

The background of the image features a large, dark, circular object, likely a planet or a large sphere, centered on the left side. It has a bright, glowing ring of light at its base, suggesting a horizon or a reflection on water. The rest of the background is dark and textured.

Regina Silveira

A lição

**Marcelo Mattos Araujo**

Diretor

Pinacoteca do Estado

Graças à generosidade de Regina Silveira, a Pinacoteca do Estado de São Paulo conta, em seu acervo, com um de seus mais significativos trabalhos: *A Lição* (2002, MDF, tinta automotiva e vinil adesivo, 80m<sup>2</sup> - Cone (250x160cm), cubo (170x170x170cm), cilindro (250x160cm) e esfera (ø160cm). Instalado no andar térreo da Estação Pinacoteca, antigo prédio do DEOPS que serviu de prisão política durante os anos da Ditadura Militar, os volumes e as sombras criadas por esta mestra da "geometria do absurdo" – nas palavras de Walter Zanini – hoje seduzem o público visitante daquele espaço de triste memória, reafirmando o poder da experiência estética como elemento constitutivo de uma humanidade sensível.

Há cerca de quatro décadas, Regina Silveira vem produzindo uma obra que se destaca no contexto das artes visuais brasileiras por sua radicalidade de investigação, qualidade, coerência e compromisso ético. Para a Pinacoteca do Estado é, portanto, um privilégio poder apresentar este trabalho em nosso espaço, ativando as múltiplas articulações que *A Lição* propõe entre a história da arte, seu ensino e o museu.

Maio de 2005

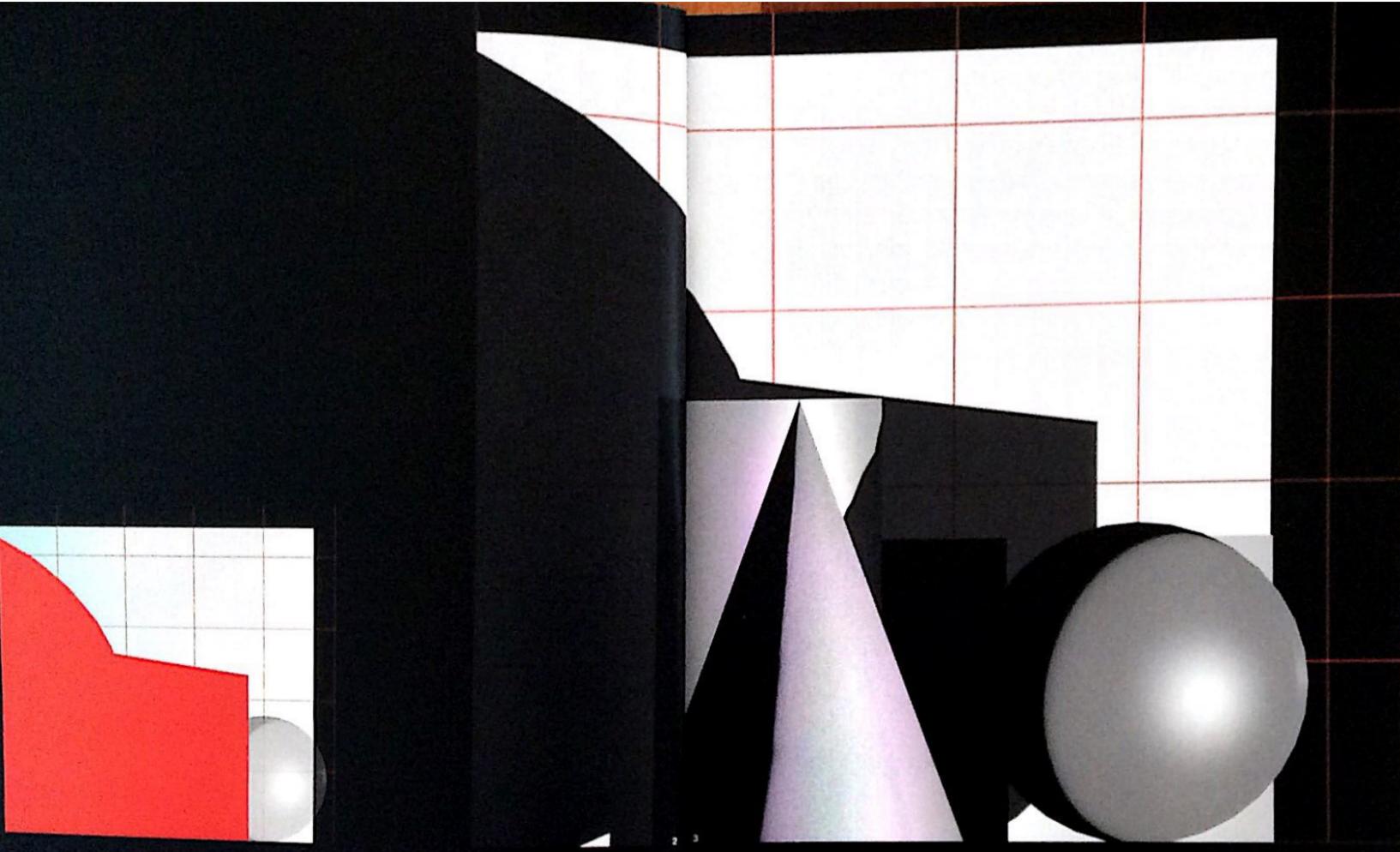


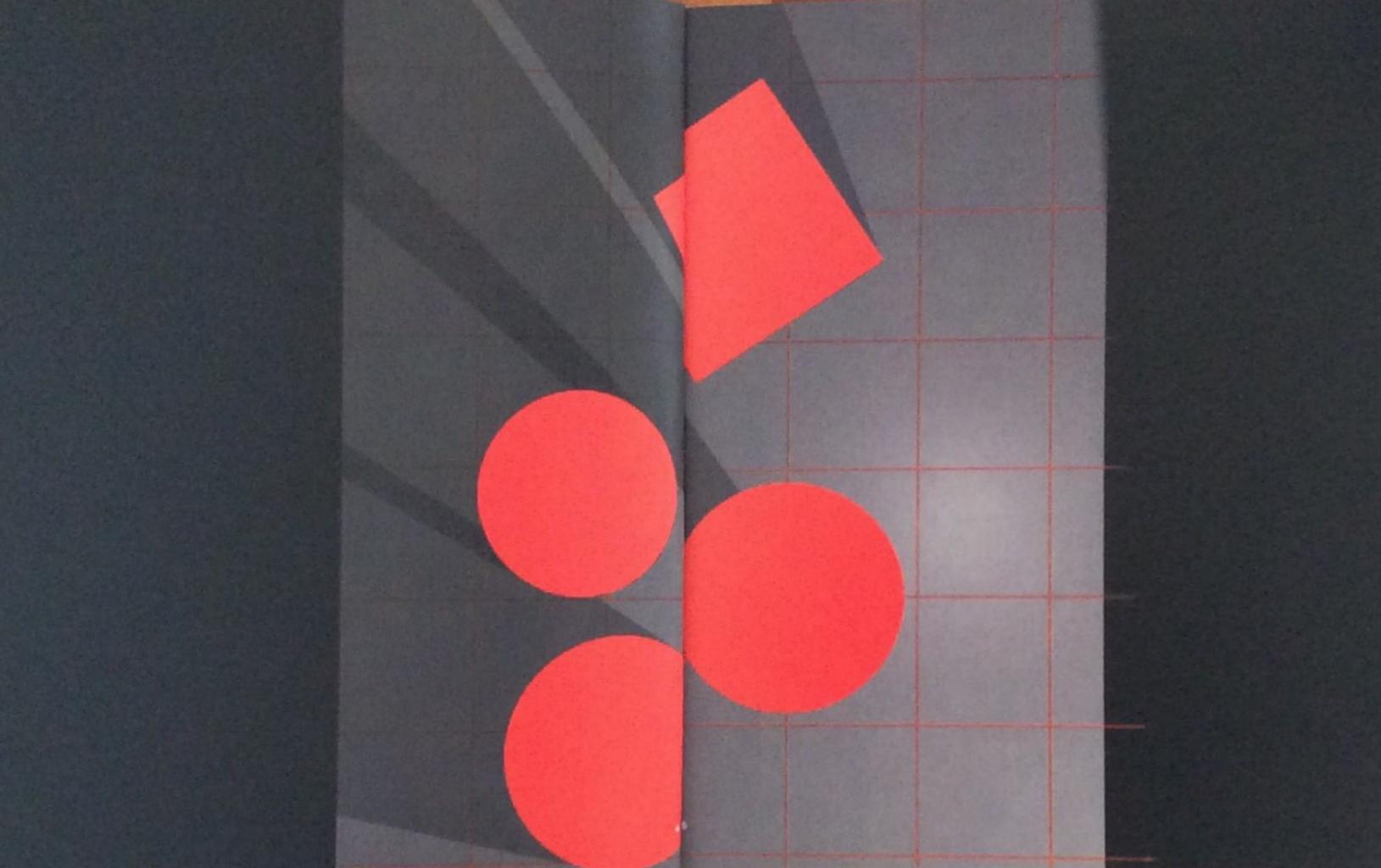
PINACOTECA

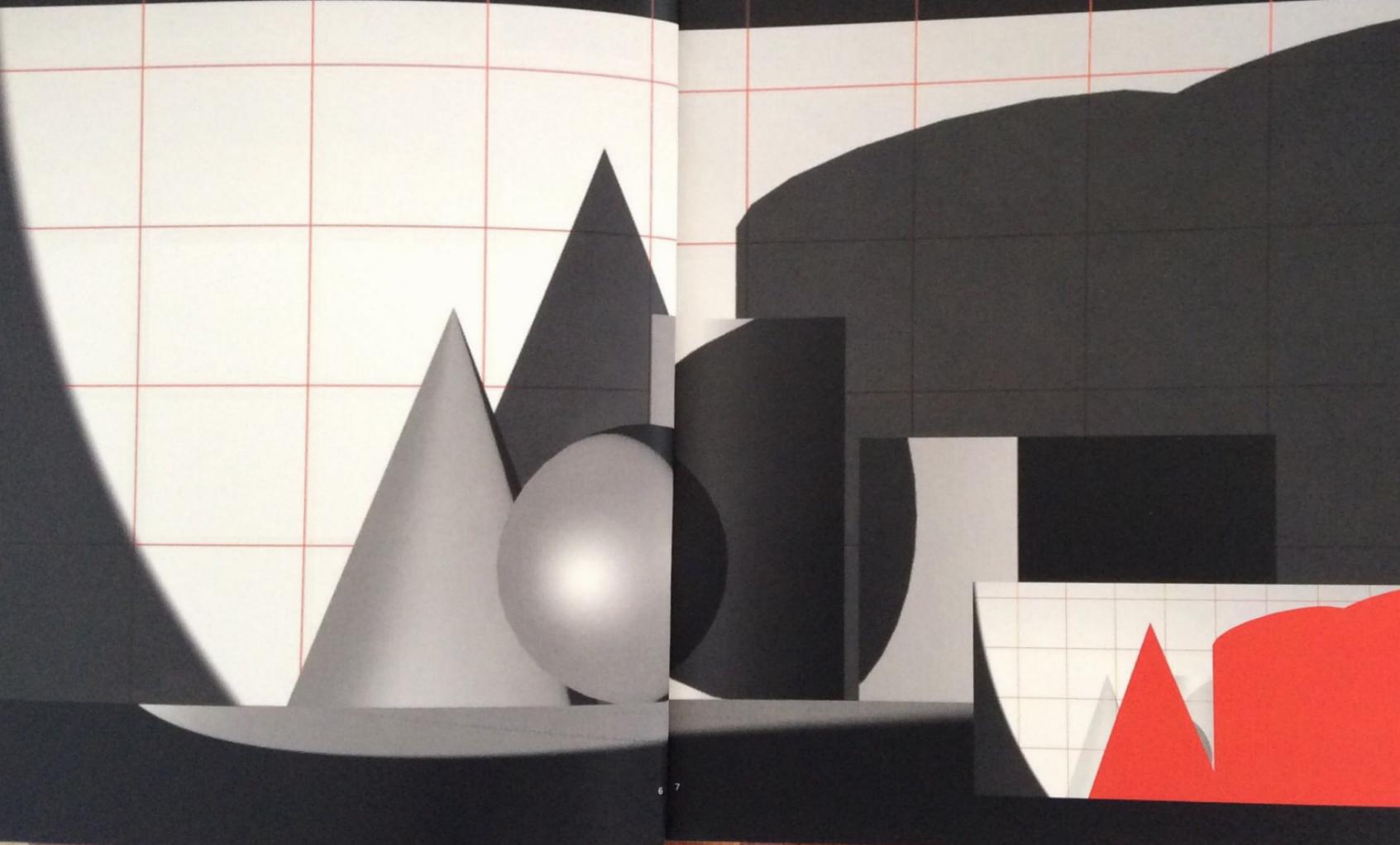
SECRETARIA DE ESTADO  
DA CULTURA

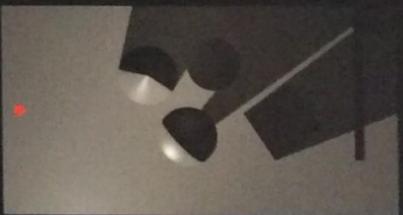
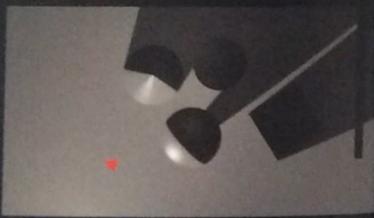
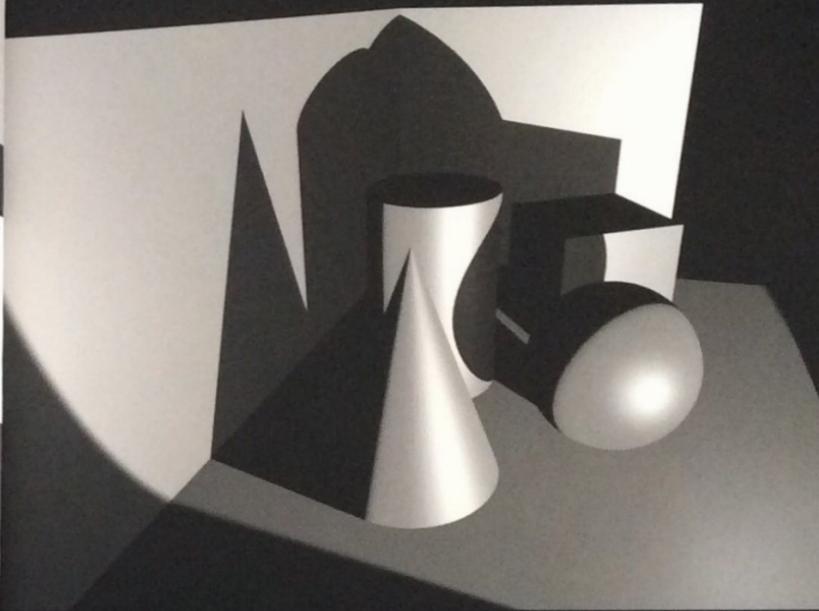
GOVERNO DO ESTADO DE  
**SÃO PAULO**  
CUIDANDO DE GENTE

