**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE HISTÓRIA SOCIAL**

**A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção:
Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente**

Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva

Tese apresentada ao Programa de História Social do
Departamento de História da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo, para a obtenção do título de Doutora em
Ciências, no Programa de História Social.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva.

Versão corrigida

De acordo, Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586f Silva, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da
A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente / Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva ; orientador Marcos Antônio da Silva. - São Paulo, 2015.
400 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Fotografia e arte contemporânea. 2. terreno da ficção. 3. Regina Silveira. 4. Carlos Fadon Vicente. 5. Brasil. I. Silva, Marcos Antônio da, orient. II. Título.

SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. **A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Ciências, no Programa de História Social.

Banca Examinadora

Aprovado em 30 de Junho de 2015.

Profª. Dra. Annateresa Fabris Instituição: ECA-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Dra. Sara Albieri Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. James Roberto Silva Instituição: UFAM

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva Instituição: IA-Unesp

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva (orient.) Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. **A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente**. 2015, 400 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

Esta tese parte dos contextos de obras de Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939) e Carlos Fadon Vicente (São Paulo, SP, 1945), realizadas a partir dos anos de 1970, para reflexão e problematização sobre as relações entre fotografia e ficção, na arte contemporânea. Entre os artistas brasileiros que tiveram importante atuação nos anos 1970 no uso da fotografia como elemento de suas obras, ou como fotógrafos, este estudo enxerga em Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente pesquisas seminais e declaradas em torno da representação e do debate sobre a visualidade, que persistem até hoje. Este estudo reconhece também similaridades nas obras dos dois artistas, mesmo que trabalhadas de modo diferente, no que concerne ao uso de elementos que levam à problematização do conceito de representação e à ideia de ficção. A dualidade entre arte e fotografia e vice-versa, permeia toda a tese. Da mesma forma, o debate em torno da ficção dado a partir da ideia de “terreno” como conjunto de significados capaz de problematizar diversas noções de ficção: fingir, imitar, parecer semelhante, real, verdadeiro, fidedigno, verossímil. Iludir, encenar, construir, falsificar. Tornar ambíguo, virtual, simular. O ponto fulcral da questão reside no jogo em torno da representação, da natureza artificiosa da imagem fotográfica. A fotografia permeia o campo das Artes Visuais e o da própria Fotografia, como suporte mediático que possibilita se pensar a questão da representação, o embate entre as noções de realidade e de ficção e a permeabilidade entre ambas: a ficção pode constituir uma realidade em si mesma. A ideia de ilusão explorada e demonstrada a partir do uso da fotografia como fonte ficcional. As reflexões giram ao redor do debate sobre a representação *na* ou *por meio da* fotografia. As noções de ilusão, ficção e simulacro se manifestam de maneira semelhante e intercambiável tanto quando estamos diante da fotografia (*tout court*), como de uma obra visual que tem a fotografia como base. Quando o assunto é fotografia, alguns debates entram em pauta. Por exemplo, a questão da fotografia como documento, como memória; o embate entre real e ficcional; a fotografia como arte; a postura do fotógrafo perante a fotografia. No momento em que o assunto é arte contemporânea, outros debates ao redor da fotografia, e da própria arte, são suscitados como o caso em que a fotografia está presente como componente da obra, e, dessa forma, de que maneira ela dialoga com a arte e cria sentidos semelhantes àqueles quando se trata da fotografia *tout court*. Observam-se as especificidades da fotografia e seu trânsito entre os campos, Arte e Fotografia, permeando-os, de modo a refletir sobre o que acontece quando está no campo da Arte Contemporânea e de que forma contribui para trazer à tona uma discussão sobre ficção e representação. Como faceta metodológica, este estudo emprega, além das imagens das obras visuais, entrevistas com os dois artistas e documentos de época, de modo a contextualizar, esclarecer e enriquecer o debate e a reflexão empreendidos na tese.

Palavras-chave: fotografia e arte contemporânea, ficção, Regina Silveira, Carlos Fadon Vicente, Brasil

ABSTRACT

SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. **The photography in contemporary art and the terrain of fiction: Regina Silveira and Carlos Fadon Vicente**. 2015, 400 f. Thesis (Doctorship) – University of Philosophy, Languages and Human Sciences from University of São Paulo. São Paulo, 2015.

This thesis comes from the context of works by Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939) and Carlos Fadon Vicente (São Paulo, SP, 1945), carried out from the 1970's, for reflection and problem contextualization about relationships between photography and fiction in contemporary art. Among Brazilian artists, who had important performances in the 70's as photographers or with the use of photography as an element of their work, this study is complied with Regina Silveira and Carlos Fadon Vicente seminal researches over representation and declared debate on visibility, that persists today. This study also recognizes similarities in the works of both artists, even if accomplished in a different manner in what concerns the usage of elements that lead to the questioning of the concept of representation and the idea of fiction. The duality between art and photography and vice-versa, involves all the theses. Similarly, the debate around fiction given from the idea of "terrain" as a set of meanings capable to bring problems to several notions of fiction: pretending, imitating and looking similar, real, truthful, faithful, credible: illusion, staging, building, faking. Make it ambiguous, virtual, simulated. The crucial point of the question resides around the representation of the artificial nature of the photographic image. The photograph lines up with the field of Visual Arts and of Photography itself as a media support that enables to think of the representation question, the clash between the notions of reality and fiction and the permeability between the two: fiction can constitute a reality in itself. The idea of illusion exploited and demonstrated through the use of photography as a fictional source. Reflections turn around the debate over representation *on* photography or *through* its means. Notions of illusion, fiction and simulation show themselves in a similar and interchangeable manner, as well as when we are before a photograph *tout court*, or before a visual work with a photography basis. When the subject is photography, some debates arise, for instance: the issue of photography as a document, as a source of memory; the draw between what's real and fictional; photography as an art and the photographer's attitude before the photograph. When it comes to contemporary art, other debates arise around photography, and art itself, it comes to the case when photography is present as a component of the work, and, this way, exposes the manner it creates a dialog with art and similar meanings to those related to photography *tout court*. The specifics of photography are observed, as well as its transit among the fields, Art and Photography, lining them up, so as to reflect what happens in the sphere of Contemporary Art and the way it contributes to arouse a discussion about fiction and representation. As a methodological asset, this study applies, on top of visual work images, interviews with the two artists and a set of documents, in such a way to contextualize, clarify and enrich the debate and reflection invested in the thesis.

Key-words: photography and contemporary art, fiction, Regina Silveira, Carlos Fadon Vicente, Brazil

RÉSUMÉ

SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. **La photographie dans l'Art Contemporain et le terrain de la fiction: Regina Silveira et Carlos Fadon Vicente**. 2015, 400 f. Thèse (Doctorat) – Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo. São Paulo, 2015.

Cette thèse part des contextes des oeuvres de Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939) et de Carlos Fadon Vicente (São Paulo, SP, 1945), réalisées à partir des années 1970, pour présenter une réflexion et un questionnement sur les relations entre la photographie et la fiction dans l'Art Contemporain. Parmi les artistes brésiliens qui ont eu un rôle important pendant les années 1970 dans l'emploi de la photographie comme élément de leurs oeuvres, ou comme photographes, cette étude trouve chez Regina Silveira et Carlos Fadon Vicente, des recherches fertiles et manifestes autour de la représentation et du débat sur la visualité, qui persistent jusqu'à aujourd'hui. Cette étude reconnaît également des similitudes entre les oeuvres de ces deux artistes, bien qu'elles aient été faites différemment, en ce qui concerne l'utilisation des éléments qui mènent à la problématisation du concept de représentation et à l'idée de fiction. La dualité entre l'Art et la Photographie et vice-versa, traverse toute la thèse. Tout comme le débat autour de la fiction formé à partir de l'idée de "terrain" comme un ensemble de significations capable de problématiser diverses notions de fiction: dissimuler, imiter, faire semblant d'être réel, vrai, fidèle, vraisemblable. Illusionner, jouer, construire, falsifier. Rendre ambiguë, virtuel, simuler. Le point central de la question se trouve dans le jeu autour de la représentation, de la nature artificieuse de l'image photographique. La photographie traverse le champ des Arts Visuels et celui de la Photographie elle-même, comme support médiatique qui rend possible la réflexion sur la représentation, la discussion entre les notions de réalité et de fiction et la perméabilité entre les deux: la fiction peut constituer une réalité en soi. L'idée d'illusion explorée et démontrée à partir de l'utilisation de la photographie comme source fictionnelle. Les réflexions tournent autour du débat sur la représentation dans la ou par le biais de la photographie. Les notions d'illusion, fiction et simulacre se manifestent de façon similaire et interchangeable, tant quand on est devant la photographie tout court que devant une oeuvre visuelle ayant la photographie comme base. Quand il s'agit de la photographie, quelques questions se posent. Par exemple, celle de la photographie comme document, comme mémoire; le choc entre le réel et le fictionnel; la photographie comme art; l'attitude du photographe devant la photographie. Au moment où le sujet est l'Art Contemporain, d'autres débats autour de la photographie et de l'Art lui-même sont discutés, comme le cas où la photographie est présente comme élément de l'oeuvre, et, dans cette forme, de quelle manière dialogue-t-elle avec l'Art et crée-t-elle des sens similaires à ceux de quand il s'agit de la photographie tout court. On observe les spécificités de la photographie et sa circulation entre les champs, Art et Photographie, de façon à réfléchir sur ce qui se passe quand elle se trouve dans le champ de l'Art Contemporain et de quelle manière contribue-t-elle à faire naître une discussion sur la fiction et la représentation. Du côté méthodologique, cette étude emploie, au-delà des images des oeuvres visuelles, des entretiens avec les deux artistes et des documents de l'époque, afin de contextualiser, éclaircir et enrichir le débat et la réflexion développés dans la thèse.

Mots-clé: photographie, art contemporain, fiction, Regina Silveira, Carlos Fadon Vicente, Brésil.

Para a minha querida mãe, Rosa Mir

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

Aos meus queridos pais, Rosa Mir e Edson Ribeiro, com todo o meu afeto e admiração, por toda a confiança que depositaram em mim nessa longa trajetória acadêmica, apoiando-me sempre, e pela compreensão, pelo amor e carinho para comigo em todo o processo de realização desta tese.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva, pela generosidade, por acreditar na minha pesquisa, pelos aconselhamentos na condução deste trabalho, dando espaço para os meus voos, e pela disponibilidade e presença em todos os momentos ao longo deste percurso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pela bolsa de doutorado concedida para a realização desta tese e apoio financeiro.

À Profa. Dra. Annateresa Fabris e ao Prof. Dr. Miguel Palmeira, pelas valiosas considerações no exame de qualificação, que muito contribuíram para o desenvolvimento desta tese.

Às profas. Dras. Annateresa Fabris e Sara Albieri e aos profs. Drs. Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva) e James Roberto Silva por aceitarem o convite para participar da banca.

Aos artistas Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente pela generosidade da colaboração em todas as etapas deste trabalho, pelas entrevistas concedidas e cessão de imagens.

Ao Eduardo Verderame e ao Renato Pera, assistentes de Regina Silveira, que colaboraram com as demandas de minha pesquisa no ateliê da artista.

Ao José Henrique Lorca e a Vera Chaves Barcellos, pelas entrevistas concedidas.

Ao Oswaldo Pepe, da *Artpresse*, por atender a todas as minhas solicitações sobre obras de Regina Silveira, com edição *Poesia&Arte*, e por ceder imagens da exposição “Poucos e Raros”.

À Profa. Dra. Annateresa Fabris por compartilhar comigo textos de sua autoria, mesmo antes de publicados, e que auxiliaram nas minhas reflexões para este trabalho.

À Profa. Dra. Helouise Costa pelas sugestões de bibliografia.

Ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli pelas oportunidades de palestras e convite para escrever sobre obras de Regina Silveira para a coleção MAC Essencial, volume II.

À Profa. Dra. Marieta de Moraes Ferreira, pela conversa sobre o estudo do tempo

presente.

À Profa. Dra. Sara Albieri, pela conversa sobre História Intelectual.

Ao Hugo Segawa, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e à equipe da Divisão Técnico-científica de Acervo e da Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, pela colaboração na pesquisa de obras de Regina Silveira no acervo, na biblioteca e no arquivo documental, em especial: Paulo Roberto A. Barbosa, Cristina Cabral, Fernando Piola, Marília Lopes, Lauci Bortoluci, Anderson Tobita, Silvana Karpinski e equipe de estagiários.

Ao Adriano Pedrosa, diretor artístico do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, à Ivani Di Grazia Costa, coordenadora da Biblioteca e Centro de Documentação e equipe, especialmente Maíra Moraes e Romeu Loreto, pela colaboração com a pesquisa sobre Carlos Fadon Vicente.

Ao Felipe Chaimovich, curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, à Cristiane Gonçalves, coordenadora do acervo, à Maria Rossi e Léia Cassoni, da biblioteca e equipes, pela colaboração com a pesquisa no acervo e documental sobre Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente.

Ao André Sturm, diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS-SP, à Patrícia Lira, supervisora do Centro de Memória e Informação – CEMIS e equipe, pela colaboração com a pesquisa sobre Carlos Fadon Vicente.

A todas as instituições aqui mencionadas pela cessão das imagens solicitadas para uso nesta tese.

Ao designer editorial André Lenz, pela colaboração com o projeto gráfico e diagramação da tese e à Eliane Pinheiro por toda a contribuição na atualização dos arquivos desta versão corrigida.

Ao Prof. Dr. José Minerini Neto, pela cessão de fotografias de obras de Regina Silveira utilizadas em sua dissertação de mestrado e por toda a colaboração às minhas solicitações.

À Daniela Kutschat, por ceder um exemplar do DVD da série Pensarte, para meus estudos sobre Carlos Fadon Vicente.

À profa. Maria do Carmo Castro, da *Idées Ensino de Idiomas*, pela versão em francês do resumo da tese e encaminhamento da versão para o inglês.

E a todos aqueles que tornaram este trabalho possível.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção:

Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente	12
I. Origem da pesquisa	13
II. Configuração do tema	16
III. Sobre a escolha dos artistas	21
IV. Artes visuais, fotografia e ficção em Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente	26
V. Estrutura da tese	29
VI. Projeto gráfico	29
VII. Capítulos	30

CAPÍTULO 1: Regina Silveira: A fotografia como visualidade ficcional

33

Parte 1

1.1. A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: considerações iniciais	42
1.2. Regina Silveira e a constituição de uma trajetória: caminhos trilhados dos anos de 1950 a 60	53
1.3. A atuação na Universidade de Porto Rico – Campus Mayagues: a introdução da fotografia na serigrafia	58
1.3.1. Fotografia e Arte Conceitual: a introdução e uso da fotografia na poética de Regina Silveira nos anos 1970, rumo a visualidade do ficcional	60
1.4. A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Regina Silveira	76

Parte 2

1.5. Regina Silveira e a fotografia problematizante: a imagem fotográfica no interior da obra como elemento articulador de ficções	80
1.5.1. <i>Middle Class & Co</i>, 1971-1972, <i>Destruturas Urbanas</i>, 1974-75, <i>Executivas</i>, 1974-75, <i>De Artificiali Perspectiva</i> , 1976 e <i>Brazil Today</i> , 1977	81
1.5.2. Série <i>Anamorfás</i>, 1980, <i>Enigmas</i>, 1981 e 1983, <i>Eclipses</i>, 2003, <i>Plugged Series</i> , 2011, e <i>Nômade</i> , 2012	108
1.5.3. <i>Simulacros</i>, 1984, (<i>Topo-sombra</i>, <i>Dilatáveis</i>, 1981-2001, e <i>Projectio</i>), <i>Escada Inexplicável II</i> , 1997, e <i>Armarinhos</i> , 2002 (gravuras e <i>site-specific</i>)	124
1.5.4. <i>To be continued</i> (<i>Latin American Puzzle</i>), 1997, e <i>Duplo</i>, 2003	144
1.5.5. <i>Claraluz</i>, 2003, <i>Memoriazul</i>, 2005, <i>Entrecéu</i>, 2007 e <i>Mil e um Dias</i> , 2007	150

ANEXO A

A.1 – Entrevista com Regina Silveira	163
A.2 – Correspondências	170
A.3 – Periódicos	180
A.4 – Documentação de exposições (fotografias, folders, cartazes)	193

CAPÍTULO 2: Carlos Fadon Vicente: Fotografia e ARTTE	214
---	-----

Parte 1

2.1. O terreno da ficção na fotografia: considerações iniciais	230
2.2. Carlos Fadon Vicente e a constituição de uma crítica à representação da visualidade da imagem fotográfica: a interrelação entre engenharia, fotografia e artes plásticas	237
2.3. A fotografia contemporânea e a fotografia na arte contemporânea: o contexto de Carlos Fadon Vicente	240
2.4. A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Carlos Fadon Vicente, fotografia e ARTTE	243

Parte 2

2.5. Carlos Fadon Vicente e a fotografia problematizante: a fotografia articuladora de ficções	248
2.5.1. <i>Refletir</i> , 1975-79, <i>Avenida Paulista</i> , 1983-presente, <i>Passagem</i> , 1986, <i>Noturnos</i> , 1987, <i>Alfa</i> , 1988, e <i>Places</i> , 1988-1990	250
2.5.2. <i>Outdoor Mulher</i> , 1979-2008, e <i>Dolores</i> , em cartaz <i>a figura e o papel do feminino</i> , 2003-2009	281
2.5.3. <i>TVe</i> , 1975, e <i>Medium</i> , 1991-2000	289
2.5.4. <i>Duetos</i> , 2005-presente	298
2.5.5. <i>Vectors</i> , 1989-1990	307

ANEXO B

B.1 – Entrevista com Carlos Fadon Vicente	315
B.2 – Correspondências	319
B.3 – Periódicos	326
B.4 – Documentação de exposições (fotografias, folders, cartazes)	332

CAPÍTULO 3: Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente: encontro de percursos	344
3.1. O encontro de percursos	363
3.2. História da arte e tecnologia	364
3.3. Pesquisas seminais	366
3.4. O urbano e a questão gráfica	368
3.5. A fotografia como enigma visual	368
3.6. Sombra e Simulacro	370
3.7. Outdoors	372
3.8. Fragmentos, narrativas e virtualidades	374
3.9. Duplo do real, espelhamento, virtualidade e ficção	374
3.10. Pose e encenação	375
3.11. Observatórios	376
3.12. A cidade como palco de ficções	377
3.13. Arte e ciência	377
 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	 380
 5. REFERÊNCIAS	 383

INTRODUÇÃO:

A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção:

Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente

A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção:

Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente

I. Origem da pesquisa

O presente estudo decorre, em primeiro lugar, de meu interesse pela questão da ficção na fotografia, que teve origem na dissertação de mestrado intitulada *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*, que desenvolvi na área de concentração Artes Plásticas, linha de pesquisa História da Arte, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, entre 2003 e 2006¹, sob orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli. Nesse âmbito, a ficção a partir do uso da encenação na fotografia, questão presente nas fotografias de rua de German Lorca (São Paulo, SP, 1922) sobre as quais me debrucei: aquelas realizadas entre 1948 e 1952, período em que o fotógrafo esteve associado ao Foto Cine Clube Bandeirante. A informação sobre o emprego da encenação, em algumas dessas fotografias, apareceu nas entrevistas que realizei com German Lorca, ao longo da pesquisa de mestrado: Lorca me contou que encenou alguns flagrantes (os quais denominei de *pseudoflagrante*, na dissertação), como é o caso da fotografia *Menina na Chuva*, 1950, protagonizada por sua sobrinha, Eunice.

Em segundo lugar, considero que este estudo é resultado da soma de minha formação acadêmica e atuação profissional: além do mestrado, a graduação em Artes Plásticas (Licenciatura Plena), na Fundação Armando Álvares Penteado – Faap (1991-1995) e o *Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP* – GEA&F², coordenado pelo Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, o qual integro desde a sua criação, em 2004. O GEA&F tem contribuído, em muito, para as minhas reflexões, de duas maneiras: uma, a partir dos textos lidos no âmbito dos estudos do Grupo³; outra, por meio do conteúdo

¹ SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. **Verdade ou mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudo flagrante e a composição na fotografia de German Lorca**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 189 f. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-153757/>>. Acesso em: 2014-10-05.

² Sobre o GEA&F ver <<http://geartfoto.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 2014-10-05.

³ O Grupo se reúne semanalmente para a leitura de textos de diversos autores dentro de campos como história da arte, história da cultura e história da fotografia buscando metodologias de estudo para a fotografia. Entre os autores lidos nos encontros do Grupo, estão: Svetlana Alpers, José Emilio Burucúa, E.H. Gombrich e Carlo Ginzburg, Jacques Le Goff, E. Panofsky, T. J. Clark, Vilém Flusser, K.Fiedler, H. Wölfflin, Rosalind Krauss, Joan Fontcuberta, Laura Gonzáles Flores, Cláudio Marra, André Rouillé, Hans Belting, José Luis Brea e Georges Didi-Huberman. Os Boletins do Grupo de Estudos Arte&Fotografia, dos anos de 2005 a 2014, trazem, em seus respectivos editoriais, a relação dos textos lidos, nos anos aos quais se referem.

dos Seminários *Arte, Cultura e Fotografia*, que o GEA&F organiza anualmente, desde 2006⁴. Percebi, no dia a dia do GEA&F, a importância da interdisciplinaridade no estudo da fotografia⁵, uma vez que essa questão está presente tanto na escolha dos textos para leitura, como dos convidados que participaram dos seminários *Arte, Cultura e Fotografia*⁶. Essa questão norteou, igualmente, os caminhos que minha pesquisa tomou e as escolhas que fiz ao longo de meu percurso, como pesquisadora.

Entre 2004 e 2008, proferi comunicações e palestras sobre o tema de minha pesquisa de mestrado, mesmo após seu término⁷, considerando que tinha como propósito inicial estabelecer um aprofundamento no universo de German Lorca, no doutorado: cheguei a buscar um diálogo com a área da Sociologia Visual, inscrevendo-me em programa de Doutorado nessa área, na USP, sem ter levado adiante, sendo uma das razões a mudança de foco de minhas pesquisas, que ocorreria em 2009⁸.

A partir desse ano, gradativamente, comecei a retomar minha área profissional de origem (Artes Visuais) e a voltar meu olhar para a fotografia no âmbito da arte contemporânea⁹. Essa retomada ocorre com o convite que me foi feito pelos Núcleos Diálogos e Artes Visuais, do Itaú Cultural, para organizar livro dedicado a resgatar e a refletir sobre a história de dois

⁴ Em 2014, ano em que o GEA&F completou dez anos, foi realizado o **IX Seminário Arte, Cultura e Fotografia – Imagens: práticas e metodologias**, de 15 a 19 de Setembro de 2014, MAC-USP Nova Sede (Antigo prédio do Detran).

⁵ Segundo Tadeu Chiarelli, “Ter a fotografia como objeto da história da arte é obrigar-se a pensar a própria disciplina, revê-la e atualizá-la, introduzindo outras perspectivas, muitas vezes conseguidas com outras áreas do conhecimento”. Ver: CHIARELLI, Tadeu. “Seminário Arte, cultura e fotografia: metodologias de investigação”. In: BOLETIM número dois – Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, São Paulo, ano 2/2007, p.11.

