



Regina Silveira

A mágica das sombras

Artista plástica
revela poder
da arte pública
cobrindo o
Masp de azul

CARLOS HAAG

Em 1962, a artista intermídia Regina Silveira estudava com Iberê Camargo (1914-1994), em sua Porto Alegre natal. Iberê controlava cada um dos alunos da sala com olhos de águia. Ao lado de Regina, uma colega delicadamente pintava com um caríssimo pincel de pelo de marta. “Aquilo ia incomodando o Iberê cada vez mais até que ele não se conteve, tirou o pincel da mão da Maria, disse que pintura não era aquilo e jogou o pincel com força pela janela. Ficamos paralisados vendo o pincel cair em cima de um bonde em movimento”, lembra Regina. “Aí, ele pediu um pincel largo, de pelo duro, e espremeu inteiramente todos os tubos de tinta da Maria na palheta dela. Ali mesmo, de pé, pintou em cima do que ela havia feito, com grandes pinceladas grossas de tinta.” Em poucos minutos, diz Regina, a pintura se transformou e o resultado foi maravilhoso. “Nunca mais esqueci o pincel voando janela afora”, fala a artista.

A partir de então, foi surgindo a criadora irrequieta, curiosa, que se pauta pela investigação poética e pela liberdade, numa atitude de constante questionamento de tudo o que é tradicional ou consolidado na arte. “O artista não coloca soluções, ele coloca perguntas e pode também provocar tensão”, explica ela. Daí a sua intensa circulação pelos meios artísticos mais diversos, da fotografia à pintura, passando pela arte postal e pela intervenção sobre a arquitetura das cidades. Regina se interessa tanto pela subversão dos sistemas de perspectiva quanto pela representação de sombras criadas sem que se revele o elemento causador. Desde os anos 1990 passa a intervir no espaço urbano. A criação mais recente, *Tramazul*, pode ser vista na avenida Paulista até janeiro de 2011. Regina transformou a “caixa” do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Masp) num grande diagrama de bordado de um céu azul. “Vejo com satisfação a saída dos espaços sacralizados da arte para o espaço da manifestação de rua, numa relação mais próxima com o público.” Pintora, desenhista, gravadora, artista gráfica, Regina também é professora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP e valoriza a experiência acadêmica. “Só pude produzir obras e projetos experimentais graças à bolsas de pesquisa de órgãos como a FAPESP.” Ano que vem, a Edusp lança *O outro lado da imagem: a poética de Regina Silveira*, do crítico espanhol Adolfo Montejo Navas. Leia a seguir trechos da entrevista de Regina Silveira para *Pesquisa FAPESP*.

■ O autor clássico Plínio, o Velho (23 d.C.-79 d.C.), define a linguagem pictórica como uma sombra, “a marca deixada no muro por um amante que partiu”. Isso tem muito a ver com a sua arte, não é?

— Nesta metáfora sobre a origem da pintura, quase poesia, a interpretação não é tão simples. A primeira imagem ou a representação pictórica original não seria exatamente uma cópia, um registro direto do real: é mais complexa do que isto. Aquele gesto amoroso – e disciplinado – de fixar uma sombra do real, que em si não é uma imagem, mas um vestígio e um signo de ausência, por meio de um contorno abstrato (Leonardo já alertava que os contornos não existem na realidade) torna a metáfora de Plínio, o Velho, muito mais intrincada. Nada a ver com o aparecimento das imagens nas diversas culturas, mas certamente com o alto poder de provocar a imaginação para outras considerações sobre a relação entre o real e as imagens – e também, inversamente, ao menos para mim, sobre a função das imagens no real. De qualquer forma, silhuetas são representações em seu estado mais básico e rudimentar. Por que e quando comecei a me interessar por elas? O porquê está ligado a ambiguidade e mistério que há