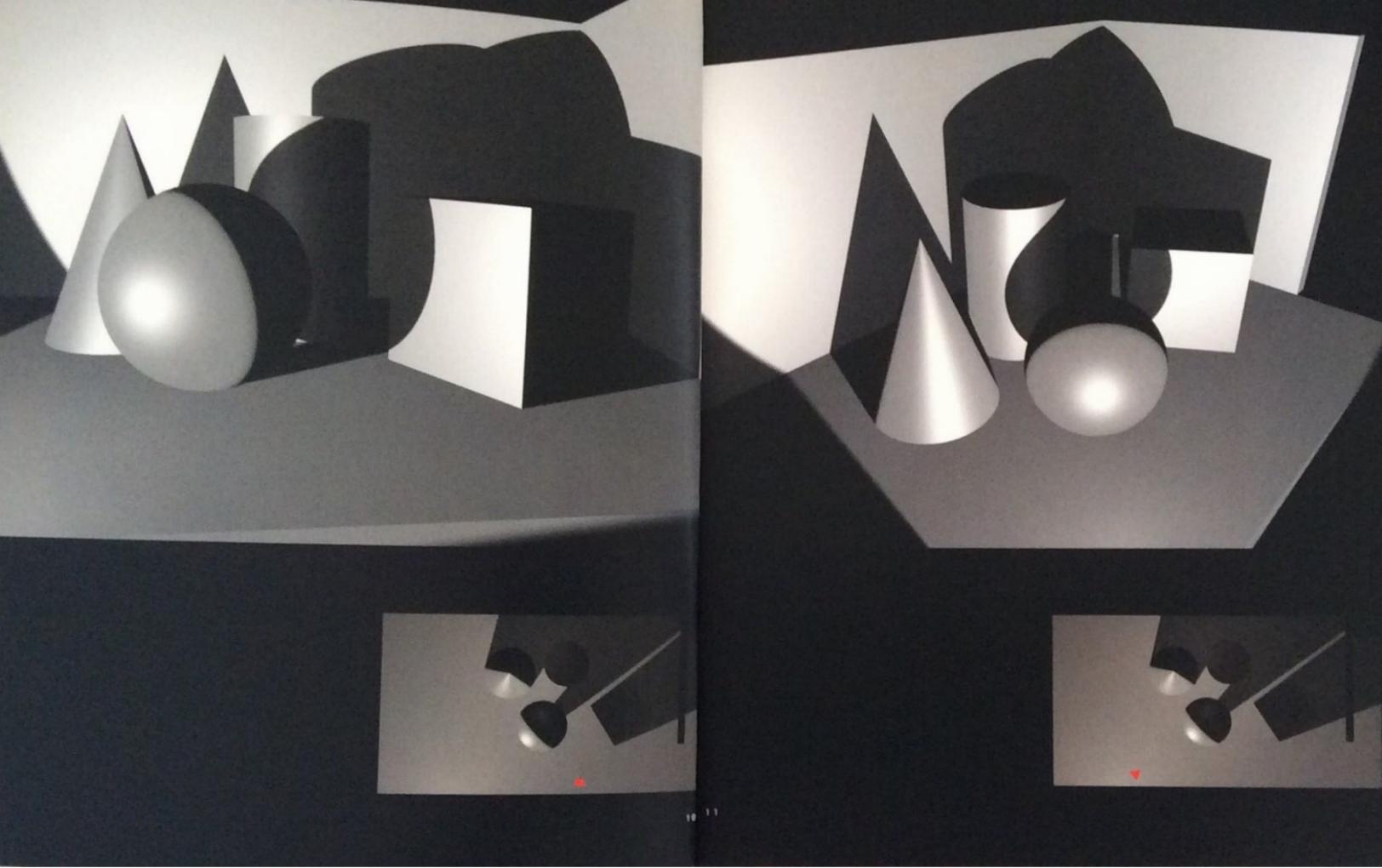


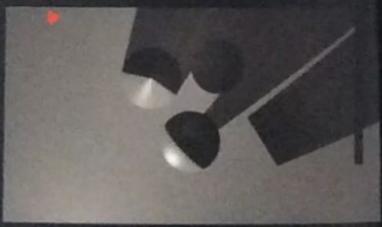
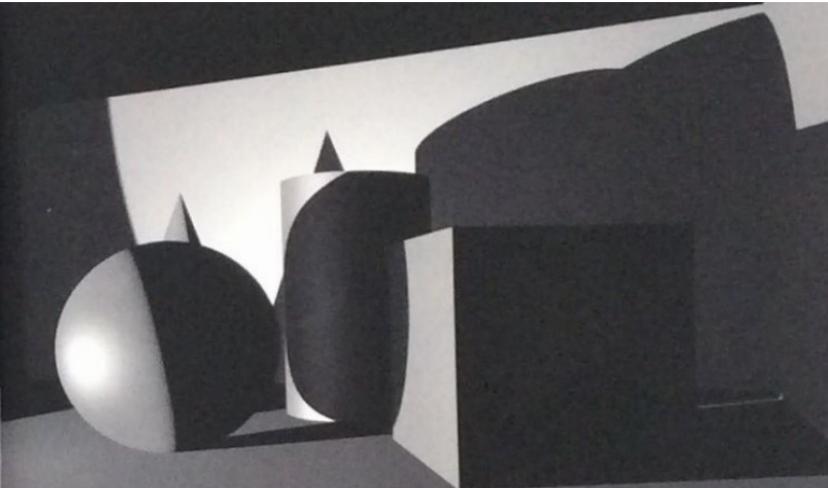