⁶ A programação de cada seminário está disponível em <<http://geartfoto.blogspot.com.br/>>. acesso em 2014-10-05. Desde a 3ª edição, intitulada *Seminário Arte, Cultura e Fotografia – Metodologias de Investigação: fotografia como arte-arte como fotografia*, o Seminário traz artistas que utilizam a fotografia como elemento constitutivo de suas obras para apresentar depoimentos a esse respeito, depoimentos esses que são seguidos de comentários de críticos convidados. Até a presente edição (9ª), tivemos os depoimentos de Regina Silveira (comentário de Sônia Salzstein), Vera Chaves Barcellos (comentário de Fernando Cocchiarale), Anna Bella Geiger (comentário de Adolfo Montejo Navas), Cláudio Tozzi (comentário de Rafael Vogt Maia Rosa), Lia Chaia (comentário de Paulo Sérgio Duarte), Hudinilson Jr. (comentário de Ana Maria Albani de Carvalho), Giselle Beiguelman (comentário de Daniela Bousso), Paulo Bruscky (comentário de Dária Jaremtchuk); Ana Maria Tavares (comentário de Paulo Herkenhoff); Gustavo Rezende (comentário de Thiago Mesquita) e João Câmara (comentário de Paulo Klein); Mauro Restiffe (comentário de Heloísa Espada) e Emmanuel Nassar (comentário de Tadeu Chiarelli); Nino Cais (comentário de Carolina Soares) e Fábio Miguez (comentário de Tadeu Chiarelli); Dora Longo Bahia e Sandra Gamarra.

⁷ Continuei abordando a questão do *pseudoflagrante* em German Lorca em encontros, simpósios, palestras, dentro e fora de São Paulo, após a conclusão do mestrado. Refiro-me aos seguintes eventos: o IV Encontro de História da Arte IFCH/UNICAMP (03/12/2008); o I Encontro Nacional de Estudos em Imagem (Universidade Estadual de Londrina – UEL, 14/05/2008); o II Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação (Centro Universitário Maria Antônia – CEUMA, 29/10/2007) e as palestras “O flagrante fotográfico” apresentadas na Faculdade Santa Marcelina – FASM (19/09/2007) e na Faculdade de Fotografia SENAC (07 e 10/11/2006), respectivamente.

⁸ Diante da reprovação na prova de línguas (eliminatória) em francês, a qual não dominava muito bem à época, mas a alternativa mais viável para mim, dentro dos idiomas disponíveis, considerando que não pude optar pelo inglês, por ter sido essa a língua utilizada no mestrado. Pensei na possibilidade em reinscrever meu projeto no ano seguinte. Nesse ínterim houve a retomada profissional em minha área de origem.

⁹ Tive atuação regular na área da Artes Visuais Contemporâneas enquanto trabalhei no Paço das Artes/SP, entre 2000 e 2002,

programas da instituição, o *Projeto Mezanino de Fotografia* (2004 a 2005) e o *Portfólio* (2006 a 2008). Ambos foram dedicados a revelar novos artistas que atuassem no âmbito da fotografia contemporânea brasileira e também à produção literária de jovens escritores nacionais (a partir de 2005), com textos ficcionais inspirados nos trabalhos fotográficos. Refiro-me ao livro eletrônico (e-book) *Possibilidades da Fotografia Contemporânea: Mezanino e Portfólio*, lançado em 2010, que permanece disponível *online*¹⁰.

Comecei a observar que na fotografia contemporânea, a criação de ficção – seja a encenação de eventos para a câmara, seja a manipulação da imagem no computador –, é uma prática do artista ou fotógrafo, cada vez mais comum. Sai a necessidade de captar a imagem no instante preciso, para não correr o risco de perdê-la, e assume-se a ideia de criação com ou por meio da fotografia. Logo, voltei a minha observação para a arte contemporânea e essa reflexão toma corpo com a ideia de que a “arte de hoje representa o próprio curto-circuito da representação em uma produção incessante de imagens¹¹”. Some-se a isso o cruzamento de linguagens artísticas diversas, dentro de um processo de mestiçagem¹², do qual decorre a produção de novos sentidos que problematizam a noção de real (realidade). Instalações, vídeos, performances, pinturas e fotografias, dialogam entre si, deixando de ser vistas como linguagens individuais. A virtualidade, uma das características da arte contemporânea do terceiro milênio, torna tênue e complexa a fronteira entre ficção e realidade. A imagem fotográfica uma vez inserida no âmbito das Artes Visuais, seja como processo de realização, elemento constituinte da obra, ou como fotografia, instiga o curto-circuito da representação.

Esses questionamentos gerados a partir do fazer profissional, na organização do e-book, tiveram suas ressonâncias no âmbito acadêmico. Apresentei a comunicação *A ficção na imagem contemporânea (o retrato e o autorretrato)*¹³, no III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes, em São Paulo, em 27 de outubro de 2009, decorrente do projeto de conclusão de curso que apresentei para disciplina¹⁴, ministrada pela Profa. Dra. Sonia

tanto em produção, quanto como membro do grupo de críticos da instituição, que se estendeu até o ano de 2005: escrevi sobre o trabalho de diversos artistas que expuseram dentro do programa “Temporada de Projetos”.

¹⁰ RIBEIRO, Daniela Maura (org.). **Possibilidades da Fotografia Contemporânea: Mezanino e Portfólio/Possibilidades de la fotografia contemporânea: Mezanino y Portfólio**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Edição bilingue (português/espanhol). Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/possibilidades_da_fotografia> (português). Acesso em 2014-10-05. <http://issuu.com/itaucultural/docs/posibilidades_fotografia_contemporanea_esp> (espanhol). Acesso em 2014-10-05.

¹¹ Ver apresentação de André Parente e Kátia Maciel in: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. Coleção N-Imagem.

¹² Refiro-me ao estudo de Icélia Borsa Cattani. Ver: CATTANI, Icélia Borsa. (org). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

¹³ A versão editada do texto desta comunicação foi publicada no livro relativo ao Simpósio: *Experiências/campos/intersecções/articulações: III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes*. São Paulo: Paço das Artes, 2010, organizado por Daniela Bousso e Priscila Arantes (ISBN 978-85-60919-11-6), p. 199-200 (texto em português), p. 200-202 (versão em inglês).

Salzstein, na área de Teoria, Ensino e Aprendizagem, do Programa de Artes Visuais, na ECA-USP, durante o 1º semestre de 2009, como aluna especial.

Diversos pontos que abordei nessa comunicação, estiveram na base da preparação de pré-projeto para ingressar no doutorado na ECA-USP, em razão de que via, naquele momento, uma forte presença das Artes Visuais nas reflexões iniciais que iam se constituindo.

No entanto, ao longo do processo seletivo fui percebendo que a minha questão não se apoiava somente nas Artes Visuais Contemporâneas e na História da Arte, uma vez que cruzaria esse caminho a História da Fotografia, o que constituiria um estudo interdisciplinar.

O estudioso José Luiz Fiorin¹⁵ aponta para duas práticas interdisciplinares: “a) transferência, que é a passagem de conceitos, metodologias e técnicas desenvolvidos numa ciência para outra; b) intersecção, em que duas ou mais disciplinas se cruzam para tratar de determinados problemas” e observa que a “interdisciplinaridade supõe disciplinas que se interseccionam, que se sobrepõem, que se reorganizam, que buscam elementos noutras ciências” (FIORIN, José Luiz, 2008, p. 39).

Percebi que a área de História poderia ser a raiz comum para a intersecção, primeiramente, entre as disciplinas História da Arte e História da Fotografia, que se cruzariam para tratar do problema da fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção. A partir dessa percepção, em 2010 me inscrevi no processo seletivo do programa de pós-graduação em História Social, do departamento de História, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, no qual fui aprovada e dei início a esse trabalho, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva.

II. Configuração do tema

Dentro de todo esse processo, o tema geral da tese, naquele momento “A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção” começou a se configurar. As reflexões foram se constituindo a partir das questões que apontarei aqui.

A fotografia está muito mais ligada ao terreno da ficção que à noção de duplo de real, como nasce tradicional e historicamente, no século XIX – embora, igualmente, a possibilidade de ficção esteja ali presente. Ao mesmo tempo em que a fotografia apresenta a capacidade de

¹⁴ Disciplina cursada: “Tensões entre intimidade e esfera pública na arte moderna: perspectivas na arte contemporânea”.

¹⁵ Professor associado do Departamento de Linguística da FFLCH-USP, mestre e doutor em Letras (Linguística) pela Universidade de São Paulo. Fez pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) (1983-1984) e na Universidade de Bucareste (1991-1992).

documentar algo que acontece no mundo real, traz à tona o potencial para problematizar a noção de realidade: a fotografia já nasce mediada pelo olhar do fotógrafo – quem recortará da cena real aquilo que será mostrado na imagem –, e ancorada em parâmetros das artes plásticas, o que abre campo para manipulações na imagem, desde os primórdios da fotografia¹⁶.

Se no século XIX, a fotografia surge no âmbito do florescimento da indústria e as ideias de automação, mecanicidade, objetividade, veracidade, documento visual decorrem dessa ambiência; no século XXI o cenário da “sociedade da informação” mina essas noções e aponta para um esgotamento da “fotografia-documento”:

A sociedade da informação, que se estende ao ritmo das redes digitais de comunicação, age profundamente sobre o conjunto das atividades, particularmente sobre as práticas e as imagens fotográficas, segundo processos muitas vezes subterrâneos e silenciosos, mas que colaboram para o esgotamento da fotografia-documento. (ROUILLÉ, 2009, p. 137).

Esse panorama dual enseja cotejar o entendimento histórico sobre a fotografia como campo em si (a categoria Fotografia) e em relação ao âmbito das Artes Visuais Contemporâneas, com foco no debate em torno da questão da representação, do qual emerge o embate decorrente da permeabilidade entre realidade e ficção.

Nesse contexto, para o campo da História Social, parece-me relevante a problematização da noção de representação, no sentido do embate entre real e ficção, por meio da fotografia. Se no século XIX a fotografia era símbolo da indústria e uma ferramenta para a ciência¹⁷ – embora houvesse, simultaneamente, o debate para que fosse vista como arte –, acreditava-se na fotografia como duplo do real, dado a esse caráter científico como abordado no tópico 2.1 desta tese. No entanto, desde o seu surgimento, em 1839, apesar de a fotografia estar ligada à ideia de objetividade, mecanicidade, realidade, testemunho e veracidade apresentará a possibilidade de manipulação e falsificação, por meio de expedientes como o da encenação, que acabam por questionar a noção de “duplo do real”. Por exemplo, como na fotografia *O Afogado*, 1840 (distribuída em 1841), de Hippolyte Bayard, em que o fotógrafo teve a si próprio como modelo, para demonstrar seu descontentamento com o meio fotográfico (FLORES, 2011, 145-151).

¹⁶ Este assunto será abordado em tópico do capítulo 2 “Carlos Fadon Vicente: Fotografia e Arte”.

¹⁷ Idem. Sobre o uso científico da fotografia ver: JACOB, Margaret C.; STEWART, Larry. *Practical Matter – Newton’s Science in the Service of Industry and Empire, 1687-1851*. Harvard University Press, 2004, cap. 5. TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos – A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1939-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte, Rocco, 1995. p. 42-73. FABRIS, Annateresa. Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico In: FABRIS, Annateresa. *Fotografias e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 22-31. FABRIS, Annateresa. A convergência com a ciência: o movimento como trajetória In: *O Desafio do Olhar – Fotografia e Artes Visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 73-122. SILVA, James Roberto. Fotografia Científica. In: SILVA, James Roberto. *Doença, fotografia e representação – Revistas médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925*, p. 107-120.

Ao longo do século XX e nesta década e meia do século XXI, vem se enfatizando o potencial para a criação de realidades na fotografia, o que traz à tona seu caráter ficcional.

Sob essa ótica, vem se observando uma mudança histórica e cultural no entendimento da fotografia que coloca em xeque todos os conceitos e paradigmas que ela carrega desde o seu surgimento. Nas Artes Visuais Contemporâneas, especialmente dos anos de 1990 para cá, observa-se fenômeno semelhante. O modo de se tratar a representação na arte terá mais ressonância na ideia de virtual e de simulação do real, do que a busca pela verossimilhança, ou seja, imitar o real (mimesis). Logo, noto que a ficção pode constituir uma realidade em si mesma tanto na Arte Contemporânea, como na Fotografia.

Em paralelo a essas reflexões, que foram evoluindo na medida em que a tese se desenvolvia, emergiu outra necessidade: se pensar o lugar da pesquisa no momento histórico. Quais épocas o estudo envolve e como abordar esse conteúdo?

No estudo da História, será, de modo geral, o passado o tempo para o qual se voltará o historiador de maneira a trazer à luz dados sobre o período que irá pesquisar. Contudo, são múltiplos os tempos da história. Segundo nos ensina Marc Bloch em *Apologia da História: ou o ofício de historiador* é possível ler a história utilizando-se também de temas do presente. Bloch considera que “a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente” (BLOCH, 2002, p.65). Dessa consideração de Bloch depreende-se ser importante refletir sobre a relação entre os tempos – passado e presente – e não sobre cada um deles, isoladamente. Com relação à reflexão sobre o presente, o pensamento de Marc Bloch parece indicar caminhos para a História do Tempo Presente, do Imediato. O tempo presente como estudo de algo que acontece a partir de um passado recente e que se desdobra no presente, como no caso deste estudo, a atuação dos artistas Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente.

De acordo com Agnès Chauveu e Philippe Tétart, “a história não é somente o estudo do passado, ela também pode ser, com um menor recuo e métodos particulares, o estudo do presente¹⁸”. O historiador Marcos Antonio da Silva encerra o capítulo *O imediato como referência do permanente*¹⁹ com a seguinte consideração:

Tal como o presente que perde sua identidade no momento em que se pretende conceituá-lo, a história imediata é ultrapassada ao articular-se com múltiplas temporalidades, o que se dá através da própria noção de história que lhe é subjacente.

Mais que um paradoxo – toda história é e não é imediata –, interessa salientar

¹⁸ Ver CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. Questões para a História do Presente. In: CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe (org.). *Questões para a História do Presente*. Trad. Ilka Stern Cohen. Bauru, SP: EDUSC, 1999. p. 15.

¹⁹ In: SILVA, Marcos A. da. *História: o prazer em ensino e pesquisa*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

que a superação do imediato só é possível através de sua criteriosa consideração. Isto significa que, se não passar diretamente pelo imediato como referência, o estudo de qualquer história continuará a contribuir para coisificar temas e agentes. (SILVA, 2003, p. 38)

Historicamente, a apresentação da “realidade” se conecta à ideia de representação. E essa questão se torna mais complexa no estudo do tempo presente. De acordo com François Bédarida

No que concerne à história do tempo presente, cabe acrescentar a complexidade crescente do real no mundo contemporâneo, o que complica como que por capricho a tarefa do pesquisador, reforçando o processo geral de sofisticação crescente do conhecimento histórico. (BÉDARIDA, 2006, p. 224)

Em “Poética”, Aristóteles faz uma distinção entre poesia e história sendo que

(...) o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; caso as obras de Heródoto fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia contém mais filosofia e circunspeção do que história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar de coisas universais significa atribuir a alguém idéias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nomes a suas personagens. Quanto a relatar o particular, ao contrário, é aquilo que Alcibiades fez, ou aquilo que fizeram a ele²⁰. (ARISTÓTELES, 1999, p. 47)

Dessa forma, segundo Aristóteles cabe à poesia, a ficção – representar algo que poderia acontecer –, enquanto cabe à história narrar o fato acontecido. Nessa perspectiva, a poesia representa, porém procura a verossimilhança. Por outro lado, a história narra o fato real. A questão que propõe Aristóteles (384 – 322 a.C.), na Idade Antiga, sobre a representação – que discute por meio da oposição entre poesia e história – aponta para uma linha de raciocínio sobre qual seria o papel do historiador com relação ao fato ocorrido, que por ele seria narrado e o quanto essa narração poderia significar trazer à tona a realidade.

A meu ver, ao se pensar em fotografia e história cabe um paralelo com a oposição que propõe Aristóteles entre poesia e história: a fotografia como ficção na poética do fotógrafo e o

²⁰ Ver ARISTÓTELES. Poética. Esse trecho corresponde ao item IX, tópico 50. Ao término do trecho há uma nota de rodapé explicando que “O nome Alcibiades, aqui, corresponde ao nosso ‘fulano’.”

papel do historiador em face dessa questão. Mesmo quando considerada um documento, indício de algo que aconteceu, a fotografia não perde sua potencialidade poética de esboçar algo que esteja além da cena captada, como um porvir – algo que pode ser imaginado. A potencialidade poética que irá residir no intercâmbio entre as noções de realidade e de ficção:

A imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), fixo na sua condição documental, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções. A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa ²¹.

Esse pensamento de Aristóteles parece ser uma semente que vai frutificar em outros debates, em outras épocas (até o presente). Tais debates mantêm, contudo, a mesma raiz. Em meados dos anos 1940, Marc Bloch problematiza essa questão²², quando se refere ao método crítico e à análise histórica. Este autor aponta o cerne da questão: “nem todos os relatos são verídicos e os vestígios materiais [eles] também, podem ser falsificados (BLOCH, 2002, p. 89)”. Com relação à análise histórica, Marc Bloch indaga logo de início “julgar ou compreender?” e abre o debate sobre este tópico com uma reflexão que, de certa forma, resgata o pensamento de Aristóteles:

A fórmula do velho Ranke é célebre: o historiador propõe apenas descrever as coisas “tais como aconteceram, *wie es eigentlich gewesen*”. Heródoto o dissera antes dele, “*ta eonta legein*, contar o que foi”. O cientista, em outros termos, é convidado a se ofuscar diante dos fatos. Com muitas máximas, esta talvez deva sua fortuna apenas à sua ambigüidade. Podemos ler aí, modestamente, um conselho de probidade: este era, não se pode duvidar, o sentido de Ranke. Mas também um conselho de passividade. De modo que eis, colocados de chofre, dois problemas: o da imparcialidade histórica; o da história como tentativa de reprodução ou como tentativa de análise. (BLOCH, 2002, p. 125)

Essa questão segue central, no debate sobre como deve ser constituída a História²³. Ronaldo Vainfas em seu texto *História das Mentalidades e História Cultural*²⁴ pondera que

Semelhante à inspiração de Clark [Stuart] é a que tem levado alguns críticos a negar que a história tenha alguma competência explicativa ou alguma habilidade

²¹ Ver KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na Trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3ª edição, p. 46.

²² Ver BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Capítulo III (A crítica), p. 89-124, e Cap. IV (a análise histórica), p. 125-153.

²³ A esse respeito ver também GINZBURG, Carlo. Controlando a evidência: o juiz e o historiador; WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogerio Forastieri da. *Nova História em perspectiva*. São Paulo: CosacNaify, 2011, volume 1.

²⁴ Ver: VAINFAS, Ronaldo. *História das Mentalidades e História Cultural* In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo et al. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. Versão online.

especial para produzir um discurso verdadeiro sobre o real. A inspiração desse neoceticismo vem da chamada linguistic turn, dos que se baseiam em modelos como Hayden White, para quem a história não passa de um gênero de narrativa, embora diferente da ficção. Os vulgarizadores de White foram além, naturalmente, e não vêem qualquer diferença entre a narrativa histórica e a ficcional, uma e outra “condenadas” a (re)inventar a realidade.²⁵

Colocadas essas questões, penso que o repertório que gira em torno da representação – ficção e realidade – é um problema que interessa ao historiador. Logo, a ficção – julgar, compreender, problematizar o que é o real, o que é representado ou o que é falso –, torna-se um campo de estudo pronto para o historiador se debruçar. Essas reflexões foram configurando a presente tese que se dedica a estudar o terreno da ficção em relação à Fotografia e às Artes Visuais Contemporâneas, observando-se as trajetórias dos artistas Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, considerando que pensar a ficção é refletir sobre a representação: tanto na História da Arte como na História da Fotografia a noção de real é uma questão central, que traz consigo todo um debate em torno da representação.

III. Sobre a escolha dos artistas

Na presente tese, as produções de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente não são meros estudos de caso ou exemplos, dentro do tema da pesquisa. Pelo contrário, essas produções são o contexto deste estudo, o qual propicia reflexões a respeito de si próprio e, a partir daí, abre vetores para outras reflexões. A escolha por trabalhar a partir do universo desses artistas, se deve, em primeiro lugar, ao percurso da própria pesquisa para a tese: quando comecei a ampliar o escopo sobre os anos 1970 e a contrapor o trabalho de artistas que fizeram uso da fotografia ao de fotógrafos que atuavam no mesmo período. O fio condutor nessa contraposição foi buscar poéticas que se fundamentassem em um debate sobre a ficção propiciado pelo uso da imagem fotográfica (como elemento, ou ela própria).

Quando iniciei a tese, em 2010, o conjunto de artistas para o estudo era mais abrangente, ainda da maneira como havia constituído a reflexão no projeto para ingresso no doutorado. Naquele ponto, escrevi:

acredito que a manifestação da ficção na arte contemporânea é potencializada com o uso da imagem fotográfica em produções de artistas de diferentes décadas,

²⁵ Idem.

especialmente as de 1970, 1980, 1990 e 2000. Nesse contexto, leva-se em conta, não somente, mas, inclusive, o retrato e o autorretrato, gêneros tanto da pintura como da fotografia, que propiciam o debate em torno da ficção sob a ótica do sujeito (ficção do eu), e, portanto, trazem para a arte contemporânea a problemática em torno da identidade²⁶.

O projeto da tese continha algumas reflexões que havia feito para o projeto de conclusão de curso, como aluna especial, na ECA-USP, e que resultou na anteriormente mencionada comunicação que apresentei no Paço das Artes, em São Paulo²⁷.

Ao longo de 2010, a ideia foi refinar a escolha de artistas que trabalhavam com a fotografia como ferramenta para um discurso ficcional – a fotografia apropriada, inclusive –, mas não eram necessariamente fotógrafos, embora a inserção de fotógrafos tenha se iniciado durante esse período de refinamento do escopo. Até esse momento, o grupo de artistas da pesquisa se configurava da seguinte forma: Albano Afonso, Cássio Vasconcellos, Felipe Cama, Helga Stein, Janáina Tschäpe, Lia Chaia, Regina Silveira, Rosângela Rennó e Vera Chaves Barcellos.

Esse processo de refinamento seguiu até 24 de junho de 2011, quando, ao apresentar a primeira versão de capítulo sobre Regina Silveira propus ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva, trabalhar somente com os panoramas das obras dos artistas Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente. Isso porque ao seguir com o afinamento do grupo de artistas para os anos 1970, inserindo ali, fotógrafos, passei a olhar, mais detidamente, a produção de Carlos Fadon Vicente.

Um primeiro resultado da reflexão sobre a obra desses artistas, entre outros, esteve presente na comunicação “O terreno da ficção nas relações entre fotografia, cinema e arte”, que apresentei no *XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH*²⁸ em 20 de julho de 2011. Após essa apresentação, o escopo de minha tese foi, de fato, redefinido e o título readequado, reflexo da escolha feita: “A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente”.

Em segundo lugar, já vinha observando a trajetória desses artistas antes mesmo do ingresso no doutorado.

