta das imagens fotográficas e os volumes expressos por eles, de modo a servir como estrutura operacional para amparar as possíveis intervenções. Assim, a artista não só recorre à perspectiva, mas também a soluções topográficas perspectivadas possibilitando a inserção de diversas operações como comprimir, dobrar e esticar contornos dos objetos. Conforme a artista revela:



Minha ação gráfica foi sempre de livre escolha, tanto na seleção dos pontos de vista como no deslocamento, diminuição, aumento e retificação das medidas das quadriculas.<sup>67</sup>

Para a transposição das sombras de um modo que aderissem os volumes sugeridos pela imagem fotográfica dos objetos, a partir do mesmo negativo, sob as orientações da artista, os técnicos sobrepunham um filme vermelho, já recortado no formato da silhueta da sombra obtida topograficamente, expondo-o sobre o mesmo papel fotográfico a consecutivos banhos de luz, até a graduação que lhe agradasse.

*Enigmas* traz consigo a permanência de sua preocupação fundante sobre as questões completamente paradoxais entre o ponto de vista imposto pelos sistemas de representação e o olhar do espectador. Assim, a artista propõe ao observador a presença virtual de um objeto suspenso, ausente que se posiciona entre o olho e a imagem fotográfica. Entretanto, esse objeto flutuante só é percebido por meio da identificação de sua silhueta pelo espectador, pois em momento algum ele se encontra presente realmente no campo visual.

Toda essa operação formal e perceptiva só é possível graças a um profundo conhecimento das propriedades intrínsecas e normativas que envolvem a imagem fotográfica e suas implicações no plano conceitual. A começar pela designação mental já atribuída visualmente para o ângulo de tomada das imagens dos objetos impressos no papel fotográfico. Aqui, percebe-se que todos foram fotografados através de um mesmo ponto de vista, libertados de qualquer relação com o espaço circundante, já que foram isolados dimensionalmente de suas origens genéricas. Dessa forma, pode-se perceber claramente, que o que importava à artista era apenas e tão somente o esquivamento de qualquer função narrativa que o objeto referencial pudesse

---

<sup>67</sup> SILVEIRA, Regina. *Anamorfás*. 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1980, p. 12.

ter, a não ser a função em si mesmo, como um simples objeto utilitário, já que propõe de antemão um corte visual que o coloca no centro das atenções.

Assim, já se pode identificar que a visualidade apresentada nas imagens, diz respeito a um repertório visual adquirido em detrimento de um imaginário habituado com as padronizações formais como: corte, aproximação, luz, sombra, foco, enquadramento e ângulo de visão, que só a fotografia poderia prover. Nota-se aqui, que mais do que constituir representativamente uma imagem por si, a fotografia está presente nos modos de operacionalização mental de toda e qualquer visualidade presente. Isso se deve especialmente, às condições indiciais impostas pela fotografia ao universo anteriormente fechado da arte, ou seja, pensada e utilizada por meio de sua gênese constitutiva, como um traço de um real, como conexão física com seu referente, a fotografia torna-se um grande instrumento de manipulação conceitual nas mãos dos artistas, que se apropriam dessa lógica para articular simbolicamente suas propriedades constitutivas, pervertendo-as e até subvertendo-as.

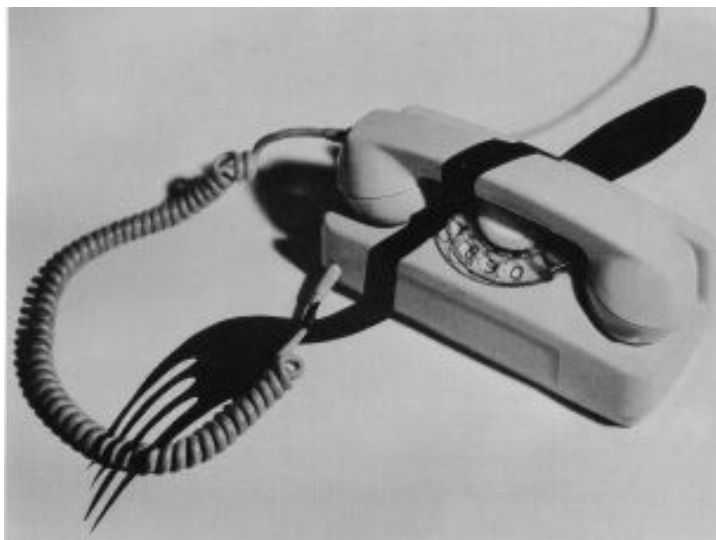
Vale lembrar que os enquadramentos dados para essas imagens, são os mesmos adotados pela publicidade, reservando aos objetos um posicionamento que privilegia ao máximo seu entendimento visual e dessa forma impossibilita qualquer tipo de comprometimento em sua função. Aliás, sempre interessou à artista, as imagens provenientes das mídias, aquelas esvaídas de significações para além delas mesmas, ligadas única e exclusivamente à sua função comercial e embora banalizadas pelo uso que se faz dessas imagens, são provedoras de uma estética que sempre fez parte do universo representativo da artista. Segundo Regina:

Tanto as imagens dos objetos do cotidiano como as imagens dos executivos, por exemplo, têm uma estética própria, têm uma simetria que vem junto com o significado. Isso me interessa muito, por isso me aproprio delas há tantos anos.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> MORAES, Angélica. Entrevista com artista. In : MORAES, Angélica de.(org.), Regina Silveira: Cartografias da Sombra, São Paulo: Edusp, 1995, 70.

Isso pode ser bem exemplificado em *Enigmas*. Tanto as imagens fotográficas originárias do universo da publicidade como as imagens fotográficas presentes diretamente nos *Enigmas* compartilham de um mesmo valor representativo, ou seja, as imagens fotográficas prestam-se a uma função que as colocam como modelos referenciais de realidade, apoiadas em sua capacidade mimética e seu potencial denotativo. Tanto aqui, quanto nos outros trabalhos em que a imagem fotográfica se faz presente, mesmo que de forma indireta, já mediadas por outros meios expressivos, como *Topo-Sombras*, *Símbolos* e *Dilatáveis*, as imagens fotográficas funcionam como espécie de bom modelo para a articulação das proposições conceituais.



**Figura 56 – Enigma 3**  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 108)

Partindo da imagem acima, pode-se perceber que a função de “verdade visual” atribuída à imagem fotográfica, no caso do telefone está inteiramente apoiada no valor de veridicção que esse tipo de imagem carrega em função de sua lógica indicial. Habitados com a estética instituída pela fotografia em correspondência à credibilidade dada a ela pela sua capacidade de se fazer passar pelo referente, tudo leva a crer que o que se vê não é a imagem do telefone, mas o próprio. E como se não bastasse, no plano visual avista-se sobre o telefone a sombra

projetada de um outro objeto, identificado imediatamente como sendo de um garfo, afinal essa silhueta não poderia ser de outra coisa, já que, em função de uma característica muito peculiar, garfos têm dentes e servem pra “garfar” e o cabo do mesmo para segurar, nenhum outro objeto possui formas tão características quanto estas. A sombra por sua vez, cumpre o seu papel de sombra, se adere ao espaço e principalmente ao volume do objeto ali presente, que mais uma vez parece confirmar a sua realidade existencial. Tudo está posto, nada de arbitrariedades, nada de dúvidas, esta-se diante de um telefone com a sombra de um garfo. De um garfo? De repente, tudo se torna um problema: sombra de um garfo que não é sombra, onde está o garfo? Telefone que é uma imagem fotográfica de telefone. Tudo o que parecia ser não parece ser, não o é. Num momento súbito se sai de um estado de catarse para ser arremessado a um perverso jogo de contradições. Jogo de estratégias num campo de visualidades e visibilidades. O visual manipula o visível e este por sua vez o trai, quando revela suas artimanhas.

Esse é o “tom” que leva a artista ao caminho de suas operações conceituais em torno da natureza das imagens. O código preestabelecido é a ferramenta que constrói e destrói, nada é gratuito, nada é por acaso, nada se perde, apenas as “certezas” visuais e perceptivas. Assim, a artista aponta para uma direção que, mesmo submetendo-se à lógica do instrumento, torna viável a destruição do modelo, por meio da subversão do código. E o que a artista faz com os códigos, tanto da perspectiva, quanto da fotografia, que na verdade partem dos mesmos princípios constitutivos, se não subvertê-los mediante procedimentos contrários ao estabelecido pelo seu produtor ou pela sua tradição cultural, revelando suas arbitrariedades? Nesse sentido, *Enigmas* efetiva-se como uma obra paradigmática no sentido de corporificar uma trama dialética entre os códigos e seus efeitos de realidade, revelados indubitavelmente pelo recurso fotográfico.

Voltando à análise do objeto, percebe-se que a artista não só se apropria da credibilidade depositada na imagem de origem fotográfica para transpor a presença física do referente, como já conta com a capacidade de identificação dos objetos, advinda de um imaginário visual culturalizado, que já introjetou um novo modo de ver “fotograficamente”. É por isso que a artista dá preferência às imagens comuns e de fácil assimilação visual, porque conta o tempo todo com o reconhecimento do espectador daquilo que é mostrado. Só por meio de um código aprendido culturalmente, o espectador pode penetrar nesse jogo de visibilidades, pois sua identificação com o objeto representado é a condição fundamental para estratégia do jogo. É aí que mais uma vez se percebe a importância da presença do recurso fotográfico no trabalho da artista. Como atingir seu alvo, sem que o jogador tenha certeza de que aquilo é de fato o ponto central a ser acertado?