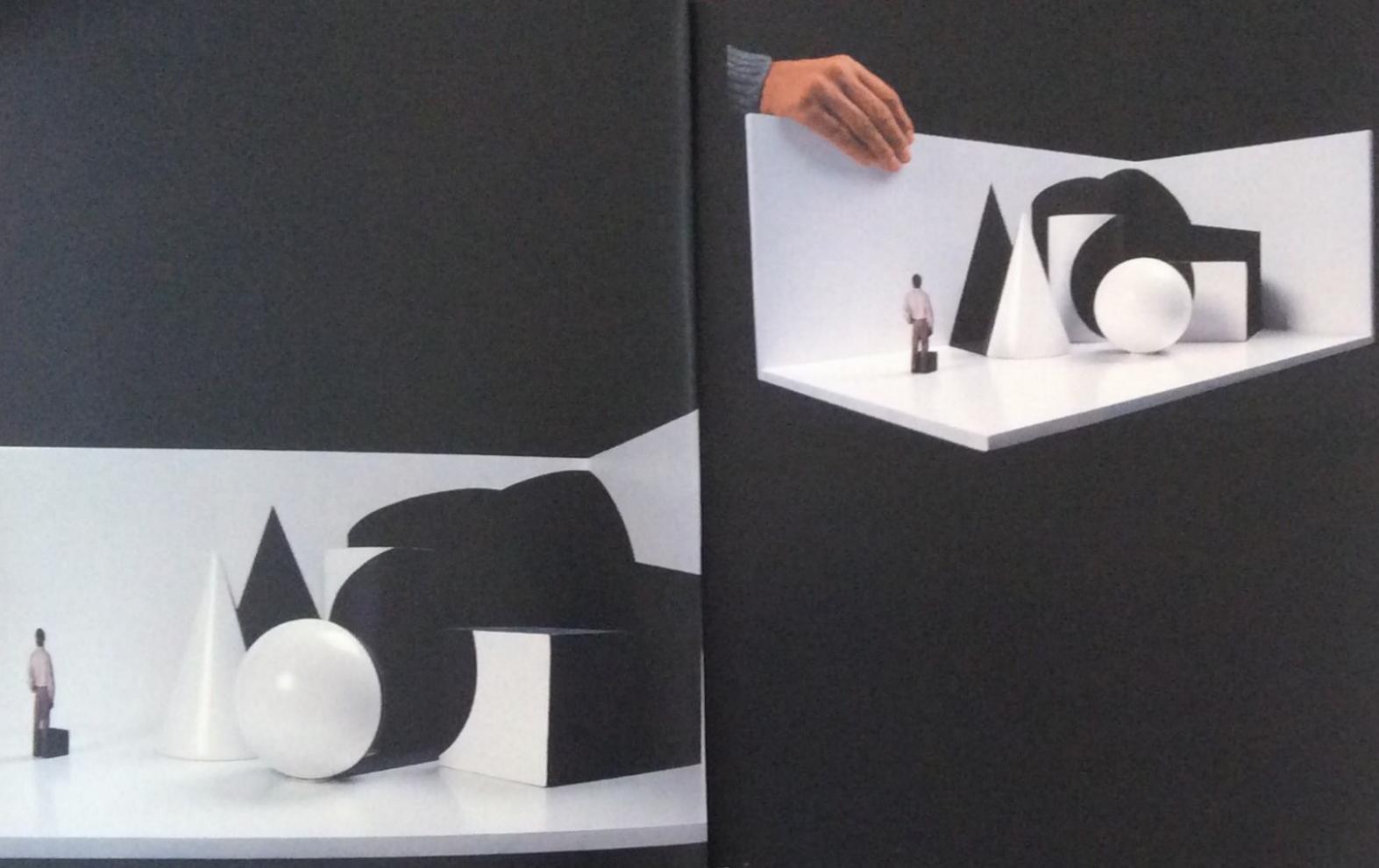


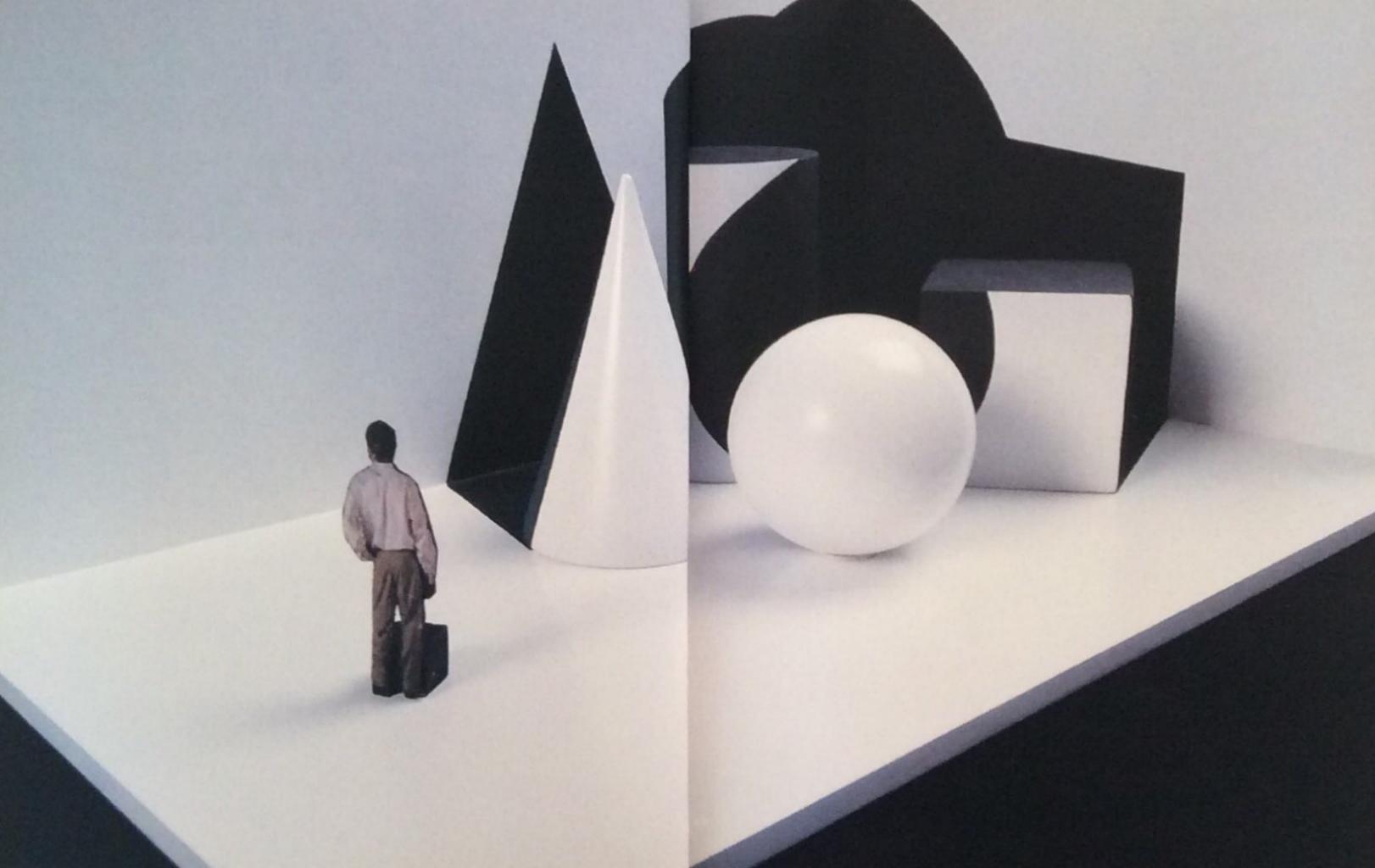
12

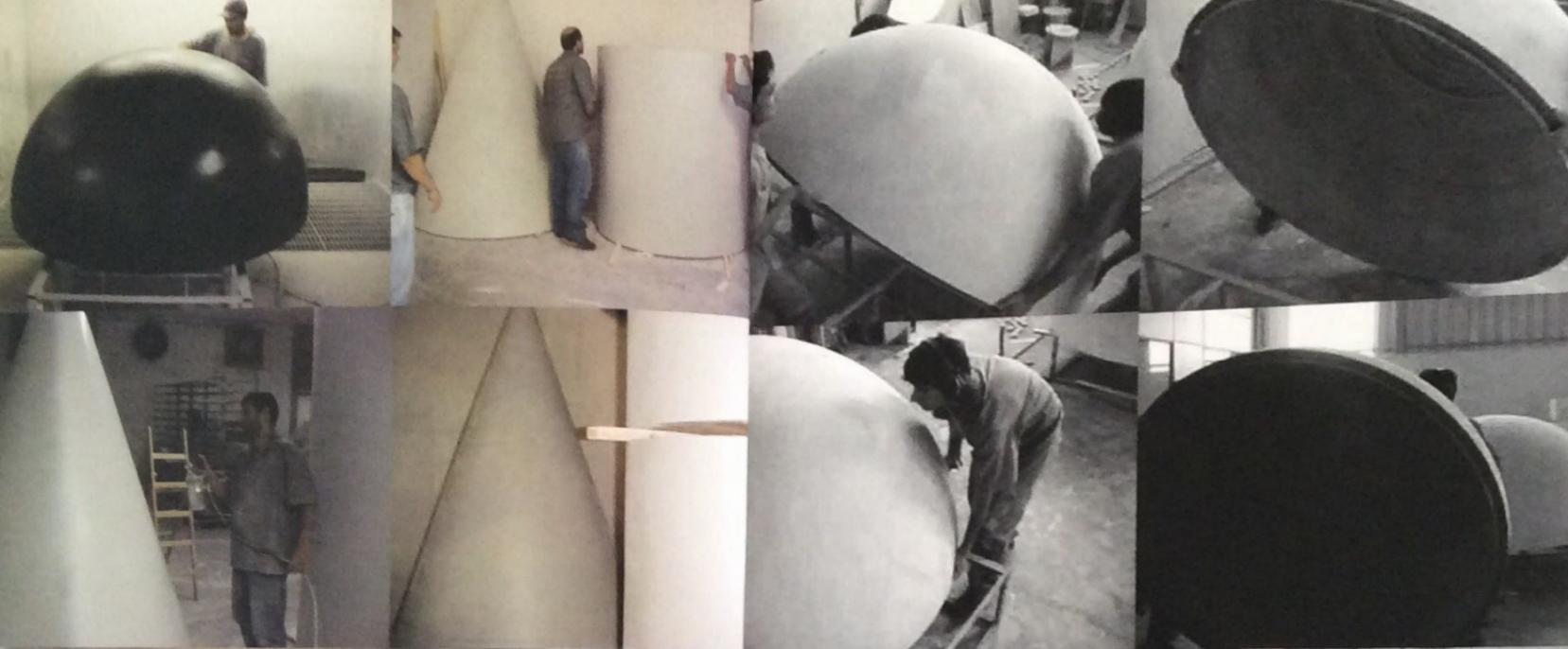
13







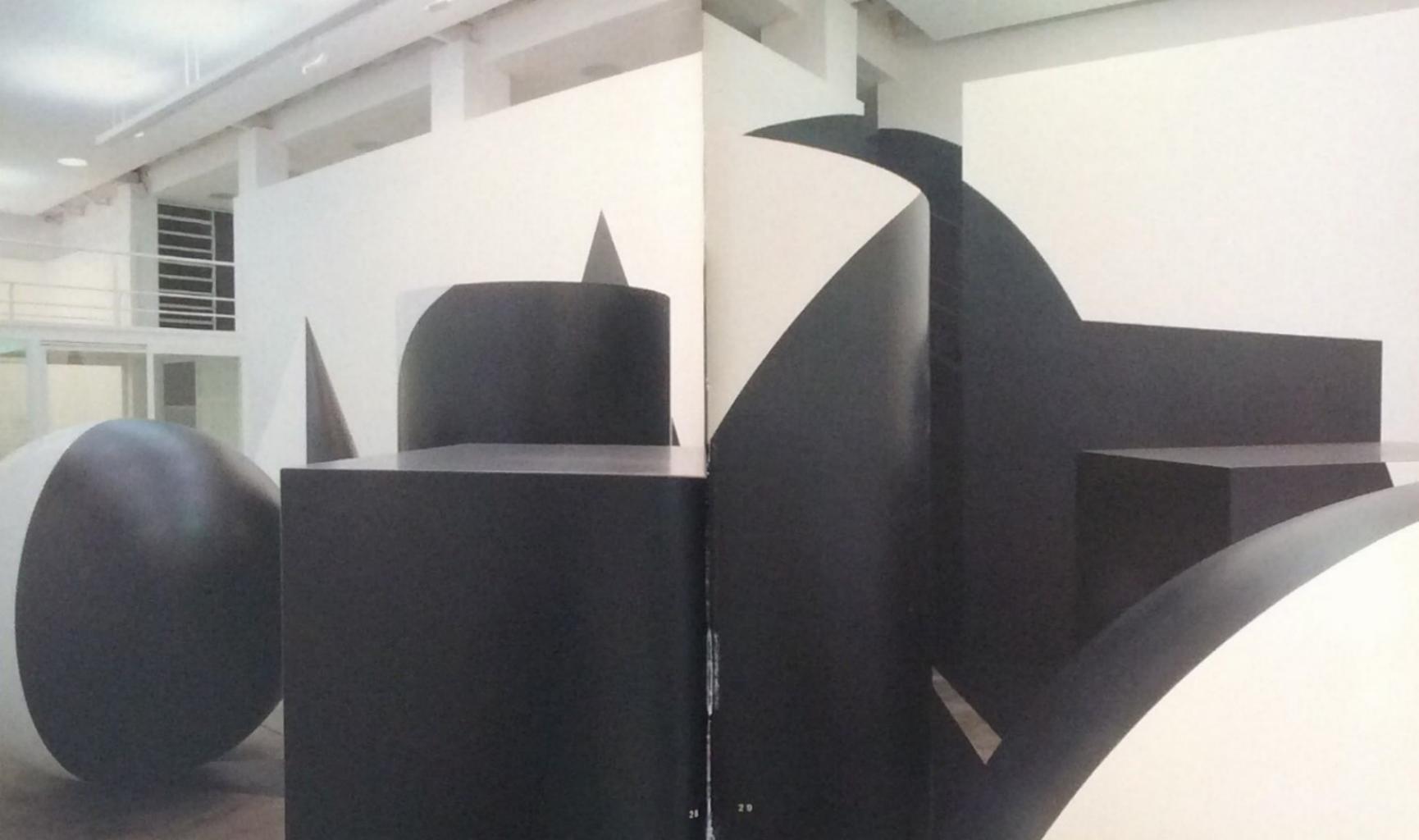




















38

37

*A Lição*, é mais um desdobramento do sentido poético e semântico predominante em sua obra nos últimos 20 anos: aquele que deriva da crítica aos repertórios clássicos da representação da sombra e da luz na arte ocidental. Recorrentes de modo variado na produção da artista, esses repertórios vêm sendo por ela trabalhados, contra eis mesmos. Aspectos convencionais da arte, institucionalizados como percepção pelo senso comum, nos são devolvidos, de maneira distorcida, em escalas desconcertantes, como índices de ícones inexistentes ou apenas sugeridos.

Entretanto é fundamental frisarmos que a explicitação, pelo discurso, do caráter crítico de parte considerável do trabalho de Regina, não assegura ou substitui o sentido poético silencioso de sua obra. A contigüidade das experiências ética e estética, característica da contemporaneidade, suscita, mais que nunca, a mediação da palavra. Entretanto, face à obra, esta mediação soa deslocada e incompleta pois não pode reter o que a arte possui de essencial<sup>3</sup>.

O sentido crítico das obras de Silveira pode ser remetido, então, por analogia, à discussão do estatuto da arte e suas instituições promovida, por exemplo, pelo Dada e sobretudo pelas reverberações da arte conceitual. Apesar de bastante diversas, estas duas tendências questionaram os repertórios convencionais da arte, tomando uma posição contrária à valorização da formalização e da materialidade da obra, tão cara ao modernismo hegemônico das vanguardas históricas.

No entanto, ainda que o questionamento dos repertórios da arte aproximem as obras de Silveira da questão conceitual, estas, se tomadas apenas em sua configuração imagética, divergem radicalmente da proposta desmaterializadora, dessa vertente contemporânea. Quando ainda na década de setenta a artista assimilou o conceito do trabalho como um elemento poético-crítico, ela assumiu o legado gráfico-espacial da poesia concreta e sua afinidade teórica com o pensamento semiótico. Regina sempre exprimiu, portanto, sua visão crítica da instituição-arte, por meios predominantemente visuais, em detrimento de discursos narrativos.

Sua obra nasce, pois, do encontro poético de duas genealogias paralelas da arte contemporânea. Aquela que advém da desmaterialização inerente ao conceito, e a da objetivação proposta pela arte concreta. Produzida pela junção de tradições antitéticas, esta tensão cria uma espécie de paródia na qual se ancora o polissêmico trabalho da artista. Alguns desses sentidos, embora perpassem o conjunto de sua produção nas últimas décadas, se manifestam especialmente em *A Lição*. Ela pode ser esclarecida por meio de um recuo histórico e estético até o Renascimento.

Tornou-se possível a partir do século XV construir um sistema de representação visual de luz e da sombra que permitia, no plano pictórico, a ilusão de volume. A representação do mundo de maneira naturalista (um padrão ótico) determinou a distinção entre o papel inventivo do pintor, ao criar uma solidez apenas ilusória, e o do escultor, cuja solidez do trabalho advinha da volumetria real do bloco escultórico produzido pela natureza.

Para Leonardo da Vinci "Em primeiro lugar, a escultura está sujeita a uma certa iluminação, a saber, de cima, e a pintura leva com ela, por todos os lugares, a sua luz e a sua sombra. Luz e sombra são portanto de importância para a escultura, mas aquele que a prática é ajudado aqui pela natureza, quer dizer, o relevo que ela fornece dela mesma; o pintor as produz pela criação artística, nos lugares onde a natureza deveria fazê-las logicamente."<sup>2</sup>

De tom naturalista, o comentário manifesta não só a rígida separação então vigente entre as artes, como também a possibilidade de hierarquizá-las numa nova ordem. O processo escultórico seria menos complexo do que o da pintura porque decorreria de um trabalho menos intelectualizado. Somava-se a esta idéia, a crença Leonardiana no predomínio do esforço físico, na escultura, em detrimento da intensa inquietação experimental da atividade intelectual investida na arte de pintar. Conforme Da Vinci, o pintor criaria, com as cores, uma gama de luzes e sombras que a escultura, por resultar da transformação de materiais naturalmente volumétricos, jamais exigiu. É como se a pintura ao recriar a luz e a sombra, por meio do engenho e da arte, exigisse mais da razão que a escultura, pois esta as rouba diretamente da natureza.

Leonardo comprehendeu, tal como também, séculos mais tarde, Maurice Merleau-Ponty. Leonardo compreendeu, tal como também, séculos mais tarde, Maurice Merleau-Ponty. que a luz e a sombra são condições inelimináveis da visibilidade, vitais, portanto, não só para a escultura, como, sobretudo, para a pintura.

Em *O Olho e o Espírito*, Ponty indaga: "É a própria Montanha que, lá de longe, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar. Que lhe pede ele exatamente? Pede-lhe desvelar os meios, apenas visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. Luz, iluminação sombras, reflexos, cor, todos esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas só têm existência visual. Não estão, mesmo, senão no limiar da visão profana, e comumente não são vistos. (...) Desse jogo de sombras, ou de outros semelhantes, todos os homens que tem olhos foram, algum dia testemunhas. Era ele (*o jogo de sombras*)<sup>3</sup> que lhes fazia ver coisas e um espaço. Mas operava sem eles. dissimulava-se para mostrar a coisa. Para vê-la, a ela. Não era preciso vê-lo, a ele. O visível no sentido profano esquece as suas premissas..."<sup>4</sup>.

Num percurso retrospectivo, podemos distinguir duas vertentes da investigação de Regina Silveira sobre as possibilidades poéticas da sombra gráfica (experimentada numa outra direção, por Goeldi): uma que explora o caráter planar (não sólido) da incidência da sombra no espaço; outra, bem mais recente, que trabalha o papel da sombra na construção e na percepção do volume.

A primeira vertente pode ser remetida à citação de Merleau-Ponty. Começa a partir da inserção da silhueta em *A Arte de Desenhar* (1982), passa pelas *Anamorfoses*, e vem se prolongando em algumas instalações como *Solombra* (1990). Numa inversão da realidade física (ótica), Regina faz a luz derivar da representação das sombras que cria em alto-contraste. Por meio dessa operação gráfica as paredes pisos ou quaisquer outros suportes, inclusive os convencionais, sobre os quais as sombras são diretamente aplicadas, tornam-se áreas luminosas. Além disso é impossível não registrarmos a misteriosa ausência de representação dos objetos que deveriam projetá-las. A estratégia poética dessas obras, obriga-nos a centrar a nossa percepção naquilo que, conforme Ponty, é esquecido pelo sentido profano: luz e sombra são premissas fundamentais da visibilidade.

A segunda vertente explorada por Silveira tem por marco a instalação *Equinócio*<sup>3</sup> e em *A Lição*, sua versão mais abrangente. Nestes trabalhos, ela ultrapassa as diferenças estabelecidas por Da Vinci entre a representação de luz e sombra, na pintura, e sua incidência real na escultura. Assim como a artista conseguiu derrubar a consagrada oposição entre idéia (sujeito/conceito), e obra (o objeto formado pelos espaços físico, institucional, simbólico, perceptivo), aqui representadas pelo conceitualismo e pela arte concreta, seu trabalho atual vem desfazendo, também, as fronteiras convencionais entre a pintura e a escultura.

A representação da sombra, associada ao volume real de sólidos como o cilindro, a esfera, o cone e o cubo<sup>4</sup>, cujo caráter anti-naturalista é essencial para o sentido de *A Lição*, resulta num espaço que não é apenas sólido, ou pictórico, mas também gráfico. Se observarmos o tratamento que a artista vem dando, há mais de vinte anos, à luz e à sombra, veremos que ele transborda não só os limites da cor e do volume, como também os do desenho e da gravura.