²⁶ Trecho contido no item “Apresentação do Tema”, na página 2 de meu projeto para ingresso em História Social, da FFLCH-USP.

²⁷ O interesse pela questão do retrato e do autorretrato era decorrente das reflexões que desenvolvi no projeto de conclusão de curso como aluna especial da disciplina da Profa. Dra. Sônia Salzstein, em 2009, que resultou na comunicação apresentada, no Paço das Artes, intitulada “*A ficção na imagem contemporânea (o retrato e o autorretrato)*”. Vide o tópico “origem da pesquisa”, desta introdução.

²⁸ Realizado entre 17 a 22 de julho de 2011, nas dependências da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. Ver: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1313012603_ARQUIVO_DANIELA_MAU-RA_RIBEIRO.pdf>. Acesso em 2014-10-06.

Meu interesse na obra de Regina Silveira, da maneira como se constituiria a reflexão para o doutorado, se deve ao *III Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de investigação – arte como fotografia/fotografia como arte*²⁹, em 2008, quando a artista concedeu depoimento sobre o uso da fotografia em sua obra, a partir dos anos de 1970, com comentários da historiadora da arte Sônia Salzstein, no qual participei como coordenadora da mesa.

Apesar de não ter sido aluna de Regina Silveira – por ter cursado a graduação na Fundação Armando Álvares Penteado/Faap quando a artista já não era mais docente dessa instituição³⁰ –, sua obra sempre esteve presente na minha vida como estudante de arte, ou mesmo durante minha trajetória profissional: tanto no âmbito de produção como de pesquisa para exposições nas quais trabalhei e que tiveram a presença da obra de Regina Silveira.

No entanto, houve um período seminal, que hoje percebo, para a maneira como eu viria a enxergar a obra de Regina Silveira e que me inquietaria, como pesquisadora.

Esse período é aquele que começa após eu ter concluído a graduação e que se estende para a minha vida profissional.

Em 1999, o Paço das Artes realiza a exposição *Por que Duchamp?* que teve a participação de Regina Silveira, entre outros artistas³¹. Nessa exposição, a artista apresentou, entre outras, a obra *Escada Inexplicável II*, 1997, que parte da fotografia de uma escada (vide capítulo 1 – *Regina Silveira: a fotografia como visualidade ficcional*). Esse trânsito declarado entre ilusão e realidade – a escada de vinil, com a escada real, ambas inexplicáveis – e a fotografia como ponto de partida para esse trânsito, chamou minha atenção à época. Foi uma semente que viria a frutificar e amadurecer, em termos das minhas pesquisas, muitos anos depois.

Em 2001, também no Paço das Artes, aconteceu a exposição *Rede de Tensão*³², na qual trabalhei na produção e pesquisa³³. Foi quando Regina Silveira apresentou a obra *Transit*³⁴:

²⁹ <<http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=498>>, acesso em 2014-10-06. Disponível também no menu “vídeos”, do blog do Grupo de Estudos Arte & Fotografia da ECA-USP <<http://www.geartfoto.blogspot.com.br/p/videos.html>> (Depoimentos e comentários críticos **III Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de investigação. Arte como fotografia/fotografia como arte**; 07.10.08 - 16h30 “Fotografia como arte/arte como fotografia - II” artista: Regina Silveira **Comentadora**: Sonia Salzstein, ECA – USP). Acesso em 2014-10-06.

³⁰ Cursei a graduação em Licenciatura em Educação Artística na FAAP entre 1991 e 1995.

³¹ A exposição teve a participação dos seguintes artistas: Felix Bressan, Waltercio Caldas, Carmela Gross, Jac Leirner, Nelson Leirner, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Nuno Ramos, Arthur Bispo do Rosário e Regina Silveira. Ver: POR QUE DUCHAMP? *Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. Textos: Vitória Daniela Bousso, Tadeu Chiarelli, Maria Alice Millet, Agnaldo Farias, Maria Izabel Branco Ribeiro, Paulo Herkenhoff, Celso Favaretto, Stella Teixeira de Barros, Lisette Lagnado e Angélica de Moraes; apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999.

³² A mostra *Rede de Tensão Bienal 50 anos*, ocorreu simultaneamente no Paço das Artes e na Fundação Bienal de São Paulo, entre 24 de maio e 29 de junho de 2001. Ver: REDE DE TENSÃO. Curadoria: Vitória Daniela Bousso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Paço das Artes, 2001. Ver também: REDE DE TENSÃO BIENAL 50 ANOS. São Paulo: IMESP, 2001.

³³ Trabalhei junto a equipe de produção do Paço das Artes, atuando também na pesquisa para as exposições, nos anos de 2000 a 2002. Entre 2000 e 2005 integrei também o grupo de críticos da instituição.

³⁴ A obra *Transit* é uma intervenção urbana com projeção gráfica computadorizada (dimensões variáveis) em movimento, que foi apresentada na mostra *Rede de Tensão Bienal 50 anos*, em São Paulo, entre 24 de maio e 29 de junho de 2001, sendo um

projeção da imagem de uma mosca que percorria a cidade e “pousava” sobre a fachada de edifícios ou instituições, como o Paço das Artes. Embora ali não houvesse alguma relação imediata com a fotografia, como no caso da *Escada Inexplicável II*, a forte experiência de ilusão misturada à de realidade causada pela mosca gigante – que parecia ter saído de um filme de ficção – sobrevoando inclusive sobre mim (que estava presente na entrada do Paço das Artes, por onde a mosca “passeou e pousou”), igualmente semeou questões que viriam a frutificar depois.

Em 2003, a exposição *Claraluz*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), trouxe outra experiência forte. A projeção de fragmentos da claraboia do edifício do CCBB – que foram fotografados e montados para a projeção –, nela própria e no chão. Ao entrar e permanecer nesse ambiente, a sensação de misto de realidade e ficção foi ainda mais forte, que na projeção de *Transit*, a fotografia volta a estar presente nesse processo e essas questões vão tomando corpo no meu imaginário sobre a obra de Regina Silveira.

Quando, em 2008, Regina concede depoimento sobre o uso da fotografia em sua obra, no *III Seminário Arte, Cultura e Fotografia*, todas as questões que vinha observando começam a se consolidar, de modo que passei a pensá-las já para estudo em doutorado.

O interesse pelo trabalho de Carlos Fadon Vicente remonta ao projeto inicial de mestrado para a ECA-USP, em 2003, intitulado “A estética da metrópole paulistana pela fotografia tecnológica no século XXI”, que tinha como proposta estudar

Os resultados estéticos obtidos por meio de experimentações proporcionadas pela utilização da fotografia tecnológica – que permite manipular a imagem – na produção fotográfica de jovens artistas contemporâneos, aquela pautada no registro da metrópole paulistana e a metrópole entendida como um *sistema de comunicação visual* (...) ³⁵

Apesar de centrar-se na produção de jovens artistas contemporâneos da geração 90/2000³⁶, o trabalho pretendia

Contrastar as imagens fotográficas da São Paulo *Moderna e Contemporânea* levando em conta os procedimentos de finalização da imagem e o resultado estético. Provar a evolução qualitativa da imagem fotográfica por meio da

dos locais, a fachada do Paço das Artes. Sobre a obra *Transit* ver REDE DE TENSÃO BIENAL 50 ANOS, 2001, *op. cit.*, p.194-197.

³⁵ Resumo apresentado no meu projeto de mestrado à ECA-USP, em 2003. O destaque em itálico refere-se ao livro de ARGAN, Giulio Carlo. *A História da Arte como a história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

³⁶ Vide KANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira – um guia de tendências*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2000. v. 1. 200p.

manipulação eletrônica e como essa evolução influi na ideia que se tem da metrópole hoje³⁷.

E buscar os precursores na utilização da imagem fotográfica processada digitalmente, contexto onde se inseria a produção de Carlos Fadon Vicente, de duas maneiras: por esse aspecto e por seu interesse pela temática urbana, da cidade de São Paulo, principalmente, a observada em ensaios como *Avenida Paulista*, 1983-presente, e *Noturnos*, 1986.

No decorrer do mestrado, meu foco ficou somente na São Paulo moderna e na produção do fotógrafo German Lorca³⁸, de acordo com o rumo que tomou a pesquisa e de meu crescente interesse pela produção desse fotógrafo, na medida em que me aprofundava em seu universo e na descoberta das fotografias encenadas que realizou. Por exemplo, a já mencionada *Menina na Chuva*, 1950, entre os *pseudoflagrantes* de autoria de Lorca, como denominei na dissertação. Do projeto original, mantive o interesse por estudar os contornos ficcionais da imagem fotográfica, embora não mais aquela manipulada eletronicamente, e, sim, por meio da encenação.

Em 2009, momento de gestação do projeto de doutorado, já refletindo sobre questões a respeito da fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção, assisti à palestra “Do analógico ao digital: a fotografia como arte na atual produção brasileira”, proferida pela profa. Dra. Mônica Tavares³⁹, a qual comentava, entre outras, a produção de Fadon Vicente, em uma reflexão que vinha ao encontro de questões que me eram caras para os apontamentos relativos ao doutorado. Nesse ponto, anotei a possibilidade de refletir também sobre a obra de Carlos Fadon Vicente em meu projeto de doutorado, entre o corpo de artistas que já vinha observando, embora, efetivamente, tenha inserido as reflexões sobre Fadon já com o doutorado em andamento.

Iniciei pesquisa para aprofundamento na produção de Fadon Vicente na Biblioteca do Itaú Cultural⁴⁰, e, posteriormente, agendei a primeira conversa que tive com o artista para o dia 13 de abril de 2011⁴¹, realizada no escritório de sua residência, no bairro de Pacaembu, em São Paulo.

³⁷ Texto contido no tópico “Objetivos específicos” de meu projeto de mestrado para a ECA-USP, 2003.

³⁸ Ver: SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. Op. cit.

³⁹ Mônica Tavares é professora na Escola de Comunicações e Artes da USP. A referida palestra foi proferida na mesa-redonda: “Depois da fotografia analógica” no *IV Seminário Arte, Cultura e Fotografia: memória, outros debates*, em 13 de novembro de 2009, que teve a participação, também da pesquisadora Christine Mello.

⁴⁰ A época denominada Centro de Documentação e Referência. Material pesquisado: catálogo da exposição FOTO/IDEIA, realizada no MAC-USP, em 1987; folder da exposição PASSAGEM, de Carlos Fadon Vicente, realizada no MASP, em 1986; vídeo “Investigações: o trabalho do artista”, entrevista de Carlos Fadon Vicente a Luiz Duva, 2008. Pesquisa realizada em março de 2011.

⁴¹ A primeira conversa não foi gravada.

Ao longo do percurso da pesquisa, aqui apresentada, entre artistas brasileiros que tiveram importante atuação nos anos 1970 no uso da fotografia como elemento de suas obras, ou como fotógrafos, encontrei em Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente pesquisas seminais e declaradas em torno da representação e do debate sobre a visualidade, que se desdobram até hoje.

Embora não haja uma relação direta entre as trajetórias dos dois artistas, ao confrontá-las, este estudo reconhece similaridades nas obras dos dois artistas, mesmo que trabalhadas de modo diferente, no que concerne ao uso de elementos que levam à problematização da representação e à ideia de ficção.

A percepção das similaridades e dos contrapontos entre as obras de Regina e Fadon (vide capítulo 3) foi se confirmando ao longo da pesquisa e dando corpo a problemática em torno da ficção e da fotografia (ela própria ou como elemento de uma obra), na arte contemporânea.

Logo, esta tese é a escolha por estudar o universo de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente.

IV. Artes Visuais, fotografia e ficção em Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente

Este estudo parte dos contextos das produções de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente para refletir sobre as relações entre fotografia e ficção, na arte contemporânea, a partir dos anos de 1970.

As reflexões que desenvolvo nesta tese giram ao redor do debate sobre a representação *na* ou *por meio da* fotografia: *na* fotografia, refiro-me aos ensaios fotográficos de Carlos Fadon Vicente; e *por meio da* fotografia, mais propriamente, ao universo de Regina Silveira, que utiliza aquele suporte de linguagem como base, no interior de muitas de suas obras, sejam gravura, instalação ou *site-specific*. Embora refira-me, também, àquela produção de Fadon Vicente que relaciona Arte e Tecnologia, na qual a fotografia, por vezes, aparece como elemento de uma obra.

O debate em torno da representação que aqui se estabelece reflete sobre e procura demonstrar a permeabilidade entre real e ficcional, para se adentrar no universo da ficção. Pensa-se em universo, de modo que a ficção pode ser manifestada e entendida sob vieses diversos, como nos mostrarão as produções de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente.

Venho observando que as noções de ilusão, ficção e simulacro se manifestam de maneira semelhante e intercambiável tanto quando estamos diante da fotografia (*tout court*), como de uma obra que tem a fotografia como base.

Quando o assunto é fotografia, alguns debates entram em pauta. Por exemplo, a questão da fotografia como documento, como memória; o embate entre real e ficcional; a fotografia como arte; a postura do fotógrafo perante a fotografia.

No momento em que o assunto é arte contemporânea, outros debates ao redor da fotografia, e da própria arte, são suscitados, como o caso em que a fotografia está presente na condição de componente da obra, e, dessa forma, de que maneira ela dialoga com a arte e cria sentidos semelhantes àqueles quando se trata da fotografia *tout court*.

Colabora com esse trânsito entre fotografia e arte a entrada da fotografia nos museus, nos anos de 1970: se a fotografia está no museu, ela é arte, ao mesmo tempo em que a arte se apropria da fotografia, como se viu em algumas edições da Bienal de São Paulo⁴², a partir da IX edição, realizada em 1967⁴³.

Nesse panorama, observo as especificidades da fotografia e seu trânsito entre os campos Arte e Fotografia, permeando-os, de modo a refletir sobre o que acontece quando está no campo da Arte Contemporânea e de que forma contribui para trazer à tona uma discussão sobre ficção e representação. E, ainda nesse âmbito, no capítulo sobre Regina Silveira, as relações entre arte conceitual e fotografia.

Como questão metodológica, estudam-se as especificidades de cada campo – Arte e Fotografia – em termos de conceitos que cabem a cada um, para depois cotejá-los e apontar quando e como se permeiam.

Dentro desse viés metodológico, o presente estudo está atento a nomenclaturas como, por exemplo, denominar de “artista” ou de “fotógrafo”, quando, nem sempre, há tal delimitação. Em termos estritos, relativos à técnica, um artista não será chamado de fotógrafo se não fizer fotografias. Porém, ao contrário, um fotógrafo, frequentemente, será chamado de artista.

⁴² Esse panorama pode ser visto no texto *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP*, da pesquisadora da arte e da fotografia Helouise Costa, docente do MAC-USP (Anais do Museu Paulista v. 16 n. 2, jul-dez. 2008). A autora pontua a questão da supressão da seção fotografia em 1969 e a flutuação dos critérios de classificação das obras, que devido à variação e ao uso frequente de “técnica mista” para indicar o uso simultâneo de diferentes técnicas e/ou mídias em um mesmo trabalho. (p. 143-144). A autora traz ao longo do texto tabelas que enumeram as exposições fotográficas ou que incluem a fotografia de modo que fornece uma trajetória cronológica e histórica da entrada da fotografia nos museus, abarcando exposições desde antes dos anos 1970, de maneira a constituir e explicar tal percurso. A tabela de número 1 apresenta exposições fotográficas realizadas no MAM-SP de 1949 a 1985. A tabela “Exposições de fotografia ou ligadas à fotografia (Bienal de São Paulo)” contida no tópico “A fotografia na Bienal de São Paulo: para além da especificidade” traz exposições realizadas nesse âmbito entre 1953 e 1977. A tabela 3 “Atividades relacionadas à fotografia no MAC-USP”, aponta as exposições realizadas nesse museu entre 1963 e 1978.

⁴³ Nessa edição é apresentada a exposição *Ambiente U.S.A.: 1957-1967*, que incluiu 21 artistas e obras em que a fotografia aparece como elemento constitutivo. Ver texto de William C. Seitz, comissário da representação dos Estados Unidos na IX Bienal de São Paulo, no catálogo dessa edição da Bienal (Nona Bienal de São Paulo 1967). Segundo informações contidas nesse texto a exposição “Ambiente U.S.A.: 1957-1967 incluiu trabalhos de Allan D’Arcangelo, Llyn Foulkes, James Gill, Sante Graziani, Paul Harris, Robert Indiana, Jasper Johns, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Richard Lindner, Malcom Morley, Lowell Nesbitt, Claes Oldenburg, Joe Raffaele, Robert Rauchenberg, James Rosenquist, Edward Ruscha, George Segal, Wayne Thiebaud, Andy Warhol e Tom Wesselman.

Primeiro, por pautar a fotografia em parâmetros das Artes Plásticas. Segundo, ao utilizar a fotografia como expressão de um pensamento artístico. Seguindo esse raciocínio, Carlos Fadon Vicente poderá ser mencionado das duas maneiras (fotógrafo ou artista) ao longo desta tese.

Em tal contexto, cabe lembrar que Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente têm formação em Artes Plásticas. O repertório das artes plásticas aparece nas fotografias de Fadon Vicente, na maneira como as constrói, como será visto no Capítulo 2 deste estudo, embora seu início na fotografia tenha se dado em 1975, um ano antes do ingresso na graduação de Artes Plásticas, na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, portanto.

Finalmente, no trânsito entre Arte e Fotografia, reflete-se, ainda, sobre o uso de repertórios visuais nas obras de cada artista e o quanto esse uso contribui com suas poéticas como base para o estabelecimento de um pensamento em torno da representação. Em Regina Silveira, um exemplo é o uso de imagens fotográficas provenientes da mídia impressa e em cartões postais, nos anos 1970. Isto propicia se pensar tanto no que esse repertório visual informava ou influía, no período, como cultura na arte relacionada à Arte Conceitual, quanto seu emprego na obra da artista para a problematização da ideia de representação.

Em Carlos Fadon Vicente, trazendo essa questão para os anos de 1970 – do mesmo modo que em Regina Silveira, como raiz para o estabelecimento de um pensamento em torno da representação –, esse uso ocorre em duas vias: 1) Imagens provenientes da mídia televisiva, panfletos, cartazes de rua e outdoors como repertório visual para ressignificação em seus ensaios fotográficos. 2) O repertório visual originário de revistas como fonte para as colagens que realiza no ano de 1976 e ao mesmo tempo o fluxo entre fotografia e artes plásticas presente nessas obras: as imagens que constituem as colagens são de origem fotográfica. A maneira como Fadon constrói as colagens, por meio de sobreposições e justaposições, é o mesmo tipo de construção que utiliza em alguns ensaios fotográficos nos quais sobrepõe e justapõe campos de imagens. Esse fluxo vai da fotografia para as artes plásticas, considerando ensaios realizados antes das colagens, e das artes plásticas para a fotografia, em um fluxo contínuo entre ambos. E nesse fluxo, um raciocínio que começa a apontar para a ideia de virtual e que emerge da intersecção dos campos imagéticos justapostos e sobrepostos.

Outro aspecto é o uso que ambos fazem das tecnologias digitais inseridos que estão na cultura da “sociedade da informação, que se estende ao ritmo das redes digitais de comunicação” (ROUILLÉ, 2009, p. 137) e o quanto essa utilização colabora com a maneira como cada artista articula a ideia de ficção, em suas obras. No caso de Regina, a partir dos anos de 2000, as imagens fotográficas que fazem parte do processo para a elaboração de imagens por meio de colagens digitais, projetadas em *site specifics*. Em Fadon, trazem à tona fortemente esses aspectos obras

de hipermídia constituídas a partir de fotografias, realizadas dos anos 1990 em diante, dentro das relações entre arte e tecnologia, que o artista estabelece.

V. Estrutura da tese

V.I Projeto gráfico

Levando-se em consideração que esta tese se pauta na obra de dois artistas visuais, Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, fez-se necessário pensar em um projeto gráfico que desse conta de mostrar as imagens dos conjuntos de obras estudados, com legibilidade e qualidade.

No exame de qualificação, realizado em 12 de novembro de 2012, a legibilidade e a qualidade das imagens foi uma das questões apontadas pelo Prof. Dr. Miguel Palmeira, um dos membros daquela banca⁴⁴. Na ocasião, levantou-se a ideia de encartar um CD-ROM com as imagens, mas descartou-se tal possibilidade devido ao fato da crescente obsolescência dessa mídia, considerando-se que poderia se tornar difícil ou mesmo impossível, futuramente, a consulta e visualização desse CD pelo público interessado.

Há uma outra questão igualmente importante sobre as imagens das obras. O fato de não serem mera ilustração e sim de possuírem a mesma latência dos textos. Considera-se fundamental que o leitor faça a sua própria interpretação ao olhá-las, paralelamente àquela que este estudo estabelece tanto sob a perspectiva do peso histórico que possuem, quanto sobre o debate que suscitam em torno da ficção.

Dentro dessas reflexões, em reuniões com o meu orientador, Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva, pautada em ideias debatidas com o designer editorial André Lenz, profissional que convidei para colaborar com a diagramação da tese, chegamos ao formato de cadernos de imagens, encartados no volume.

Dessa forma, o projeto gráfico da tese foi estruturado da seguinte maneira. Cada um dos três capítulos possui cadernos de imagens. Os capítulos 1 e 2, contam com seis cadernos de imagens, cada: um na abertura e os outros antecendo cada um dos cinco conjuntos de imagens estudados. O capítulo terceiro, sendo uma comparação e aproximação entre os universos de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, possui somente um caderno de imagens: o da abertura do capítulo, trazendo comparações visuais entre as obras dos dois artistas.

Além dos cadernos de imagens, há mais dois cadernos de anexos, incluindo fac-símiles de documentos diversos (vide subtópico V.II “Capítulos”): ANEXO A, para o capítulo 1 (Regina Silveira) e ANEXO B, para o capítulo 2 (Carlos Fadon Vicente), sendo que o capítulo 3, não

⁴⁴ Foram membros de meu exame de qualificação a Profa. Dra. Annateresa Fabris e o Prof. Dr. Miguel Palmeira.

tem anexo.

Para se manter uma uniformidade na legibilidade e qualidade das imagens, equacionados os custos de impressão⁴⁵, optou-se por apresentar as imagens das obras da maneira como foram concebidas pelos artistas: a cores ou em preto e branco.

Cabe ressaltar que o projeto gráfico desta tese foi concebido dentro das intenções ora apresentadas, mas passível de ser repensado e readequado, visando a futuras edições, a partir das considerações que a banca vier a fazer no momento da defesa da tese.

V.II Capítulos

A tese está dividida em três capítulos: o primeiro “Regina Silveira: a fotografia como visualidade ficcional”; o segundo “Carlos Fadon Vicente: Fotografia e Arte” e o terceiro “Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente: encontro de percursos”.