muito tempo eu encontro neste tipo de imagens. As silhuetas parecem simples, quando pensamos apenas em contornos preenchidos e escuros – mas elas são na verdade muito ambíguas e se prestam a diversas fantasmagorias. As silhuetas sombreadas sempre permitiram jogos de imaginação extraordinários, secularmente, em diversas artes. As silhuetas que representam sombras conservam os dados de ausência que as sombras têm no real, onde elas não são imagens, mas signos ligados a uma origem, de que são vestígios e indícios, com implicações de tempo e memória. Para mim sempre foi do maior interesse a relação – mental e temporal – que as sombras manchem com seus referentes, presentes ou ausentes. Enfim, um vasto campo para operações poéticas, que quase sempre concebi em termos de substituições e distorções. Quando isto começa? Depois de trabalhar algum tempo com distorções de perspectiva, em imagens fotográficas que resolvia quase sempre só com contornos, como em *Anamorfas* (1980), fiz um conjunto de quatro fotogramas (*Enigmas*, 1981) em que recobri objetos fotografados com silhuetas (sombras) de outros objetos ausentes – para montar espécies de ideogramas visuais, com significados combinados e enigmáticos. Neste começo está também a série gráfica dos *Dilatáveis* (1981) em que as sombras silhuetadas eram proporcionalmente muito extensas em relação às pequenas imagens fotográficas de políticos, militares e executivos, que eu retirava de revistas e jornais do período. Nos anos seguintes as sombras e silhuetas cresceram e chegaram a ter proporções ambientais, como na instalação *In absentia MD* na Bienal de São Paulo de 1983.

■ É notável esse seu amor pela arte da pintura após ter perdido a crença no meio por um bom tempo.

— Foi no final dos anos 1960 que eu descreditei da pintura, pelo menos nos termos daquela pintura que provinha de minha formação tradicional e que chegou a ganhar bastante – ou relativa – atualidade depois de algumas rupturas importantes causadas pelos cursos e a convivência com Iberê Camargo em Porto Alegre. O descrédito que me fez “perder o chão” e rever tudo quanto havia feito, além da consciência de que eu ainda era uma artista em formação, foi o efeito de minha primeira – e relativamente longa – viagem à Europa, quando encontrei manifestações de arte contem-

porânea fundamentadas em poéticas e meios totalmente novos e diversos aos da pintura. Naturalmente eu também via os originais das pinturas históricas, coisa longamente sonhada, mas conviver com aquela arte contemporânea se fazendo, ver, ouvir e debater ideias totalmente novas com artistas de minha geração foi uma espécie de tratamento de choque, que ainda por cima se dava numa cena artística já dominada pela contracultura do final daquela década. Voltei ao Brasil transformada, mas também tive que refletir muito depois disso para dar novas direções ao meu trabalho... Possivelmente este é o início de minha curiosidade pelos meios de produção de imagens e a origem do hibridismo que caracteriza meu trabalho. Entretanto não é verdade que não goste de pintura e de pintores. Muito pelo contrário: a pintura é parte essencial das boas misturas da contemporaneidade. Para mim, os pintores mais interessantes, como Richter, Polke e tantos outros, são os que trabalham com a consciência da diversidade dos meios e linguagens, operando ecleticamente um “embaralhamento” dos códigos, inclusive os pictóricos, dentro da noção de que “tudo está feito”.

■ A senhora sempre teve uma inquietação crítica sobre a representação, o que chama de “desartificação”. Como é isso?

— Sempre tive interesse pelos modos de constituição das representações visuais, num sentido reflexivo, quero dizer, um interesse em produzir representações que olhem para si mesmas, mas sem formalismos. Na cena conceitual dos anos 1970, quando a maioria das imagens que circulavam nos circuitos alternativos – fora de galerias e museus – eram fotos, vídeos e documentos que entravam em publicações e exposições alternativas, muitas vezes distribuídos de mão em mão, a sintaxe deveria ser “seca”: nada de autografia. Estavam banidos os recursos das técnicas artísticas de impressão! As técnicas tradicionais da gravura eram demasiado “artísticas” para o trânsito de ideias e visualidades conceituais. O que se perseguia era a segura dos meios gráficos industriais, sem “manualidades”, para a produção de uma visualidade mais adequada aos conteúdos conceituais – para produzir tipos de imagens que antes eu pude qualificar como “desartificadas”. Até a fotografia tinha esta visualidade seca, sem preciosismos técnicos. Nesses anos, eu optei por uma gráfica híbrida, que dispensava a “marca da mão” e mis-