Aqui, a representação desses elementos essenciais da visibilidade partilha com o design gráfico e a propaganda alguns padrões técnico-industriais e estéticos. O caráter público dessas linguagens visuais contiguas à arte termina por imprimir-se na grandiosa escala – arquitetônica e urbana – de grande parte das intervenções espaciais da artista.

Ao lado dessas camadas significativas, que nos remetem ao estatuto ontológico da luz e da sombra; que desfazem os limites entre materialidade e representação; que neutralizam a separação entre a pintura e a escultura, *A Lição* possui também uma dimensão semântica específica.

Os sólidos abstrato-geométricos agigantados que integram a instalação estão arranjados numa composição de escala gigantesca. Eles evocam os modelos usados nas aulas de composição tradicionais de desenho e pintura. Referem-se à transmissão de repertórios que o classicismo associou, habitualmente, aos valores eternos de uma suposta *natureza* da arte.

Para a lógica do sistema que os propôs como exercício, esses sólidos jamais possuiriam, no entanto, em si mesmos, qualquer valor poético. Afora a alusão explícita à pedagogia convencional da arte feita pelo título (*A Lição*), a artista pontua sua irônica crítica apenas com os recursos inerentes à própria formalização do trabalho.

Ao apresentar modelos estruturais do ensino da composição como uma obra, ao enfatizar esse desvio da função dos sólidos pelo agigantamento, Regina Silveira substitui a lição na qual estes estavam confinados, por uma experiência estética difícil de ser capturada pela palavra crítica.

Fernando Cocchiarale  
Julho de 2002

<sup>1</sup> "Resumir uma tese é reter-lhe o essencial. Resumir (ou substituir por um esquema) uma obra é perder-lhe o essencial. Vê-se o quanto essa circunstância (se se comprehende o seu alcance) torna ilusória a palavra do esteta". Valéry, Paul. Carta a Leo Ferrero/ Leonardo e os Filósofos, in *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo. Editora 34, 1998. p. 203

<sup>2</sup> Léonard de Vinci: *Traité de la Peinture* (textes traduits et présentés par Pierre Chastel). Paris. Éditions Berger-Levrault, 1987. p. 101.

<sup>3</sup> O esclarecimento grafado é nosso.

<sup>4</sup> Merleau-Ponty, Maurice. O Olho e o Espírito, in *Textos escolhidos* (col. Os Pensadores). São Paulo. Abril Cultural, 1980, pp. 91 e 92.

<sup>5</sup> Instalação mostrada em setembro de 2000 na galeria central das Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro e, em versão modificada, na exposição "Estratégias para Deslumbrar", do MAC, realizada em 2002, no edifício da Fiesp, em São Paulo.

<sup>6</sup> Num sentido deliberadamente próximo, do ponto de vista das intenções de Regina Silveira, ao de Cézanne que afirmou, em carta para Émile Bernard, que a natureza devia ser vista através do cilindro, da esfera e do cone.

**Overflows** Regina Silveira's installation *A Lição* (The Lesson) is one more development of the poetic and semantic meaning that has prevailed in her work over the last 20 years: a development that takes roots in criticism of the classical repertoires of Western art's light and shadow representations. At the same time that these repertoires recur in different ways in the artist's oeuvre, Silveira works them against themselves.

In so doing, she takes conventional aspects of art that common sense has instated as perception, and gives them back to us viewers in distorted manners and disconcerting scales, as indicators of non-existent or merely suggested icons. Yet, it is crucially important that we emphasize that the explicit demonstration, through discourse, of the criticism that permeates a considerable portion of Silveira's work does not ensure or replace the poetic meaning of an oeuvre. The contiguity of ethic and aesthetic experiments that characterizes contemporaneity prompts, now more than ever, the mediation of words. Even so, when faced with the work, this mediation sounds incomplete and out of place for being incapable of retaining art's essential elements?

The critical character of Regina Silveira's works may bring to mind, by analogy, the discussion on art's status and its institutions proposed by Dada and above all, by the reverberations of conceptual art, for example. Notwithstanding their significant differences, these two movements challenged the conventional artistic repertoires by taking a stand against appreciating the work's materiality and formalization so dear to the hegemonic modernism of the historical vanguards.

However, even if the interrogation of artistic repertoires approximate Silveira's works and the conceptual issue, when viewed only from the standpoint of their imagery, the artist's works radically conflict with the dematerializing proposal of this contemporary strain. In the seventies, when the artist assimilated the work's concept as a poetic-critic element, she assumed the graphic-spatial legacy of Concrete poetry and its theoretical affinity with semiotic thought. Thus, Regina Silveira has always rendered – through predominantly visual media in detriment of narrative discourse – her critical view on art as an institution.

Regina Silveira's oeuvre derived, therefore, from the poetic encounter of two parallel lineages of contemporary art: one rooted in dematerialization intrinsic to concept, and the other, in objectiveness propounded by Concrete art. This tension produced by the coming together of antithetic traditions creates a sort of parody in which Silveira's polysemous oeuvre is propped. Although some of these meanings pervade her production of the last few decades, they are particularly manifest in *A Lição*. This work may be explicated by a historical and an aesthetic retrospection to the Renaissance.

Beginning in the 15<sup>th</sup> century, a system was built for the visual representation of light and shadow that allowed the artist to render on the pictorial plane an illusion of volume. The representation of the world in naturalist manner (the standard in optics) established a distinction between the inventive role of the painter, who created an illusion of solid, and the sculptor, whose solid renditions derived from the real bulk of the sculptural material taken from nature.

According to Leonardo da Vinci, "In the first place, sculpture is dependent on certain lights, namely those from above, while a picture carries everywhere with its own light and shade. Light and shade therefore are essential to sculpture. In this respect the sculptor is aided by the nature of the relief, which produces these of its own accord, but the painter artificially creates them by this art in places where nature would normally do the like."<sup>2</sup>

Naturalist in tone, the comment evinces not only the strict disconnection then in force among the arts, but also the possibility to hierarchize them into a new order. The sculptural process was to be viewed as less complex than painting because it resulted from a less intellectual type of work. This notion was to be further supported by the Leonardian belief in the dominance of physical exertion, in sculpture, in detriment of the intense experimental restlessness resulting from intellectual activity applied to painting. According to Da Vinci, the painter was to create, with colors, an array of lights and shadows that sculpture, as a result of the transformation of naturally bulky materials, never called for. It is as if painting, while recreating light and shadow through ingenuity and artistry, demanded more from the mind than sculpture, because the latter steals them directly from nature.

Leonardo understood, and so did Maurice Merleau-Ponty centuries later, that light and shadow are deep-rooted conditions of visibility and, for this reason, of vital importance not only to sculpture but mainly to painting.

In *Eye and Mind*, Ponty wrote: "From out there the mountain makes itself seen by the painter, the painter interrogates it with the gaze. What exactly does he interrogate? He interrogates by what means the mountain makes itself visible before our eyes. Light, lightning, shadows, reflections, color... not real objects but ghosts that have only visual existence. They are not, indeed, except in the threshold of profane vision, and ordinarily they are not seen. (...) This play of shadows, or other similar things, has been witnessed someday by men who have eyes. It was this very thing (*the play of shadows*)<sup>3</sup> that has made things and a space visible to them. Yet it operated without them and disguised itself to show the thing. To see it, it was not necessary to see him. The visible in the sense of the profane overlooks its hypotheses..."<sup>4</sup>

Looking in retrospect, we can discern two strains in Regina Silveira's work that investigate the poetic possibilities of the graphic shadow (one that Goeldi tried out in a different direction): one strain that explores the planar (non-solid) character of a shadow cast in space; and the other, considerably more recent, that works the role of shadow in the construction and perception of a volume.

The first strain may be related to the quotation by Merleau-Ponty. Inaugurated with the insertion of the silhouette in *A Arte de Desenhar* (The Art of Drawing), of 1982, it has informed *Anamorfoses* (Anamorphosis) and also a few installations such as *Solombr* (1990). Reversing physical reality (optics), Regina Silveira causes light to derive from representations of high-contrast shadows she creates. By means of this graphic operation, walls, floors and any other supports, including conventional ones onto which shadows are directly cast, become luminous areas. Furthermore, we cannot keep from mentioning the mysterious absence of representation of objects supposed to project them. The poetic strategy of these works forces us to focus our perception on that which according to Ponty is overlooked by the profane meaning: light and shadow are key prerequisites for visibility.

The second strain that Silveira explores has a landmark in the installation *Equinócio* (Equinox)<sup>5</sup> and a more comprehensive version in *A Lição*. In these works the artist reaches beyond the differences that Da Vinci established between representation of light and shadow, in painting, and their real incidence in sculpture. Just as the artist managed to overthrow the vested opposition between idea (subject/concept) and work (the work made up by the physical, institutional, symbolical and

perceptive spaces) represented herein by conceptualism and Concrete art, her current production has also been tumbling the conventional borders between painting and sculpture.

The representation of shadow in association with the real volume of solid figures such as the cylinder, the sphere, the cone and the cube<sup>6</sup> - the anti-naturalist character of which has key importance for the meaning of *A Lição* - yields a space that is not only visually solid or pictorial, but also graphic. If we observe the artist's treatment of light and shadow in the past 20 years or so, we will conclude that it flows over the limits of color and volume, as well as those of drawing and engraving.

In Silveira, the representation of these essential elements of visibility shares a few technical, industrial and aesthetic standards with graphic design and advertising. Ultimately, the public character of these visual languages bordering on art language is imprinted into the grandiose architectural and urban scale of a large part of the artist's spatial interventions. Side by side with these significant layers that send us back to the ontological status of light and shadow, dissolve the borderline separating materiality and representation, and bridge the gap between painting and sculpture, *A Lição* also boasts a specific semantic dimension.

The giant-sized geometric-abstract solids that make up Silveira's installation have been arranged in a composition of monumental scale. They evoke models used in conventional painting and drawing composition classes. They refer to the legacy of repertoires that classicism ordinarily associated with the everlasting values of a supposed *nature of art*.

Yet, as regards the logic of the system that ushered them as an exercise, these solids have never had any intrinsic poetic value. Besides explicitly alluding to conventional art teaching through the work title (*A Lição* / The Lesson), the artist avails herself only of the resources inherent to the formalization of the work itself to emphasize her ironical criticism.

On presenting structural models used in teaching composition as a work of art, and on emphasizing this functional deviation of solids through their excessive enlargement, Regina Silveira has replaced the lesson in which they had been confined with an aesthetic experience that can hardly be captured in textual criticism.

Fernando Cocchiarale

July 2002

<sup>3</sup> Valéry, Paul: Carta a Len Ferrero/ Leonardo e os Filósofos, in *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, São Paulo, Editora 34, 1998. (Our translation)

<sup>4</sup> Leonardo da Vinci. Notes from the Master. Website: <http://www.mnac.pt/exposicoes/artefactos/leonardodic.htm>

<sup>5</sup> Our optics

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Eyes and Spirit* (English title). Extract translated from Portuguese into English taken from "O Olho e o Espírito", in: *Actas encolhidas* (vol. 10). Penedoense, São Paulo, Abril Cultural, 1990, p. 91 and 92.

<sup>7</sup> Installation shown in September 2000 at the central gallery of the Escola de Artes Visuais do Parque Lage news, in Rio de Janeiro.

<sup>8</sup> In a sentence that was deliberately similar to some to Cézanne's, from the point of view of Regina Silveira's intentions. In a letter to Émile Bernard, Cézanne stated that nature should be regarded through the cylinder, the sphere and the cone.

**De:** Rafael  
**Data:** terça-feira, 2 de julho de 2002 10:22  
**Para:** Regina  
**Assunto:** A Lição

Rafael Vogt Maia Rosa entrevista [interview] **Regina Silveira**

**De:** Regina  
**Data:** quarta-feira, 3 de julho de 2002 15:31  
**Para:** Rafael  
**Assunto:** Re: A Lição

What were your main motives in this project? How was the initial idea conceived, and how did it develop in the course of your work?

**Regina Silveira** "A Lição" sprang from one of those thoughts derived from the meanders of one's personal poetics rather than a motive bounded by curatorial design, theme, or specific site. It is like a potential idea that suddenly germinates in one's mind and persistently dwells there; it is routinely mixed with everything one sees and tries out. Ultimately, it is resolved and materializes for real into an object/situation.

As I ponder the derivation of this work within my career, I can see it has been informed by two strains: One is criticism and the dismantling of traditional codes of representation that have provided a truly persistent source for my imagination - a recurrent theme I allude to in my title for the installation. Here I can bring side-by-side all the previous "art lessons" I have been rendering in different media since the 1970s: video, my artist books and my engravings. The motif for the different series of "A Arte de Desechar" (The Art of Drawing), for instance, was always the play involving the solemnity (and anachronism) of classic canons in drawing and painting handbooks, and the conceptual deviations that I was able to graft onto their meanings. Along this path, "A Lição" appears as a kind of visual hyperbole from the basic wooden or plaster model we all copied in our first drawing classes, and that we fix in our memory as our "abc" of representation... In the installation, the model

Quais foram as principais motivações para esse projeto: como foi concebida a idéia inicial e qual a filiação da obra no percurso de seu trabalho?

**Regina Silveira** "A Lição" responde a uma dessas ideias que se origina nos próprios meandros da poética pessoal, sem motivações delimitadas por curadorias, temas ou lugares específicos. É aquela possibilidade que de repente se planta dentro da sua cabeça e fica ali, persistente, se misturando cotidianamente com tudo o que você vê e experimenta até que se resolve e se concretiza, no real, como objeto ou situação.

Pensando na filiação deste trabalho em meu percurso, posso ver que se nutre de duas vertentes. A primeira delas é a fonte verdadeiramente insistente que tem sido para minha imaginação a crítica e a desmontagem dos códigos tradicionais de representação, uma recorrência que está aludida no próprio título que dei à instalação. Ali posso alinhar todas as "lições de arte" anteriores, que desenvolvi em diferentes meios, desde os anos 70: video, livros de artista e gravuras. O motivo das diversas séries de "A Arte de Desenhar", por exemplo, foi sempre o jogo entre a solenidade (e o anacronismo) das prescrições tradicionais nos manuais de desenho e pintura e os desvios conceituais que podia exortar nos seus significados. Nesta rota, "A Lição" é uma espécie de hipérbole visual daquele modelo básico de madeira ou gesso que todos copiamos nas primeiras aulas de desenho e que

guardamos na memória como um "be-a-bá" da representação... Na instalação o modelo aparece agigantado, penetrável, com grandes sombras projetadas "assombrando" o espaço da arte.