É necessário lembrar-se de que a imagem de origem mecânica é provedora das mesmas coordenadas projetivas das imagens perspéticas, propondo uma visão deformante da realidade, já que suprime o campo visual unilocular, diferente da visão humana, binocular. Assim, por que não se apropriar de uma visualidade com um poder persuasivo ainda maior que aquele promovido pela imagem perspética, já que é nutrida por sua lógica, para subverter a sua ordem?

Entretanto, para o desvelamento do código perspectivista, apoiada na malha perpética, a artista valeu-se do próprio desenho ou da linha para revelar as diversas possibilidades de desconstrução, como bem explicitado na série *Anamorfás*. No caso de *Enigmas* e conseqüentemente de todo o conjunto de *Simulacros*, a artista propõe a subversão do código por intermédio das sombras projetadas. Como a sombra projetada em sua natureza é composta

por deformações provenientes dos reflexos e da origem de uma ou mais fontes de luz, o procedimento utilizado para sua construção no trabalho, partiu da manipulação de sua silhueta fotográfica a partir da malha, sob um ponto de vista topográfico, de modo a aderir os volumes da superfície desejada, sem ter que seguir metodicamente as regras e normas da óptica para sua projeção. A mesma malha que serve para deformar imagens em perspectiva, serve para transgredir a visualidade das sombras e propor intencionalmente não só a veiculação de índices de presença para subversão dos códigos, mas a instauração de índices de ausência, quando a sombra ganha autonomia e traz um novo elemento significante, e o exemplar na série *Dilatáveis*.

Diferentemente dos outros trabalhos da série, *Dilatáveis* formaliza-se como a série que mais ressalta a vocação política e social de seu discurso visual. As sombras aqui presentes procuram ressaltar ou perverter os significados das imagens de origem fotográfica comentando uma ampla gama de símbolos: imagens de militares, de tanques de guerra, de jogadores de futebol, etc. Entretanto, os *Dilatáveis* também podem ser vistos como uma reflexão sobre a imagem midiaticizada, aquela que pode ser identificada como real pelo senso comum, pois aqui são provenientes da apropriação de imagens recicladas da mídia, retiradas de revistas, catálogos e jornais. Mesmo contendo uma visualidade que mostra as marcas do meio que a originou, essa imagem (reprográfica) é tomada como um verdadeiro referente da realidade, já que emana a partir de si a sombra agigantada. A sombra por sua vez, perverte a lógica daquilo que representa, quando por uma ação exagerada, distorce a imagem referencial, hiperbolizando seu sentido, neste caso, remetendo conceitualmente à idéia de poder.



**Figura 57** - *Dilatáveis*: (A continência)  
Heliografia – 1981  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 82)

Em *Dilatáveis* a sombra tanto parte do referente imagético, quanto serve como fonte de luz, evidenciando mais ainda seu caráter subversivo no embate conceitual que o permeia.

No caso de *Enigmas*, o jogo de visualidades promovido pela presença da sombra fotográfica sobreposta à imagem fotográfica do objeto, faz emergir o que de fato leva o trabalho da artista a uma modalidade particular de reflexão sobre os modos de percepção e, portanto, da visibilidade. A sombra topográfica de um segundo objeto é aqui colocada entre o objeto “real” e o olho do espectador, supondo a existência virtual de um objeto flutuante. Isso leva a crer que, não se contentando apenas em revelar as arbitrariedades dos códigos que amparam as imagens presentes, a artista introduz por meio desse trabalho uma preocupação que irá acompanhá-la não só em *Simulacros*, mas em grande parte de sua produção artística, a preocupação com virtualidade do espaço das representações. Contudo, pode-se dizer que a mesma racionalidade que serve para representar o que seria a realidade também serve como instrumento para produção de ilusões e alucinações. É dentro desse contexto que se consegue enxergar no trabalho da artista um diálogo, mesmo que distante, com o Surrealismo, ou seja, naquilo que se refere ao ilusionismo e mais precisamente a representação da ausência. O Surrealismo, movimento de vanguarda europeu, surgido a partir de um Manifesto em 1924,

traz à tona os impulsos das regiões ainda inexploradas da mente, recorrendo aos temas fornecidos pelo inconsciente e subconsciente como: a loucura, o acaso, os sonhos, o delírio, as alucinações e o humor. Com isso, trava um diálogo direto com a experiência visual do espectador, quando por métodos artificiosos constrói ambientes ambíguos e sistemas espaciais conflitantes, criando atmosferas de oposições entre a representação e a realidade visual.



**Figura 58 – Enigma 4**  
Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 109)

Entretanto, dentre os artistas que integraram o movimento Surrealista, o lugar das maiores afinidades com o universo das sombras simuladoras de Regina, está na representação dos espaços existenciais angustiantes do artista e precursor surrealista Giorgio De Chirico (1888 - 1978). Criador da chamada Pintura Metafísica que se caracteriza como uma pintura que extrai da obra o ponto mais profundo de seu ser, indo onde tudo o que existe é silêncio e onde toda a presença se dá pela ausência, a arte de De Chirico evidencia um mundo aparentemente irreal, envolvido pelos espaços urbanos vazios, desabitados, banhados por uma luz fria e sombras sem uma origem lógica, tornando-se uma espécie de poeta pictórico do silêncio. Segundo a artista:



Há muitos dados do Surrealismo que me interessam. De Chirico, sem dúvida, foi um grande mestre. Estou na pista dele. (...) Gosto de De Chirico também pelos silêncios, pelos vazios, pelas grandes ausências de suas paisagens metafísicas. Gosto dos usos estranhos que ele faz da perspectiva, da criação de espaços os mais ambíguos possíveis.<sup>69</sup>

É, então, na trilha desse universo inexplicável, do ilógico, do surreal, abarcando uma visão fantasmagórica da realidade, que se pode compreender o que de fato ecoa por trás do título dado pela artista ao primeiro conjunto de trabalhos que compõe a série *Simulacros*, os *Enigmas*. Desse parentesco com as obras de De Chirico, a artista se vale até mesmo dos próprios “títulos” das obras do mestre como *O Enigma da hora* (1911) e *O Enigma de um Dia* (1914), para a concepção do nome/conceito dessa fatura de trabalhos. Também em obras como *O Mistério e Melancolia de uma Rua* (1914) e *Musas Inquietantes* (1917) encontra-se uma forte influência da origem da estranheza de seus espaços, sempre inconsistentes e irrealis, sugerindo as diversas situações desconexas entre o espaço e os elementos figurativos presentes.

No que concerne a toda a série *Simulacros*, *Enigmas* se instaura como a obra que comporta toda a lógica embrionária tanto da busca incessante de visualidades que revelem os artifícios subjacentes dos sistemas e códigos representativos apoiados nas convenções da perspectiva e da fotografia, como faz germinar por meio do jogo perceptivo provocado pela sombra, as principais preocupações conceituais da artista em torno dos paradoxos visuais apoiados nas capacidades de interpretação do visível pelo espectador. Entretanto, todo esse sistema complexo de operações visuais e conceituais, que ditam a esse conjunto de trabalhos uma função de metalinguagem da arte, mais precisamente no que está relacionado aos modos de representação da realidade, só se torna integralmente possível, graças à presença do recurso fotográfico que, além de propiciar e viabilizar a inserção e manipulação de imagens de

---

<sup>69</sup> MORAES, Angélica de. (org.). Regina Silveira: *Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1995. p.97.

apreensão culturalizada, converte-se no único recurso bidimensional capaz de impor sobre o espectador o efeito de tridimensionalidade e a credibilidade visual, que nenhum outro meio dessa natureza poderia propor. Isso se torna o grande trunfo conceitual da artista, explorado ao extremo em outras obras do conjunto de *Simulacros*, especialmente visível na obra *In Absentia (M. D.)*, que será analisada no segmento abaixo.

#### **4.6 *In Absentia (M. D.)*: do Visual ao Visível**

A escolha dessa obra se deve nem tanto pela presença da fotografia enquanto recurso de visualidade, afinal crê-se que a abordagem anterior já nos dá conta disso, mas pelo dimensionamento alcançado por sua presença quando esta passa a ser utilizada como um recurso de visibilidade na articulação dos conceitos abordados nas obras. Embora *in Absentia (M. D.)* seja composta pelas mesmas propriedades formais e conceituais presentes em: *In Absentia* (p/ Giselda Leirner) e *In Absentia: Projeto A*, o título já dá conta disso, há nessa obra, o gen de todo o discurso conceitual que a artista passará a se ocupar em uma parcela considerável de sua vida artística. Isso se deve, em parte, à referência direta ao *readymade* de Duchamp, assumindo um teor conceitual nunca antes alcançado.