EDUARDO CESAR

turava procedimentos da gráfica industrial com os da gravura tradicional. De um lado me mantinha próxima das técnicas tradicionais da gravura, até mesmo porque ensinar gravura foi uma atividade consistente em meu percurso acadêmico. Do outro, eu lançava mão de tudo o que o campo da gráfica industrial podia oferecer como recurso que interessasse a minha linguagem e ampliasse meus instrumentos de produção. Este “tudo” era o mais amplo possível, e sem medo da mistura: do lado da gravura tradicional estava a preferência pela serigrafia e litografia, porque admitiam com mais facilidade hibridizar-se com a fotografia e congêneres; do outro lado, uma variedade gráfica inclusiva, sem preconceitos, passando por uma constelação de possibilidades de impressão – artísticas e nem tanto. Esta curiosidade permanente pelos meios, que persiste, por si só há muito tempo teria contribuído para me tornar uma “especialista” em qualquer deles, embrenhada em possibilidades técnicas dia a dia mais complexas, e deixando a poética cada vez mais na distância. Quero crer que em mim esta liberdade quanto ao uso dos meios deriva de minha prática artística, há muito tempo sustentada por uma reflexão continuada – feita mais de perguntas que de respostas – sobre a natureza das imagens e da representação visual. Nunca tomei imagens e representações visuais como “naturalidade”, mas como artifício radical, capaz de mediar magicamente entre o real e o percebido – os meios são simplesmente as estratégias para encaminhar melhor as ideias e intenções, constituição e aparência.

■ *Manipular códigos tradicionais é uma parte importante do seu trabalho. Como se dá essa “conversa” entre real e artifício?*

— A desmontagem dos códigos tradicionais foi – e possivelmente continua sendo – minha armadilha preferida. Só podia ir por aí depois de minha formação tão tradicional em que o desenho é um saber que precede e prepara para a pintura, em que o artista necessita desenhar diariamente para “soltar a mão”, em que a gravura é uma arte menor, os estilos da arquitetura devem ser diligentemente copiados em pranchas e se acredita que sem se conhecer anatomia não se pode representar o corpo humano e seus movimentos. No capítulo seguinte, já no campo profissional, encontrei outras barreiras para demolir: a que diz que fotografia não é arte, que a “artisticidade” requer a marca da mão, que ar-

A desmontagem dos códigos tradicionais continua sendo minha armadilha preferida

te é pura expressão, e assim por diante. Foi um prazer quando compreendi que a perspectiva, a geometria e também a ótica, sistemas rigorosos para apreensão, entendimento e representação do mundo visual, em função de proporcionar visualidades “corretas” e científicas, podiam ser instrumentos para sonhar e realizar distorções e fantasmagorias, sem abdicar nenhuma parcela do maior rigor. Um salto poético, em favor da mágica e dos enigmas da visualidade, o rigor como armadilha. A operação de desmontagem de códigos tradicionais está mais evidente em meu percurso e o uso extenso que fiz das deformações geométricas de figuras e sombras, para distorcer imagens “normais”. A desmontagem também está na base de todos aqueles desenhos arquitetônicos dos anos 1990 em que distorci imagens quase funcionais para a construção de interiores em espaços paradoxais, pela aplicação de compressões e convergências vindas de pontos de fuga estranhos a sua construção original, em perspectiva paralela. Quando eles ganharam escala real, em obras como *Graphos* e *Apartamento*, a armadilha era o abismo virtual enxertado no espaço da percepção. Para que a desmontagem dos códigos tradicionais se exerça é preciso “estar por dentro” dos códigos, sem dúvida, mas não para colocá-los em uso e, sim, para “puxar o tapete” das certezas do espectador.