A segunda vertente é a minha exploração mais recente de objetos tridimensionais simples e de espaços arquitetônicos vazios, funcionando como "aparições", ou espaços "assombrados". Essas "assombrações" têm resultado na aplicação de grandes padrões de sombra originados em fontes luminosas imaginárias (e algumas vezes paradoxais), para revestir os elementos da arquitetura do lugar, mobiliário ou objetos. Ultimamente tenho recorrido também a imagens projetadas para associar a esses recursos um dado de fantasmagoria, em contraponto à presença tridimensional. Aqui poderia retroceder, como fonte, até à instalação "Solombra", de 90, no SESC Pompéia, onde acendi o holofote no telhado para iluminar o janelão do espaço da convivência e produzi no interior da sala a caixa de sombras com 10 metros de altura. Mas, muito mais próxima à visualidade de "A Lição" é "Todas Las Noches", o projeto que desenvolvi

digitalmente com o arquiteto Claudio Bueno, em 1998, imaginando encher de sombras imensas os espaços vazios do museu MARCO, de Monterrey, no México.

Ainda mais próximas e quase que fisicamente ligadas à "A Lição" - até pela migração da grande esfera de madeira - estão as duas versões da instalação "Equinôcio", mostrada em 2000 no espaço das Cavalariças do Parque Lage e, em 2002, na exposição "Estratégias para Deslumbrar", do MAC, no edifício da FIESP. No Rio, o "Equinôcio" se montava na relação da esfera com o vazio da rosácea no alto da sala central. Nesta instalação, a sombra que parecia derramar da abertura implicava tempo, porque transformava a instalação num "quase-acontecimento" luminoso. Depois, em São Paulo, a mesma esfera, migrada do Parque Lage, se associou a seu duplo material, que foi a imagem projetada na parede, lançando sua sombra equinocial para a outra, volumosa e pousada no chão.

has mushroomed and become penetrable, with huge projected shadows "haunting" the art space. The other strain is my more recent exploration of commonplace tridimensional objects and architectural voids that function as "apparitions", or "haunted" spaces. These "specters" have resulted in the application of great patterns of shadow derived from imaginary (and sometimes paradoxical) lighting sources to clad the gallery's architectural elements, furniture items, or objects. Recently, I have also availed myself of projected images to add a touch of phantasmagoria or shadow play to these resources as a counterpoint to tridimensional attendance. In terms of sources, this could hark back to "Solombra," the installation I showed at SESC Pompéia (1990). There, I put up a spotlight below the roof structure to illuminate the large visitors' lounge window, thus creating a 10-meter high shadow theater inside the room. However, what was much closer to the visuality of "A Lição" was "Todas Las Noches" (Every night), the digital project I developed in partnership with architect Claudio Bueno in 1998, with the purpose of filling empty spaces at the MARCO museum (in Monterrey, Mexico) with huge shadows.

Even closer and almost physically connected to "A Lição" - due, for one thing, to the relocation of the large wooden sphere - were the two versions of the "Equinôcio" (Equinox) installation: one shown in 2000, at the horse stable of Parque Lage, in Rio de Janeiro, and the other, in 2002, at MAC's exhibition "Estratégias para Deslumbrar" (Strategies to Dazzle) in the FIESP building. In Rio, "Equinôcio" was rendered through the relation established between the sphere and the void of the rosette that adorned the central hall ceiling. In this work, the shadow that seemingly oozed down from the opening implied time, since it transformed the installation into a luminous "quasi-happening." Later, the same sphere brought from Parque Lage to São Paulo was set up with its immaterial double, i.e., the image projected on the wall, thus casting its equinoctial shadow on the other, massive and resting on the floor.

Why an installation rather than a set of independent works, in the case of a gallery? Do you see any real difference between your work shown in public spaces and in this "commercial" space? Are they all equally "public" from the viewers' point of view?

**Regina Silveira** I think it is wonderful that a gallery is not bound by such restraints and makes no distinction between "more portable" (and supposedly more commercial) works and those more appropriate for institutional spaces. In fact, in these times of hybridism, and with the role of galleries and museums as part of the local and international art [institutional] system, this has long been an obsolete distinction.

Let us remember that today not only museums, but many private individuals and organizations have added installations to their collections.

I have never done two kinds of work, much less work for the market... I formulate concepts that lead to works. They may come off best on certain media or supports, or in monumental or tiny objects, at galleries or even on the street. Let the public and the critics make what they will of my work.

"A Lição" was indeed scaled as a real "oversize", a huge object and body of projected shadows that hardly fit in the gallery. Even so, "A Lição" is not a site-specific and may be assembled in any venue with a ceiling high enough, or wherever walls (or panels) are angled at the same distance from the set of solid objects.

**Do you think tridimensional pieces, when you do them, have modified their significance in your most recent works?**

**Regina Silveira** Until recently, I did very few tridimensional pieces - except for some painted dishes using overglaze techniques, a few models, some small wooden boxes, and the felt cubes. In fact, they were all small-scale objects. Yet, my more recent "Dobras" (Folds) introduced changes in the artwork's

**Por que a instalação e não um conjunto de obras independentes, no caso de uma galeria?** Você vê, de fato, alguma diferença do seu trabalho em espaços públicos e esse espaço "comercial" ou são todos igualmente "públicos" para o espectador?

**Regina Silveira** Acho maravilhoso que uma galeria não tenha esses limites e não faça distinção entre obras mais "portáteis" (e supostamente mais comerciais) e obras mais adequadas a espaços institucionais - aliás, em nossos tempos de hibridismo, também quanto aos papéis de galerias e museus no sistema da arte nacional e internacional, esta é uma distinção ultrapassada há muito tempo.

Quantas instalações já vi, no exterior e no Brasil também, em galerias de qualidade, radicais, que endossam a radicalidade de seus artistas.

Caberia lembrar também que não só museus, mas muitas coleções particulares, hoje, incluem instalações em seus acervos. Nunca tive dois tipos de produção, e muito menos uma para o mercado... O que opero são conceitos que resultem em obras, melhor resolvidas nesses ou naqueles meios e suportes, em objetos pequenos ou

gigantescos, em galerias ou na rua mesmo. O público e a crítica que costure esta produção. "A Lição" foi dimensionada para ser um "over", mesmº, um objeto gigante e um corpo de sombras projetadas que quase não cabe na galeria. E mesmo assim, "A Lição" não é um site specific, pois pode ser remontada em qualquer outro lugar suficientemente alto, sempre que um ângulo de paredes (ou de painéis) se mantiver naquela distância do conjunto de sólidos.

**Você acha que as peças tridimensionais, quando existentes, estão modificando sua presença (significado) em suas últimas obras?**

**Regina Silveira** Até pouco tempo atrás, as peças tridimensionais eram raras em meu trabalho - fora as louças pintadas com técnica de sobrevidrado, maquetes, algumas caixinhas de madeira e os cubos de feltro. Na verdade, todos objetos de pequeno tamanho. Mas, já as "Dobras", mais recentes, mudaram a relação com o

espaço e com a escala do corpo. O curioso é que as dobras são ainda bidimensionais - misto de sombra e de objeto - e, por isso, ficam tão ambíguas quando se articulam em suas dobradiças e se sustentam de pé, comedendo uma enorme porção de espaço ao seu redor.

A esfera gigante e agora o conjunto de sólidos são decididamente outro tipo de incursão tridimensional. Enquanto as noções de ausência e de vazio ainda são essenciais para o entendimento das "Dobras", na esfera e na natureza morta, nada há de ausência, nem de vazio - tudo é presença e com um desvio de escala - para maior, o que torna massivo o objeto e diminui o mundo do espectador.

Como funciona o aspecto paródico de seu trabalho no caso de elementos tão abstratos como o cone, o cubo e a esfera? Pensando no "tom" de "A Lição", é mais uma leitura 'lúdica' desse que seria um dos pressupostos cubistas, ou da geometrização, ou, diferente, uma forma de exacerbar e fazer concreta e em grande escala uma noção tão vaga quanto a prerrogativa de que esse era um modelo dominante e efetivo para a arte de Cézanne, entre outros?

**Regina Silveira** A ironia não se dirige aos elementos abstratos em si, mas ao que eles significam quando estão juntos para formar a clássica natureza-morta que serve de modelo em aulas tradicionais de desenho e pintura. Já mencionei aqui a operação poética e irônica principal neste trabalho - e nas series de "A Arte de Desenhar": é a desmontagem dos códigos tradicionais e dos modos de transmissão das linguagens da arte. Os pressupostos cubistas e a lição de Cézanne (em sua carta a Émile Bernard) são outras referências importantes para "A Lição", pois ensinam a "saber ver", no sentido de como o artista deveria apreender as estruturas do mundo visível, em função de uma representação que fosse essencial e não apenas naturalista. Aqui o dado irônico é justamente a espetacularização de um objeto que é, em si, a incorporação desses pressupostos.

relationship with space and the human scale. Oddly enough, the folds are still two-dimensional - a mixture of shadow and object -, and for this reason so ambiguous when they are joined by their hinges and placed upright to take up a huge space around them. The huge sphere and now the set of solid objects are definitely a different kind of tridimensional venture. Whereas the notions of absence and emptiness are still essential to an understanding of "Dobras", there is no absence or emptiness in the sphere or in the still life. Everything is presence, and the scale is changed to the greater se massive objects, and this diminishes the viewer's world.

How does the parodic side of your work function in the case of elements as abstract as cones, cubes, or spheres? In relation to the "tono" of "A Lição", is this another 'ludic' reading of Cubist premises on geometrization? Or is it perhaps a large-scale way of exacerbating and materializing a notion so vague as the prerogative that this was a dominant and effective model for the art of Cézanne and others?

**Regina Silveira** The irony is not aimed at the abstract elements in themselves, but at what they mean when brought together in the classic still-life used as the model for traditional drawing and painting lessons. I have already mentioned here the main poetic and ironic operation both in this work and in the "Art of Drawing" series: the tumbling of traditional canons and modes of art language transmission.

Cubist premises and Cézanne's lesson [in his letter to Émile Bernard] are also important references for "A Lição," because they teach "knowing how to see," in the sense of how artists should apprehend the structures of the visible world based on essentialist, and not just naturalistic, representation. Here the ironic point is the "spectacularization" of an object that is, in itself, the incorporation of these premises.



**CRONOLOGIA SELECIONADA  
[SELECTED TIMELINE]**

Abaixo estão selecionados sobretudo trabalhos que apresentam desdobramentos na instalação *A Lição*, tanto no que se refere à desmontagem de códigos tradicionais e modos de transmissão das linguagens da arte, como o próprio título sugere, tanto é incidência da sombra no espaço. Obras e exposições estão assinaladas com um asterisco (\*).

[The works listed below include those whose developments are featured in the installation *A Lição* (The Lesson), both in respect to the disassembly of traditional codices and modes of transmission of art languages, as suggested in the installation title, and in the casting of shadow in space. The names of works and exhibitions are indicated herein by a single asterisk [\*].

**Regina Scalzilli Silveira** nasce em 1939, em Porto Alegre, RS. Vive e trabalha em São Paulo, Brasil.  
[**Regina Scalzilli Silveira** was born in 1939 in Porto Alegre, RS. She lives and works in São Paulo, SP, Brazil.]

**Final dos anos 50/início dos anos 60 – Estudos**

[Late 1950s and early 1960s – Training and education]

Conclui bacharelado em Pintura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, em 1958, onde estuda com Aldo Locatelli e Ado Malagoli. No ano seguinte, licencia-se em Desenho pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. No início da década de 60, tem aulas de pintura com Iberê Camargo, xilogravura com Francisco Stockinger e litogravura com Marcelo Grassmann, no Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Desde 1958, participa ativamente de salões, principalmente nacionais, onde recebe inúmeras premiações.

[Attained a bachelor's degree with a major in Painting in 1958 from the Federal University of Rio Grande do Sul – UFRGS's Art Institute, where she studied under Aldo Locatelli and Ado Malagoli. In 1959 she earned a teaching degree (Drawing) from the Rio Grande do Sul Catholic University's School of Philosophy. In the early 1960s, Silveira took painting classes from Iberê Camargo, woodcut printing, from Francisco Stockinger, and lithography from Marcelo Grassmann as part of the Porto Alegre City Administration Studio Program. As from 1958 the artist has shown actively in art salons, mainly in Brazil, at which she has been awarded several times.]

**1964/68**

Exerce cargo de Instrutora de Ensino Superior na cadeira de Pintura no Instituto de Artes na UFRGS, Porto Alegre.

[Teacher of Painting at the Rio Grande do Sul Federal University's Art Institute, Porto Alegre, RS.]

**1967**

Conhece Julio Plaza (1938-2003) em Madri, onde estuda História da Arte na Faculdade de Filosofia e Letras como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica. Casam-se no ano seguinte, no Brasil. Em 1969, a convite de Angel Crespo, o casal é convidado a participar do corpo docente da Universidade de Puerto Rico.

[Met Julio Plaza (1938-2003) in Madrid, Spain, where she attended the School of Philosophy and Letters of Madrid, Spain, with a Hispanic Culture Institute scholarship. Married Plaza in 1968 in Brazil. In 1969, Angel Crespo invited the couple to teach at the University of Puerto Rico.]

**1969/73**

Ingressa como professora convidada no Departamento de Humanidades da Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Porto Rico – campus de Mayagüez. Realiza as primeiras serigrafias.

[Visiting professor at the Humanities Department of the University of Puerto Rico's School of Arts and Sciences, Mayaguez campus, Puerto Rico. Executed her first silk-screen prints.]



**TÉCNICA DO PINCEL**  
**2. Agarre o pincel**  
 pela ponta, para estar  
 mais seguro, quando  
 quiser pintar um por-  
 menor ou dar uma  
 pincelada particular-  
 mente vigorosa e ex-  
 pressiva.



ANDRÉ MAZZA & RENILDA SILVEIRA - 1974 serigrafia

### 1973/85

Leciona e coordena o setor de gravura da Faculdade de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. [Teacher and print division coordinator at the School of Art of Fundação Armando Álvares Penteado in São Paulo, SP, Brazil.]