Em primeiro lugar pode-se dizer que não se trata de uma obra gráfica, como *Enigmas* ou às demais obras da série com procedimentos análogos, mas se enquadra dentro da outra fatura de obras que tem o espaço como o seu mais novo aliado na concepção da obra, formalizando-se no que se define como instalação. Na instalação a dinâmica da visualidade se dá pelas relações perceptivas entre o espaço e as representações, sejam elas bidimensionais ou tridimensionais. Nesse sentido, a capacidade de apreensão não apenas depende da visualidade da obra, mas de um conjunto de fatores que em função do objetivo conceitual do artista,

propõem novos modos de vivenciar a obra, abrangendo não só outros sentidos humanos, mas propondo novas formas de interação com o espaço e com os elementos constituídos por ele. A instalação vem para romper definitivamente com a passividade física do espectador. O espectador converte-se em participante móvel, se entregando ao jogo de experiências proposto.

Em suas instalações, o estranhamento pode advir da inserção de espaços geometricamente distorcidos dentro dos espaços naturais de percepção, isso porque os espaços distorcidos são demasiadamente estruturados, alterando-se dramaticamente, de acordo com o posicionamento do espectador, expondo dessa forma verdadeiros paradoxos visuais. Como o espaço da percepção não tem ponto de vista fixo, enquanto o espectador se move no espaço, os espaços geometricamente construídos agem como armadilhas multiplicadoras de perspectivas, desestabilizando qualquer noção real de espaço representado.

No caso da artista, todo o virtuosismo das malhas perspectivadas expressas no plano, ganham o espaço tridimensional, desafiando o campo perceptivo do espectador. A incessante busca do universo virtual gerado pelas coordenadas das retas, ângulos, ponto de fuga, manchas e suas manipulações nos diversos suportes bidimensionais, ocupam o espaço e multiplicam sensações. A sombra se torna o único elemento que conserva sua bidimensionalidade, aderindo como nunca as inúmeras superfícies. Tudo se converte em virtualidade, em fonte de luz, em sombra projetada. Entretanto, o referente visual que tanto serviu à artista para a revelação de suas arbitrariedades, como nas perversidades visuais de *Dilatáveis*, agora se ausenta. Mas diferentemente dos silêncios incompreensíveis das sombras dos objetos cotidianos de *Enigmas* e *Topo-Sombras*, o que transcende da sombra monstruosa que ocupa o

espaço agora, é a presença viva de um fragmento do tempo que já morreu, é a própria fotografia em sua essência existencial.

*In Absentia* (M. D.) instaura-se como uma espécie de junção entre os dados do “Projeto A” e o que a artista pôde aprender ao executar a sombra do cavalete em *In Absentia* (p/Giselda Leirner). Aqui, a artista traz à tona dois *readymade* de Duchamp por meio da falsa lógica representativa de suas sombras projetadas no espaço. Cada vez mais interessada nas questões em torno de como os espaços se relacionam com a percepção e a memória, a artista faz incidir diretamente no âmago de suas discussões, as reflexões a respeito do conceito de arte e seu papel, quando convoca ilusoriamente um objeto artístico que autoriza uma mudança sintomática dentro de todo o sistema que a rege. Também, a escolha dos *readymade* de Duchamp esteve ligada a sua vontade de aludir a uma poética análoga do artista, especialmente àquela que comenta os códigos de projeção presentes em toda a História da Arte. De acordo com a explicitação da artista:

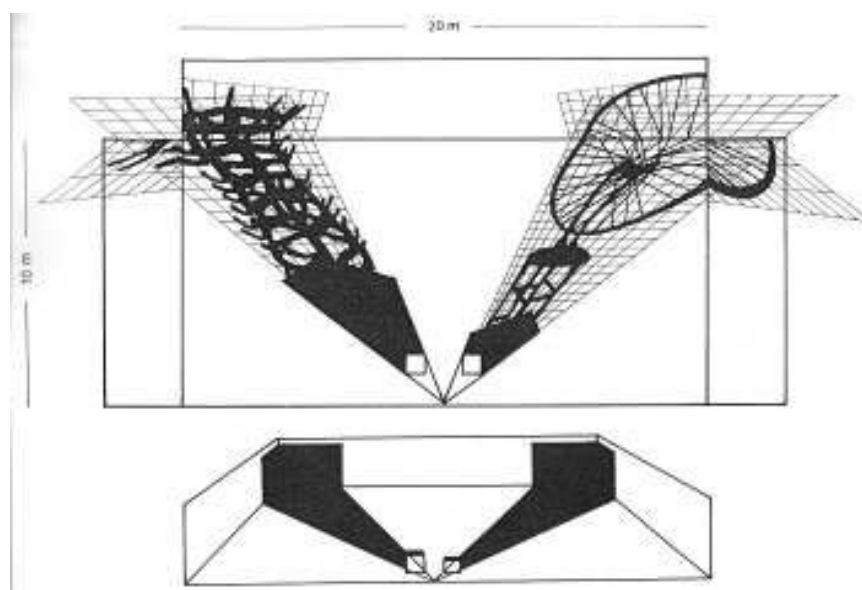
Desde um ponto de vista apenas formal, os *readymade* são substituíveis por outros objetos, pois seus procedimentos essenciais se dirigiram à elaboração de oposições entre o real e a representação, jogando com a presença ou ausência dos elementos, num espaço perspectivado que funcionasse como “aderido” ao olho do observador, produzindo distorções.<sup>70</sup>

Nesse trabalho, dentro de uma área espacial de aproximadamente 200 m<sup>2</sup>, dentro do edifício da Fundação Bienal, para participação na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1983), a artista desenhou e literalmente pintou com tinta industrial os dois principais *readymade* de Duchamp: o “Porta-Garrafas” (1917) e a “Roda de Bicicleta” (1913). Durante a etapa de concepção da obra, o recurso utilizado como forma de aderir os contornos dos dois objetos partiu, como não poderia deixar de ser, de duas reproduções fotográficas. Assim, após a

---

<sup>70</sup> SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. 150 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984, p. 9.

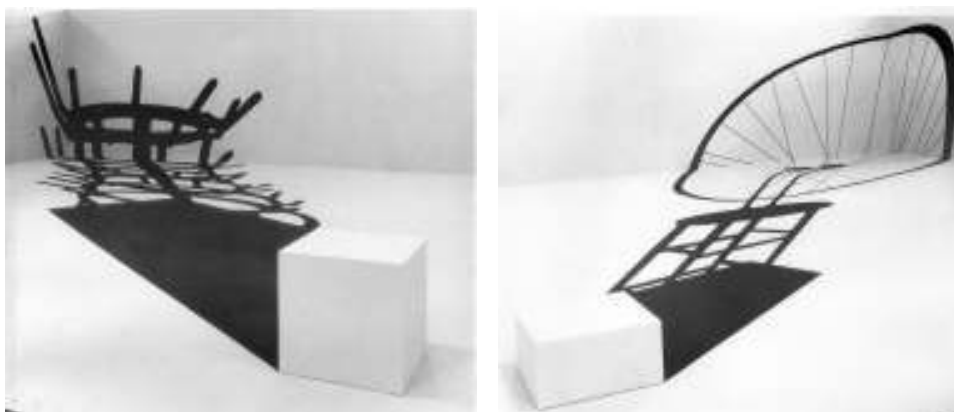
extração de seus contornos fotográficos, a artista projetou-os em um suporte bidimensional, a fim de transpor as suas linhas, de modo a cobrir os triedros espaciais. Em seguida, projetou o rebatimento dos ângulos do desenho plano, repartindo-os a 45° por uma secção originada do ponto de fuga, atravessando os painéis colocados em ângulo reto.



**Figura 59** - (Diagrama para a instalação)  
 Fonte: Silveira, Regina (tese), (1984, p. 122)

Segundo a artista: “Esse foi o modo de conseguir a visualidade sem quebras para as duas projeções esticadas, quando o espectador se colocasse no centro das linhas de Fuga.”<sup>71</sup>

<sup>71</sup> SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. 150 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984, p. 9.



**Figura 60** - *In Absentia* (M. D.)  
 Látex s/piso de cimento e painéis de madeira – 10 X 20 m  
 Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (catálogo), (2005, p. 58)

Para tanto, sua preocupação volta-se, sobretudo, para os modos de interpretação do visível pelo espectador que se depara com visualidades cada vez mais desafiadoras e conflitantes. Nesse caso, a sombra, índice máximo de presença, vem reverenciar criticamente a idéia de coleção de arte que se encontra ausente, quando de um pedestal, lugar próprio para a exposição de objetos artísticos tridimensionais, não se tem nada além de uma aparência fria de um vazio terminal. Paradoxalmente, dessa mesma base tridimensional brota a sinistra sombra alongada, não de um objeto de arte convencional, mas de um não-objeto de arte, sumariamente conhecido por aqueles que de algum modo se depararam com os interstícios remanescentes da Arte Moderna. Assim como a gama de objetos cotidianos que usa para apropriar-se de sua silhueta fotográfica, quando dialoga com obras de arte, elas são sempre triviais. Elas devem ser identificadas imediatamente para que a trama se concretize, pois a ordem do simulacro é o elemento deflagrador de sua operação.