■ *Isso também se reflete no seu interesse em mexer com a perspectiva, que “organiza” o mundo para o espectador. É uma forma de evitar a leitura “mecânica” da arte?*

— Que a perspectiva teve como propósito organizar visualidades como correlatos científicos do mundo visual, não há a menor dúvida, assim como não é possível negar que a estruturação geométrica do espaço proporcionada por este sistema é detectável em toda a cadeia ilusionista, não só em pinturas mas também nas imagens em movimento e nos simulacros do mundo digital. Nos anos 1970, quando eu estudava a natureza codificada das imagens ilusionistas em pinturas e fotografias, tentando entender o próprio encaminhamento do meu trabalho, foi quase inevitável encontrar a perspectiva como estrutura fundante das imagens fotográficas da cidade que utilizava nas *Destruturas urbanas*, uma série de serigrafias que imprimi então. A princípio, eu pensava que as malhas perspectivadas que sobrepunha a fotos da cidade (São Paulo) para criar compartimentações de muitos tipos se constituíam numa interferência similar à que havia feito em trabalhos imediatamente anteriores, quando sobrepunha imagens de lixo e de cemitérios de carros a cenas urbanas muito semelhantes, extraídas de cartões-postais comerciais. Eu estava mesmo pronta a dar o nome de “Interferências” àquela nova série de serigrafias quando percebi que a interferência neste caso era puramente semântica, já que a visualidade das fotos estava totalmente harmonizada com a perspectiva das malhas gráficas que eu sobrepunha. Por isso chamei a série de *Destruturas*, aliás, um título “emprestado” pelo poeta Augusto de Campos, quando viu as serigrafias. Quando tomei o partido de construir visualidades deformadas e espaços vertiginosos, a perspectiva foi de novo fundamental – já não aquele sistema gráfico convencional, com normas e limites de adequação, mas o tipo de perspectiva que se gera fora destes limites, para produzir anamorfoses, representações curvilíneas e enigmas visuais. Este foi o campo mais livre e imaginativo e sem compromissos com uma suposta “verdade visual” que provocou a minha imaginação. Também provocaria muitos outros artistas antes de mim, todos “inspiradores” encabeçados por Duchamp. Comecei a querer entender a afirmação feita por ele quando dava início às obras que comporiam a constelação do *Grande vidro* de que resgatar a perspectiva seria devolver à pintura a inteligência que essa havia perdido! Vamos dizer que me “senti em casa” e muito confortável com esta perspectiva de aparência

rigorosa, mas que era na verdade um suporte geométrico para produzir desvios, paradoxos e fantasmagorias por um tipo de transgressão apoiado nos próprios componentes tradicionais do sistema: pontos de vista (um ou vários), distância, pontos e linhas de fuga, linha de Terra e linha de horizonte.

■ *A “curiosidade” é uma força motriz fundamental para o artista?*

— Se a curiosidade é importante para o artista? Eu acho fundamental, mas sem que a atitude curiosa fique restrita ao uso dos meios. Penso a curiosidade num sentido muito amplo: curiosidade para perceber, conhecer, estar no mundo. Quase uma ação: o oposto de se instalar no conhecido, balizado e sem risco. Já em relação aos meios, no passado sempre defendi esta curiosidade em oposição ao que chamava de “artista especialista”, aquele focado em apenas um meio tradicional: gravador, pintor, escultor. É preciso entender que o contexto dessas minhas afetações se localizava com alguma precisão: ou na minha vivência dos anos conceituais, quando implodiram e se misturaram tantas categorias tradicionais; ou nos ambientes da gravura, meu principal campo de trabalho no ensino, onde se falava mais de técnica que de arte. O que sempre apreciei foi o não especialista, com desempenho forte na linguagem, não importa o meio. Essas considerações parecem que hoje perderam força, porque a cena já mudou e as práticas artísticas têm limites fluidos: os meios dialogam, totalmente hibridizados, como se esperava. Mas na verdade continuo apreensiva, agora com o especialista na novidade técnica, a outra praga que muitas vezes se instala nos terrenos da arte e tecnologia, neste caso a curiosidade pelos meios fica em alta, mas no vazio, quando o poético passa para um segundo plano.