### 1974/93

É professora do Departamento de Arte da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, em São Paulo. [Teacher at the Art Department of the University of São Paulo's School of Communications and Art – USP/ECA, in São Paulo, SP, Brazil.]

### 1974

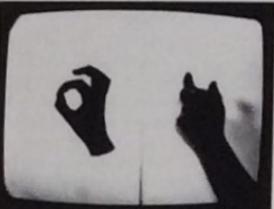
[\*] Realiza, com Julio Plaza, um conjunto de serigrafias da série "Saber Pintar - Série Didática".

[[\*]]Created jointly with Julio Plaza a series of silk-screen prints titled "Saber Pintar - Série Didática" (How to Paint – Instruction Series).]

### 1978

**Regina Silveira: Obra Gráfica 71-77** (Individual). Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

[\*] **Regina Silveira: Obra Gráfica 71-77** (Regina Silveira: Graphic Production 1971-1977) solo exhibition held at the art gallery of the Rio Grande do Sul Federal University's Art Institute, Porto Alegre, RS.]



A Arte de Desenhar 1980 fotograma de vídeo

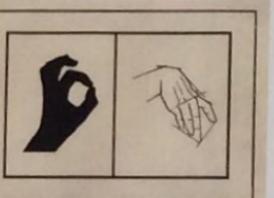
### 1980

'Anamorfas' (individual). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

[\*] **'Anamorfas'** (solo exhibition), University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, SP, Brazil.]

[\*] Realiza o vídeo *A arte de desenhar*, além de várias serigrafias e uma litografia – *A Arte de Desenhar* –, da série "Anamorfas".

[[\*]] Produced the video *A arte de desenhar* [The Art of Drawing], several silk-screen prints and a lithograph – *A Arte de Desenhar* – of the series "Anamorfas".



A Arte de Desenhar 1980 seros

### 1981

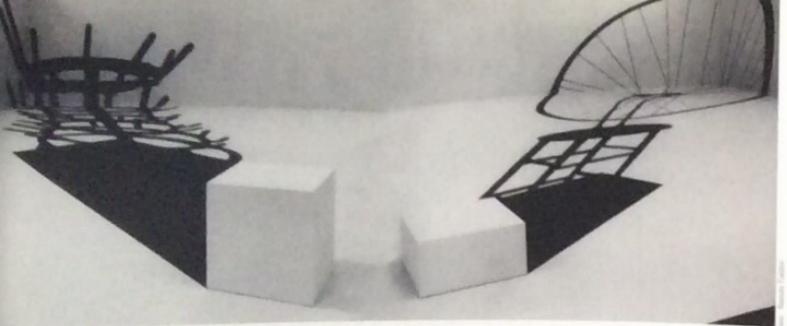
**XVI Bienal Internacional de São Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. [**16º São Paulo International Biennial**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil.]

[\*] Realiza, em fotocópia, o livro de artista *The Art of Drawing* (São Paulo, ed. de autor).

[[\*]] Produced, in photocopy format, the artist's book *The Art of Drawing* (São Paulo, artist's edition).]



In Absentia: Para Giacomo Leopardi 1981  
monóptero (Museu de Arte Moderna de São Paulo)



In Absentia M.D. 1983 instalação XVII Biennal Internacional de São Paulo

1982

**Individual.** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. [Solo exhibition, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brazil.]

[\*] Realiza a primeira interferência no espaço – *In Absentia: Para Giselda Leirner* – na coletiva “Arte em Processo” no Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, Brasil). [(\*)] Presented her first site-specific installation – *In Absentia: Para Giselda Leirner*–in the group exhibition “Arte em Processo” held at Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, Brazil.]

[\*] Produz um protótipo para o livro de artista *A Arte de Desenhar*. [(\*)] Designed a prototype for the artist’s book *A Arte de Desenhar*.

1983

**XVI Biennal Internacional de São Paulo.** Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. [16º São Paulo International Biennial, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP, Brazil]

1984

“Simulacros” (individual), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.  
[“Simulacros” (Simulacra), solo exhibition, University of São Paulo’s Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, SP, Brazil]

1987

“Inflexões” (individual), Arte Galeria, Fortaleza; Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil. [“Inflexões” (Inflexions), solo exhibition, Arte Galeria, Fortaleza, CE, and Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP, Brazil]

1988

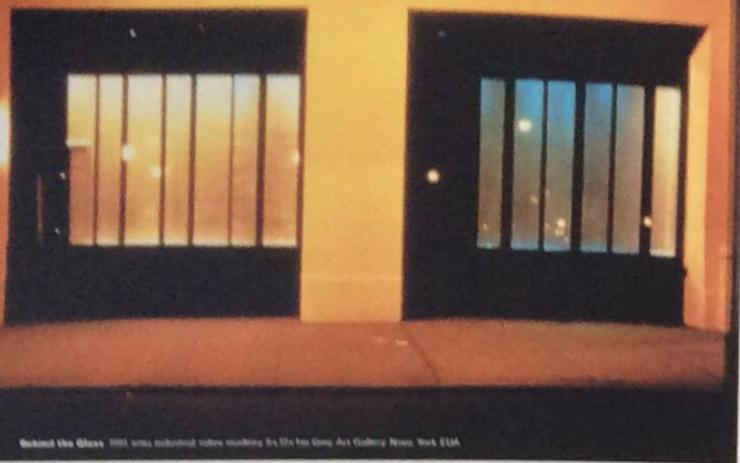
Desenvolve atividades como artista visitante na Cooperativa Diferença (Lisboa, Portugal). [Visiting artist working at Cooperativa Diferença (Lisbon, Portugal).]

Recebe os prêmios “Lei Sarney de Incentivo à Cultura” (gravura) e “Melhor Instalação de 1987”, concedido pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), pela obra *Monudentro*, apresentada na exposição coletiva “A Trama do Gosto” (Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil). [Awarded the prizes “Sarney Law for Cultural Incentive” (engraving) and Best Installation 1987 bestowed by the São Paulo Association of Art Critics for the work *Monudentro* presented in the group exhibition “A Trama do Gosto” (Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP, Brazil).]

**Individual.** Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. [Solo exhibition Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal.]



Solenbra 1990 instalação SESC Pompeia São Paulo Brasil



**Behind the Glass**, 1989, two photographs showing installing the glass in Grey Art Gallery, New York, USA.

1989

**'Vértice'** (individual), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. [**'Vértice'** (Vertex), solo exhibition, University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, SP, Brazil.]

1990

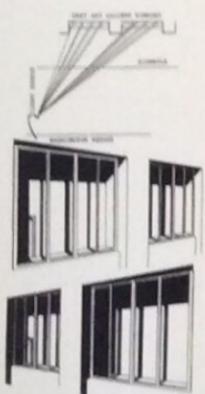
Participa como artista visitante das atividades da Associação dos Artistas Gravadores (Amadora) e da Cooperativa Árvore (Porto), ambas em Portugal. [Visiting artist working at the Associação dos Artistas Gravadores (Amadora) and the Cooperativa Árvore (Porto), both in Portugal.]

[I] Realiza a instalação *Sombra* para a coletiva "Gente de Fibra" (SESC Pompéia, São Paulo, Brasil). [I] Created the installation *Sombra* for the group exhibition "Gente de Fibra" (SESC Pompéia, São Paulo, SP, Brazil.)

**'Auditorium II'** (individual), Cooperativa de Actividades Artísticas Árvore, Porto, Portugal. [**'Auditorium II'**, solo exhibition, Cooperativa de Actividades Artísticas Árvore, Porto, Portugal.]

1990-91

Recebe bolsa de estudos da John Simon Guggenheim Foundation e transfere-se para Nova York, Estados Unidos. [Awarded a John Simon Guggenheim Foundation scholarship, relocated in New York, USA.]



**Behind the Glass**, 1989, diagrama para instalação na Grey Art Gallery, New York, USA.

1991

Desenvolve atividades como artista visitante em Southern University of Illinois (Carbondale), Austin Community College (Austin) e University of New Mexico (Albuquerque), nos Estados Unidos. [Visiting artist working at the Southern University of Illinois (Carbondale, IL), Austin Community College (Austin, TX) and University of New Mexico (Albuquerque, NM), in the USA.]

[I] Realiza a instalação ***Behind the Glass*** na vitrine da Grey Art Gallery, New York University (Nova York, Estados Unidos). [I] Set up the installation *Behind the Glass* in the window of New York University's Grey Art Gallery—in New York, NY, USA.]

**'Auditorium II (Black)'** (individual), Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil. [**'Auditorium II (Black)'** (solo exhibition), Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP, Brazil.]

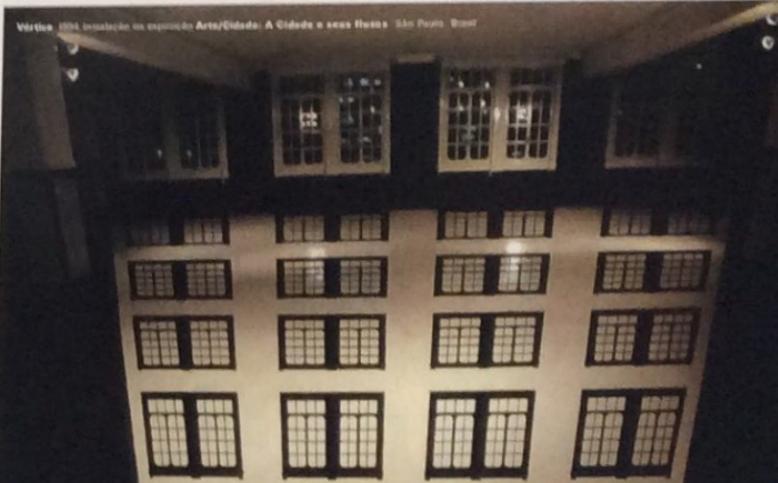
1992

**'Síntese: Office 2'** (individual), LediFiam Gallery, Nova York, Estados Unidos. [**'Síntese: Office 2'** (solo exhibition), LediFiam Gallery, New York, NY, USA.]

1993

Ganha bolsa de estudos da The Pollock-Krasner Foundation (Nova York, Estados Unidos) e bolsa do programa de artista em residência do Banff Centre for the Arts (Alberta, Canadá). Desenvolve também atividades como artista visitante no Pacific Northwest College of Art (Portland, Estados Unidos). [Awarded a The Pollock-Krasner Foundation scholarship (New York, NY, USA) and a grant for the resident artist program at the Banff Centre for the Arts, Banff, Canada. Worked as visiting artist at the Pacific Northwest College of Art (Portland, OR, USA).]

**'Masterpieces (In Absentia)'** (individual), LediFiam Gallery, Nova York, Estados Unidos. [**'Masterpieces (In Absentia)'** (solo exhibition), LediFiam Gallery, New York, NY, USA.]



**'Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil'** (coletiva). The National Museum of Women in the Arts, Washington DC, Estados Unidos. [**'Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil'** (group exhibition). The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., USA.]

**'Drawings: 30th Anniversary Exhibition'** (coletiva), Leo Castelli Gallery, Nova York, Estados Unidos. [**'Drawings: 30th Anniversary Exhibition'** (group exhibition). Leo Castelli Gallery, New York, NY, USA.]

#### 1994

Com bolsa da Fulbright Foundation, realiza a obra **The Saint's Paradox** [O Paradoxo do Santo], apresentada na coletiva "Recovering Popular Culture", em El Museo del Barrio (Nova York, Estados Unidos). [With a Fulbright Foundation scholarship, executed *The Saint's Paradox* that she presented at the group exhibition "Recovering Popular Culture" at El Museo del Barro, new York, NY, USA.]

**'Expandables'** (individual), Art Gallery do Brazilian American Cultural Institute (BACI), Washington DC, Estados Unidos. [**'Expandables'** (solo exhibition). Art Gallery – Brazilian American Cultural Institute (BACI), Washington, D.C., USA.]

**'Bienal Brasil Século XX'** (coletiva), Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. [**'Bienal Brasil Século XX'** (group exhibition). Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP, Brazil.]



Vista geral da exposição **Grafias**, 1996. Museu da Arte de São Paulo. São Paulo, Brasil.

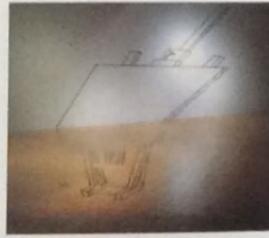
**'Arte/Cidade: A cidade e seus fluxos'** (coletiva), São Paulo, Brasil. [**'Arte/Cidade: A cidade e seus fluxos'** (group exhibition). São Paulo, SP, Brazil.]

#### 1995

Recebe bolsa do programa de artista residente da Civitella Ranieri Foundation (Umbertide, Itália). [Awarded a resident artist grant from the Civitella Ranieri Foundation (Umbertide, Italy).]

**'Mapping the Shadows'** (individual), LedaFlam Gallery, Nova York, Estados Unidos. [**'Mapping the Shadows'** (solo exhibition). LedaFlam Gallery, New York, NY, USA.]

**'Prints'** (coletiva), Brooke Alexander Gallery, Nova York, Estados Unidos. [**'Prints'** (group exhibition). Brooke Alexander Gallery, New York, NY, USA.]



**Desaparição**, 1997. Instalação na exposição **'Ao Cube'**. Poco das Artes. São Paulo, Brasil.

#### 1996

**'Grafias'** (individual), Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil. [**'Grafias'** (solo exhibition). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, SP, Brazil.]



**"Gone Wild"** (individual) na série "Inside/Out", Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, Estados Unidos. ["**Gone Wild**" of the series Inside/Out (solo exhibition). Museum of Contemporary Art of San Diego, La Jolla, CA, USA.]

1997

Desenvolve atividades como artista visitante na University of Texas at Austin (Austin) e Northern Illinois University (De Kalb), ambas nos Estados Unidos. [Visiting artist at the University of Texas, at Austin (Austin, TX) and Northern Illinois University (De Kalb, IL), both in the United States.]

[\*] Realiza a instalação **Desaparéndia** na coletiva "Ao Cubo", Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). [\*\*] Presented the installation *Desaparéndia* in the group exhibition "Ao Cubo", at the University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, SP, Brazil.]

**"To be Continued..."** (individual), NIU Art Museum, Chicago, Estados Unidos. [**"To be Continued..."** (solo exhibition) Northern Illinois University's Art Museum, Chicago, IL, USA.]