Aqui, a artista não busca os objetos de Duchamp “Roda de Bicicleta” e “Porta-Garrafas”, mas interessa-se pelo o que sabe deles, pelos seus conceitos e pelas imagens desses objetos embutidos na mente. A partir do rebatimento de suas sombras, quando os olhares se voltam

para os pedestais brancos e vazios, o espectador conduz mentalmente esses objetos para seus devidos lugares. No entanto, o que se conhece deles, nada mais são do que suas imagens fotográficas reproduzidas, difundidas na mídia, tomadas sob determinado ângulo, com determinada luz, a partir de determinado corte, entre determinada distância. Habitado com essa visualidade “fotográfica”, vê-se o que os olhos não podem ver, através da visão proporcionada pela máquina fotográfica, que por sua vez não vê mas faz ver e influencia o modo como se vê. Está-se diante do que Walter Benjamin denominou como “Inconsciente Óptico”<sup>72</sup>. Segundo Benjamin:

É uma natureza diferente a que fala à câmara ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente. É comum, que alguém por exemplo, ainda que de modo grosseiro, pretenda obter informação a partir do andar das pessoas, mesmo que seguramente nada saiba da sua atitude na fracção de segundo do “avançar o passo”. A fotografia com seus meios auxiliares, o retardador, as ampliações, permite-lho. Deste inconsciente óptico só se tem conhecimento através da fotografia, da mesma forma que só através da psicanálise se tem conhecimento do conhecimento instintivo.<sup>73</sup>

De acordo com a formulação de Benjamin, a potencialidade da fotografia estaria não apenas em mostrar em uma imagem bidimensional as coisas que se vê com a percepção livre, mas em promover a visão dos aspectos pouco perceptíveis destas coisas numa observação direta. Assim ele chama atenção para o fato de que mesmo o fotógrafo, que investiga o mundo com suas lentes, só nota os detalhes daquilo que viu, pouco depois, na condição de observador de seu próprio trabalho finalizado, diante da imagem impressa e ampliada no papel fotossensível.

Para Benjamin, a técnica fotográfica coloca pela primeira vez diante dos olhos o que se viu mas ainda não se tinha condições de observar. Segundo o autor: “Só a fotografia revela esse

<sup>72</sup> O termo “Inconsciente Óptico” originário da Língua Portuguesa (Portugal), de tradução de Maria Luz Moita, que traduzido para a Língua Portuguesa (Brasil) converte-se para “Inconsciente Ótico”, também pode ser considerado como sinônimo do que Luis Costa Lima denominou como “Inconsciente Visual”.

<sup>73</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Portugal: Relógio d’Água, 1992, p. 119.

inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”.<sup>74</sup> Pela associação que Benjamin sugere entre visão e pulsão, deve-se tomar o inconsciente óptico como algo que é visto sem o controle da consciência, esteja-se ou não aparelhado com dispositivos fotográficos. Embora Benjamin se desvie dessa relação entre fotografia e psicanálise, as implicações de seu pensamento remetem, ainda que de passagem, para o horizonte psicanalítico. É na “apercepção” e em outros conceitos desenvolvidos pelo pensamento de Freud como os “lapsos”, o “inconsciente” e as “pulsões”, que o autor irá se apoiar para fazer compreender que tanto na fotografia como no cinema, a forma como o conhecimento é apreendido por meio dos sentidos e nesse caso pela percepção visual, ganha uma amplitude tal, que de uma forma insuspeita e inconsciente vem alterar a nossa noção de real. Esse conceito não só contribuiu para uma melhor compreensão das novas expressões artísticas, como se tornou um importante instrumento para os estudos sobre as problemáticas do real no âmbito das novas possibilidades de manipulação oferecidas pelas novas tecnologias na contemporaneidade.

Sob essa perspectiva e considerando que o inconsciente é estruturado por imagens que habitam e orientam o destino da cultura, não se pode deixar de pensar que o “fotográfico” se fundamenta no olhar. É por meio da experiência visual que se constrói e se compreende imagens e não é por acaso que este parece ser o grande trunfo da humanidade. Os artistas por sua vez, cientes desse poder articulador de visibilidades, se atiram às mais diversas experiências, se apropriando ao máximo de suas possibilidades significantes, especialmente quando a bola da vez é o jogo multifacetado entre a realidade e a ilusão representativa. Assim, ao retirar a imagem fotográfica do seu habitat social e submetê-la ao universo da arte, Regina Silveira problematiza a idéia de mimese criticando parodicamente a própria noção de

---

<sup>74</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água, 1992, p. 119.



realidade. Dessa forma, será por intermédio da confiabilidade visual geralmente atribuída aos códigos projetivos, entre os quais a fotografia e a perspectiva acabam por prover representações consideradas fiéis à realidade visualmente percebida, que a artista articulará suas proposições críticas e conceituais.

Interessada nesse jogo de visibilidades, Regina Silveira testa os limites de nossa crença na inteligibilidade da imagem, quando, valendo-se da experiência visual proporcionada pelo recurso fotográfico, escamoteia sua origem e revela apenas o que o “inconsciente óptico” é capaz de revelar, o mundo visual do simulacro. O uso da imagem fotográfica como simulacro é imprescindível, pois dá vida ao jogo dialético entre o original e a reprodução, sem que as fronteiras entre um e outro sejam discerníveis. Segundo Annateresa Fabris:

O que persegue é um modo peculiar de descontextualização que lhe permita evidenciar o simulacro absoluto da fotografia. Isto é, a produção totalmente artificial, apesar da aparente homologia com o referente exterior, resultado de um conjunto de operações alicerçado na lógica industrial – que tem na fidelidade e na confiabilidade da imagem um de seus esteios fundamentais.<sup>75</sup>

O recurso fotográfico possibilita à artista dar visibilidade para o não-visível. Aliás, esse é o seu maior campo de atuação conceitual. Atenta às entrelinhas do mundo visual, ela faz disto sua poderosa ferramenta para manipular o olhar e os sentidos. Quando opta por desmistificar e desconstruir as certezas impostas pelos códigos representativos, o faz através do universo esquecido dos objetos mais simples e mais comuns do cotidiano, de seu próprio cotidiano. Quando escolhe trazer à tona questões com forte apelo conceitual sobre a arte e os sistemas que a integram, faz isso não por intermédio da forma em si, mas daquilo que, supostamente ninguém se interessou, ninguém viu, de seu indício. Isso revela que a fotografia se faz presente no próprio modo de conceber a visualidade e a visibilidade do trabalho, atuando diretamente no imaginário da artista, corroborando a existência de um “inconsciente óptico”

---

<sup>75</sup> FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 194.

que profere a sua poética visual uma capacidade sem igual para a disseminação de conceitos, tanto em torno da natureza das imagens, como em seus modos de percepção. Segundo Regina Silveira:

(...) porque todo o tempo eu estou pensando no conhecimento do mundo através de imagens-padrão, que me são dadas pelo imaginário fotográfico ativo. (...) É o imaginário que é corroborável muitas vezes pelas fotografias, mas que durante muitos anos foi pela gravura. (...) eu me baseio naquilo que as pessoas já sabem e são capazes de reconhecer.<sup>76</sup>

Assim, *In Absentia (M. D.)* coleciona um conjunto de atributos formais e conceituais que nos oferece um dimensionamento definitivo da força discursiva proporcionada pela presença do recurso fotográfico no trabalho da artista, tanto para estruturar visualidades, como para articular visibilidades. Associado a reflexão sobre a “verdade” das aparências, como se sempre houvesse um discurso por trás do aparente, o trabalho da artista se revela como a arte da dúvida, pois lança sobre si todas as suspeitas ao que se chama de realidade. A sombra, matéria-prima para esse jogo de operações paródicas e paradoxais, encorajada pelo amparo de sua mais nova herdeira, a fotografia, ganha autonomia e se ocupa de devolver ao espectador a dúvida existencial de uma visualidade perdida.

---

<sup>76</sup> Relato da artista a partir de entrevista realizada em 04/12/2006, pela autora dessa dissertação.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

**(transparência)**

A descoberta da imagem fotográfica foi primeiramente uma obsessão de homens da ciência em vários lugares do mundo, a partir de uma pesquisa desenfreada com os mais diferentes materiais, mas com objetivos muito similares: a invenção de uma imagem que poderia ser guardada como memória definitiva de pessoas, coisas e lugares, programada por uma tecnologia aplicada, aparentemente “livre” das intervenções “imperfeitas” do homem. Mesmo com as resistências fervorosas de intelectuais, artistas da época que creditavam a esse aparelho uma razão automática e, portanto, distante das subjetividades humanas, a imagem fotográfica vai se caracterizar como um experimento no campo da ciência e da arte.

Não obstante, a partir do século XIX, com a ampliação de suas possibilidades técnicas, a fotografia vai ser marcada por discursos que a coroarão como uma extensão do olhar humano, apoiados em pesquisas que valorizavam, sobretudo, sua função documental, tal qual, os discursos que ampararam seu surgimento e portanto, a consagraram como registro automático da realidade.

Sob uma perspectiva histórica, pode-se dizer que a fotografia está umbilicalmente ligada ao surgimento e ao desenvolvimento do capitalismo na Europa, dotada de força simbólica que há muito já balizava o pensamento de uma sociedade estruturada pela concepção logocêntrica, que substituíra Deus pelo olho do sujeito, concepção esta derivativa da forma simbólica de apreensão do espaço sistematizado instituído pela perspectiva renascentista. Segundo Arlindo Machado:

(...) essa foi uma das formas assumidas pelo humanismo burguês para se contrapor ao cristianismo aristocrático e que a fotografia veio recuperar, bastante tardiamente, quatro séculos depois.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: uma introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 65.