O capítulo inicial procura demonstrar o raciocínio de Regina Silveira sobre o modo como ela articula o uso da fotografia enquanto conceito e base imagética, em sua produção artística. E sob essa ótica, como a fotografia se comporta de maneira a contribuir para a noção de ficção, em suas obras. O capítulo está dividido em duas partes. Na primeira – aberta com respectivo caderno de imagens –, apresenta-se, ao longo de subtópicos, tanto o percurso que levou Regina Silveira a utilizar a fotografia em sua obra, como o debate declarado em torno da noção de representação enfatizada com esse uso, dos anos 1970 em diante. Em sua obra, a partir desse período, a fotografia aparece mesclada a processos gráficos – como a serigrafia, a litografia, o *offset* (anos de 1970 e 80) –, e como base de imagens que vão resultar em instalações e *site specific* (anos 1990 e de 2000). Dentro desse escopo, emerge, também, o uso da fotografia aliada aos modos com os quais a artista cria ilusões óticas para ludibriar a realidade, característicos de sua produção: a distorção da perspectiva (a partir da imagem fotográfica de objetos) e o simulacro na projeção de sombras humanas e de objetos.

A segunda parte é dedicada à reflexão sobre cinco conjuntos de obras de Regina Silveira, considerados seminais, por este estudo, para o debate em torno do uso da fotografia na articulação de ficções. Cada conjunto é aberto com o respectivo caderno de imagens. 1) *Middle Class & Co*, 1971-1972, *Destruturas Urbanas*, 1974-75, *Executivas*, 1974-75 e *Brazil Today*, 1977; 2) *Série Anamorfias*, 1980, *Enigmas*, 1981 e 1983, *Eclipses*, 2003, *Plugged Series* e *Nômade*, 2011; 3) *Simulacros*, 1984, (*Topo-sombra*, *Dilatáveis*, 1981-2001

⁴⁵ Equacionou-se a questão do custo, em negociação com a gráfica, obtendo-se um preço menor, por página, na medida em que se aumenta a quantidade de impressão. Quanto à questão da opção de trazer imagens à cores, o valor oferecido pela gráfica para impressão em *offset* e papel couchê era equivalente, independente de ser impressão colorida ou preto e branco.

e *Projectio*), *Escada Inexplicável II*, 1997 e *Armarinhos*, 2002; 4) *To be continued* (*Latin American Puzzle*), 1997, e *Duplo*, 2003; 5) *Claraluz*, 2003, *Memoriazul*, 2005, *Entrecéu e Mil e um Dias*, ambas de 2007.

O anexo (ANEXO A) complementa e documenta conteúdos trazidos no capítulo e está dividido em quatro partes: a.1) entrevista com Regina Silveira⁴⁶, datada de 09 de julho de 2014, sobre algumas de suas obras; a.2) correspondências; a.3) periódicos; a.4) documentação de exposições.

A partir de todo esse conteúdo, busca-se demonstrar, ao longo do capítulo, o quanto o universo da obra de Regina Silveira, dos anos 70 ao presente, está inserido no terreno da ficção.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo da obra de Carlos Fadon Vicente e repete a mesma estrutura do anterior: está dividido em duas partes e possui anexo (ANEXO B).

A primeira parte do capítulo, busca instigar o debate em torno da noção de representação no conjunto da obra do artista, por meio da exploração que ele faz da fotografia como expressão, pensamento visual, e como construção, leia-se, no sentido de criação de realidades a partir da seleção da tomada. Ao longo de subtópicos, apresenta-se de que maneira o raciocínio de Carlos Fadon Vicente como fotógrafo e artista foi se constituindo de modo a trazer um debate sobre a representação na fotografia, apontando para o seu caráter ficcional, e o quanto os cruzamentos entre as áreas em que tem ou teve atuação – engenharia, fotografia e artes plásticas – contribuíram para isso.

A segunda parte do capítulo é dedicada à reflexão sobre cinco ensaios de Carlos Fadon Vicente, sendo três conjuntos e dois ensaios individuais, considerados fundamentais por este estudo, para o debate em torno da representação, na fotografia, apontando para a questão da ficção. Cada uma das seções de ensaios é aberta com respectivo caderno de imagens: 1) *Refletir*, 1975-79, *Avenida Paulista*, 1983-presente, *Passagem*, 1986, *Noturnos*, 1987, *Alfa*, 1988, *Places*, 1988-1990; 2) *Outdoor Mulher*, 1979-2008 e *Dolores, em cartaz a figura e o papel do feminino*, 2003-2009; 3) *TVe*, 1975 e *Medium*, 1991-2000; 4) *Duetos*, 2005- presente; 5) *Vectors*, 1989-1990.

O anexo possui os seguintes tópicos, seguindo a mesma estrutura do capítulo 1: b.1) entrevista com Carlos Fadon Vicente⁴⁷, realizada em 24 de janeiro de 2014, sobre alguns ensaios; b.2) correspondências; b.3) periódicos; b.4) documentação de exposições. Da mesma maneira, esse conteúdo está contextualizado na forma de reflexões ao longo do capítulo.

⁴⁶ Foram realizadas diversas entrevistas com Regina Silveira para este estudo, mas priorizou-se uma para ser inserida na íntegra, como anexo. As demais estão contextualizadas ao longo do capítulo e se encontram indicadas nas referências bibliográficas.

⁴⁷ Entre as entrevistas realizadas com Carlos Fadon Vicente para este estudo, priorizou-se uma para ser inserida na íntegra. As demais estão contextualizadas ao longo do capítulo e se encontram indicadas nas referências bibliográficas.

O capítulo final (terceiro), como os dois anteriores, é aberto com caderno de imagens, porém não possui anexo. As imagens do caderno são apresentadas de forma a estabelecer comparações entre as obras dos dois artistas, a partir de seleção que gera a reflexão do capítulo, que desenvolve o encontro entre os percursos de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente. Pontua as similitudes, as diferenças, mas, primordialmente, a maneira como ambos lidam com a ideia de representação por meio da fotografia e o quanto isso os leva para o campo da ficção.

A realização desta tese contou com o apoio de bolsa de doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, a partir de julho de 2012. Agradeço à instituição por isso.

CAPÍTULO 1:

Regina Silveira: A fotografia como visualidade ficcional

Regina Silveira. *Sem título* (Álbum 10 serigrafias), 1970. Serigrafia em cores sobre papel, 50,6 x 48,1 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: José Minerini Neto.

Regina Silveira. *Inclusões em São Paulo*, 1973. Offset sobre papel colado sobre cartão, 18,3 x 18,3 cm (cada). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: José Minerini Neto.

Regina Silveira e Julio Plaza (orgs.). Da série *On/Off* (nº 1), 1972-73. Carimbo sobre envelope, fósforo e fita adesiva sobre papel queimado e offset sobre papel, 30,1 x 22,9 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP. Registro fotográfico da obra: Rômulo Fialdini. Nesta página obras dos artistas Júlio Plaza, Cláudio Ferlauto e Flávio Pons (acima) e *Brasil Turístico/SP/Viaduto do Chá*, 1973, offset sobre papel, 28,9 x 20,8 cm, de Regina Silveira (no topo, à direita).

Regina Silveira e Julio Plaza (orgs.). Da série *On/Off* (n° 2), 1972-1974. Carimbo e offset sobre papel; dimensão variável. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP. Registro fotográfico da obra: Rômulo Fialdini. Nesta página obra *Proposta para Monumento*, 1973 de Regina Silveira (acima), offset sobre cartão 11 x 14,8 cm. No topo, conjunto de obras que compõem a série *On/Off* n° 2.

Regina Silveira. Série *Inclusão Watteau*, 1974. Serigrafia em cores sobre papel, 49,3 x 59,5 cm (no topo); 55,5 x 59,7 cm (acima, à esquerda); 62,3 x 59,3 cm (acima, à direita). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: José Minerini Neto.

Regina Silveira. Série *Interferências*, 1976. Serigrafia sobre cartão postal, 10,5 x 14,9 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: José Minerini Neto.

Regina Silveira. Da série *Inflexões*: *Poltrona amarela*, no topo, e *Cadeira de escritório*, acima, 1985. Acrílica sobre recorte de laminado de madeira, 120 x 200 cm e 100 x 115 cm, respectivamente. Registro fotográfico da obra: Arquivo Regina Silveira. Fonte: Livro “Regina Silveira: Cartografias da Sombra”. Angélica de Moraes (org.). São Paulo: Edusp, 1996.

Regina Silveira. Série *Velox*, 1997, Poliestireno recortado. Vista geral da série na exposição “Sombra Luminosa”, realizada em 2007 no Museo de Arte Banco de la Republica, Bogotá, Colômbia (no topo) e obra da série *Velox*, vinil adesivo, 200 x 300 cm. Coleção Regina Silveira (acima).

Parte 1

1.1. A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: considerações iniciais

A fotografia, dentro do campo das Artes Visuais Contemporâneas, pode ser entendida como imagem fotográfica mesclada a outras linguagens artísticas. Essa mescla abre um terreno fértil para a ficção, refletindo-se sobre o sentido de representação e seu longo percurso dentro da História da Arte no confronto com o real e com a ideia de ilusão⁴⁸, observando-se a polaridade “mimese-virtualidade”. Leva-se em conta também a ideia de ficção como emanção de um *desejo social*⁴⁹.

Problemática em voga nos anos 1960-70, a cultura de massa influirá e contribuirá com os debates sobre representação na arte e uso da fotografia. Nessa ambiência da cultura de massa, cabe um paralelo com a história em quadrinho, como forma artística de questionamento da sociedade e com a manifestação do que o autor Moacy Cirne define como “desejo social”. Cirne observa que “sobretudo a partir dos anos 60, os quadrinhos se multiplicaram em obras criativas, instigantes, questionadoras”⁵⁰ e que “nos bons quadrinhos

⁴⁸ O historiador E. H. Gombrich discorre em *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* (São Paulo WMF Martins Fontes, 2007) sobre o tema da ilusão na arte, centrando na questão da representação e como está conectada à ideia de real e de ilusão, por meio de um “estudo da psicologia da representação pictórica”, conforme esclarece o subtítulo da 4ª edição dessa publicação. No prefácio à sexta edição inglesa “Imagens e sinais”, p. xv, incluído na 4ª edição do livro em português, Gombrich traz à baila, por meio de uma passagem de um pensamento de Heródoto, a ideia de “reprodução” da “aparência verdadeira” do deus Pã, em que a “reprodução” retrata uma “aparência verdadeira” e de uma convenção que levaria a essa “reprodução”: “Heródoto diz que os egípcios consideravam Pã um dos oito deuses que existiam antes dos outros doze, e seus artistas o representavam (Pã) exatamente como os gregos o faziam, com a cabeça e as pernas de um bode. ‘Eles o representavam assim’, garante Heródoto, ‘não porque realmente acreditem que ele tenha essa aparência. Ao contrário, eles não crêem que sua aparência seja diferente da dos outros deuses, mas é assim que o retratam – por quê, prefiro não dizer’”, p. xxi. O autor esclarece achar instigante, independentemente de o relato de Heródoto estar correto ou não, “o fato de que o historiador grego obviamente partia do pressuposto de que a imagem do deus era uma reprodução de sua aparência verdadeira, mas que seus informantes egípcios haviam lhe dito que, ao menos em um caso, eles não compartilhavam desse pressuposto; na verdade, ela era um sinal convencional”, p. xxi. Gombrich instiga o debate sobre a representação desde a raiz, trazendo reflexões sobre a questão “imitação da Natureza” (mimese), na arte grega, “descoberta e definida pelos gregos do século IV”, como aponta o autor (p.83), e discussões sobre a filosofia da representação como a que estabelece Platão, em passagem de sua obra *República* (PLATÃO. **República**. 5 ed. Madri: Mestas Ediciones, 2009, livro décimo, p. 345-380), na qual “introduz a comparação entre uma pintura e uma imagem no espelho”, p. 83. Um dos pontos importantes dentro das reflexões que Gombrich tece ao longo de *Arte e Ilusão* destaca a objeção de que “a verdade não pode ser assim tão simples. A equiparação da maneira pela qual as coisas são representadas com a maneira pela qual são ‘vistas’ é, certamente, enganadora”, p. 247. Tal ponto é seminal para o estudo que se estabelece nesta tese das obras de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente. Creio que as questões apontadas nesta nota explicitam algumas das inquietações com as quais me deparei ao longo desta pesquisa para o estabelecimento de reflexões sobre representação e ficção.

⁴⁹ Refiro-me a ideia de “desejo social” apontada pelo autor Moacy Cirne no livro *Quadrinhos, sedução e paixão* (Petrópolis: Vozes, 2000), que irei abordar na sequência em um paralelo com a arte pop.

⁵⁰ Vide CIRNE, Moacy, *op. cit.*, p. 16.

é possível sonhar, é possível imaginar a possibilidade do sonho, mesmo quando estamos diante de temáticas duramente realistas”⁵¹.

Para esse autor,

Mesmo ao se utilizar, na maioria das vezes, dos veículos mais massivos, as *historietas* carregam – nos melhores autores – a possibilidade do alumbramento artístico. Por outro lado, há sempre, em suas formulações conteudísticas, uma porta aberta para o social, para o poético, para o político, para o filosófico, para o religioso, para o demasiadamente humano, enfim. (CIRNE, 2000, p. 25).

Essa questão das “formulações conteudísticas” dos quadrinhos como uma “porta aberta” que conduz a diversos vetores (poético, político, filosófico, demasiadamente humano) levaria ao conhecimento do “desejo social”, que tomado historicamente, é

o lugar privilegiado que abarca a arte e o imaginário em seu torno; mas não só a arte e suas consequências culturais, não só a arte e suas consequências sociais. É o lugar que, extrapolando – ou não – o psicológico, assinala as marcas da concretude humana, com suas fraquezas, misérias e grandezas. (CIRNE, 2000, p. 24)

De acordo com Moacyr Cirne, “conhecido o lugar do desejo social, podemos percorrer os caminhos do olhar, podemos entender a sua renovação” (CIRNE, 2000, p. 25). Caminhos que podem levar o leitor a sonhar, imaginar a partir e além dos quadrinhos.

Nesse sentido, cabe pensar que a ideia de “desejo social” se relaciona a um desejo pela ficção, ao estimular a imaginação e o sonho: “é possível imaginar a possibilidade do sonho, mesmo quando “estamos diante de temáticas duramente realistas”. Logo, poder-se-ia dizer que a história em quadrinhos estimula um “desejo social pela ficção”.

Essas questões estão igualmente presentes no cenário das Artes Visuais, do período, caso da arte pop⁵², que se desenvolve nesse mesmo contexto dos anos 60 e da cultura de massa.

De acordo com o historiador da arte Walter Zanini

⁵¹ O trecho refere-se a uma comparação entre Henfil e Glauber Rocha: “em Henfil não encontramos a poesia barroca, delirante, dionisíaca, que explode nos melhores filmes de Glauber; antes encontramos uma poesia crua, desencarnada, árida. Uma poesia Severina (mas sem ser cabralina, ou seja, sem lembrar João Cabral). Verdade seja dita: nos bons quadrinhos é possível sonhar, é possível imaginar a possibilidade do sonho, mesmo quando estamos diante de temáticas duramente realistas”. Idem, p. 18.

⁵² Sobre essas questões, quanto à ideia de ser “possível imaginar a possibilidade do sonho”, mesmo quando “estamos diante de temáticas duramente realistas”, no caso da arte pop podemos pensar em temáticas como a Guerra do Vietnã, como em obras de Roy Lichtenstein, e a ditadura, trazendo a reflexão para o panorama brasileiro.

Alloway definiu a Pop Art como sendo “essencialmente uma arte acerca dos signos e sistemas de signos”, lidando “com material previamente existente como signos, fotografias, marcas registradas, histórias em quadrinho – ou seja com material pré-codificado. Essas formas indiretas de representação, emergidas pela primeira vez na Inglaterra nos anos 1950, fizeram a diferença entre a Pop Art e as antigas percepções realistas. Mas inspirada nos *mass media* e no cotidiano da cidade e de uma relação mecânica com a realidade que a informa, a Pop significou do mesmo modo uma inovação estética decisiva da modernidade pela atitude libertária que assumiu face às clássicas e rigorosas divisões estruturais do objeto artístico e aos padrões estabelecidos de seus suportes ao recorrer a toda sorte de materiais industriais e comerciais. (ZANINI, 2013, p. 340)

O universo dos quadrinhos, como em obras de Roy Lichtenstein⁵³, e de outros ícones da comunicação em massa integram o repertório da arte pop, no qual a fotografia estará presente “como matriz das operações pop” (FABRIS, 2009, p. 143):

O uso de imagens multiplicadas torna-se programático na arte pop, que faz discurso artístico uma reflexão sobre as estruturas de transmissão dos conteúdos sociais. Embora a fotografia seja claramente identificável como matriz das operações pop, ela é, contudo, retrabalhada, ampliada, multiplicada, pintada com cores muitas vezes extravagantes, que só fazem sublinhar o caráter segundo dos ícones selecionados, sua dimensão simbólica e não mais objetual. (FABRIS, 2009, p. 143)

Nesse repertório, traçando um paralelo com o que acontece com as histórias em quadrinhos⁵⁴, a arte pop será igualmente uma “porta aberta para o social, para o poético, para o político, para o filosófico, para o religioso, para o demasiadamente humano” e instigadora de um desejo social pela ficção.

Nesse ponto, cabe lembrar do artista Claes Oldenburg, tanto suas obras, como o seu pensamento sobre a arte no texto “Sou a favor de uma arte...”⁵⁵, um caminho que nos leva para “o social, o poético, o político, o filosófico e o demasiadamente humano”, e no

⁵³ Em obras como *I Know... Brad*, 1963, (frase contida no balão de pensamento: I know how you must feel, Brad) *M-Maybe* (A Girl's Picture), 1965, (frase contida no balão de pensamento: M-maybe he beame ill and couldn't leve the studio!), por exemplo.

⁵⁴ Segundo a reflexão sobre as histórias em quadrinhos que aqui abordada do autor Moacy Cirne, *op. cit.*

⁵⁵ OLDENBURG, Claes. *Sou a favor de uma arte...* In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006, p. 67-71. O texto traz uma coluna com um breve comentário sobre

qual apontará outros conteúdos diversos da cena da arte pop. Por exemplo, na sentença seguinte em que menciona a arte em várias associações – marcas de refrigerantes, como a Pepsi, ou em contrapontos tais quais a arte “queima de estoque”, aludindo ao comércio (atacado) e a “arte diamante”, em referência a uma arte valiosa (cara):

Sou a favor da arte Kool, arte 7-UP, arte Pepsi, arte Sunshine, arte 39 centavos, arte Vatranol, arte descongestionante, arte plástico, arte mentol, arte L&M, arte laxante, arte grampo, arte Heaven Hill, arte farmácia, arte sana-med, arte Rx, arte 9,99, arte agora, arte nova, arte como, arte queima de estoque, arte última chance, apenas arte, arte diamante, arte do amanhã, arte Franks, arte Ducks, arte hamburgão⁵⁶. (OLDENBURG, 2009, p. 70)

Ademais, conforme aponta Annateresa Fabris

Arte e fotografia não toleram ser consideradas reflexos das coisas representadas. A arte pop, ao contrário “aceita ser uma ‘imagerie’, uma coleção de reflexos constituídos pela reverberação banal do meio ambiente americano: banida da grande arte, a cópia retorna”. E a “cópia retorna” porque o surgimento de novos meios técnicos como a fotografia e a serigrafia modificou as formas e o próprio conceito de arte. (FABRIS, 2009, p. 144)

A arte, a fotografia e o cenário da arte pop trazem mais outras possibilidades de reflexão em torno da ficção, ou do despertar de um desejo pela ficção, considerando-se: a-) a noção de representação (sem ser mero reflexo “das coisas representadas”); b-) a ideia de “imagerie” (imagética); c-) o banimento da grande arte e o retorno da cópia, na arte pop, como consequência das modificações das formas e do conceito de arte, que os meios técnicos como a fotografia e a serigrafia acarretaram.

Claes Oldenburg e a seguinte explicação: “**I’m for an art ...** A primeira versão deste texto foi criada para o catálogo da exposição “Environments, situations and spaces”, realizada na Galeria Martha Jackson de maio a junho de 1961. O texto foi revisado quando Oldenburg inaugurou *The Store*, em seu estúdio na East 2nd Street, em dezembro do mesmo ano, e republicado no catálogo da exposição “Oldenburg” (Londres, The Arts Concil of Great Britain, 1970). A tradução aqui apresentada levou essa edição em consideração”.

⁵⁶ Ao longo do texto *Sou a favor de uma arte...* (p.67-71), Oldenburg aponta diversos aspectos da arte em que é a favor. Há outras duas sentenças que destaco por entender que bem explicitam aspectos como o social, o poético, o político, o filosófico, o demasiadamente humano e a manifestação de um desejo social pela ficção (“imitar o humano”, “a arte das capas de chuva de guerras passadas”: “Sou a favor de uma arte que imite o humano, que seja cômica, se for necessário, ou violenta, ou o que for necessário”, p. 67. “Sou a favor da arte da máquina de lavar. Sou a favor da arte de um cheque do governo. Sou a favor da arte das capas de chuva de guerras passadas”, p. 69. Vide: OLDENBURG, Claes. *Sou a favor de uma arte...* In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Op. cit.

Sob essa perspectiva, cabe destacar que a arte pop torna-se um campo onde o uso da fotografia como ferramenta, na base da obra de arte, irá ganhar ressonância para se pensar o papel da arte, da fotografia e da representação.

Nesse cenário da arte pop e tomando como base a produção do artista Andy Warhol, o autor André Rouillé, considera que “a fotografia desempenha um papel inédito: o de ferramenta essencial de uma ação de despictorialização da arte⁵⁷” (ROUILLÉ, 2009, p. 307). Isto é, de uma ação de “desfazer o pictórico”, no sentido de desfazer a manualidade da pintura, substituindo-a pelo uso de processos mecânicos, no caso, a serigrafia, onde a fotografia se insere:

A partir do modelo de máquina⁵⁸ e da produção industrial e com a ajuda do caráter mecânico de suas ferramentas artísticas (a fotografia e a serigrafia)⁵⁹, Warhol mina os valores da pintura-pintura, encarnados pelo expressionismo abstrato, sua pintura (mecânica) contra a pintura (expressionismo) de certa maneira leva a efeito, no início dos anos 1960, uma despictorialização da arte. (ROUILLÉ, 2009, p.309)

A associação entre fotografia e serigrafia, como ferramentas artísticas, potencializa o afastamento de uma percepção realista em favor de uma inovação estética, que decorre de uma relação mecânica com a realidade. Esse afastamento dá lugar a uma percepção outra, que traz o ficcional para comentar o real.

⁵⁷ André Rouillé observa que: “Na esteira de uma longa tradição é a arte contemporânea a primeira a requisitar a fotografia na qualidade de ferramenta”, p. 301. No século XIX, Rouillé aponta para o uso da fotografia como um “documento simples e passivo”, uma ferramenta, como para a realização de pinturas de nus, de modo a evitar que artistas recorressem à locação de modelo vivo, situação onerosa. O autor traz entre os exemplos nesse âmbito, uma prática adotada por Jean-Louis Igot: “Para colocar a fotografia ainda mais a serviço dos pintores, Jean-Louis Igot realiza, em 1880, quadro de provas, compostos de oito a dezesseis diferentes clichês de corpos nus, ou partes do corpo: bustos, pés e mãos”. p.301. O “papel inédito” que desempenha a fotografia, ao qual Rouillé se refere é o de ferramenta para a “despictorialização da arte”. Esse autor ressalta, igualmente, o uso da fotografia como *vetor*, na qual ela tem uma “posição acessória”: “Essa posição acessória da fotografia equivale a trata-la, cada vez mais, tanto no plano material como no técnico-plástico, como pura constatação, como um documento trivial, como um veículo neutro, como um registro automático, como uma coisa banal em meio a outras, como um simples instrumento: como um vetor”, p. 311. Rouillé indica ainda, que, na virada dos anos 1980, a fotografia torna-se “um dos principais materiais da arte contemporânea”: “Enquanto a maioria dos clichês expostos nos anos 1970 não eram realizados pelos próprios artistas, a partir dos anos 1980 isso muda: os artistas dominam perfeitamente o procedimento, muitas vezes as imagens são de excelente qualidade técnica, de tamanho monumental. A fotografia suplantou sua antiga função subalterna de ferramenta ou vetor, para tornar-se um componente central das obras: o seu material”. p. 326. Ver ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constancia Eggejas. São Paulo: SENAC SP, 2009.