Tropic! 1999 Instalação na fachada do edifício da XXIV Bienal Internacional de São Paulo



84

**"Diversidade da Escultura Brasileira Contemporânea"** (coletiva), intervenção na avenida Paulista, São Paulo, Brasil. Organização Instituto Cultural Itaú. [**"Diversidade da Escultura Brasileira Contemporânea"** (Diversity of the Brazilian Contemporary Sculpture), site-specific intervention presented on Avenida Paulista, São Paulo, SP, Brazil. Organized by Instituto Cultural Itaú.]



**1997/99**

**"Re-Alining Vision: Alternative Currents in South American Drawing"** (coletiva), Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Estados Unidos; Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, México; Miami Art Museum, Miami, Estados Unidos. [**"Re-Alining Vision: Alternative Currents in South American Drawing"** (group exhibition). Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, TX, USA; Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, Mexico; Miami Art Museum, Miami, FL, USA.]

**1998**

**"Série Velox"** (individual), Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil. [**"Velox"** series (solo exhibition), Galeria Brito Cimino, São Paulo, SP, Brazil.]

**"Horizonte reflexivo"** (coletiva), Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, Brasil. [**"Horizonte reflexivo"** (Reflective horizon) group exhibition, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, RJ, Brazil.]

**XXIV Bienal Internacional de São Paulo** (coletiva), Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.  
[**24º São Paulo International Biennial** (group exhibition), Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP, Brazil.]



Todas las Noches 1999 modelo digital Projeto para MARCO - Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México (modelo digital: Eladio Tovar)



66 67



Nightmare 2000 madeira acrílico vinil adesivo e ovo de avestruz 17x20x26cm

**"El Empeño Latino Americano"** (coletiva), Museo de Arte Contemporáneo/Universidad de Chile, Santiago, Chile.  
[**"El Empeño Latino Americano"** (group exhibition). Museo de Arte Contemporáneo – Universidad de Chile, Santiago, Chile.]

**1999**

[I] Apresenta obras da série **"Desapariencias"** na exposição individual da Galeria Gabriela Mistral (Santiago, Chile), e realiza projeto de instalação **Todas las noches** para o Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey – MARCO (Monterrey, México). [II] Presented works from the series **"Desapariencias"** in a solo exhibition held at Galeria Gabriela Mistral of Santiago, Chile, and designed the installation **Todas las noches** to be shown at the Museo de Arte Contemporáneo of Monterrey – MARCO, Monterrey, Mexico.]

**"Por que Duchamp?"** (coletiva), Paço das Artes, São Paulo, Brasil. [**"Why Duchamp?"** (group exhibition) Paço das Artes, São Paulo, SP, Brazil.]

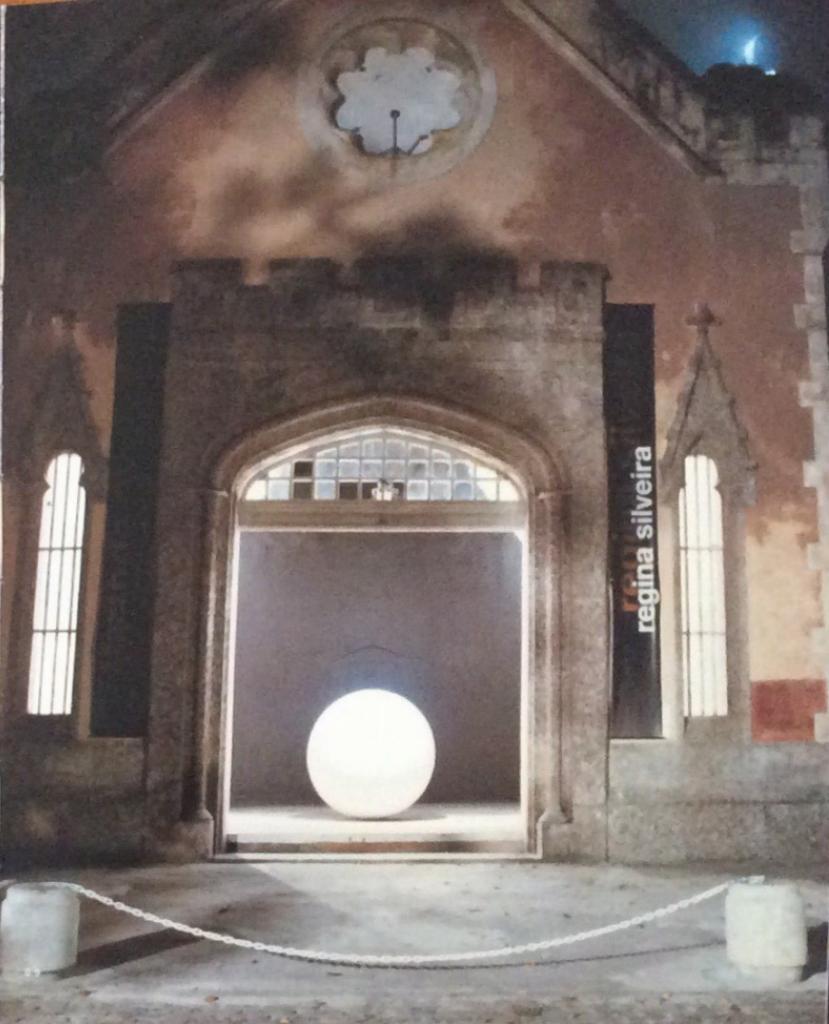
**II Bienal do Mercosul** (coletiva), Porto Alegre, Brasil. [**2nd Mercosur Biennial** (group exhibition) Porto Alegre, RS, Brazil.]

**"Passion for Wings"** (coletiva), interferência na fachada do National Museum of Aviation, Ottawa, Canadá. [**"Passion for wings"** (group exhibition). Site-specific intervention on the façade of the National Aviation Museum, Ottawa, Canada.]

**"Mastering the Millennium – Art of the Americas"** (coletiva), Museum of the Americas, Washington DC, Estados Unidos; Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. [**"Mastering the Millennium – Art of the Americas"** (group exhibition). Museum of the Americas, Washington, D.C., USA and Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.]



Equinócio 2000 Instituto Paulista das Comunicações Fábrica Lige Rua de Janeiro, Brasil



regina silveira

2000

Recebe o Prêmio Cultural Sérgio Motta 2000 na categoria "Voto Popular". [Awarded the 2000 Sérgio Motta Cultural Prize in the category "People's Choice" (São Paulo, SP).]

[\*] Apresenta as instalações **Desaparéncia: Estúdio** na exposição "Perpetual Transformation", no Art Museum of the Americas (Washington DC, Estados Unidos) e **Equinócio** no Pavilhão das Cavalariças/Projeto Zona Instável, no Parque Lage (Rio de Janeiro, Brasil). [\*\*] Presented the installations "**Desaparéncia: Estúdio**" in the exhibition "Perpetual Transformation", at the Art Museum of the Americas (Washington, D.C., USA) and "**Equinócio**" (Equinox) in the Projeto Zona Instável held at Mews Pavilion, Parque Lage (Rio de Janeiro, RJ, Brazil).



Vista Parcial da Instalação **Desaparéncia: Estúdio**, 2000  
Térrea Porto Alegre Brasil

[\*] Inicia a série "**Armarinhos**" (*Afinete, Agulha, Botão, Colchete, Gancho, Pressão*). Cinco delas são doadas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo pela Galeria Brito Cimino (São Paulo). [\*\*] Began the series "**Armarinhos**" (Notions) – *Afinete, Agulha, Botão, Colchete, Gancho, Pressão* (Pin, Needle, Button, Snap, Hook-and-Eye, Pressure Fastener) –, five works of which were donated by Galeria Brito Cimino to the Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, Brazil.

**The Egg Dream Museum** (coletiva), The Nutrition Pavillion – EXPO 2000, Hannover, Alemanha.  
[**The Egg Dream Museum** (group exhibition); The Nutrition Pavilion – EXPO 2000, Hanover, Germany.]

Vista Parcial da Exposição **Dobres** 2001 - Paço Imperial Rio de Janeiro Brasil





Cor, Corda 2002  
Exposição Arte/Cidade Sesc Belenzinho São Paulo Brasil



BRUNO KRETSCHMER

"Porto Rico '00 (Paréntesis en la Ciudad)" (coletiva), San Juan, Porto Rico. [ "Puerto Rico '00 (Parentesis en la Ciudad)" (group exhibition). San Juan, Puerto Rico.]

I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana (coletiva), Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina. Recebe o Gran Premio del Grabado Latinoamericano e Medalha de Ouro. [1st Argentine Biennial of Latin American Graphic Arts (group exhibition). Museu Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina. Awarded the Grand Prize for Latin American Engraving and a gold medal.]

"Arte Conceitual e Conceitualismo - Anos 70 na Coleção do MAC/USP" (coletiva), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. [ "Arte conceitual e conceitualismo - Anos 70 na Coleção MAC/USP" (group exhibition). University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, SP, Brazil.]

Lunar 2002 Cenário para espetáculo de dança REMAP Grupo Anita Cheng Joice Sohro Nova York EUA



## 2001

Desenvolve projeto no Sackler Center, Education Dept, no Guggenheim Museum (Nova York, Estados Unidos) como artista visitante. [Visiting artist working at the Sackler Center, Education Dept, of the Guggenheim Museum (New York, USA).]

[\*] "Desaparéncia (Estúdio)" (individual), Torreão, Porto Alegre, Brasil. [\*] Presented the installation "Desaparéncia (Estúdio)" in a solo exhibition held at Torreão, Porto Alegre, RS, Brazil.

"Dobras" (individual), Ateliê FINEP - Pão Imperial, Rio de Janeiro, Brasil. ["Dobras" (Folds), solo exhibition, Ateliê FINEP - Pão Imperial, Rio de Janeiro, RJ, Brazil.]

"Rembrandt to Rauschenberg - Building the Collection" (coletiva), Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, Estados Unidos. ["Rembrandt to Rauschenberg: Building the Collection" (group exhibition), Jack S. Blanton Museum of Art - The University of Texas, Austin, USA.]

"Rede de Tensão: Bienal 50 Anos" (coletiva), Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP. ["Rede de Tensão: Bienal 50 Anos" (group exhibition), Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP, Brazil.]

"The Overexited Body - Arte e Esporte na Sociedade Contemporânea" (coletiva), SESC Pompeia, São Paulo, Brasil. ["The Overexited Body - Arte e Esporte na Sociedade Contemporânea" (group exhibition), SESC Pompeia, São Paulo, SP, Brazil.]

"Brazil: Body and Soul" (coletiva), The Guggenheim Museum, Nova York, Estados Unidos. ["Brazil: Body and Soul" (group exhibition), The Guggenheim Museum, New York, USA.]

"Virgin Territory: Women, Gender and History in Contemporary Brazilian Art" (coletiva), The National Museum of Women in the Arts, Washington DC, Estados Unidos. ["Virgin Territory: Women, Gender and History in Contemporary Brazilian Art" (group exhibition), The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., USA.]

## 2002

[\*] "Artecidadezonaeste" [Arte/Cidade] (coletiva), interferência no edifício do SESC Belenzinho, São Paulo, Brasil. [Cor, Cordas]. ["Artecidadezonaeste" (group exhibition), Site-specific intervention in the SESC Belenzinho building, São Paulo, SP, Brazil. [Cor, Cordas]]

[\*] "Equinócio" é apresentada na exposição "Estratégias para deslumbrar" (coletiva), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, Brasil). [\*] Presented a revised version of the installation "Equinócio" (Equinox) in the group exhibition "Estratégias para deslumbrar", organized by the University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea (Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, SP, Brazil).

"[emoção art.ficial]" (coletiva), Itaú Cultural, São Paulo, Brasil. ["[emoção art.ficial]" (group exhibition), Itaú Cultural, São Paulo, SP, Brazil.]

[\*] "A Lição" (individual), Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil. ["A Lição" (The Lesson), solo exhibition, Galeria Brito Cimino, São Paulo, SP, Brazil.]

"Do conceito ao Espaço" (coletiva), Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil. ["Do conceito ao espaço" (From concept to space), group exhibition, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP, Brazil.]

## 2003

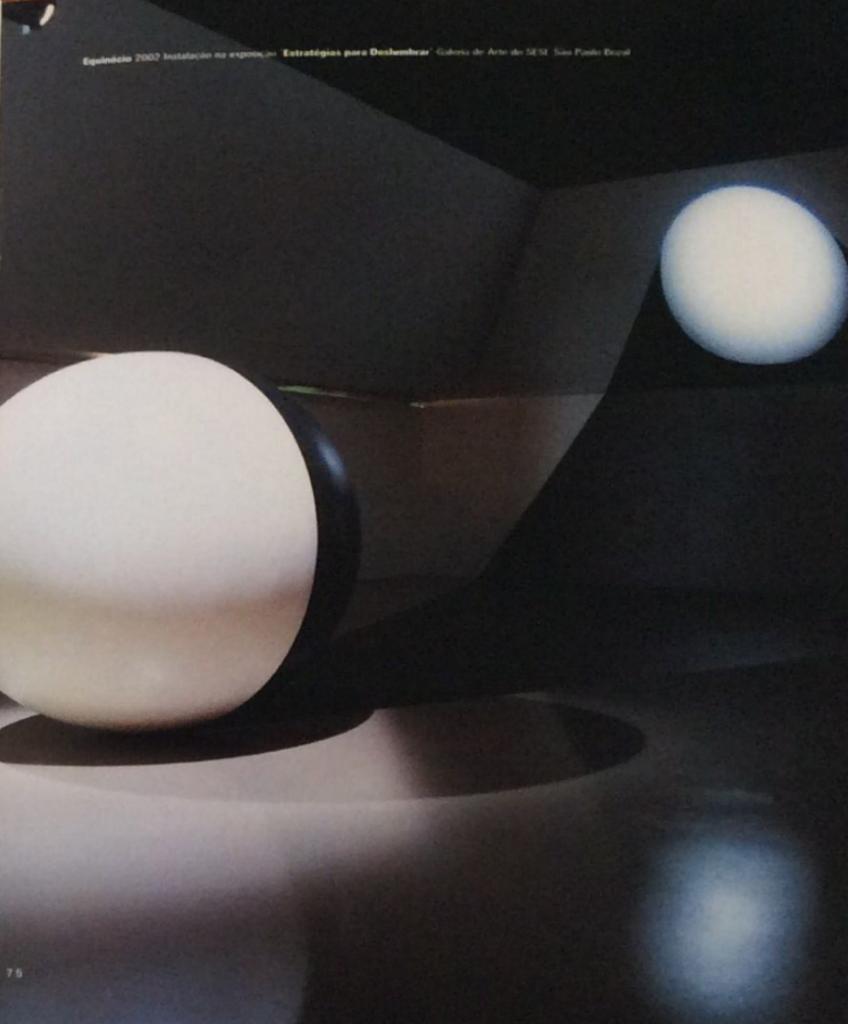
"Claraluz" (individual), Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasil. São apresentadas: Lumen, Luminância, Luz/luz, Pulsar, Quimera [\*], Doublé [\*], Lunar [\*], Luzeira. ["Claraluz" (solo exhibition), Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, SP, Brazil. Featured works: Lumen, Luminância, Luz/luz, Pulsar, Quimera [\*], Doublé [\*], Lunar [\*], Luzeira]

"Imágética" (coletiva), Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, Brasil. ["Imágética" (group exhibition), Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, PR, Brazil.]