Sob esse contexto, a perspectiva colocou-se como forma de representação mais adequada à sensibilidade burguesa, apropriando-se desse sistema para difundir e perpetuar sua visão onisciente de mundo, por meio de um projeto de desenvolvimento visual da natureza e a introdução do conceito de sujeito e objeto na arte, que devido a um forte convencionalismo, negou e substituiu os outros tipos de representações.

Apoiado na aceitação da imagem perspéctica como modelo máximo de veracidade, essa visão convencional da realidade se estabeleceria como modelo de credibilidade para as representações advindas dos processos mecânicos de produção da imagem, exemplo imponderável da fotografia. Na verdade, a fotografia repontencializa a condição de verdade da perspectiva, adaptando sua lógica aos ritmos impostos pela sociedade moderna. Segundo Susan Sontag:

A câmera começou a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformações vertiginoso: enquanto um número incontável de manifestações da vida biológica e social está sendo destruído, em breve espaço de tempo, surge um instrumento capaz de registrar o que está desaparecendo.<sup>78</sup>

A fotografia assume uma capacidade documental nunca antes alcançada por nenhuma outra forma de representação, transferindo para o aparelho a responsabilidade do trabalho, antes executado pelas mãos do artista. Embora essa prerrogativa já tenha sido contestada e reavaliada sob o amparo de diversas teorias, ainda sim, ela é vista pelo senso comum como “verdade visual”.

Do seu cruzamento inicial com as artes visuais, a fotografia assumiu a obrigatoriedade da representação do real, colaborando com o deslocamento da tradição do realismo da pintura

---

<sup>78</sup> SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 15.

para a fotografia. No entanto, essa primeira condição atribuída a ela tornou-se o estopim fundamental para sua manipulação até o avesso, quando artistas e fotógrafos se atiraram na articulação extremada de suas possibilidades técnicas, visuais e principalmente na manipulação conceitual de suas propriedades significantes. Para tanto, pode-se dizer que o cerne dessa relação entre a arte e a fotografia é sem dúvida alguma a sua capacidade dialética com a realidade. Todos os esforços se voltam não para o mimetismo contido nas representações fotográficas, mas para a exploração de um número infinito de possibilidades que versam sobre a realidade, por meio de um recurso que impõe ao mundo novas formas de vê-la e entendê-la.

Enquanto forma de representação no plano bidimensional, a fotografia articula outras informações, com as quais já se está familiarizado, mas que muitas vezes surpreendem pelo jogo que estabelecem com o mundo. É sob esse contexto que muitos artistas passam a utilizá-la não somente como algo que se vincule diretamente ao seu referente, mas como recurso cujo conceito passa a ser algo que viabiliza seu emprego, enquanto forma para dar materialidade a uma idéia, ao significado da obra. Sob a custódia da fotografia, proliferam imagens de todo tipo e natureza, servindo como verdadeiras ferramentas de manipulação de visualidades, visibilidades e idéias.

É entretanto, com a chegada da Arte Conceitual, em meados dos anos 1960, que o recurso fotográfico ganha um dimensionamento ainda mais notório, ampliando definitivamente seu estatuto representativo. Trata-se da questão que coloca a fotografia como categoria de pensamento na elaboração de propostas conceituais, fomentando a partir de seu valor indicial, um mergulho aprofundado nas questões do visível, introduzindo uma relação específica com o tempo, com os signos, com o sujeito, com o fazer e com o real. Não importando a sua origem

genérica (se é de uma tomada fotográfica ou de uma imagem vinculada à publicidade), cientes de sua função articuladora de realidades, artistas contemporâneos se apropriam da fotografia como recurso, subvertendo e pervertendo o código imposto por sua produção social e cultural. É nesse sentido que se pode afirmar que não é a fotografia que se sobrepõe ao jogo de articulação de idéias proposto pelo artista, mas são as idéias que se sobrepõem ao código pré-estabelecido apenas e tão somente pela fotografia, a partir da ação desestruturadora do artista.

Uma característica bastante acentuada nesta tendência de expansão de fronteiras do recurso fotográfico no universo da arte contemporânea é a ilimitada possibilidade de se produzir imagens explorando o próprio simulacro vinculado à sua natureza representativa. É o que se vê nas primeiras produções da artista Regina Silveira.

Já em obras como *Middle Class & Co* e *Destruturas Urbanas*, nota-se que a fotografia serve como um recurso próprio para tratar de questões que evidenciam a intenção subjacente de um sistema codificador de aparências “orgânicas” da realidade, representado pela imagem de origem fotográfica, em contraposição à elaboração sistemática do espaço “geométrico”, organizado pela perspectiva. Interessada sobretudo, na capacidade sintética de identificação da imagem pelo espectador, a imagem apropriada da mídia, já é suficiente para assegurar o descortinamento do jogo de aparências proposto. Os objetos referenciais que utiliza para manipular, são sempre os mais simples, tomados sob ângulos que favorecem sua identificação imediata. Quando utiliza imagens da arte, são sempre muito conhecidas ou as mais divulgadas pelas mídias.

Num outro momento, e esse parece ser o mote conjectural de boa parte de seu percurso criador, tem-se no recurso fotográfico a fonte referencial para o ensimesmamento da própria

natureza representativa das imagens, utilizada tanto como modelo de visualidade para a explicitação do código que a ampara, evidenciado claramente na série *Anamorfás*, como um modo operacional de conceber e distorcer visibilidades, a exemplo de toda a série *Simulacros*.

*Simulacros* faz ressonar, principalmente por meio do simulacro das sombras, a intencionalidade conceitual de todo um conjunto de trabalhos da artista que, de um modo ou de outro, propõem a revisão dos códigos projetivos da perspectiva e conseqüentemente da fotografia, por meio da artificialização das representações e potencialização paródica de visualidades. A sombra, elemento estrutural por onde perpassam todos os movimentos deflagradores das articulações conceituais presentes, ao mesmo tempo que reverencia o objeto ausente, serve como expoente máximo de presença.

Entretanto, mais do que funcionar como um recurso eficiente para balizar formalmente as distorções representativas ou servir de modelo referencial para a proposição de idéias em torno da natureza das imagens, a presença da fotografia no trabalho de Regina Silveira, mostra-se para além de um recurso próprio na articulação da visualidade do conjunto, embora se saiba que esse é um de seus principais campos de atuação. Aqui, nota-se que o jogo dos simulacros, agora apresentado pelas sombras, está inteiramente vinculado a um modo de visibilidade instituído somente e tão somente pela fotografia, podendo ser classificado, conforme Walter Benjamin, pela presença de um “Inconsciente Óptico” que passa a influenciar o modo como se percebe as coisas do mundo. O que se quer dizer é, seja por meio dos trabalhos gráficos ou das instalações, a artista representa um fragmento congelado do tempo, só que não a revelação da coisa em si, como aquele instante flagrado pela câmera diante de um referente, mas reverenciando o referente por meio de sua sombra projetada. A sombra, sujeito principal nas representações de *Simulacros*, torna-se o único elemento



referencial da realidade, sustentando toda a trama dialética entre o real e o ilusório, o certo e o incerto, o visível e o não-visível. Entretanto, esse jogo desestruturador de aparências, só se concretiza efetivamente, graças à presença da fotografia enquanto instrumento modelador de visibilidades. Isso porque, quando a artista propõe uma espécie de revisão à percepção visual, ao tornar presente a sombra de um objeto ausente, ela o faz contando com a capacidade de reconhecê-lo, mediante uma memória visual já constituída por intermédio de uma apreensão culturalizada das imagens de origem fotográfica. Questão essa confirmada pela própria artista em entrevista concedida para o desenvolvimento dessa dissertação. Segundo a artista : “eu me baseio naquilo que as pessoas já sabem e são capazes de reconhecer”, “(...) é o imaginário que é corroborável muitas vezes pelas fotografias, mas que durante muitos anos foi pela gravura.”<sup>79</sup>

A fotografia, como recurso de visualidade no trabalho da artista, se sobrepõe ao jogo de desvelamento do código, amparando e colaborando para sua subversão. Num outro sentido, a fotografia como recurso de visibilidade, intensifica o valor denotativo do código, usando de sua força imaginária para iludir e ao mesmo tempo desiludir o olhar cultivado do espectador. De um modo ou de outro ela se estabelece como estrutura central para o conjunto de operações conceituais, o que leva a crer que sua presença, seja como recurso de visualidade ou visibilidade, é fundamental para a concepção dos trabalhos.

Tendo em vista a natureza metalingüística do trabalho da artista, já que propõe quase o tempo todo a revisão aos códigos projetivos e sua sistematização para a concepção das imagens, constatou-se que a fotografia é elemento essencial para a dinâmica dessa relação, pois ao mesmo tempo que é o próprio código desestabilizado, funciona como objeto teórico em sua

---

<sup>79</sup> Trecho da fala da artista a partir da entrevista concedida e gravada em 04/12/1006.

elaboração conceitual. Com a preocupação centrada na natureza das representações visuais, seus códigos e relações com a percepção, a obra de Regina Silveira não poderia prescindir da fotografia e esta por sua vez, não poderia deixar de prescindir das bases conceituais do trabalho da artista.