⁵⁸ André Rouillé menciona a seguinte frase de Warhol: “Quero ser uma máquina, e sei que tudo o que faço como uma máquina é tudo o que quero fazer”, p.309. Ver ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. *Op. cit.*

⁵⁹ Rouillé observa, a respeito de Andy Warhol, que nenhum outro artista da arte pop “insere a cultura de massa tão fortemente na cultura erudita: naturalmente seus temas e, também, seus valores. Em particular a mecanização, o seriado, a reproduzibilidade, e isso graças a uma utilização ao mesmo tempo intensa e coerente da fotografia e das técnicas fotomecânicas”, p. 308. O autor se refere às “técnicas de reprodução como a serigrafia e a fotografia” (as ferramentas artísticas de Warhol) que, além de outras técnicas, “todos os artistas *pop* dos anos 1960 – Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, etc –, também o fizeram, mas nunca tão radicalmente quanto Warhol”. p. 308.

Do cenário internacional para o nacional⁶⁰, na edição da Bienal de São Paulo do ano de 1967⁶¹, assistiu-se

à maior concentração das novas figurações no país, pela primeira vez tendo o nosso público a oportunidade de uma visão ampla da Pop Art na exposição *Ambiente USA: 1957-1967* da maior excelência em sua unidade, ao lado da sala especial de Edward Hopper. No conjunto nacional, as presenças, ao contrário, eram heterogêneas⁶². Incluía nomes consolidados nessa orientação como o de Gerchman⁶³, autor das *Caixas de Morar*. Eram em excesso quadros, objetos, esculturas, construções. (ZANINI, 2013, p. 348)

Na segunda metade da década de 1960, manifestavam-se “concepções radicais da arte, conduzindo-a a seu próprio desaparecimento”, de modo que os “rumos dessa situação cultural delineavam-se com o país submetido ao regime ditatorial de 1964” (ZANINI, 2013 p. 339).

Nesse panorama,

Em contexto de dinamização das comunicações e em uma atmosfera de ratificação

⁶⁰ A respeito desse trânsito ver ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: FREIRE, Cristina. (Org.). **Walter Zanini – escrituras críticas**. São Paulo: Annablume/MAC-USP, 2013. De acordo com o historiador, procedia “assim de Paris, via exposições, com casos de intercâmbios latino-americano, uma contribuição das novas figuratividades para a informação do ambiente, a que acrescentou a densa infusão americana, divulgada pela mídia. Mas, no próprio meio nacional, havia o percurso afim à Pop e a cultura de Wesley [Duke Lee], impossível de ignorar”, referindo-se às mostras internacionais que chegaram ao Rio de Janeiro, a partir de 1963. p. 348. Sobre o neofigurativo no Rio de Janeiro, Zanini aponta que Antônio Dias, Rubens Gerchman e Carlos Vergara “recorriam a elementos da disciplina construtiva de seus antecessores e valiam-se de nova estética de comunicação de massa. Suas imagens eram metáforas penetrantes da realidade popular. Multidões urbanas e suburbanas de Gerchman; desenvolta e cruenta imaginária social engajada de Vergara; um mundo de exegese visceral, de Antonio Dias”, este último “o principal dentre esses artistas cariocas ou residentes no Rio. Notamos em seus primórdios, o uso de elementos da sinalética índia, o gosto da matéria que se assemelha à de Tàpies, a seguir a incidência de Bacon, Lichtenstein, a influência das figurações sociais das mostras trazidas do Rio – e a lição que ele, como outros, absorvia de Wesley [Duke Lee]”. p. 348-349.

⁶¹ Trata-se da 9ª edição da Bienal, ocorrida em 1967. Vide nota de número 43 na introdução desta tese.

⁶² Complemento a informação com dados obtidos no website da exposição “30 x Bienal – Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição”: Na “Bienal da arte pop”, também “imersos na linguagem pop, que requeria uma aproximação mais estreita com o espectador, estavam os brasileiros Marcello Nitsche, que apresentou sua famosa Bolha amarela, e os fundadores/participantes do Grupo Rex: Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, José Resende, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Claudio Tozzi, Sérgio Sister, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerchman e Antonio Manuel”. Essa edição da Bienal teve como grande destaque a delegação estadunidense “responsável por apresentar o preciso recorte de arte pop que trouxe ao evento obras de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e a premiada *Three Flags*, de Jasper Johns”. Disponível em: <http://30xbienal.org.br/single/91>. Acesso em 09 mar. 2015. Ver também textos de Décio Pignatari “Antiarte artística” e de Mário Schenberg “A representação brasileira na 9ª Bienal de São Paulo” In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição**/Curadoria: Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013, edição bilíngue, p. 111-115.

⁶³ O historiador Walter Zanini comenta, sobre a importância de Rubens Gerchman, no período: “Gerchman alcançou uma posição de importância na pintura brasileira dos anos 1960, em uma carreira desdobrada ainda, com coerência, em pesquisas para fora da planeidade do quadro, em trabalhos conceituais, valendo-se da palavra, em instalações e propostas de participação do espectador (como as *Caixas de Morar*). Transpôs influências de Warhol, Wesselmann, Lichtenstein, Duke Lee e artistas das exposições visitantes do Rio em sua iconografia de seres anônimos, o que por excelência o identifica em nossa memória”. Ver ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: FREIRE, Cristina. (Org.). **Walter Zanini – escrituras críticas**. Op. cit., p. 349.

da relevância artística mundial adquirida por Nova York –quebrada a antiga hegemonia do cosmopolitismo parisiense, no entanto ainda polo gerador de influências – declarou-se com maior intensidade que em momentos anteriores deste século o convívio internacional de nossos artistas. Tal busca de respiração no mundo que se globalizava, afirmando-se-ia nos espaços depois abertos à arte conceitual⁶⁴, à linguagem das novas mídias, aos processos, de uma desmaterialização da arte. (ZANINI, 2013 p. 339).

Nesse caminho aberto por novas estéticas, de “respiração no mundo que se globalizava”, de afirmação de espaços abertos à “arte conceitual, à linguagem das novas mídias” e a uma desmaterialização da arte, o uso dos processos mecânicos advindos da arte pop, se torna cada vez mais presente na poética dos artistas conceituais brasileiros, ao longo da década de 1970, como será o caso de Regina Silveira⁶⁵.

Em paralelo, no final dessa década, “uma nova geração de artistas emerge no cenário da arte contemporânea, trazendo outro relacionamento com a produção artística” e “uma outra relação com aquele ‘banco de dados’, armazém de todas as imagens criadas pelo homem até hoje” (CHIARELLI, 2009, p. 106).

Tal geração,

nascida após o término da segunda Guerra Mundial, vivenciou de maneira mais totalizadora (praticamente desde o berço), os novos meios de comunicação – sobretudo a televisão, mas também revistas, cinema, etc –, recebendo sem nenhum tipo de resistência pré-concebida um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das mais diversas épocas e procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por essas mesmas mídias⁶⁶. (CHIARELLI, 2009, p. 106).

⁶⁴ Este tema será tratado no tópico 1.3.1 deste capítulo.

⁶⁵ Idem, *ibidem*.

⁶⁶ Ainda de acordo com Tadeu Chiarelli, diferente “daquela que lhe antecedeu, a geração de artistas surgida a partir do início desta década não coloca nenhuma questão sobre os valores tradicionais da arte. Não reconhece a ‘reconquista dos suportes tradicionais’ feita por seus antecessores – a duras penas –, dentro do cenário conceitual: quase nenhum dos jovens artistas sequer discute a possibilidade de executar trabalhos fora do núcleo daquelas mídias consagradas faz tempo pela sociedade: pintura, desenho gravura e escultura. Esses artistas diferenciam-se também de seus antecessores imediatos por não se encaixarem de maneira clara nas diversas tendências surgidas em meados da década passada (ou início desta) [...] Essa dificuldade de moldá-los é bastante visível, na medida em que esses jovens artistas não se prendem a normas muito definidas de atuação. [...] Vez ou outra percebe-se uma fidelidade ao tema, que nem sempre é a própria linguagem que o artista está utilizando [...] Obra de arte – após a busca pela pureza da modernidade – parece recuperar seus valores anedóticos, descrevendo climas situações, histórias”. Em 1983 o MAC-USP realizou a mostra *Pintura como meio* “tentando recuperar a significação da pintura para a arte” daquele momento, que trouxe à tona a produção de jovens artistas paulistas “ativos, na utilização de imagens *ready-mades*” como Sérgio Niculitcheff,

Nesse percurso, será a partir dos anos 1990 em diante que se enfatizará, cada vez mais, na arte contemporânea, a ideia de virtual e de simulação do real. Ainda, faz-se presente uma crítica à noção de verossimilitude e realidade. E a fotografia, como imagem fotográfica, contribui para a constituição desse cenário.

A ideia de “fotografia contaminada” proposta pelo historiador da arte Tadeu Chiarelli, em 1994, quando foi curador da exposição *A fotografia contaminada*, realizada no Centro Cultural São Paulo – CCSP (de 11 de outubro a 06 de novembro), traz questões seminais e até hoje atuais sobre como a fotografia pode ser vista para além de suas especificidades, quando se contamina por outras linguagens artísticas e dialoga com elas.

Como apontou Maria Camila Duprat (então diretora da divisão de Artes Plásticas do CCSP), no texto de apresentação do catálogo da exposição, “nenhuma fotografia é inerte ou isenta, mas fruto de um gesto deliberado” e que é “desse gesto intencional que a imagem deixa de ser apenas o registro anônimo e passa a incorporar outras nuances e significados”⁶⁷. Maria Camila reflete que: “Meio e instrumento, linguagem integrante do universo visual, a fotografia reveste-se do fazer artístico rompendo os limites tradicionais do suporte e travando outros diálogos”⁶⁸. Observe-se que Maria Camila Duprat sinaliza questões importantes a partir da noção de fotografia contaminada que o curador Tadeu Chiarelli apresentará na exposição – como a ideia de a fotografia se revestir do fazer artístico e romper com os limites tradicionais do suporte, de modo a travar outros diálogos.

O curador partiu de uma analogia entre a exposição e uma tomada fotográfica, para refletir sobre o cenário da fotografia e da arte brasileiras, naquele momento: “Como se fosse uma foto, esta exposição é uma tomada, tirada do cenário da fotografia e da arte no Brasil” (CHIARELLI, 1994, p.7). A proposta de Chiarelli foi

Captar numa única exposição autores que ampliaram as possibilidades artísticas da foto, não no âmbito estrito da fotografia “pura”, de cunho moderno, mas no campo da fotografia que tangencia os limites difusos entre as várias formas de expressão ligadas ao tempo narrativo: a literatura, a performance, o cinema... Mais

Ciro Cozzolino, Leda Catunda e Sérgio Romagnolo. Contudo, a nova geração de artistas surgida no final da década de 70, foi lançada “oficialmente em plano nacional pela exposição ocorrida em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ) *Como vai você, Geração 80?*”, na qual ficaram mais conhecidos “os nomes de José Leonilson, Beatriz Milhazes, Ciro Cozzolino, Felipe Andery, Daniel Senise, Leda Catunda, Fernando Lucchesi, Sérgio Romagnolo, Roberto Micoli e outros”, p. 107. Ver CHIARELLI, Tadeu. *Imagens de segunda geração*. In: CHIARELLI, Tadeu. In: **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 107.

⁶⁷ DUPRAT, 1994. CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *A Fotografia Contaminada*. Apresentação: Maria Camila Duprat. Curadoria: Tadeu Chiarelli. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1994, p. 5-6.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

do que ressaltar as especificidades da fotografia enquanto modalidade singular de conhecimento do mundo, o que importou foi apontar para a sua hibridação com outras modalidades. (CHIARELLI, 1994, p. 7)

Note-se que Tadeu Chiarelli destaca como eixo de sua curadoria a opção por “autores que ampliaram as possibilidades artísticas da foto, não no âmbito da fotografia ‘pura’” – direta ou *straight photography*⁶⁹. Isto é, aquela fotografia “construída sobre as qualidades fotográficas básicas” que não pode “ser imitada de modo algum por um pintor ou gravador” e “algo com um caráter inalienável, com sua própria qualidade especial de expressão(...)”, conforme o fotógrafo Paul Strand, um dos expoentes da *straight photography*, em seu texto *A motivação artística na fotografia*, do ano de 1923⁷⁰.

O curador destaca também o “campo da fotografia que tangencia os limites difusos entre as várias formas de expressão ligadas ao tempo narrativo” e o fato de não apenas ressaltar “as especificidades da fotografia enquanto modalidade singular de conhecimento do mundo”, mas de “apontar para a sua hibridação com outras modalidades”.

A ideia de “limites difusos”, “ir além da especificidade” e de “hibridação dos meios”, abre campo para essa fotografia contaminada e para a reflexão, segundo a perspectiva desta tese,

⁶⁹ “Nos Estados Unidos a instauração deu uma linguagem fotográfica moderna se deu a partir da atuação de Alfred Stieglitz, fotógrafo empenhado em difundir o trabalho de artistas modernos europeus em seu país. Logo no início do século promoveu exposições e desenhos e pinturas de Paul Cézanne, Henri Matisse, Pablo Picasso e Georges Braque, entre outros. Não é de estranhar, portanto, que o grupo de fotógrafos que daria início à experiência moderna na fotografia norte-americana tenha se aglutinado em torno da revista trimestral *Camera Work* e da *Galeria 291*, ambas dirigidas por Stieglitz. Filiados inicialmente aos padrões pictorialistas, eles vão pouco a pouco desenvolvendo uma fotografia direta – a *straight photography* – que iria colocar o fotógrafo outra vez em contato com o mundo, pelo abandono do experimentalismo de laboratório em prol de um questionamento direto da natureza. A Photo Secession, como ficou conhecido o movimento, surgiu de questionamentos internos ao próprio pictorialismo, decorrentes do confronto das concepções acadêmicas com os pressupostos da arte moderna”. Vide COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: CosacNaify, 2004. p. 29.

⁷⁰ Trecho original completo: “The work of Rubens, Michelangelo, El Greco, Cézanne, Renoir, Marin, Picasso, or Matisse cannot be easily translated into photography, for the simple reason that they used their medium so purely, have built so much on its inherent qualities that encroachment is well-nigh impossible. And it is being demonstrated today that a photography likewise built upon the basic qualities of photography cannot be imitated or encroached upon in any way by painter or etcher. It is as much a thing with its own unalienable character, with its own special quality of expressiveness, as any fully realized product of other media”. p. 148-149. Assinalo, ainda, os seguintes trechos do texto de Strand, que considero, bem explícita seu pensamento em torno da *straight photography*, tradução livre: “Ao introduzir o pigmento, anula-se a extraordinária diferenciação das texturas fotográficas e se destrói a sutileza das tonalidades. Com o *flo* mata-se a solidez das formas, assim como toda a diferenciação das texturas, e a linha difusa deixa de ser linha, já que para ter significado e transmitir intensa emoção rítmica deve vibrar para trás, em uma terceira dimensão, e não lateralmente. Como se vê, não se trata da fotografia pura ou direta, de um ponto de vista moral.” p. 147-148. “A fotografia não é um atalho para chegar a pintura, para chegar a ser artista ou qualquer outra coisa. Por outro lado, se a câmara e seus materiais lhes fascina e motiva sua energia e seu respeito, aprendam a fotografar. Descubram primeiro o que pode fazer esta câmara e estes materiais sem nenhuma interferência, unicamente com sua própria visão. Fotografem uma árvore, uma máquina, uma mesa, qualquer objeto velho, façam-no uma e outra vez, modificando a iluminação. Observem o que o negativo registra. Descubram os resultados que se obtém com os diferentes tipos de papel (brometo, cloreto, paládio) e suas diferentes gradações. As diferenças de cor que podem ser obtidas ao utilizar um ou outro revelador, e de que forma estas diferenças mudam a expressividade da imagem”. p. 153.

de o quanto essa mistura pode resultar em um “curto-circuito da representação”⁷¹ e trazer outras discussões para a imagem fotográfica, inclusive o quanto mais se aproxima e adentra no terreno da ficção.

De modo a trazer à tona a questão da fotografia para além de sua especificidade, os limites difusos, a hibridação dos meios, Tadeu Chiarelli selecionou os seguintes artistas, escolhidos em razão de suas incursões no território da fotografia: Militão Azevedo, Geraldo de Barros, Lenora de Barros, Rochele Costi, Iole de Freitas, Anna Bella Geiger, Jean Guimarães, Hudinilson Jr., Rubens Mano, Nazareth Pacheco, Rosana Paulino, Nuno Ramos, Rosângela Rennó, Antonio Saggese, Regina Silveira, Valeska Soares, Valério Vieira e Márcia Xavier⁷².

Observe-se que no conjunto de artistas da exposição estão de fotógrafos como Militão Azevedo⁷³, a artistas, como Regina Silveira, que, ao invés de fotografar, se apropriam da imagem fotográfica: no caso de Regina, a artista apresenta, na exposição, obras como a série de quatro livros de artista *Brazil Today*, 1977, na qual se apropria de imagens fotográficas de cartões-postais – série que será estudada na “Parte 2”, do presente capítulo.

Chiarelli pondera que a exposição

[...] aponta para o campo das artes no Brasil (e o campo da fotografia logicamente está aqui incluído) de onde foi destacado o seu objeto. Um campo complexo e múltiplo – fora da Exposição, mas estruturando o seu conceito –, repleto de possibilidades originais para se refletir sobre a arte neste século. (CHIARELLI, 1994, p.8)

Campo este que ainda nos dias de hoje segue complexo e múltiplo.

⁷¹ Ver página 15, da Introdução desta tese.

⁷² No catálogo da exposição *Fotografia Contaminada* Chiarelli menciona os critérios para a elaboração do currículo dos artistas, onde expõe também os critérios para a escolha destes para participar da mostra: “Para elaboração do currículo dos artistas optou-se por privilegiar exposições individuais, coletivas e itens bibliográficos referentes a seus trabalhos ligados à questão desta Mostra. Por outro lado, optou-se também por sempre privilegiar a mais recente exposição individual ou coletiva do artista focado, independente dela dizer respeito à questão tratada nessa Mostra ou não. Nas pequenas notas referentes à cada artista, optou-se por privilegiar a incursão dos mesmos no território da fotografia, razão pela qual estão presentes na Exposição”. CHIARELLI, Tadeu. “Os artistas em exposição”. In: CENTRO Cultural São Paulo. **A Fotografia Contaminada**: catálogo. Apresentação: Maria Camila Duprat. Curadoria: Tadeu Chiarelli. São Paulo: CCSP, 1994. p. 11

⁷³ Sobre Militão Azevedo, Tadeu Chiarelli apresenta o fotógrafo, autor do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, 1887, sob uma outra perspectiva – a do artista: “Importantes como documentos, tais fotos [do *Álbum Comparativo...*] transcendem este caráter quando percebidas como registro da atitude de Azevedo – um ex-ator –, em relação à cidade em que vivia. Ali o objeto fotografado, confunde-se com o sujeito fotógrafo: a cidade e o artista que a registra são um mesmo personagem em transformação no tempo e no espaço”. In: CENTRO Cultural São Paulo. **A Fotografia Contaminada**: catálogo. Apresentação: Maria Camila Duprat. Curadoria: Tadeu Chiarelli. São Paulo: CCSP, 1994. p.12. No mesmo ano da exposição “A fotografia contaminada”, Chiarelli publica o texto “La mirada contaminada: otras fotografías/The contaminated gaze/other photographies” (In: Poliéster: México, vol. 2, n. 8, primavera de 1994, pp 34/43). Esse texto pode ser lido na coletânea “Arte Internacional Brasileira”, publicado com o mesmo título da exposição. Ver: CHIARELLI, Tadeu. *A Fotografia Contaminada*. In: **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

Outra direção para se refletir sobre a fotografia como imagem mesclada a outras linguagens artísticas será segundo o estudo de Iceia Borsa Cattani, em torno da mestiçagem na arte contemporânea⁷⁴. De acordo com esse estudo, sentidos múltiplos coexistem no cruzamento de diferentes linguagens artísticas, que geram novas significações ao mesmo tempo em que cada linguagem mantém sua pulsação, singularidade na obra:

As linguagens artísticas aqui [no estudo de Cattani] analisadas, constituem-se, basicamente, em ações, *performances*, livros de artista, objetos, instalações e videoinstalações, fotomontagens e alguns aspectos das obras em novas tecnologias. A essas somam-se linguagens tradicionais que apresentam novas proposições e cruzamentos de sentidos, como fotografias que questionam o sentido dos modelos, pintura com materiais, fatura e suportes não convencionais, pinturas e gravuras que se desdobram em outras obras, fotomontagens, obras que evocam cartografias. (CATTANI, 2007, p. 13-14)

Observe-se que os novos sentidos que serão produzidos podem rumar em direção ao ficcional, à virtualidade e propiciar outros debates sobre o que está representado na obra.

Cabe lembrar que o uso da fotografia como ferramenta de uma obra artística remonta ao século XIX, mas com finalidade diversa⁷⁵.

O uso da fotografia, como imagem, por artistas visuais contemporâneos, torna possível cotejar um entendimento mais amplo acerca de conceitos que envolvem a fotografia, como a relação com o real (verdadeiro e falso, real e ficcional, desejo de ficção) e entre Fotografia e Arte. Quando a fotografia sai de sua especificidade estará dentro de um processo artístico mais complexo em que ela contribui como imagem e conceito.

A seguir veremos como a trajetória de Regina Silveira foi se constituindo nos anos de 1950 a 60, antes do uso da fotografia em sua obra e conduzindo a esse caminho.

⁷⁴ “*Mestiçagens na arte contemporânea*, pesquisa desenvolvida a partir da observação direta de grande número de obras nos últimos trinta anos e de questionamentos a artistas sobre seus processos de produção, buscou analisar as condições e modalidades de elaboração de obras marcadas por esses cruzamentos constitutivos, bem como as poéticas que as estruturam”. Ver: CATTANI, Iceia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.11

⁷⁵ Conforme apontou-se na nota de rodapé de número 57, sobre seu uso como um “documento simples e passivo”, usada a serviço dos pintores como uma ferramenta para a realização de obras de artistas de modo a atestar fidedignidade ao resultado final da obra. O estudo de Fábio D’Almeida Lima Maciel em sua dissertação de mestrado “Sobre percepção visual, pintura e fotografia na arte brasileira do século XIX”, traz importantes reflexões a respeito do uso da fotografia por artistas do século XIX, como auxiliar da pintura, a exemplo de Pedro Américo (*Batalha de Campo Grande*, 1871 e *Batalha do Avaí*, 1887. Maciel aponta o uso da fotografia para a constituição da pintura de batalha, como no lugar do modelo. Ver: MACIEL, Fábio D’Almeida Lima. **Sobre percepção visual, pintura e fotografia na arte brasileira do século XIX**. 2010, 278 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP. São Paulo: 2010.