■ *Há hoje uma perda da vitalidade do “cubo branco”, as galerias e museus?*

— Se falamos apenas dos espaços protegidos da arte, dizer que o “cubo branco” perdeu a vitalidade é uma afirmação difícil de provar. Nunca os museus no mundo foram tão visitados e uma das funções dos museus do futuro é justamente a de prover o ambiente de arte como *entertainment*, e isto já está acontecendo. Ao mesmo tempo, os lugares protegidos da arte, os espaços neutros (brancos) do antigo Modernismo, em isolamento magnífico para

Penso a curiosidade num sentido muito amplo: curiosidade para perceber, conhecer, estar no mundo

um repertório especializado, esses não estão mais tanto à vista depois que os espaços da arte passaram a se constituir como arquiteturas/arte, de grande protagonismo. A ponto, aliás, de causar problemas para receber a própria arte. O que, sim, é mais consistente em relação à perda de vitalidade do “cubo branco” é a vitalidade crescente de manifestações fora dos espaços protegidos da arte, algumas vezes em espaços públicos, feitas por artistas individuais ou, muitas vezes, reunidos em coletivas, com ações dirigidas a resultados mais conectados com a vida real. Está de volta a relação Arte=Vida, dos anos 1970, mas com outros componentes: ela também inclui a paisagem dos meios, composta pelas mídias eletrônicas e pela internet. Com tudo isto, o “cubo branco” é agora menos interessante do que os espaços não protegidos, como os da rua e da malha urbana. Terminou de fato, faz muito tempo, a linearidade de um *mainstream* que se deslocava de um “cubo branco” para outro. Na minha prática dos últimos anos, recobrinho arquiteturas e fazendo projeções noturnas que usam a cidade como suporte para deslocar imagens e “semantizar” lugares, meu maior gosto é poder contribuir para alguma transformação de experiência ou para alguma nova percepção, em termos puramente mágicos. E ter como alvo um público anônimo, do qual nem consigo aferir ressonâncias: um desafio.

■ *Como fica a distância entre o público comum e a arte contemporânea?*

— Proximidade ou distância? Depende da arte contemporânea e também depende do tipo de público. Aqui estamos falando de educação para a arte, um programa importante para instituições, órgãos públicos e escolas, e certamente falamos de hábitos e de contágio: ver a arte, estar exposto à arte. Diversas instituições brasileiras têm programas realmente exemplares e isto está melhorando em nível nacional, pelo menos em alguns centros maiores. Considero uma falácia pensar que um público comum só entende a arte do passado, porque os códigos já estariam internalizados, e, assim, consegue “ver”, mas não entende a arte contemporânea, porque agride seu repertório, no sentido de que preferiria uma arte onde pudesse reconhecer representações e perceber narrativas. Nas experiências que tive ao longo do percurso como artista e educadora, que já é um bocado longo, com públicos diversos, adulto e infantil, com e sem repertório ou convivência com a arte, de profissões diversas e vindos de diferentes classes sociais, eu sempre pude encontrar uma grande permeabilidade e respostas muito compensadoras a propostas de arte bastante novas e radicais. Por que não se implica também poética e imaginação? Minha posição é que os signos envolvidos na arte contemporânea têm potencialidade de dar um acesso ao seu entendimento, porque não são históricos ou anacrônicos, mas estão em sincronia com o que aquele público experimenta, no seu tempo, vida e lugar. Além do mais, o mundo da arte contemporânea em muitos casos toca as fronteiras de outras áreas mais utilitárias, onde incluo até os meios de comunicação, com os quais a arte compartilha muitas vezes não apenas os signos, mas, algumas vezes, também meios e técnicas. Posso pensar que a convivência com essas outras áreas, entretidas na vida prática, pode até estender algumas pontes que facilitam a compreensão das “estranhezas” da arte contemporânea.