Contudo, o que se percebe no estudo em que se propôs até aqui, é que a fotografia na realidade não é só a estrutura fundamental para o desencadeamento formal e conceitual das proposições concebidas pela artista, mas compõe a própria questão essencial de seu trabalho. O que se quer dizer é que, embora a artista manipule os mais variados meios de produção (pictográficos, fotográficos e reprográficos) sempre em busca de uma melhor adequação à suas proposições conceituais, o que de fato interessa a ela é a questão da fotografia enquanto modalidade do pensamento visual, enquanto instrumento modelador do imaginário e enquanto código manipulador de visibilidades. Sob essa perspectiva, a fotografia funciona para Regina Silveira como uma verdadeira categoria de pensamento, mobilizando mediante a apropriação de sua lógica indicial, todas as operações conceituais presentes, já que as mesmas dirigem-se diretamente aos modos de apreensão das imagens e suas contravenções.

Longe de se esgotar as discussões a esse respeito, acrescentando que aqui essa abordagem está apenas em ponto de partida, arrisca-se a dizer que desde o primeiro momento de inserção da fotografia no trabalho da artista, nenhum trabalho que pense Regina Silveira pode ser pensado sem a fotografia. E nesse percurso artístico “fotográfico”, em total sintonia com as mudanças da percepção obtidas a partir de artifícios normativos de representação, a artista faz proliferar o mundo paralelo de simulações, simulações de objetos, de corpos, de obras de arte, de sombras e até mesmo do imaginário fotográfico. Fotografia e artista se juntam, eloqüentemente, para dar visibilidade ao jogo dos simulacros. O lugar comum para tudo isso ?

*Simulacros*. *Simulacros* torna-se assim o “espaço-tempo” privilegiado para a visualização do dimensionamento alcançado pela fotografia no trabalho da artista, a fotografia como visualidade, a fotografia como visibilidade, a fotografia como presença.

Para estas considerações finais, pretende-se ressaltar que é por sua capacidade de se expandir formal e conceitualmente que a fotografia se torna, por excelência, o grande meio expressivo da arte contemporânea, revelando-se como um instrumento único na manipulação das imagens e conseqüentemente nos modos de percepção do mundo visível. Embora nos dias de hoje, se esteja cada vez mais cercado por uma infinidade de recursos tecnológicos, com vistas ao favorecimento de manipulações formais, conceituais e trans-virtuais na dimensão imagética, não há nada que retire da fotografia sua função existencial, como um recurso que carrega consigo a responsabilidade primeira de tornar visual o visível e visível o invisível.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1999.

ALMEIDA, Miguel de. Os Enigmas de Regina Silveira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 32, 24 de maio de 1983.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Clássico Anticlássico: O renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo* – v.2. São Paulo: Cosaf & Naify, 2003.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 1989.

*Arte Conceitual e Conceitualismo* – Anos 70 no acervo do MAC (coletiva). São Paulo: MAC/USP: 26/06 a 10/09 de 2000.

*Artista fala de artista* – Ana Tavares fala de Regina Silveira. Biblioteca do Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo, VHS, 50 minutos, 1998.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAXANDAL, Michael. *Sombras e Luzes*. São Paulo: Edusp, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água, 1992.

- BONVICINO, Régis. “Dilatáveis” desafiam a mídia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 de março de 1994.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- CHIP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- FERNADES JUNIOR, Rubens. *A fotografia expandida*. 2002. 275 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: MAC/USP: Iluminuras, 1999.
- Galeria Brito Cimino. Disponível em: <<http://www.britocimino.com.br/ing/artistas/silveira/i-silveira.htm>>
- GOMBRICH, Ernest Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia%5Fic/>

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico* (trad. Anne Marie Davée). Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, Funarte, 1984.

\_\_\_\_\_. *Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996

MAMEDE, José Carlos. *A realidade da imagem: Um estudo da visualidade a partir da fotografia*. 1997. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, 1997.

MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Ed. Senac: Unesp, 2003.

MINK, Janis. Marcel Duchamp: *Arte como Contra-Arte*. Köln: Taschen, 1996.

MORAES, Angélica de. (org.). Regina Silveira: *Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1995.

*O jogo de sombras na série de Regina Silveira*. O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 17, 24 de maio de 1983. (artigo sem autoria)

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa, Portugal: Ed. 70, 1999.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

PIZA, Daniel. *A geometria da distorção*. Revista Bravo, São Paulo, n. 51, p. 35-39, dez. 2001.

*Por que Duchamp?* Leituras Duchampianas por artistas e críticos brasileiros/ textos de Vitória Daniela Bousso, Tadeu Chiarelli, Maria Alice Milliet, Agnaldo Farias, Maria Izabel Branco Ribeiro, Paulo Herkenhoff, Celso Favareto, Stella Teixeira de Barros, Lisette Lagnado e Angélica de Moraes. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

*Regina Silveira Clara Luz*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo: 28/03 a 18/05 de 2003.

Regina Silveira. *A lição*. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: maio de 2005. *Simulacros*: Regina Silveira. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. São Paulo: novembro e dezembro de 1984.

RIZOLLI, Marcos. *Artista, cultura, linguagem*. Campinas, SP: Akademika, 2005.

RIZOLLI, Marcos. *Uma Poética da Máquina: Arte-Xerox*. 1993. 244 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993.

SALSZTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Fundação Iberê Camargo: Cosac & Naify, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

\_\_\_\_\_. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. 150 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984.

\_\_\_\_\_. *Anamorfás*. 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1980.

SILVEIRA Regina, série *Mundo da Arte: Linguagens Visuais*, Documenta Vídeo Brasil, São Paulo, VHS, 23 minutos, 2001.

\_\_\_\_\_. Regina. Site oficial Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/reginasilveira/>>. Acesso em: 03 março de 2005

\_\_\_\_\_. Site Oficial Disponível em: <<http://reginasilveira.uol.com.br/>>. Acesso em 10 dezembro de 2006

\_\_\_\_\_. Entrevista com a artista Regina Silveira realizada no dia 04/12/2006, em São Paulo, gravada em fita cassete sob a posse da autora dessa dissertação.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

SHWAFATY, Roberto. Regina Silveira – entrevista com artista. Cadernos de Gravura: CP Gravura IA/Unicamp, nº 1, maio de 2003.

*Todo o passado dentro do presente: Anos 70/80 – Idéia e Matéria*, Fita 2, Instituto Arte na Escola, São Paulo, VHS, 60 minutos, 1996.

*Um código de insolências. Afinal*, São Paulo, 01 de dezembro de 1987. (artigo sem autoria)

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão: do fotograma à videografia, holografia e infografia (computação eletrônica): a “humanidade na era da lógica paradoxal”*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

## **PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES DA ARTISTA VISITADAS**

*A lição* – Regina Silveira. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, maio de 2005.

*Anamorfás* – Regina Silveira. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, setembro de 2006.

*Arte e Sociedade: uma relação polêmica (coletiva)*, Itaú Cultural, São Paulo, 15 de abril a 29 de junho de 2003.

*Artecidadezonal este*, Interferência Edifício SESC Belenzinho, São Paulo, março a maio de 2002.

*Claraluz* – Regina Silveira, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 18 de março a 18 de maio de 2003.



*Derrapagem*, Projeto Parede, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, de 06 de agosto a 06 de dezembro de 2004.

*LUZ DA LUZ*, SESC Pinheiros, São Paulo, de 28 de setembro a 14 de janeiro de 2007.

*MAM na Oca* (coletiva), Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, Parque Ibirapuera, São Paulo, 03 de outubro a 10 de dezembro de 2006.

*Observatório*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP.

## ANEXO

## CURRÍCULO RESUMIDO DA ARTISTA

- 1957 Salão de Aquarelas, Aliança Francesa, Porto Alegre, RS
- 1958 Salão Panamericano de Arte, Porto Alegre, RS  
Edifício Mallet, Porto Alegre, RS
- 1959 XI Salão da Associação Francisco Lisboa, Porto Alegre, RS  
I Salão da Associação Cultural dos Ex-Alunos dos Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, RS
- 1960 XII Salão da Associação Francisco Lisboa, Porto Alegre, RS  
I Salão de Arte Sacra, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
Festival de Artes Plásticas Contemporâneas, Porto Alegre, RS  
Galeria da Casa das Molduras, Porto Alegre, RS  
MAM, Florianópolis, SC  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
Salão Paranaense de Belas Artes, Curitiba, PR  
XV Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte, Belo Horizonte, MG  
XI Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo, SP
- 1961 Retrospectiva da Galeria de Arte da *Folha de S. Paulo*, São Paulo, SP  
XVI Salão de Belas Artes, Belo Horizonte, MG  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS
- 1962 Aliança Francesa, Porto Alegre, RS  
IX Salão de Artes Plásticas, Instituto de Belas Artes, Porto Alegre, RS  
XI Salão nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ  
XVII Salão Municipal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, MG
- 1963 Salão Paranaense de Belas Artes, Curitiba, PR  
XII São Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ  
XVIII São Municipal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, MG  
Exposição de Artistas Gaúchos, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro, RJ  
XII Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo, SP  
Galeria IBEU, Rio de Janeiro, RJ
- 1964 Galeria ICBNA, Porto Alegre, RS  
I Salão de Brasília, Brasília, DF  
Salão Paranaense de Artes Plásticas, Curitiba, PR  
XIII Salão Paulista de Artes Moderna, São Paulo, SP  
XXI São Paranaense de Belas Artes, Curitiba, PR
- 1965 II São Cidade de Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
Jovem Desenho Nacional, MAC/SP, São Paulo, SP  
XXII São de Arte do Paraná, Curitiba, PR  
XX Salão Municipal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, MG  
I Salão ESSO de Artistas Jovens, MAM, Rio de Janeiro, RJ  
Salão de Abril, Petite Galerie, Rio de Janeiro, RJ  
Galeria Goeldi, Rio de Janeiro, RJ
- 1966 Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
Galeria U, Montevideu, Uruguai