1.2. Regina Silveira e a constituição de uma trajetória: caminhos trilhados dos anos de 1950 a 60

Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939), começa sua trajetória artística com uma formação tradicional em artes visuais, pautada na pintura de cunho acadêmico. Essa trajetória se inicia na infância de Regina⁷⁶, nos anos de 1950, quando teve aulas particulares de desenho e pintura com a artista Judith Fortes⁷⁷.

Entre os anos de 1954 e 1962, Regina Silveira foi aluna de artistas de grande relevância nas áreas de pintura, desenho e gravura: Aldo Locatelli, em 1958; Ado Malagoli⁷⁸, em 1959 – de quem foi também auxiliar de ensino nas aulas de pintura no Instituto de Artes

⁷⁶ Segundo dados disponíveis em MORAES, Angélica (org). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1995. Ver também: GOMES, Karina Sérgio. *Regina Silveira: um esboço biográfico*, 2009, 197 f. Trabalho de conclusão de curso (Jornalismo). Fundação Cásper Líbero, São Paulo, 2009.

⁷⁷ O sobrenome dessa professora aparece como “dos Santos” e “Fortes”, em diferentes publicações como livros e estudos acadêmicos. Na publicação organizada por Angélica de Moraes (*op. cit.*), menciona-se “Judith dos Santos” (ver: “Cronologia”, p. 239). Na tese de conclusão de curso de Karina Gomes (*op. cit.*) consta “Judith Fortes”. Na dissertação de mestrado de José Minerini Neto, encontra-se o nome de Judith Fortes e o estudioso menciona na nota de rodapé de número 12, da página 19, a discrepância na menção dos sobrenomes e a maior recorrência ao nome Judith Fortes, nas fontes por ele pesquisadas. Ver: MINERINI NETO, José. **Regina Silveira: antiarte e política (1973-1978)**. 2007, 105 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo, 2007. Em troca de e-mails que mantive com Regina Silveira, para averiguação desse dado, a artista respondeu, naquele datado de 03 de outubro de 2012: “Judith Fortes – estava errado no livro da Angélica. Foi erro meu”.

⁷⁸ Aldo Locatelli e Ado Malagoli foram contratados pela Escola de Belas Artes do IBA, na nova fase da Escola que marcou “o fim do conservadorismo e o início de uma fase renovadora, com liberdade de criação”, que se deu a partir do ano de 1945: “Em 1910 foi criada a Escola de Artes do IBA, que ficou sob a direção de Libindo Ferraz até 1936. O currículo era baseado no da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Além do diretor, os primeiros professores de desenho e pintura foram: Miro Gasparello (italiano, 1910-13); Oscar Boeira (1915-17); Augusto Luiz de Freitas (1917-18), Francisco Belanca, Eugênio Latour (carioca) e Francis Pelicheck (tcheco, 1922-37). Quando foi criada a Universidade de Porto Alegre, em 1936, o IBA foi à ela incorporado e Tasso Corrêa tornou-se seu oitavo diretor (o de maior permanência). A Escola de Artes recebeu, então, novos professores e cadeiras: Luiz Maristany de Trias (anatomia e pintura ao ar livre/até aqui os alunos limitavam-se a copiar obras dos professores ou das revistas); Fernando Corona (escultura, modelagem e artes decorativas); João Fahrion (desenho e pintura); Ernani Correa (arquitetura analítica/o curso específico só viria em 1944, junto com a primeira faculdade de urbanismo do país); José Lutzenberger (perspectiva e geometria); Ângelo Guido (história da arte e paisagem). Em 1938, professores e alunos viajam ao Rio de Janeiro. Em 1939 (governo Cordeiro de Farias), o IBA é desanexado, só sendo reincorporado à UFRGS em 1962, depois de muita luta aqui e em Brasília. O velho casarão da rua Senhor dos Passos, onde o IBA funcionou por mais de 30 anos, deu lugar, em 1943, a um prédio moderno, metade da sede atual. A outra metade foi inaugurada em 1947. Em 1945, professores e alunos viajam a Buenos Aires e Montevidéu. Nesse ano e posteriormente foram contratados novos professores, entre os quais Cristina Balbão, Aldo Locatelli, Alice Soares e Ado Malagoli. Esse período marca o fim do conservadorismo e o início de uma fase renovadora, com liberdade de criação”. O pintor e professor Ado Malagoli foi também fundador e organizador do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), tendo sido dirigente do Museu entre 1954 e 1959 Ver: CAMBONA – CENTRO DE ARTES. **Do passado ao presente: As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**, 1983, p. 17 (**Escola de Artes**: um lento despertar do conservadorismo) e p. 40 (**Museu de Arte do Rio Grande do Sul**: iniciativa de Ado Malagoli). Malagoli era um artista de vanguarda, de linha modernista e segundo dados de Karina Gomes (*op. cit.*), as aulas com Ado Malagoli impactaram Regina Silveira, que vinha de formação acadêmica. De acordo com esses mesmos dados, Regina teria trancado o curso em 1954 e voltado a cursá-lo um ano depois.

da UFRGS, em 1964 –; Iberê Camargo (pintura) e Francisco Stockinger (gravura), no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre⁷⁹, em 1961; e Marcelo Grassmann, com quem teve aulas de litografia, em 1962 (MORAES, Angélica, 1995, p.240).

Em entrevista concedida para esta tese⁸⁰, perguntada sobre como essa formação a fez confluir para o uso da fotografia e de um discurso sobre a representação (fotografia e perspectiva) em sua obra, Regina Silveira respondeu:

Na verdade, salvas algumas diferenças, e até o período da bolsa na Espanha, toda esta formação havia sido bastante tradicional. No Instituto de Artes as opções eram apenas entre a Pintura e a Escultura. Até a gravura – uma arte “menor” naquele contexto – já havia sido uma alternativa, feita fora e depois do que oferecia o Instituto de Artes. Mas tudo somado, mesmo o curso de Aperfeiçoamento com o Malagoli, o próprio curso com Iberê Camargo – a primeira revolução na minha visão que ia construindo da arte e do mundo – me mantinham ainda nas fronteiras do Moderno. O máximo da dúvida era entre figuração e abstração, uma oscilação que perdurou algum tempo, às vezes contaminada pela expressividade da xilogravura que me chegou como herança goeldiana – pois Stockinger havia sido discípulo de Goeldi. Todos os caminhos me levavam a uma relação com o real e com a linguagem intermediada pelos meios tradicionais.

O percurso que Regina relata vai até 1966, quando começa o período da bolsa na Espanha⁸¹, momento até o qual sua obra centrava-se na realização de pinturas e gravuras (especialmente no âmbito da xilogravura e litografia), oscilando entre figuração e abstração “contaminada pela expressividade da gravura”, de “herança goeldiana”. São desse período a

⁷⁹ “Foi Iberê Camargo, reunindo um grupo de jovens para desenvolver um trabalho livre em artes plásticas, o responsável pelo movimento que geraria o **Atelier Livre da Prefeitura**, em 1961. Contando com o apoio de Estelita Cunha, então responsável pela Divisão de Cultura da SMEC, a primeira exposição do grupo orientado por Iberê aconteceu no mesmo ano, no Salão de Artes da Municipalidade, que funcionava nos altos do abrigo da Praça XV. A continuidade do movimento se deu com a criação de vários cursos, em 1962, em instalações mais amplas nos altos do Mercado Público. Xico Stockinger emprestou uma prensa para xilogravura, que lecionava, e para litografia. Danúbio Gonçalves criou o curso de desenho. Stockinger dirigiu o atelier até 1964, quando Danúbio assumiu e manteve os cursos existentes, acrescentando a participação de outros professores no grupo orientador: Henrique Léo Fuhro, Paulo Peres (desenho), Eloá Martins (cerâmica) e Vasco Prado (escultura) foram alguns dos artistas que lecionaram no Atelier. Muitos outros, como Sírio Simon e Romanita Martins foram conferencistas, enquanto grandes personalidades realizaram cursos intensivos, como Tadeusz Lapinsky e Marcello Grassmann, que ensinaram litografia. A sede, então, estava na rua Lobo da Costa. Danúbio Gonçalves permaneceu na direção do **Atelier Livre** de 1964 até 1979 [...]. Depois dele o pintor Paulo Porcella foi o diretor do Ateliê, até a posse da atual dirigente, Aglaé Machado”. Atual dirigente à época da publicação desse catálogo, em 1983. CAMBONA – CENTRO DE ARTES. **Do passado ao presente: As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**, op. cit, p. 46.

⁸⁰ Entrevista com Regina Silveira concedida à autora em 14 de outubro de 2012, p. 1-2.

⁸¹ De 20 de setembro de 1966 a 20 de maio de 1967, segundo consta no certificado do Instituto de Cultura Hispânica, assinado por Gregório Maraño, diretor desse instituto.

gravura que ilustrou a capa da Revista Nestlé, de agosto de 1962; aquela que integrou a exposição “Têmperas, xilogravuras”, no Instituto Cultural brasileiro norte-americano, em maio de 1964 (capa do folder)⁸², além da xilogravura *As Loucas*, 1964⁸³ (vide “Anexo A”, item A).

Cabe apontar como a própria Regina refletia sobre essa oscilação entre figuração e abstração, à época, o que é possível observar na entrevista que concedeu a Vera Zílio, em outubro de 1966⁸⁴:

Eu me considero uma pintora figurativa. Sempre fui uma figurativa. Só que antes, nos meus desenhos, principalmente, eu colocava uma figura nítida, expressa de uma forma definida. E desenhava, pintava, uma determinada figura, um homem. Agora não, eu pinto o homem de uma forma geral. Por exemplo, aquele desenho da velhinha sentada. É apenas uma velhinha triste, pensativa. Agora mostro a angústia, a solidão do homem pela figura que aparece quando o quadro está pronto.

Em outro trecho dessa mesma entrevista, a artista pondera que,

Cada pessoa tem a sua medida no que faz. Acho que a minha medida não é muito grande. Mas eu sei que com trabalho eu posso melhorar. Por exemplo, eu sei o que tenho que fazer para melhorar minha pintura. Sei que devo simplificar, encontrar outras soluções para alcançar o que eu procuro e o que quero fazer. Mas isso não vai ser de um dia para o outro. Muita coisa já consegui. É só comparar o que fiz agora com meus trabalhos anteriores. Não há mais tanta minúcia. As formas agora são mais amplas⁸⁵.

⁸² Realizada entre 18 e 31 de maio de 1964. Cabe notar que o texto de apresentação do folder é de Francisco Stockinger de quem Regina Silveira foi aluna. Stockinger destaca, em seu texto, “a enorme capacidade de trabalho”, de Regina dado que ela “pinta, desenha e grava diariamente, qualidade que embora essencial poucos artistas locais possuem”. E prossegue: “Cada vez que se lhe visita o atelier, encontra-se uma nova série de obras novas, que demonstra um espírito inquieto em procura de sua afirmação. É de uma humildade cativante: sempre pronta a solicitar conselhos e crítica dos mais experientes. Não se envergonha de aprender e aprimorar, frequenta todos os cursos de arte que surgem, estudou pintura na Escola de Arte da URGs, aperfeiçoou-se mais tarde com Iberê Camargo; estudou litografia com Marcelo Grassmann e xilogravura no Atelier Livre da Prefeitura. Ora, uma artista com estas qualidades fundamentais e ainda, com enorme dose de talento que possui, se continuar no mesmo ritmo de trabalho, terá de se tornar forçosamente uma grande artista”. Os trechos citados seguem a grafia da época. Note-se no comentário de Stockinger que ele ressalta a atividade persistente de Regina, em trabalho diário, qualidade essencial a um artista, e como isso somado ao aperfeiçoamento em cursos, ao aconselhamento com artistas mais experientes e ao enorme talento, levariam Regina Silveira a se tornar uma grande artista. Isto é, já em 64 Regina Silveira demonstra a persistência no trabalho diário que a caracteriza até hoje, além do talento, ingredientes importantes para a sequência e evolução de sua obra.

⁸³ De acordo com os dados levantados por essa pesquisa em museus de São Paulo, a xilogravura *As Loucas*, 1964, pertencem às coleções do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP e Museu de Arte Contemporânea da USP. Outras duas gravuras dessa série – *As Loucas* (gaúchos) – pertencem ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁸⁴ ZÍLIO, Vera. “Regina mais uma vez”. *Diário de notícias*. 23 out. 1966, 2º Caderno, p.4.

⁸⁵ Idem, *ibidem*.

Nesse comentário, Regina percebe e aponta questões que irão se desenvolver cada vez mais em sua obra, culminando, nos anos 1970, com a simplificação de estruturas, como nos *Laberintos*, e o uso da fotografia.

Entre os anos de 1966 e 1967, a obra de Regina Silveira – tanto em gravura como em pintura – atingiu “pontos de esgotamento”, devido a “oscilações de rumo” (ZANINI, 1995, p.129).

Essas oscilações vão confluir para que a transição da obra de Regina Silveira rumo à arte conceitual, que ganha força com a estada da artista na Espanha. Com bolsa do Instituto de Cultura Hispânica de Madri, estuda na Faculdade de Filosofia e Letras de Madri entre 20 de setembro de 1966 e 20 de maio de 1967, onde cursa Pós-Graduação em História da Arte, em disciplina “focada no século de ouro espanhol⁸⁶”.

Entretanto, segundo entrevista⁸⁷, Regina entende que as mudanças em sua poética, a partir dali, e as fronteiras que iria cruzar, como artista, não se devem, unicamente, ao curso dessa Faculdade:

Não que o curso de História da Arte em Madri, na disciplina focada no século de ouro espanhol, em nível de Pós-Graduação, pudesse sozinho me fazer chegar a cruzar aquela fronteira. O que me levou gradualmente ao interesse pela natureza da imagem, enquanto representação visual ancorada na fotografia e na perspectiva foi um caminho bem mais longo, mas que começa ali, pelo contágio direto que tive com a cena da arte contemporânea durante aquele ano e pouco passado na Europa. Encontrar as novas poéticas que lançavam mão de outros meios, alguns de alta tecnologia, dentro das linhagens concretas ou mesmo neodadaístas que circulavam em exposições ou que encontrava no próprio convívio com artistas foi determinante para uma ruptura definitiva com a pintura e tudo o que havia feito até então. Creio que todo este caminho, incluídas as “trocas de casca” que ainda sofri por algum tempo buscando saídas poéticas, devam ser também incluídos no meu período de formação.

Esse gradual interesse pela natureza da imagem “enquanto representação visual ancorada na fotografia e na perspectiva” já aparece nas colagens geométricas que realiza enquanto está na Europa e que resultam em exposição na Galeria Seiquer, em Madri⁸⁸, realizada de 2 a 14 de outubro de 1967 (Ver convite no Anexo A, A.4, p. 197).

Regina Silveira, de acordo com Walter Zanini,

⁸⁶ Entrevista concedida à autora, *op. cit.*, p.1-2.

⁸⁷ Idem, *ibidem*.

⁸⁸ Vide currículo resumido de Regina Silveira até o ano de 1996. In: MORAES, Angélica (org.). *Regina Silveira: Cartografias da sombra. Op. cit.*, p. 238-267.

Durante a rápida estada em Paris, elaborou colagens de papéis colorido brilhante. Cortados geometricamente e ordenados numa sequência progressiva de formas e gradações de tons, esses fragmentos compunham uma espécie de narrativa visual que a artista gosta de comparar às histórias em quadrinhos. Ela deu continuidade a essa pesquisa nos meses seguintes, ao retornar a Madri, resultando daí uma exposição individual na Galeria Seiquer, em 1967. Foram as primeiras tentativas de chegar a uma nova estética. (ZANINI, 1995, p. 133).

A artista retorna ao Brasil, em 1968, com repertório diferenciado. A própria Regina Silveira relata em carta à Walter Zanini datada de 21 de março de 1968⁸⁹:

Ao chegar em Porto Alegre já estava esperando de braços abertos a famosa depressão depois de uma viagem longa – é mais ou menos penoso o encaixe nas antigas estruturas – por isto o que mais faço é trabalhar, trabalho mesmo. Farei serigrafias (já estou preparando as instalações) e estou fazendo os objetos projetados ainda quando estava na Itália – estão dentro de dois esquemas de processos modulares – e funcionam no conceito de obra aberta, com a participação do observador para a consecussão das fases.

Quando eu tiver uns dois (ou mais) prontos, mando alguma fotografia.

E sobre a volta de Regina ao Brasil, em 1968, Walter Zanini irá observar no texto “A aliança da ordem com a magia”⁹⁰, que escreveu sobre a artista:

Enriquecida das idéias recebidas em Madri, Paris e Londres – afora as que absorveu em museus e galerias da Holanda, Itália e Alemanha – regressou transformada ao Rio Grande do Sul. Em 1968, os que aguardavam o retorno de uma pintora e gravadora reforçadas depararam com uma inesperada pesquisadora que utilizava materiais industriais (madeira, alumínio anodizado, espelhos, aço inoxidável, plástico, lâmpadas elétricas), para construir relevos e peças tridimensionais de contornos retos e curvos que casavam geometria sensível à precisão geométrica das proporções.

Era uma época de intensa procura de novos suportes, com franca contestação aos tradicionais (...) (ZANINI, 1995, p. 135)

⁸⁹ Carta pertencente ao arquivo documental do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (FMACUSP 0067.004). O trecho foi transcrito conforme o original. Vide anexo A, tópico “A.2”.

⁹⁰ Idem, texto publicado In: MORAES, Angélica. *Regina Silveira: Cartografias da sombra*.

Note-se que Zanini destaca que ao invés de “uma pintora e gravadora”, Regina retorna como uma “inesperada pesquisadora”.

E é a Regina pesquisadora que viaja para a Universidade de Porto Rico, Campus Mayaguez, onde irá lecionar junto com Júlio Plaza, de 1969 a 1972. A bagagem que a artista adquiriu até aqui renderá frutos em Porto Rico, onde começará a se configurar a poética de sua obra dos anos 70, com o uso da fotografia.

1.3. A atuação na Universidade de Porto Rico – Campus Mayaguez: a introdução da fotografia na serigrafia

Será na Universidade de Porto Rico, Campus Mayaguez, onde Regina Silveira vai introduzir o uso da fotografia na serigrafia⁹¹, inicialmente a partir de um intenso trabalho em serigrafia.

O percurso que levará Regina Silveira a esse uso começa no ano de 1970, no âmbito da Faculdade de Artes e Ciências, dessa Universidade, quando faz o álbum *10 serigrafias*, em uma tiragem de 25 exemplares⁹². As serigrafias que compõem o álbum são realizadas em cores, geralmente a intercalação de uma cor vibrante (como amarelo, vermelho, verde, laranja e azul) com o preto, em formas geométricas variadas. A configuração dessas formas associada à combinação de cores transmite sensação de tridimensionalidade e dialoga com a *Optical Art* (Arte Ótica)⁹³; por conseguinte, com a ideia de ilusão de ótica, uma maneira de Regina Silveira lidar com a ideia de ilusão, naquele momento.

Conforme o estudioso José Minerini Neto,

Este álbum marca a aproximação da artista com recursos tecnológicos de ponta para produção ou reprodução de imagem, que se somam aos conhecimentos técnicos

⁹¹ Voltarei ao tema da atuação de Regina Silveira na Universidade de Porto Rico, na “Parte 2”, deste capítulo, no contexto do estudo da série do álbum *Middle Class & Co.*

⁹² O Museu de Arte Contemporânea da USP, MAC-USP, campus Cidade Universitária, possui em seu acervo o exemplar de número 5. No álbum há a informação de que o álbum terminou de ser impresso em julho de 1970, no recinto da Universidade de Mayaguez.

⁹³ A Optical Art, ou “Op art” (abreviação que faz referência à pop art), segundo o dicionário Oxford de Arte, define-se como “um tipo de arte abstrata que explora determinados fenômenos ópticos a fim de fazer com que uma obra pareça vibrar, pulsar ou cintilar. Muitos dos esquemas empregados pelos praticantes da op art são elaborações das conhecidas ilusões visuais encontradas nos compêndios de psicologia da percepção, e os autores buscam obter um máximo de precisão geométrica no controle das superfícies e das arestas com o intuito de evocar resposta idêntica àquela prescrita. Entre os maiores expoentes da op art incluem-se Victor Vasarely e Bridget Riley. O termo entrou em uso corrente na época da exposição “The Responsive Eye”, no MOMA, em 1965. Ver CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 386.

desenvolvidos desde sua graduação e nas aulas de litografia e xilogravura com Grassmann e Stockinger. Observa-se que o título do álbum reafirma seu interesse pela serigrafia⁹⁴.

É também em Porto Rico, que Regina Silveira realiza o álbum de serigrafias *15 Laberintos*, no ano seguinte ao álbum *10 serigrafias* – em 1971, portanto.

No álbum *Laberintos*, o protagonismo está nas formas geométricas, que constituem malhas (“módulos retilínios em perspectiva isométrica”⁹⁵) associadas à perspectiva, ao invés da combinação dessas formas com cores, como no álbum anterior.

Nas palavras de Walter Zanini, “o conjunto de quinze serigrafias intitulado *Laberintos* é o primeiro impulso que indica nova etapa na arte de Regina Silveira. A imaginação reina nessas malhas geométricas de cujas relações resultam sugestivos espaços perspectivados”⁹⁶.

Zanini observa, ainda, que

A artista não demorou para converter o conteúdo formal desses signos e espaços puros em receptáculos para encurralar multidões, formulando uma dualidade entre espaços ascéticos e outros preenchidos por situações humanas caóticas. São cenários desconcertantes, impregnados de verve que chega ao escárnio. Para essa conexão, apropria-se, como antes o fizeram os artistas da *pop art*, de fotos publicadas em revistas e jornais. É o que vemos na série de serigrafias *Middle Class & Co*, de engenhosos recortes, diagramações e rearticulações⁹⁷.

A série de serigrafias do álbum *Middle Class & Co*. será a primeira em que Regina Silveira irá inserir a imagem fotográfica na serigrafia, como veremos, de forma mais aprofundada, na “Parte 2”, deste capítulo. Em entrevista⁹⁸ concedida para esta tese, Regina Silveira comenta o álbum *Middle Class & Co*. relacionando-o com aqueles anteriores (*10 Serigrafias* e *15 Laberintos*) e sobre a inserção da fotografia nas serigrafias que compõem a série desse álbum:

⁹⁴ MINERINI NETO, José. **Regina Silveira: antiarte e política (1973-1978)**. 2007, 105 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo, 2007. p. 30

⁹⁵ Idem, *ibidem*. José Minerini Neto explica que “A perspectiva isométrica se apóia em três eixos divergentes e equidistantes a 120°”.