■ *Ser professora universitária e, ao mesmo tempo, ser transgressora e anti-institucional: como funciona essa dualidade?*

— Pode parecer paradoxal, mas ser da academia e ser uma artista transgressora não foram para mim termos (ou atitudes) incompatíveis, em qualquer momento. A academia, pelo contrário,

foi um bom “nicho” para exercer minha liberdade de experimentar e transgredir. Em primeiro lugar, pude produzir muitas obras e projetos que foram realmente novos e experimentais, graças ao respaldo de bolsas de pesquisa, obtidas de órgãos de fomento à pesquisa, como a FAPESP e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Eu não teria tido a chance de arriscar, como fiz, se essas obras precisassem entrar nos canais do mercado de arte que, pelo menos no período, era incipiente e conservador. Foi muito mais enriquecedor tratar meus projetos como investigação e pergunta cujos fundamentos poéticos eu devia trazer à tona, formular e defender. Por outro lado, foi no contexto dos estudos de pós-graduação paralelos à carreira docente que pude desenvolver mais sistematicamente a reflexão que sustenta meu trabalho artístico e sempre foi no contato com os alunos que encontrei o melhor modo de me renovar, pela troca de ideias e experiências, especialmente com aqueles em que eu podia detectar as potencialidades que os tornariam os profissionais excelentes que hoje são.

■ *Qual é o poder das intervenções em espaços públicos como sua obra do Masp?*
— Das intervenções em espaços públicos, as que me parecem mais próximas das funções transformadoras que acredito que a arte deva ter, antes de qualquer coisa, são as que são efêmeras ou que têm um formato transitório, no sentido de provocar seu efeito e logo desaparecer. A arte pública permanente, mesmo a que não se propõe como “monumento”, implica outras contingências e negociações – com diferentes graus de dificuldade – que envolvem seu significado e seu uso. De qualquer modo, efêmera ou permanente, a arte pública se situa no espaço da vida. Não vamos até ela: ela se instala, sem ser solicitada, no cotidiano de uma comunidade, que precisa conviver com ela, às vezes “para sempre”, às vezes por um tempo estendido, ou até mesmo numa fração de minuto, se for uma “aparição”. Nos últimos anos, tenho achado que as obras que não têm permanência são as mais efetivas e sempre procuro oportunidades para entrar neste terreno para mim tão instigante como o das obras que se relacionam a arquiteturas específicas. Neste caso, a cidade tem sido o suporte mais estendido, e também mais cambiante e fluido, para “enxertar” imagens projetadas, quase sempre em trânsito,



EDUARDO CESAR

umas fixas, outras animadas, que incorporei, desde as projeções animadas a laser do super-herói que fiz “voar” em 1997 na avenida Paulista. Mas isso foi só depois que encontrei resistências e negativas para “adesivar” grandes moscas com suas sombras em empenas da mesma avenida para a exposição que celebrava os 50 anos da Bienal de São Paulo, em 2001. A solução da mosca luminosa de Transit, verdadeiramente em trânsito em um carro aberto pela própria Paulista e por percursos antes não imaginados em São Paulo, me mostrou como este tipo volátil de intervenção pública podia se misturar e combinar com o imaginário da cidade e tinha capacidade de suspender

e transformar, mesmo momentaneamente, os lugares que percorria. Um tipo de mágica pré-cinema. Nos últimos anos, estas projeções noturnas têm sido uma prática consistente, e também uma boa estratégia para “passear” por aí, mundo afora, imagens de moscas, super-heróis, palavras iluminadas e Ufos. As imagens miniaturizadas cabem dentro da bolsa, executadas ou gravadas em mídias como pequenas chapas metálicas ou suportes digitais, e é um encanto quando crescem e se tornam presenças iluminadas (ou fantasmas?). Ou quando instaladas em programas e equipamentos que hoje são comuns em toda parte, para espetáculos noturnos, eventos musicais e congêneres. ■