- Arte-Hoje, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
 Treze Artistas Gaúchos, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Salão de Abril, Petite Galerie, Rio de Janeiro, RJ
- 1967 Galeria Seiquer, Madri, Espanha  
 Coletiva de Gravadores Gaúchos, Osaka, Japão  
 Exposição Prêmio Internacional Joan Miro, Barcelona, Espanha
- 1968 Exposición Internacional de Dibujo, Universidade de Porto Rico, Mayaguez, Porto Rico  
 Galeria IAB, Porto Alegre, RS  
 Galeria U, Montevideu, Uruguai
- 1968 Bienal Nacional de Salvador, Salvador, BA
- 1969 Sala de Arte da Universidade de Porto Rico, Mayaguez, Porto Rico
- 1972 International Artists Cooperation, Sala de Arte da Universidade de Porto Rico, Mayaguez, Porto Rico
- 1973 Novas Doações e Aquisições MAC/USP, São Paulo, SP  
 Exposição Prêmio Internacional e Biella Per L'Incisione, Biella, Itália  
 International Cyclopedia of Plans and Occurrences, Richmond/Virginia, EUA  
 Galeria Seiquer, Madri, Espanha  
 Sala de Arte da Universidade de Porto Rico, Mayaguez, Porto Rico
- 1974 Fundação Cultural do Espírito Santo, Vitória, ES  
 The Creative Post Card Show, galeria U, Montevideu, Uruguai  
 Prospectiva'74, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Jovem Arte Contemporânea, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Arte de Sistemas/Org. CAYC de Buenos Aires, Argentina  
 International Cultureel Centrum-Antuérpia/Palácio de Belas Artes, Bruxelas, Bélgica
- 1975 Latin American Graphies/(exposição itinerante) Org. CAYC de Buenos Aires, Argentina  
 XI Bienal de Ljubiana, Ljubiana, Iugoslávia  
 Rencontre Internationale Ouverte de Vidéo/Org. CAYC de Buenos Aires, Argentina, Espaço Cardin, Paris, França  
 Gabinete das Artes Gráficas, São Paulo, SP
- 1976 Modern Art in Brazil/org. MAC/USP  
 Multimedia II, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Década de 70/Org. CAYC de Buenos Aires, Argentina  
 20 Artistas Brasileños, Museu de Bellas Artes, Bahia Blanca, Argentina  
 18 Artistas do Brasil/Org. MAC/USP, Galeria Spazio Alternativa, Montecatini, Itália  
 10 th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Tóquio, Japão  
 Small Press Show, Galeria Kontakt, Antuérpia, Bélgica
- 1977 Gabinete das Artes Gráficas, São Paulo, SP  
 Communication as Art/Org. G. J. de Rook, Utrecht, Holanda  
 A Cidade de São Paulo: Reflexos na Gravura/Org. Gabinete das Artes Gráficas, São Paulo, SP  
 Poéticas Visuais, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Museo Universitario de Ciencias y Arte, México  
 Vídeo-MAC, MAC/USP, São Paulo
- 1978 Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, RS  
 Galeria de Arte, Casa do Brasil, Madri, Espanha  
 Rubber: Stamp Designs, Amsterdã, Holanda

- América em la Mira/Org. Frente Mexicano de Trabajadores de La Cultura, México (exposição itinerante)  
 First International mail Art Show, St. John's University. Staten Island, Nova Iorque, EUA  
 I Encontro de Videoarte de São Paulo, MIS, São Paulo, SP  
 Poucos & Raros, MASP, São Paulo, SP  
 Papéis e Companhia, Paço das Artes, São Paulo, SP
- 1979 Lis'79: International Exhibition of Drawings, Lisboa, Portugal  
 Exposição Internacional de Arte Correio, II Festival de Inverno da Unicap, Recife, PE.  
 Mail Art Exhibition, Artist's Meeting Place, Stuttgart, Alemanha  
 II Mostra Annual de Gravuras, Sala Especial, Curitiba, PR  
 Contemporary Brazilian Works in Paper, Nobé Gallery, Nova Iorque, EUA  
 70 Gravadores Brasileiros, MAC/USP, São Paulo, SP  
 O Desenho como Instrumento, Pinacoteca do estado de São Paulo, São Paulo, SP  
 Multimídia Internacional, ECA/USP, São Paulo, SP
- 1980 MAC/USP, São Paulo, SP  
 Postal Object, Galeria Âmbito, Madri, Espanha  
 II Poucos e Raros, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP  
 Xerografias, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP (exposição itinerante)  
 Xerox, Espaço N. O., Porto Alegre, RS  
 Gravuras, Centro de Criatividade de Curitiba, Curitiba, PR  
 Arte Postal, Galeria Quadrum, Lisboa, Portugal  
 Book Show, The Living Art Museum, Islândia  
 30 Anos de TV Brasil/Exposição de VT Arte, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP  
 Panorama da Arte Atual Brasileira, Desenho e Gravura, MAM São Paulo, São Paulo, SP  
 XII Salão Nacional de Belo Horizonte, Belo Horizonte, MG
- 1981 IV Bienal Americana de Artes gráficas, Cáli, Colômbia  
 Contemporâneos Brasileiros, Galeria São Paulo, SP  
 XVI Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, SP  
 Foto-Idéia, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Heliografias, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP
- 1982 MAM, Rio de Janeiro, RJ  
 Art Photocopies Exhibition/Org. Other books & So Archive/curador Ulises Carrión, Centrum't Hoogt em colaboração com Studium General da Universidade de Utrecht, Amsterdã, Holanda  
 Artemicro (exposição itinerante)/Org. Rafael França, MIS, São Paulo, SP  
 Arte em Processo, MAM São Paulo, São Paulo, SP  
 Arte/Mulher-I Festival de Mulheres nas Artes, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Outdoor/Pressão-I Festival das Mulheres nas Artes – Rua dos Ingleses, São Paulo, SP
- 1983 Arte Acesa, São Paulo, SP  
 Multimedia. UFRN, Natal, RN  
 Do Passado ao Presente: As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul, Galeria Cambona, Porto Alegre, RS  
 Linguagem, Galeria de Arte Mônica Filgueiras, São Paulo, SP  
 VI Bienal Del Grabado Latinoamericano, San Juan, Porto Rico

- Arte na rua, Coletiva de Outdoor, São Paulo, SP  
 Semana de Vídeoarte, Galeria Sérgio Milliet-Funarte, Rio de Janeiro, RJ  
 XVII Bienal Internacional de São Paulo, Artista Convidada, São Paulo, SP  
 O Livro da Artista, Cooperativa Diferença, Lisboa, Portugal  
 Performance Instalação e Arte-Vídeo, Almada, Portugal
- 1984 Brasil Works, Bath House Cultural Center, Dallas/Texas, EUA  
 I Bienal de La Havana, Havana, Cuba  
 MAC/USP, São Paulo, SP  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
 Círculo de Artes Plásticas, Coimbra, Portugal
- 1985 MAC, Curitiba, PR  
 O Rio Grande e a Xilogravura. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
 Arte: Novos Meios/Multimeios, FAAP, São Paulo, SP  
 Artecologia, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Gráfica Contemporânea: A Tradição, Espaço Cultural Humberto Tecidos, São Paulo, SP
- 1986 Arte no Porto: Gravura Brasileira Contemporânea, Cenart/Docas, Rio de Janeiro, RJ  
 I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, Fortaleza, CE  
 A Nova Dimensão do Objeto, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Projeto Vermelho: Operação Experimental, Museu de Arte Brasileira e Instituto De Pesquisa da Faap, São Paulo, SP  
 Iberê Camargo: Trajetória e Encontros ( exposição itinerante), Museu de Arte do Rio Grande do Sul, RS  
 MASP, São Paulo, SP
- 1987 A Trama do Gosto, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP  
 La Jeune Gravure Contemporaine et ses Invites de Brésil, Grand Palais des Champs Elysées, Paris, França  
 Têxtil, Galeria Latina, Montevideú, Uruguai  
 Arte Galeria, Fortaleza, CE  
 Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP  
 Galeria de Arte Larré da Silva, Pelotas, RS
- 1988 Galeria Diferença/Cooperativa Diferença Comunicação Visual, Lisboa, Portugal  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
 Franklin Furnace, Nova Iorque, EUA  
 Lo Permeable del Gesto, Centro Cultural Galileo, Madrid, Espanha  
 Museu Comunale della Mail Art, Montecarotto, Itália  
 XIII Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, SP  
 Gravura Contemporânea: Brasil/França, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Panorama da Arte Atual Brasileira: Formas Tridimensionais, MAM, São Paulo, SP
- 1989 Projeto Integração ECA/89, Fax Art, MAC/USP, São Paulo, SP  
 O Olhar do Artista: Haroldo de Campos/Uma escolha, MAC/USP, São Paulo, SP  
 50 Anos de Criação Gráfica, Museu Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG  
 Galeria Arte & Fato, Porto Alegre, RS  
 Vértice, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP

- 1990 IX Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, Casa da Gravura, Museu da Gravura  
Cidade de Curitiba, Curitiba, PR  
Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Museu de Arte de Brasília, Brasília, DF  
A Presença do Desenho, Curadoria Danila Bousso, Paço das Artes, São Paulo, SP  
IX Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, Arsenal de La Marina, San Juan, Porto Rico  
*Auditorium*, Cooperativa Árvore, Porto, Portugal  
*Projectio*, Micro Hall Art Centre, Edeweicht, Alemanha
- 1991 VII Triennale Índia, Nova Délhi, Índia  
Atelier Livre: 30 Anos, Alunos/Artistas Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, RS  
Feira de Basel/Org. Galeria Luísa Strina, Basiléia, Suíça  
Estatual V Centenário, Madri, Espanha e Cidade do México, México  
*Auditorium II (Black)*, Galeria Luísa Strina, São Paulo, SP  
*Behind the Glass*, Grey Art Gallery, Universidade de Nova Iorque, Nova Iorque, EUA  
*On Absence: Office Furniture*, One American Center Building, Austin/Texas, EUA
- 1992 *Regina Silveira Retrospectiva*, Espaço Eugenie Villen, FASM, São Paulo, SP  
*In Absentia (Stretched)*, The Queens Museum of Art, Nova Iorque, EUA  
*Encuentro*, Bass Museum of Art, Miami/Flórida, EUA  
*Simile: Office 2*, Ledisflam Gallery, Nova Iorque, EUA  
Gravura de Arte no Brasil, Proposta para um Mapeamento, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, RJ  
First Ibero American Fine Arts Salon, Espacio Cultural – Embajada de Venezuela, Washington, EUA
- 1993 Um olhar sobre Beuys, Museu de Arte de Brasília, Brasília, DF  
Brasil, Pequenos Formatos, Poucas Palavras, Documenta Galeria de Arte, São Paulo, SP  
Contemporary Latin American Art, Ok Harris/Davis Klein Gallery, Birmingham/Michigan, EUA  
Drawings: 30<sup>th</sup> Anniversary Exhibition, Leo Castelli Gallery, Nova Iorque, EUA  
Gráficos Brasileiros: Editora Alternativa, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, SP  
A Presença do Ready-Made: 80 Anos, MAC/USP, Curadoria Lisette Lagnado, São Paulo, SP  
*Masterpieces (In Absentia)*, LadisFlam Gallery, Nova Iorque, EUA
- 1994 *Expandables*, Art Gallery of Baci, Washington, EUA  
*Graphos 2*, Espaço Henfil de Cultura, São Bernardo do Campo, SP  
Recovering Popular Culture, Museo del Barrio, Nova Iorque, EUA  
Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP  
Arte/Cidade 2: A Cidade e Seus Fluxos, ruas e edifícios do Centro de São Paulo, SP  
V Bienal de la Habana, Havana, Cuba  
Imagens da Cidade, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP  
América, MASP, São Paulo, SP  
A Fotografia Contaminada/Curadoria Tadeu Chiarelli, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP  
III Fórum Brasília de Artes Visuais, Museu de Arte de Brasília, DF  
Vídeoarte Brasil/Os Pioneiros, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, RJ

- 20 Anos de Arte Brasileira/Org. Luisa Strina, MASP, São Paulo, SP
- 1995 Livro-Objeto/A Fronteira dos Vazios, curadoria Marcio Doctors, MAM, São Paulo, SP  
 Prints, Galeria Brooke Alexander, Nova Iorque, EUA  
 Children's Corner, galeria IPP Gabbiano, Spezia, Itália  
*Mapping the Shadows*, em *Art From Brazil in New York*, LedisFlam Gallery, Nova Iorque, EUA  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
 AS Studio, São Paulo, SP
- 1996 *Velox*, Galeria II Gabbiano, Spezia, Itália  
 Arte in Scatola, Galleria II Gabbiano, Spezia, Itália  
 Foundation for Contemporary Performance Arts, Nova Iorque, EUA  
 Franklin Furnace Archive (Integrado em 1994 ao acervo do Museum of Modern Art, MoMA), Nova Iorque, EUA  
 Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, SP  
*Grafiás*, MAC/USP, São Paulo, SP  
 Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, PR  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS  
 Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, João Pessoa, PB  
 Other Book & So Archive, Amsterdã, Holanda  
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP  
 Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRS, Porto Alegre, RS  
 The Queen's Museum of Art, Nova Iorque, EUA
- 1997 *Desaparência*, MAC/USP, São Paulo, SP  
 NIU Art Museum, Chicago, EUA  
 Itaú Cultural, Intervenção na Av. Paulista, São Paulo, SP  
 Archer M. Huntigton Art Gallery, Austin, EUA  
 Museu de Belas Artes de Caracas, Caracas, Venezuela  
 Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, México  
 Miami Art Museum, Miami, EUA  
 Galeria Casa Triângulo, São Paulo, SP
- 1998 Galeria Brito Cimino, São Paulo, SP  
 Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, RJ  
 XXIV Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, SP  
 Museo de Arte Contemporáneo, Universidade do Chile, Santiago, Chile  
 XVI Salão Nacional de Artes Plásticas, Funarte, Rio de Janeiro, RJ  
 Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal  
 Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP  
 30 Anos de Arte Brasileira, MAC/USP, São Paulo, SP
- 1999 Galeria Gabriela Mistral, Santiago, Chile  
 Museo de Arte Contemporáneo, Universidade do Chile, Santiago, Chile  
*Por que Duchamp?* Paço das Artes, São Paulo, SP  
 II Bienal do Mercosul, Porto Alegre, RS  
 National Museum of Aviation (Interferência na Fachada), Ottawa, Canadá  
 Museum of the Americas, Washington, EUA  
 Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina  
 O Brasil no século da Arte/Org. Teixeira Coelho, MAC/USP, São Paulo, SP
- 2000 Art Museum of Américas, Washington, EUA  
 Projeto Zona Instável, Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ  
 The Nutrition Pavillion - EXPO 2000, Hannover, Alemanha

- Porto Rico'00 (Parénteses en la Ciudad), San Juan, Porto Rico  
 I Bienal Argentina Gráfica Latinoamericana, Museo Nacional del Grabado,  
 Buenos Aires, Argentina  
 Arte Conceitual e Conceitualismo: Anos 70 na Coleção MAC/USP, MAC/USP,  
 São Paulo, SP  
 Situações: Arte Brasileira Anos 70, Fundação Casa França-Brasil,  
 Rio de Janeiro, RJ
- 2001 *Desaparencia (Estúdio)*, Torreão, Porto Alegre, RS  
 Ateliê INEP, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ  
 Rembrandt to Rauchenberg: Building the Collection, Jack S. Blanton Museum of  
 Art, Austin, EUA  
 Rede de Tensão: Bienal 50 Anos, Fundação Bienal São Paulo, São Paulo, SP  
 SESC Pompéia, São Paulo, SP  
 The Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA  
 The National Museum of Women in the Arts, Washington, EUA  
 XXXIII Annual de Arte da FAAP, São Paulo, SP  
 O Papel da Arte, MAC/USP, São Paulo, SP
- 2002 *Articidadezonaleste (Interferência Edifício SESC Belenzinho)*, São Paulo, SP  
 Galeria de Arte do SESI, São Paulo, SP  
 Emoção Art. oficial, Itaú Cultural, São Paulo, SP  
 A lição, Galeria Brito Cimino, São Paulo, SP  
 Do Conceito ao Espaço Instituto, Tomie Ohtake, São Paulo, SP  
 Instituto de Ciências Matemática e de Computação, USP-São Carlos, SP
- 2003 *Claraluz*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, SP  
 Imagética, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, PR  
 Faulconer Gallery, Grinnel, EUA  
 Mesée d'art Contemporain, Montreal, Canadá  
 Arte e Sociedade: Uma Relação Polêmica, Itaú Cultural, São Paulo, SP
- 2004 Galeria Brito Cimino, São Paulo, SP  
 Sala de Arte Pública Siqueiros, México DF, México.  
 Projeto Parede, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP  
 Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP
- 2005 *Galería Alcuadrado*, Bogotá, Colômbia  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Palácio de Cristal, Madri, Espanha  
 Noor, Gobo e Projeção Luminosa, Lahore, Paquistão  
 Centre Culturel Woluwe Saint-Lambert, Bruxelas  
 Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EUA  
 A Mais Completa Tradução: Monumento às Bandeiras de Brecheret, Museu de  
 Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP  
 Transeuntes – América Latina, MAC/USP, São Paulo, SP
- 2006 LUZ ZUL, Centro Cultural Telemar, Rio de Janeiro, RJ  
 UFO, Gobo e Projeção Luminosa, São Paulo, SP  
 Bienal de Taipei, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan  
 LUZ DA LUZ, SESC Pinheiros, São Paulo, SP  
 Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP  
 Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza, CE  
 MAM na Oca, Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, Parque do Ibirapuera,  
 São Paulo, SP  
 Clube da Gravura 30 Anos, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo,  
 SP



As Muitas Geografias do Olhar, Pavilhão da Bienal, São Paulo, SP  
Observatório, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP  
Galeria Brito Cimini, São Paulo, SP