⁹⁶ Ver ZANINI, Walter. A aliança da ordem com a magia. In: MORAES, Angélica (org.). **Regina Silveira: Cartografias da sombra**. *op. cit.* p. 144

⁹⁷ Idem, p. 147. Zanini explica que “Anos mais tarde, os *Laberintos*, com inversão do traçado das linhas de cor preta sobre o fundo branco do papel, acompanhariam os versos de Haroldo de Campos (Il M ago Dell O mega, no fascículo Tau/ma 3, da revista editada em Bolonha, Itália, por Claudio Parmiggiani, 1977).

⁹⁸ Entrevista que Regina Silveira concedeu à autora em 09 de jul. de 2014, contida no ANEXO A, tópico A.1, deste capítulo.

Imprimi o álbum *Middle Class & Co.* no estúdio de serigrafia que havíamos instalado, Júlio Plaza e eu, no recinto universitário de Mayaguez, desde nossa chegada a este campus da Universidade de Porto Rico (UPR), em 1969. Nos anos que durou a estância em Porto Rico, imprimir serigrafias foi uma atividade intensa e inteiramente facilitada para o meu trabalho, depois das verdadeiras batalhas técnicas mantidas anteriormente, no Brasil, para conseguir a desejada qualidade de impressão, só agora proporcionada por bons materiais e equipamentos. O álbum *Middle Class & Co.* dava sequência aos anteriores: *10 Serigrafias* (1970) e *15 Laberintos* (1971). O primeiro reunia uma série de estruturas geométricas fortemente coloridas, em conexão com as pinturas que nesta época realizava sobre recortes de alumínio; o segundo consistia de imagens puramente gráficas, impressas em preto, nas quais trabalhei variantes de configurações geométricas, em Perspectiva Paralela, representando falsos labirintos, com diversos tipos entradas, saídas e percursos. No novo álbum a ideia foi a de explorar formas fechadas, construídas como caixas especializadas, segundo a Perspectiva Paralela, e propostas como continentes para um conteúdo bem específico: a foto de uma multidão anônima, sempre a mesma, vista de cima. Ver de cima foi essencial para a escolha da imagem que se devia adaptar a configurações gráficas que não admitiam a compressão e diminuição da imagem na distância, próprias da Perspectiva Linear que normalmente organiza as imagens fotográficas⁹⁹.

Era o começo do caminho da obra de Regina Silveira, com o uso da fotografia, rumo a visualidade do ficcional.

1.3.1 Fotografia e Arte Conceitual: a introdução e uso da fotografia na poética de Regina Silveira nos anos 1970, rumo a visualidade do ficcional

Como observa Annateresa Fabris, “fotografia e arte conceitual constituem um par complexo¹⁰⁰”. Conforme a historiadora reflete, a fotografia,

longe de ser um mero documento, desempenha um papel ativo no interior da arte conceitual, enfatizando processos e transformando a prática artística num momento de autoconhecimento e auto-reflexão. Castigada pela vertente tautológica, empenhada na eliminação do objeto e da experiência perceptiva

⁹⁹ Idem, primeira página da entrevista.

¹⁰⁰ No resumo de seu artigo *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico* In: *ArtCultura*, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan-jun. 2008, p. 20.

para afirmar a necessidade de uma investigação filosófica e/ou linguística sobre a natureza da arte, a imagem é, contudo, uma presença determinante nos albos da arte conceitual.¹⁰¹ (FABRIS, 2008, p. 29)

Estará em pauta o uso conceitual da fotografia e seu papel central em diversas ações conceituais¹⁰².

Cabe lembrar que a década de 1970 é um período seminal para o processo em que o uso da fotografia, devido às ressonâncias da *arte pop*, começa a ser mais frequente, na obra de diversos artistas brasileiros. A fotografia como ideia¹⁰³ se tornará o elemento conceitual, em obras desse período, adentrando os anos 1980. E a ideia como motor do cenário da arte conceitual.

Nesse cenário desponta Regina Silveira, com a etapa em que a fotografia irá permear sua poética como elemento conceitual, com caráter semântico – em primeiro lugar.

Conforme Cristina Freire, estudiosa e pesquisadora da arte conceitual¹⁰⁴,

¹⁰¹ Idem. Em seu texto Annateresa Fabris traça um percurso crítico-historiográfico sobre arte conceitual contextualizando a visão de diversos autores como Ursula Meyer, André Rouillé, Robert Morgan e Jean-Claude Moineau, Simon Marchán Fiz, Claudio Marra, Victoria Cambalía Dexeus, Tony Godfray e Liz Kotz, Ermano Migliorini e obras de artistas, nesse âmbito, entre os quais: Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Jan Dibbets, Richard Long, Bernd e Hilla Becher, Denis Oppenheim, Annete Messager e Susan Hiller, Boris Mikhailov, Sherrie Levine, Jeff Wall, Victor Burgin e Robert Barry.

¹⁰² Por exemplo, conforme aborda Juliana Gisi Martins de Almeida em sua tese de doutoramento “Fotografia e práticas artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970” (UFRGS: Porto Alegre, 2013). A estudiosa estabelece as seguintes diferenciações no capítulo 3 (“Fotografia e práticas artísticas – os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970”), para a compreensão das práticas artísticas envolvendo a fotografia: a fotografia como documento: “(...) como registro no sentido mais estrito: um meio de documentar o trabalho de arte: a performance, o evento, a ação, a land art, a instalação, o site-specific... os quais são efêmeros e/ou muitas vezes inatingíveis para o público em geral”. p. 142. A fotografia integrada à prática: a fotografia aparece integrada à prática artística “de modo a fazer parte dos procedimentos realizados na produção do trabalho: fotografar torna-se uma das ações executadas pelo artista, dentro de um esquema maior que, normalmente, contém uma série de outros elementos, passos, meios, ações. O ato de fotografar se torna um evento ou uma ação em algo que se aproxima de uma performance – podendo ou não ser realizada em frente a um público. O resultado da operação fotográfica subordina-se ao quadro geral, o que significa dizer que o produto-fotografia é contingente e aceito como tal – aqui, um elemento de acaso está incluído no processo, ocasionando uma certa imprevisibilidade no resultado da ação.” p. 182. A fotografia como trabalho de arte: composta por textos e trabalhos de artistas produzidos nos anos 1960 e 70, “em que a fotografia assume um papel central, constituindo o trabalho final que é exposto. O artista produz algo especificamente para ser fotografado, há uma encenação para a câmera que pode ser uma ação [...], o travestismo do próprio artista [...], um conjunto de objetos organizados [...], um cenário construído [...], ou, ainda, a manipulação da imagem fotográfica nas suas variadas possibilidades (montagem, efeitos luminosos, intervenções gráficas, entre outros [...]). O estúdio ocupa aqui um lugar importante no desenvolvimento da prática artística, pois é o espaço que possibilita tais experimentações, tornando-se uma verdadeira arena de atuação”. p. 217.

¹⁰³ A questão da fotografia relacionada à ideia está presente na proposta da exposição *Foto/Ideia* (vide cartaz em anexo do capítulo), inaugurada em 04 de novembro de 1981, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. O catálogo da exposição foi publicado anos depois, em 1987. Regina Silveira participou da exposição com a série *Enigmas*, 1981, e Carlos Fadon Vicente, com série de fotografias em cores, *Sem título* I, II, III e IV, realizadas em 1980 (*Sem título* I) e 1981 (*Sem título* II a IV). A exposição traz fotografias e fotomontagens de diversos artistas realizadas de 1972 (Julio Plaza) a 1981. Vide verso do cartaz da exposição, no “Anexo” deste capítulo.

¹⁰⁴ Docente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. De acordo com Tadeu Chiarelli “Foi com o processo de trabalho iniciado por Freire há anos (na verdade quase duas décadas), que a coleção de arte conceitual do MAC-USP passou a ser mais conhecida, tornando-se – a coleção e Cristina Freire – referências internacionais quando o assunto é a produção artística mais revolucionária dos anos de 1960 e 1970. Ver: CHIARELLI, Tadeu. “Estudos de Uma

Arte Conceitual dirige-se para além de formas materiais ou técnicas. É sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional.

A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias. (FREIRE, 2006, p.10)

Sol LeWitt¹⁰⁵, artista norte-americano de relevância para o contexto da arte conceitual internacional, publica, em 1967, o texto “Parágrafos sobre Arte Conceitual”¹⁰⁶, no qual aponta noções como a que na arte conceitual “a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra”¹⁰⁷ (Le WITT, 1969, p.176) e que “quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte” (LE WITT, 1969, p. 176).

Le Witt elabora uma lista de sentenças¹⁰⁸ sobre a Arte Conceitual, entre as quais:

Nº. 9: O conceito e a ideia são diferentes. O primeiro implica uma direção geral enquanto a segunda consiste nos componentes. Ideias implementam o conceito.

Nº. 10: Ideias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as ideias precisam ser transformadas em algo físico;

Nº. 14: As palavras de um artista para o outro podem provocar uma cadeia de ideias, se eles compartilham do mesmo conceito.

Nº. 17: Todas as ideias são arte se dizem respeito à arte e estão incluídas nas convenções da arte.

Nº. 21: A percepção de ideias leva a novas ideias.

Vida Toda”. In: *Hervé Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões: arte-sociedade-arte-vida*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012. Coleção MAC Essencial. Cristina Freire é coordenadora do Grupo de Estudos de Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu – GEACC – CNPq.

¹⁰⁵ Autor dos textos *Parágrafos sobre Arte Conceitual* e *Sentenças sobre Arte Conceitual*, que “marcam o início da tendência denominada Arte Conceitual. Ambos trazem questões que, sob o impacto das releituras de Duchamp, remontam ao final dos anos 50 e ao início dos 60 com a introdução da linguagem tanto como meio de reconstrução da significação e identidade do objeto de arte quanto para desvelar o aparato conceitual linguístico usado pelas instituições de arte para conferir significados e identificar os objetos como arte, como já o declarava Henry Flynt em *Concept Art* (1961)”. Ver: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70** (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 176.

¹⁰⁶ Publicado originalmente na revista *Artforum*, edição de jun. 1967. Este texto foi republicado no livro organizado por Glória e Cecília Cotrim **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

¹⁰⁷ E explica em nota que “Em outras formas de arte o conceito pode ser modificado no processo de execução”, p. 176. Ver LEWITT, Sol. *Parágrafo sobre arte conceitual*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70** (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 176-181.

¹⁰⁸ LE WITT. *Sentenças sobre Arte Conceitual* In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70** (Orgs.). *op. cit.*, p. 205-207.

Desse modo, observa-se que a ideia está na raiz da arte conceitual e é a ideia que implementará o conceito da obra e indicará o meio e a linguagem que o artista utilizará para expressá-la.

Estará em jogo a “vida abstrata da ideia”, ou a “encarnação da ideia e suas significações”¹⁰⁹ (DOSSE, 2003, p. 17), considerando-se, inclusive, os processos de recepção da obra, constituindo uma “dialética intersubjetiva”¹¹⁰.

¹⁰⁹ François Dosse em seu texto “*De histoire des idées a l'histoire Intellectuel*”, aponta esse percurso na visão de diversos autores. O trecho entre aspas refere-se ao pensamento de Alphonse Dupront, em 1961 a respeito do deslocamento necessário rumo a recepção e usos das obras dentro da crítica tradicional das ideias: “*L'histoire des idées, au demeurant mal distincte et capable de recevoir, un peu comme un fourre-tout généreux, tout ce dont l'histoire traditionnelle s'occupait si peu, incline trop vers l'intellectualité puré la vie abstraite de l'idée, isolée souvente outre mesure des milieux sociaux où elle s'enracine et qui diversement l'experiment.. Ce qui importe autant que l'idée et peut-être plus, c'est l'incarnation de l'idée, ses significations, l'usage que l'on en fait*”. **Tradução livre:** “A história das ideias mesmo mal distinta e capaz de receber, um pouco como em uma “sacola”, tudo aquilo do qual tratava tão pouco a história tradicional, inclina-se muito em direção à intelectualidade pura da vida abstrata da ideia, isolada frequentemente em excesso dos meios sociais onde ela se enraíza e que, diversamente, é experimentada. O que importa, tanto quanto a ideia e talvez mais, é a encarnação da ideia, seus significados, o uso que fazemos”. p. 17. No âmbito desta tese, entendo que “a vida abstrata das ideias” se relacione e seja uma chave de compreensão possível para a arte conceitual, uma vez que é essa vida abstrata que estará no cerne da elaboração dos conceitos pelos artistas conceituais e que abre campo para significações.

¹¹⁰ Além desses aspectos, François Dosse, comenta, logo na sequência, o conceito de estética da recepção de Jans Robert Jauss: “*Le Project de Jauss, qui remonte aux années soixante, est de dépasser l'alternative entre une approche purement structurale et une approche historique en ouvrant un espace médian, l'entrelacs de la réception des oeuvres conçue comme appropriation active qui en modifie jusqu'au temps présente le sens en fonction des changements des horizons d'attente des lecteurs. Or, ce qui est valide dans l'histoire de la littérature l'est aussi pour Jauss au plan de l'histoire des idées: 'La pratique esthétique, dans ces conduits de reproduction, de reception, de communication, sont un chemin diagonal entre la haute crête et la banalité quotidienne: de ce fait, une theorie et une histoire de l'expérience esthétique pourraient servir à surmonter ce qu'ont d'unilateral l'approche uniquement esthétique et l'approche uniquement sociologique de l'art'. L'esthétique de la reception ne se présente pas comme une discipline à part, autonome, avec son axiomatique singulière. Elle n'est que une reflexion méthodologique partielle non exclusive d'articulation avec d'autres approches autant que Jauss postule son incomplétude. De son usage, il resulte une problématique qui doit être attentive à l'effet produit par l'oeuvre en fonction de une certain nombre de paramètres comme l'horizon d'attente du lecteur, la part inconsciente de sédimentation déposée, dans la tradition, la fonction communicationnelle, et les modes de appropriation résultants de choix conscients du lectorat. Jauss romps ainsi avec les taxioemes fixistes et restitue l'oeuvre dans une dynamique toujours ré-ouverte par les nouvelles lectures: 'On ne peut prétendre étudier vraiment l'histoire de la reception des oeuvres que si l'on reconnaît et admet que le sens se constitue par le jeu d'une dialogue, d'une dialetique intersubjective'”*. **Tradução livre:** “O projeto de Jauss, que remonta aos anos sessenta, é o de ultrapassar a alternativa entre uma abordagem puramente estrutural e uma abordagem histórica, abrindo um espaço mediano, o entrelaçamento da recepção das obras, concebidas como apropriação ativa que modifica até o tempo presente o sentido em função das mudanças de horizonte de expectativas dos leitores. Ora, o que é válido na história da literatura é também válido para Jauss no plano da história das ideias: ‘A prática da estética, dentro de seus condutores de reprodução, recepção, de comunicação, são um caminho diagonal entre a alta cultura e a banalidade cotidiana: desse modo, uma teoria e uma história da experiência estética, poderiam servir a superar uma aproximação unicamente unilateral estética e uma abordagem unicamente sociológica da arte’. A estética da recepção não se apresenta como uma disciplina à parte, autônoma com seu axioma singular. Ela nada mais é do que uma reflexão metodológica parcial, não exclusiva de articulação com outras abordagens de modo que Jauss postula sua incompletude. De sua aplicação, resulta uma problemática que deve se ater ao efeito produzido pela obra em função de um certo número de parâmetros como o horizonte do que espera o leitor, a parte inconsciente de sedimentação depositada, dentro da tradição, a função comunicacional, e os modos de apropriação resultantes das escolhas conscientes dos leitores. Jauss rompe, assim, com os princípios fixistas e restitui a obra em uma dinâmica sempre reaberta pelas novas leituras. ‘Não podemos pretender estudar verdadeiramente a história da recepção das obras se não reconhecermos e admitirmos que o sentido se constitui pelo jogo de um diálogo, de uma dialética intersubjetiva.’” Entendo que o pensamento de Jauss, conforme abordado por François Dosse, sobre a estética da recepção, proporciona, igualmente, ferramentas para a reflexão sobre a recepção das obras de arte. Idem, p. 17-18.

Note-se a observação de Regina Silveira a respeito de sua produção multimídia¹¹¹:

Quanto a meu envolvimento pessoal com a multimedia (sic), quero apontar a relação que mantive com meus trabalhos em gravura. Porque, como sabe, há anos mantenho uma atividade ligada a meios gráficos, sem me considerar uma “gravadora”. Meus trabalhos nessa área são muito pouco ortodoxos, eu sempre me servi dos meios gráficos de uma forma livre e pouco tradicional, na justa medida em que eles serviam a minhas ideias¹¹².

A questão da ideia abre um panorama sobre as obras em arte conceitual no período e como era a articulação dessas junto aos meios utilizados e à circulação das obras.

No final da década de 60,

Tornavam-se frequentes os livros de artista e outros formatos de edição. Pesquisas deverão aprofundar o território desse conhecimento em densidades de atuação nos anos 1960, em Lygia Clark, Lygia Pape, Amélia Toledo, Dillon Filho e Júlio Plaza e, nos decênios seguintes, novamente – e especialmente Plaza (em frequente colaboração com Augusto de Campos) – Mira Schendel, Regina Silveira, Antonio Dias, Barrio, Raimundo Collares, Anna Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Vera Chaves Barcellos, Benê Fonteles, Ives Olinto Machado, Cláudio Ferlauto, Gabriel Borba Filho, Waltércio Caldas, Tunga, Paulo Bruscky, Santiago, Montez Magno, León Ferrari e Flávia Ribeiro, entre outros. (ZANINI, 2013, p. 352)

Segundo o que observa Cristina Freire,

A impressão em série de livros, revistas¹¹³ e outras publicações de grande tiragem serviu como estratégia de disseminação para projetos e manifestos de artistas conceituais. O artista como crítico também se revelou por meio desses canais. (FREIRE, 2006, p. 56)

¹¹¹ Como se designavam obras do período produzidas utilizando diversos meios (mídias).

¹¹² Depoimento que Regina Silveira concedeu por ocasião da exposição Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80, realizada de 24 de outubro a 24 de novembro de 1985, na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, publicada no livro da exposição.

¹¹³ Em entrevista concedida a Evelyn Berg em 1978, perguntada sobre qual seria uma forma eficiente de levar a arte ao povo, Regina Silveira responde: “As revistas especializadas que trazem sobretudo o trabalho de artistas plásticos e poetas especialmente os que fazem poesia visual. É feita uma tiragem de mil exemplares que são distribuídos em livrarias e outros pontos de venda. A arte hoje não está procurando os seus meios de divulgação, especialmente quando está trabalhando com outros meios, que não são os meios espaciais – são mais meios temporais (vídeos, performances). Está se procurando um outro meio de divulgação com o público que não se dá no trabalho gráfico bidimensional. Procura-se a inserção em veículos de massa”. Ver: BERG, Evelyn. *Conversa com Regina Silveira à margem de sua exposição*. ZERO HORA, Porto Alegre, 09 jul. 1978. ZH Feminina, p. 3, na íntegra no tópico A.3, no “Anexo” deste capítulo.

Nessas e em outras ações, diversos artistas passaram a adotar procedimentos técnicos de reprodução rápida em suas obras, como o xérox¹¹⁴, a heliografia, o offset e a fotografia¹¹⁵.

De acordo com Annateresa Fabris,

Não por acaso, o interesse de Regina Silveira pela fotografia surge nos anos 70, momento em que a imagem mecânica desperta a atenção crescente dos artistas plásticos pela possibilidade de gerar ficções ou de investigar os sistemas de informação, as teorias da percepção e do conhecimento. Longe do estatuto realista e,

¹¹⁴ Nesse contexto Cristina Freire menciona *Xerox book*, 1968, catálogo/livro de artista e, ao mesmo tempo, exposição (o catálogo/livro de artista como espaço expositivo, não havendo uma exposição, tradicional, em galeria ou museu), organizado por Seth Siegelau, galerista e editor que criou circuitos alternativos de distribuição: “Para ele, por exemplo, o catálogo poderia ser uma fonte primária de divulgação, isto é, a exposição poderia ser o próprio catálogo”. In: FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 57. A exposição *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*, realizada entre 24 de out. a 24 nov. 1985, reuniu diversas obras de artistas com obras em xerox entre os quais Paulo Brusky, Diana Domingues, Leon Ferrari, Alex Flemming, Bené Fonteles, Rafael França, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Hudinilson Jr., Mario Ishikawa, Paulo Klein, Odair Magalhães, Artur Matuck, Letícia Parente, Mário Ramiro, Nelson Leirner, Regina Silveira e Cláudio Tozzi, datadas entre 1973 e 1980 (artistas citados). O catálogo da exposição traz a relação completa de artistas e obras. Ver: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. **Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80**: edição fac-símile do catálogo da exposição homônima publicado originalmente em 1985, pela FAAP. São Paulo, 2010, p.35-39. Em 1980, realizou-se a exposição coletiva *Gerox*, no espaço NO, Galeria Chaves, Porto Alegre RS, de 26 maio a 13 jun. 1980, com a participação dos artistas: Aguilar, Alex Fleming, Anna Carreta, Carmela Gross, Gabriel Borba, Genilson Soares, Gerty Saruê, Julio Plaza, Leon Ferrari, Lizarraga, Marcelo Nitsche, Mary Dritschel, Mauricio Fridman, Mira Schendel, Nelson Leirner, Rafael França e Regina Silveira. Em 1983, a Universidade de São Paulo – Campus Ribeirão Preto, promoveu a exposição coletiva *Xerografia – Amostragem brasileira*, entre 13 a 30 jun. 1983, com a participação de dezenove artistas entre eles Alex Flemming, Gerty Saruê, Julio Plaza, Leon Ferrari, Lizarraga, Regina Silveira, Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, os três últimos em proposta conjunta: “O nosso trabalho se inicia com as primeiras experimentações em 1978, com uma máquina xerográfica de alto contraste; neste momento nossas experiências se ligavam tão somente à cópia bidimensional (fotografia, impressos). Das possibilidades então apresentadas pela máquina, passamos então a utilizar pequenos objetos, estabelecendo ainda uma relação com as imagens bidimensionais, o que nos levou a descobrir as possibilidades de produção de objetos tridimensionais com características semelhantes às da fotografia”. p. 4. E sobre a obra apresentada por Regina Silveira: “Há duas faixas de consideração a respeito do ‘xerox’, primeiro relativa ao meio e sua determinação sobre trabalhos expostos. Mesmo havendo-se pensado a fotocópia como gravura, a autonomia dos meios (quando preservada) sempre tem como resultante uma sintaxe própria; não é uma exposição de cópias xerográficas como meio de gráfica artística e nisto reside sua qualidade. Falar sobre novos meios de desartistificação e ‘democratização’ seria redundante, pois é um discurso da história da arte, recente”. p. 6. Não há legenda sob a imagem da obra, mas trata-se de *Teste 1 (Da série jogos de arte, 1977)*, versão em formato para xerox. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Xerografia – Amostragem brasileira*. Universidade de São Paulo – Campus Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, SP, Galeria Campus – USP – Banespa. 13 a 30 jun. 1983.