"Layers of Brazilian Art" (coletiva), Faulconer Gallery, Grinnell College, Grinnell, Estados Unidos. ["Layers of Brazilian Art" (group exhibition), Faulconer Gallery, Grinnell College, IA, Grinnell, USA.]

"Histoire des Amériques" (coletiva), Musée d'art contemporain, Montreal, Canadá. ["Histoire des Amériques" (group exhibition), Musée d'Art Contemporain, Montreal, Canada.]

"Arte e Sociedade: uma relação polêmica" (coletiva), Itaú Cultural, São Paulo, Brasil. ["Arte e Sociedade: uma relação polêmica" (Art and society: a polemic relationship), group exhibition, Itaú Cultural, São Paulo, SP, Brazil.]



## 2004

A APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) concede à exposição "Claraluz" o prêmio de Melhor Exposição do Ano (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo). [Awarded the São Paulo Art Critics Association – APCAs "Best Exhibition of the Year" prize for "Claraluz", held at Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, SP, Brazil.]

[\*] Realiza a série "Eclipses" (Óculos, Garfos, Clip, Gancho, Plug), apresentada na coletiva "Sala de Arte" (Galena Brito Cimino e a loja „Ovo, São Paulo). [\*\*] Executed the series "Eclipses" (Eyeglasses, Forks, Paper Clip, Hook, Plug) featured in the group exhibition "Sala de Arte" (Galena Brito Cimino and the shop „Ovo, São Paulo, SP, Brazil.)

Desenvolveu atividades como artista visitante no Centro Cultural de Espanha (Montevideu, Uruguai), onde realiza intervenção na fachada do edifício (*Derrapando*).[Visiting artist working at Centro Cultural de Espanha (Montevideo, Uruguay), where she presented a site-specific intervention (*Derrapando*) on the façade of the cultural center building.]

[\*] "Desapariencia (Taller)" (individual), Sala de Arte Público Siqueiros, México DF, México. [\*\*] "Desapariencia (Taller)" (solo exhibition), Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico City, Mexico.]

"Derrapagem" Projeto Parede, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.  
"Derrapagem", Wall Project, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, Brazil]

"INSITU", artista convidada da II Mostra do Programa de Exposições 2004, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil. ["INSITU", guest artist at the 2<sup>nd</sup> Show of the Exhibition Program 2004, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP, Brazil.]

## 2005

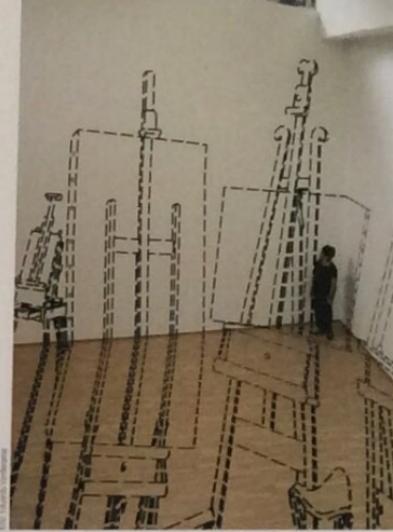
"Campos Latino-americanos" (com Miguel Ángel Rojas), Galeria Alcuadrado, Bogotá, Colômbia. [**Campos Latino-americanos**] (Latin American fields), with Miguel Ángel Rojas, Galeria Alcuadrado, Bogota, Colombia.]

[\*] "Lumen" (individual), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/Palácio de Cristal, Madrid, Espanha.  
[\*\*] "Lumen" (solo exhibition), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/Palácio de Cristal, Madrid, Spain.]



## Coleções públicas [Public collections]

Agnes Etherington Art Center (Kingston, Canadá)  
Centro Cultural São Paulo (São Paulo, Brasil)  
Colecção Metrópolis/TV Cultura (São Paulo, Brasil)  
El Museo del Barrio (Nova York, Estados Unidos)  
Foundation for Contemporary Performance Arts (Nova York, Estados Unidos)  
Franklin Furnace Archive at MoMA (Nova York, Estados Unidos)  
Galeria Gabriela Mistral/Ministério da Cultura do Chile (Santiago, Chile)  
Itaú Cultural (São Paulo, Brasil)  
Ministério das Relações Exteriores/Instituto Rio Branco (Brasília, DF, Brasil)  
Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina)  
Museo José Luis Cuevas (México, DF, México)  
Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (São Paulo, Brasil)  
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil)  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Porto Alegre, Brasil)  
Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, Brasil)  
Museum of Contemporary Art San Diego (La Jolla, Estados Unidos)  
Other Books & So Archive (Amsterdam, Holanda)  
Pinacoteca da Apub (Porto Alegre, Brasil)  
Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, Brasil)  
Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS (Porto Alegre, Brasil)  
The Jack S. Blanton Museum of Art/University of Texas at Austin (Austin, Estados Unidos)  
The Queens Museum of Art (Nova York, Estados Unidos)



Desapariencia (Taller) 2004 El Colegio SAPS Sala de Arte Pública Siqueiros  
Cidade do México

## Instalações selecionadas [Selected installations]

"Ex Orbis", 2001, Aeroporto Internacional Salgado Filho (Porto Alegre, Brasil). ["Ex Orbis", 2001, Salgado Filho International Airport (Porto Alegre, RS, Brazil)]

"Teorema da Gaveta" (2002), Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação da USP (São Carlos, Brasil)  
["Teorema da Gaveta" (2002), University of São Paulo's Institute of Mathematical and Computer Sciences (São Carlos campus, SP, Brazil)]

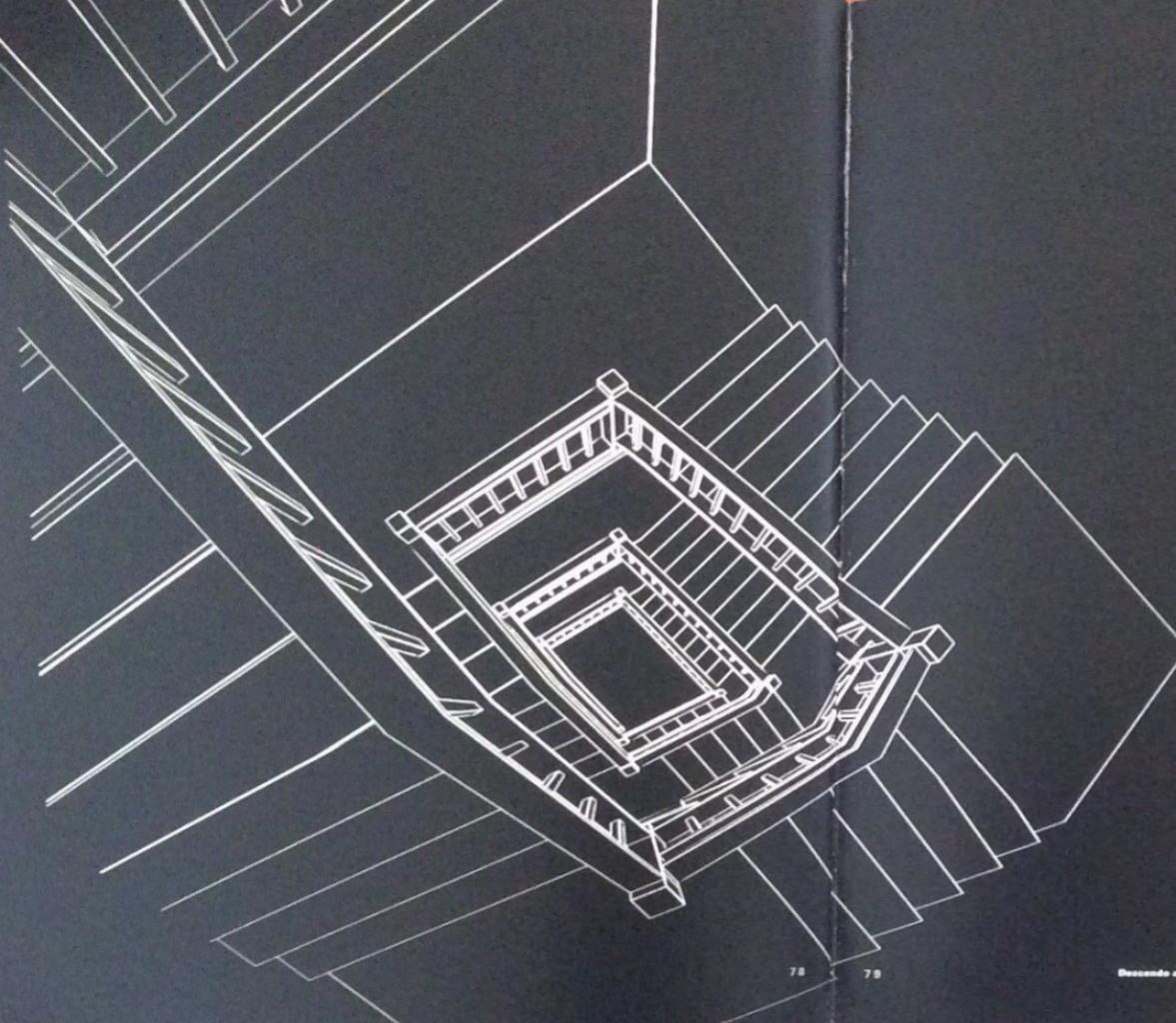
"Auditorium", 2002, SESC Santo André (Santo André, Brasil). ["Auditorium", 2002, SESC Santo André (Santo André, SP, Brazil)]

"Fly House", 2002, residência de Lúcia Santaella e Winfried Nöth (São Paulo, Brasil). ["Fly House", 2002, residence of Lúcia Santaella and Winfried Nöth (São Paulo, SP, Brazil)]

[\*] "Duplo", 2003, Praça Ana dos Santos Figueiredo [arquiteto Samuel Kruchin] (São Paulo, Brasil). [\*\*]  
"Duplo", 2003, Praça Ana dos Santos Figueiredo [architect Samuel Kruchin] (São Paulo, SP, Brazil)]

"Bordado", 2003, residência de Bruce e Diane Halle (Aspen, Estados Unidos). ["Bordado" (Embroidery), 2003, residence of Bruce and Diane Halle (Aspen, CO, USA)]

**Website oficial** [Official website]  
[www2.uol.com.br/reginasilveira](http://www2.uol.com.br/reginasilveira)



# Regina Silveira

**A Lição.** 2002, instalação.

MDF, tinta automotiva e vinil adesivo 80m<sup>2</sup>

[*The Lesson*, 2002, installation, MDF, automotive paint and adhesive vinyl, 80 m<sup>2</sup>]

cone [cone] 250x160cm cubo [cube] 170x170x170cm

cilindro [cylinder] 250x160cm estrela [sphere] ø180cm

Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo

Doação da Artista, 2004

assistentes da artista [associates artist]

Eduardo Verderame, Theresia Salazar,

Roberto Gorgati e [and] Luis Felipe Dib

maquete manipuladas em computador [computer-manipulated model]

Arquiteto [Architect] Claudio E. S. Bueno

execução das peças [parts execution]

Marton+Marton

iluminação [lighting]

RCF Lighting & Sound S/C Ltda.

agradecimentos [gratefulness]

Marcos Baptista Rabiglio, Valdomiro Ferreira da Silva

e [and] Marcelino Ros Lopez

catálogo [catalogue]

coordenação [organization]

Galeria Brito Cimino

textos [texts]

Fernando Cocchiarale e [and] Rafael Vogt Maia Rosa

cronologia [chronology]

Margarida Sant'Anna

versão para o Inglês [translation into English]

Izabel Murat Burbidge e [and] Marcos P. Natali

fotos [photos]

João Musa e [and] Carlos Kipnis

fotoletos e impressão [films and print]

Rush Gráfica e Editora Ltda.

projeto gráfico [graphic design]

José Roberto Freire



PINACOTECA

Governador do Estado

[Governor]  
Geraldo Alckmin

Secretaria de Estado da Cultura  
[State Secretary of Culture]  
Claudia Costin

Diretora do Departamento de Museus e Arquivos  
[Director of the Museums and Archives Department]  
Silvia Antibas

Diretor Técnico  
[Technical Director]  
Marcelo Mattos Araujo

Conselho de Orientação Artística  
[Art Advisory Board]  
Ana Maria de Mores Belluzzo  
Carlos A. Cerqueira Lemos  
José Roberto Teixeira Leite  
Mariúcia Bottallo  
Odetti Guerson  
Paulo Portella Filho  
Regina Silveira  
Ruth Sprung Tarasanich

SUMÁRIO [INDEX]

IMAGENS [IMAGES]

1\_7 maquete da instalação *A Lição*, manipulada em computador [computer manipulated model of the installation *A Lição*]

8\_15 vistas parciais da maquete com indicação da posição do observador  
[partial views of the model, with indication of the observer's viewpoint]

16\_19 maquete da instalação [installation model]

20\_23 execução dos elementos da instalação [execution of installation elements]

25\_37 *A Lição*: vista geral e parciais da instalação  
[A *Lição*: installation overview and details]

TEXTOS [TEXTS]

39 Transbordamentos

45 Overflows

Fernando Cocchiarale

49 Entrevista com [Interview with] Regina Silveira  
Rafael Vogt Maia Rosa

56 Cronologia [Chronology]  
Margarida Sant'Anna

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Praca da Luz, 2

São Paulo 01120 010 SP

t [55] 3229 9844

e-mail: [imprensa@pinacoteca.sp.gov.br](mailto:imprensa@pinacoteca.sp.gov.br)