¹¹⁵ Por exemplo, como na atuação do *Nervo Óptico*. De acordo com Vera Chaves Barcellos, em entrevista concedida à autora, por e-mail em 12 de jun. 2014: “Quanto ao *Nervo Óptico* (1976-78), creio que foi o primeiro movimento no Brasil onde todo um grupo utilizava a fotografia. Os artistas eram: Carlos Asp, que fazia obras ambientais e utilizava a fotografia como documento de ações, Carlos Pasquetti, que utilizava da mesma forma a fotografia desde 1970, mas também de forma inusitada, para registro de cenas performáticas com um toque *Dada*, Clóvis Dariano, que na época já era fotógrafo profissional, em cujo estúdio nos reuníamos para fazer nossas seções criativas, Mara Alvares, com formação em dança, e que documentava suas performances junto à natureza, assim como as ações de seu então marido, Pasquetti, e Telmo Lanes e eu com fotos próprias e apropriações de imagens da mídia. Tivemos uma farta produção, que abrangia séries fotográficas, livros de artista, e culminou com a publicação de 13 números do cartazete/obra, que afinal deu o nome ao grupo, onde eram veiculados trabalhos do grupo e de alguns artistas convidados”. A dissertação **Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70** (Mestrado em Artes Visuais, Porto Alegre: UFRGS, 1994), da pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho, oferece um estudo aprofundado sobre o tema.

simultaneamente, longe das experimentações de cunho abstrato, ensaiadas sobretudo na Bauhaus, a fotografia torna-se instrumento privilegiado para questionar a arte enquanto metiê: nela os artistas vislumbram o elemento deflagrador de uma ideia de criação não-autógrafa que vinha ao encontro daquele renascido interesse pelo legado de Duchamp, tão pontual na década de 70¹¹⁶.

“Gerar ficções”, como coloca Fabris, é algo que devemos nos lembrar, quando se trata da obra de Regina Silveira e observar como a artista gera ficções com os usos que faz da fotografia, a partir de então.

Em reflexão sobre sua trajetória no texto “Notas sobre a fotografia” (2008)¹¹⁷ Regina Silveira observa sobre os usos que fez da fotografia nos anos 70 e do xerox, offset, microfilmagem e heliografia¹¹⁸, no período:

Apropriação e montagem são as operações que caracterizam o uso da fotografia em meu trabalho dos anos 70. O meio preferido foi o gráfico, principalmente a serigrafia, que entre as técnicas de gravura era a menos tradicional, na verdade, sequer plenamente reconhecida como arte pela incidência de matrizes fotográficas, desvalorizadas na comparação com matrizes de feitura autográfica. Na expansão que dei à atividade gráfica, durante toda a década, incluí as várias possibilidades oferecidas pela reprodução rápida utilizada para fins não artísticos como xérox, offset, heliografia, microfilmagem, tratando de colocar todas elas em diálogo por meio de um uso misturado que contaminou até mesmo minhas incursões na vídeo-arte, eminentemente gráficas.

O recurso maior – na verdade quase o único – para incluir fotos apropriadas neste grupo de procedimentos foi a fotomecânica, a cuja prática tive acesso

¹¹⁶ No texto *Sombras Simuladoras*, encarte “errata” In: In: MORAES, A. (Org.). **Regina Silveira: Cartografias da Sombra**. EDUSP: São Paulo, 1996, *op. cit.*

¹¹⁷ SILVEIRA, Regina. In: **BOLETIM 4**. Grupo de Estudos Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. São Paulo, 2012, p. 101.

¹¹⁸ Em 1981, a exposição *Heliografia*, com curadoria de Fábio Magalhães, realizada de 07 de abril a 03 de maio de 1981, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, teve como objetivo “divulgar o processo heliográfico, mostrando as experiências já realizadas, e abrir um debate sobre as possibilidades e limitações da heliografia como ferramenta do artista plástico”. Teve a participação de vinte e seis artistas, entre os quais León Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira, Hudnilson Jr., Rafael França, Marcelo Nitsche, Carmela Gross, Wagner Garcia, Maurício Fridman, Márcia Rothstein, Alex Flemming, Gerty Saruê, Bené Fonteles, Gabriel Borba, Anna Bella Geiger e Mario Ramiro. No folder da exposição Magalhães observa que “Diversos artistas já vinham trabalhando anteriormente com esse processo, como é o caso de Regina Silveira e Julio Plaza desde 1974 e de Doraci Gírrulat desde 1979, apenas para citar alguns nomes. Entretanto a maioria dos artistas reunidos nesta coletiva teve contato ou experimentou esse processo pela primeira vez, animada com a proposta desta exposição”. Na matéria “Técnica heliográfica: arte ou simples apropriação?” (O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 14 abr. 1981. p. 24, matéria na íntegra no tópico A.3, do caderno “Anexo A”, deste capítulo), sobre a exposição de heliografias na Pinacoteca, Sheila Leirner comenta a respeito de Regina Silveira e Júlio Plaza: “Julio Plaza e Regina Silveira, por sua vez, usam a heliografia como sintetizador de colagens fotográficas. Colagens de leitura e percepção ambígua, plenas de significado que marca todo o seu trabalho”.

no período de meu trabalho docente na Universidade de Porto Rico (69-73) e depois ajudei a disseminar no ensino da gravura no Brasil, quando introduzi diversos procedimentos de impressão a partir de chapas pré-emulsionadas fotograficamente, na rotina de minhas aulas de gravura na FAAP e no CAP/ECA (assessorada inicialmente por informações técnicas dos laboratórios da Hoescht do Brasil).

Em entrevista concedida para esta tese¹¹⁹, a artista esclarece que

O interesse específico pelas imagens fotográficas em gravuras nasce neste período da bolsa na Europa, quando via serigrafias de Richard Hamilton e de R.B.Kitaj¹²⁰ em galerias londrinas – uma operação e resultado que desejei imediatamente entender e incluir em meu trabalho. Também as vertentes poéticas com apoio em materiais industriais ou em recursos cinéticos, abrangendo algumas das primeiras manifestações de arte programada e computacional, foram revelações importantes.

E observa que “a direção para a metalinguagem, que aparece como interrogação sobre a natureza da fotografia e sua relação com a Perspectiva começa simultaneamente ao [...] ingresso nos estudos de Pós Graduação, na USP”¹²¹.

Note-se que a fotografia pertencerá a um contexto gráfico no qual o uso da perspectiva parece ser uma experimentação, começando a apontar para um sentido de ilusão, de ludibriação de determinada realidade.

É nesse panorama que Regina Silveira realiza as obras das séries *Middle Class & Co.*, 1971-72¹²² (com análise na “Parte 2”¹²³) – primeira em que se apropria da imagem fotográfica, lembre-se –, *Inclusões em São Paulo*, 1973, *On/Off* n°s 1, 2 e 3, 1972-74 (organizada junto com Julio Plaza), *Inclusão Watteau*, 1974, *Interferências*, 1976; *Destruturas Urbanas*, 1974-76, *Executivos*, 1974-75, *De Artificiali Perspectiva*, 1976, e *Brazil Today*, 1977 (as quatro últimas, com análise na “Parte 2”).

¹¹⁹ Entrevista concedida à autora em São Paulo, 14 out. 2012, por e-mail.

¹²⁰ Richard Hamilton e R. B. Kitaj, artistas do cenário da arte pop. Sobre a temática de Richard Hamilton e usos que denotam a evolução da obra do artista rumo à pop arte “[...] a fotografia, o cinema, a televisão, o design, a embalagem, até mesmo a literatura, visam a superficialidade dos papeis e dos comportamentos sociais estereotipados (homem/mulher – trabalho/lazeres). p. 212. Sobre R. B. Kitaj: “Nos seus quadros, Kitaj actualiza (sic) as consequências político-sociais da cultura de massas, às vezes relacionando-as com os acontecimentos históricos, tal como são manipulados e consumidos pelos media”. p. 233. In: OSTERWORD, T. **Pop Art**. Köln: Taschen, 1994.

¹²¹ Entrevista concedida à autora em São Paulo, 14 out. 2012. *op. cit.*

¹²² Álbum realizado em 1971 e outras serigrafias da série, avulsas, do ano de 1972.

¹²³ Todas as obras assim indicadas serão analisadas na “Parte 2”, deste capítulo, e as demais no presente tópico.

Em tal contexto, como destaca Aracy Amaral¹²⁴, Regina Silveira será uma das raras artistas a demonstrar importante “dose de inventividade¹²⁵”, no uso da fotografia como ponto de partida de seu trabalho. Ao mesmo tempo, cabe lembrar da percepção de Walter Zanini no regresso de Regina Silveira ao Brasil, em 1968, sobre a artista ter voltado como uma “inesperada pesquisadora”¹²⁶.

Essa característica observada por Zanini – que transparece em toda a produção de Regina Silveira, até hoje –, a artista irá carregar consigo para a Universidade de Porto Rico, campus Mayagues, onde dará início às suas investigações em torno do uso da imagem fotográfica na serigrafia.

¹²⁴ No texto *Regina Silveira: a ordenação transfiguradora*, que Aracy Amaral concebeu em outubro de 1975, publicado no catálogo da exposição **Regina Silveira: obra gráfica 71-77**, realizada em junho de 1978, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS (vide convite no tópico A.3, no “Anexo A”). O trecho completo é o seguinte: “Os trabalhos que está realizando são feitos na técnica serigráfica, e, ao contrário do que lhe permitiria esse processo, suas tiragens são limitadas, pequeníssimas. Essas serigrafias não são em absoluto realizações isoladas, mas constituem uma sequência, pertencendo ao desdobramento de pesquisas que desenvolve desde 1971. A meu ver é uma das raras artistas que neste momento usam a fotografia como ponto de partida para seu trabalho com esta dose de inventividade. Comparável, neste ponto, às investigações que fez Andy Warhol em seu trabalho serial anos atrás. Sucede apenas, que Regina Silveira não possui nem um mercado de arte que a impulsione como teve esse artista norte-americano, nem a aura que lhe adveio desse mesmo mercado gigantesco que o consumiu e tanta audácia lhe injetou”. Note-se a observação que Aracy Amaral faz sobre as tiragens “limitadas, pequeníssimas”, das serigrafias de Regina Silveira, remetendo ao universo de Andy Warhol, portanto da arte pop, o grande mercado em torno desse artista, nesse âmbito e a serialização (a ideia de produção industrial, de modelo de máquina, conforme vimos no tópico 1.1 deste capítulo, na citação que engloba as notas de rodapé nºs 58 e 59). Sob esse aspecto, a ressonância do uso dos processos mecânicos advindos da arte pop, na poética dos artistas conceituais brasileiros, ao longo da década de 1970, como na obra Regina Silveira, porém, como observou Aracy Amaral, ao contrário do cenário pop, as tiragens limitadas e pequenas feitas pela artista. Evelyn Berg, em entrevista realizada com Regina Silveira, em 1978, *Conversa com Regina Silveira à margem de sua exposição op. cit.* (vide entrevista na íntegra no tópico A.3, no “Anexo” deste capítulo), coloca para Regina Silveira essa mesma questão das tiragens baixas, das serigrafias: “As tiragens das serigrafias de Regina Silveira são extremamente baixas: no máximo dez cópias de cada trabalho. Isto se explica pela consciência que a artista tem de que seu trabalho não é de venda fácil”. Regina explica: “E nem eu estou muito interessada em mercado de arte, sabe? Me interessa realizar a ideia, ter alguns exemplares dela e passar para uma nova ideia. Como modo de ganhar a vida eu prefiro dar aulas. Leciono na USP e na Fundação Armando Álvares Penteado. Se vou me preocupar em fazer trabalhos para o mercado, já não posso nem investigar descansada”. No contexto do período em que realizou suas obras e a exposição (ao longo dos anos de 1970), Regina Silveira destaca, em seu depoimento, a questão da ideia, do encadeamento de ideias, do não interesse pelo mercado de arte tradicional, e da importância/necessidade de investigação (pesquisa), pontos caros aos artistas ligados à arte conceitual.

¹²⁵ Aracy Amaral *Regina Silveira: a ordenação transfiguradora*. In: **Regina Silveira: obra gráfica 71-77**, *op. cit.* Em seu texto, Aracy Amaral comenta as obras *Middle Class & Co*, 1971; *Inclusões em São Paulo*, 1973; *Inclusões Watteau*, 1974; *Situação Executiva*, 1974; *Destruturas Urbanas e Destruturas para paisagem*, 1975-77. Relação de obras que participaram da exposição **Regina Silveira: obra gráfica 71-77**, como consta no catálogo da mostra: *Jogos de Arte*, 8 impressões em off-set, 1977; *De artificiali Perspectiva*, 3 serigrafias, 1976; *Destruturas Urbanas*, 10 serigrafias, 1975-77; *Destruturas para Executivos*, 4 serigrafias, 1975; *Registros*, 4 serigrafias, 1974; *Labirinto para Abutre*, 2 serigrafias, 1974; *Armadilha para Executivos*, 2 serigrafias, 1974; *Executivos*, 4 serigrafias, 1972; *Middle Class*, 13 serigrafias, 1972; *Middle Class & Co.*, 13 serigrafias, 1971; *15 Laberintos*, álbum de serigrafias, editado na Univ. de Porto Rico, 1971; *Three Proposals for a Junkyard*, 1971; *São Paulo Turístico*, postais, 1973; *Situação Executiva*, envelope, serigrafias, 1974; *Executivas*, publicação em off-set, 1977; *Brazil Today*, cartões postais impressos em serigrafia, 4 vols., 1977. Uma seleção de matérias de jornais sobre a exposição está agrupada no “Anexo A”, tópico A.3, deste capítulo.

¹²⁶ Vide os parágrafos finais do tópico 1.2 deste capítulo “Regina Silveira e a constituição de uma trajetória: caminhos trilhados dos anos de 1950 a 60”.

A série *Middle Class & Co*, teve tiragem de 25 exemplares¹²⁷, seguindo o aspecto que a artista defendeu em entrevista, em 1978, ao comentar a tiragem de suas serigrafias, realizadas ao longo dos anos 1970: “Me interessa realizar a ideia, ter alguns exemplares dela e passar para uma nova ideia”¹²⁸.

Acrescento, aqui, mais algumas considerações a respeito dessa série, àquelas já apontadas no tópico “A atuação na Universidade de Porto Rico – Campus Mayagues: a introdução da fotografia na serigrafia” e antes de estabelecer uma reflexão mais aprofundada¹²⁹. Cabe pontuar um comentário da própria artista¹³⁰, sobre a imagem fotográfica da multidão como “recheio semantizador¹³¹ das estruturas geométricas”, nessas serigrafias, em caminho oposto à sua produção anterior como pintora e gravadora e, que, gradativamente, no ano seguinte à concepção da série, as imagens fotográficas da multidão deixaram as estruturas geométricas (Lâminas X a XIII).

Note-se que há, nesse percurso, uma evolução no modo como a fotografia participa na obra: a imagem fotográfica passa a ter protagonismo, nas obras da série do ano de 1972. A mesma realidade – o protesto das massas registrado na imagem fotográfica, retirada de revistas e jornais¹³² –, é ressignificada de maneiras diferentes: a imagem fotográfica aprisionada nas estruturas geométricas (Lâmina IX) e liberta, protagonizando as cenas. Nesse sentido, a ficção, a trama que criam, a partir de dada realidade.

Mas se em *Middle Class & Co*, Regina opera na ressignificação da imagem fotográfica ao retirá-la de um contexto (imagem proveniente de revistas e jornais), nas séries *Inclusões em São Paulo*, 1973 (Lâmina II) e *Inclusão Watteau*, 1974 (Lâmina V), a operação será incluir, justapor imagens.

Essas séries apontam para a fotografia como uma inclusão transformadora da realidade: da paisagem urbana (*Inclusões em São Paulo*) – pontos turísticos como o Viaduto do Chá, o Vale do Anhangabaú, o Monumento à Independência, e o MASP – ou da pintura (do pintor francês Jean-Antoine Watteau [1684-1721], em *Inclusão Watteau*), onde dois reais duelam (o da paisagem e o da imagem fotográfica incluída), configurando uma ficção.

¹²⁷ O exemplar de número 7 do álbum *Middle Class & Co*. pertence ao Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC-USP.

¹²⁸ Contexto mencionado na nota de número 124.

¹²⁹ No tópico 1.5.1, na Parte 2, deste capítulo.

¹³⁰ Em seu depoimento no *III Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de investigação – Arte como fotografia/fotografia como arte*, mesa “Fotografia como arte – arte como fotografia –II”, disponível em <http://geartfoto.blogspot.com.br/p/videos.html>. Acesso em 06 de março de 2015.

¹³¹ Sobre o lado semântico de suas serigrafias, em questão de entrevista para esta tese (14 de out. 2012), na qual perguntei sobre esse aspecto que Regina Silveira havia apontado em seu texto *Notas sobre a fotografia, op. cit.*, a artista respondeu: “ali me refiro exatamente à carga de significação que eu então emprestava às imagens fotográficas e que ainda acentuava por meio de interferências puramente gráficas ou justaposições de todo tipo”.

¹³² Essa questão será vista mais detidamente no tópico 1.5.1.

Conforme Aracy Amaral,

Em 73 suas *Inclusões em São Paulo* em que postais turísticos¹³³ da cidade se vêem praticamente violentados através da justaposição, na imagem, seja de acúmulo de lixo como de cemitérios de automóveis¹³⁴, a perplexidade começa a invadir de forma nova seu trabalho como efeito sobre o espectador. Ocorrem nesse período as suas inclusões Watteau (de 74), choque noutro nível, de dois tempos, como desdobramento de uma espacialidade nova, que impõe uma dialética, por certo não-nova, porém sempre curiosa¹³⁵.

A série *Inclusão Watteau*, toma como base imagem da pintura *A viagem de peregrinos para a Ilha de Citera*¹³⁶, 1717, do pintor Jean-Antoine Watteau:

Citera não é um local de partida ou de chegada, mas uma utopia, um lugar imaginário onde o amor reina. As imagens de Citera de Watteau não reproduzem um enredo continuado mas sim diversos estados e etapas da evolução do amor. O artista representa as paixões e enxerga a realidade através de uma plausibilidade suprema. Na sua pintura, pega no conflito eminentemente teatral e poético inerente à representação simultânea do momento e do duradouro. (LAUTERBACH, 2010, p. 58)

Regina Silveira observa que essa pintura de Watteau “é um tema de sonho, de romance” e que em suas *Inclusões Watteau* há “um contexto de alteridade” de enxertar imagens, “todas retiradas da mídia impressa”¹³⁷. A artista enxerta imagens de carros (obra em sépia, lâmina V),

¹³³ Regina Silveira, em depoimento, no *III Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de investigação-Arte como fotografia/fotografia como arte*, mesa “Fotografia como arte – arte como fotografia – II”, *op. cit.*, observou que as imagens fotográficas de cartões postais da cidade serviam como forma para depositar comentário sobre o urbano, naquele momento.

¹³⁴ Em sua dissertação de mestrado José Minerini Neto, menciona depoimento que a artista concedeu para Marco Antonio Pasqualino de Andrade (In: *Projeto, proposição, programa: imagem técnica e multimeios nas artes visuais: São Paulo: anos 60 e 70*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo: dissertação de mestrado, 1998, p. 107), na qual afirmou que as fotografias dos cemitérios de automóveis foram feitas por Julio Plaza. Ver MINERINI NETO, J. **Regina Silveira: antiarte e política (1973-1978)**. 2007, *op. cit.* p. 40.

¹³⁵ Trecho texto *Regina Silveira: a ordenação Transfiguradora*, de Aracy Amaral, *op. cit.* Ver também REGINA SILVEIRA: compartimentação da imagem. FOLHA DE S. PAULO, Folha Ilustrada, São Paulo, domingo, 2 de nov. 1975 (esta matéria não está incluída no ANEXO A). A matéria menciona exposição de Regina Silveira, no Gabinete de Artes Gráficas, em São Paulo. O texto de Aracy Amaral é publicado na íntegra nessa matéria. Na legenda sob a fotografia de Regina Silveira consta “Regina Silveira, pela primeira vez em São Paulo”.

¹³⁶ Tradução do título da obra contida no livro de LAUTERBACH, I. **Antoine Watteau 1684-1721**. Koln: Taschen, 2010, p. 52. Título original da obra: *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, coleção Museu do Louvre. Disponível em: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/pelerinage-l-ile-de-cythere>. Acesso em 30 de março de 2015. Encontra-se também essa obra com o título *Embarque para a Ilha de Citera*.

¹³⁷ Em entrevista concedida para o pesquisador Prof. Dr. José Minerini Neto, para a sua dissertação de mestrado **Regina Silveira: antiarte e política (1973-1978)**, *op. cit.*, no “Anexo E”, p.103-104. Minerini Neto pergunta sobre uma possível relação entre o tema da obra de Regina Silveira (a pintura de Watteau) e o poema “Uma viagem a Citera”, de Baudelaire, contida no livro *Flores do Mal*. Minerini Neto refere-se à pintura de Watteau como *Embarque para a Ilha de Citera*, título também encontrado para essa obra.

imagens de carros estarão presentes na série *Destruturas Urbanas*, porém contidos em formas geométricas; massa (obra em azul, lâmina V), tema desenvolvido na série *Middle Class & Co.*; e de um batalhão (alusão direta à ditadura, obra em vermelho, lâmina V) – a “superposição de elementos militares”, que a artista se refere, estabelecendo um “debate paradoxal da arte e da mídia”¹³⁸.

A artista ressalta também que ao mesmo tempo em que há o tema de sonho, de romance, na pintura de Watteau, essa obra “oferece-se para a intervenção como um fundo de arte histórica e conhecida, uma visão de mundo passado, enfim, um ‘lugar’, onde o enxerto fica gritante”¹³⁹. Outro aspecto que a artista revela é sobre a imagem incluída na serigrafia da série, de cor azul, na qual vê-se um homem de óculos no canto inferior da obra: “esta imagem saiu de fotos em revistas, possivelmente dos conflitos em Berkeley ocasionados pela guerra do Vietnã. Nesses anos a visualidade das roupas, óculos e outros adereços era muito cuidada, para mostrar-se transgressiva”¹⁴⁰.

Lembrando da ideia de ficção como emanção de um *desejo social*, que aponte na abertura deste capítulo, da “porta aberta para o social, para o poético, para o político, para o filosófico, para o religioso, para o demasiadamente humano” e da possibilidade de sonhar, imaginar, mesmo estando “diante de temáticas duramente realistas”, com o comentário paradoxal entre romance, sonho e ditadura as *Inclusões Watteau*, de Regina Silveira, nos levam por esse caminho.

A série *On-off*, 1972-74, (Lâminas III e IV – *On-off*, nºs 1 e 2¹⁴¹), organizada por Regina Silveira e Julio Plaza, se insere no contexto da *mail art* ou *arte postal*¹⁴² e teve a participação de diversos artistas¹⁴³.

¹³⁸ Em depoimento no *III Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de investigação – Arte como fotografia/fotografia como arte*, mesa “Fotografia como arte – arte como fotografia – II”, *op. cit.* Durante esse comentário a artista mostra também a obra *Inclusão Poussin*.

¹³⁹ Entrevista concedida a José Minerini Neto, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁰ Idem. O pesquisador pergunta sobre a semelhança do homem de óculos da imagem com Andy Warhol, se teria sido proposital, e a artista responde esclarecendo sobre a origem da imagem e não ter se apercebido da semelhança, até o momento da entrevista.

¹⁴¹ Devido a qualidade da resolução das imagens deu-se preferência a reproduzir algumas imagens das séries *On-off*, nº 1 e 2, de modo que não foram inseridas imagens da série *On-off* nº 3.

¹⁴² Sobre a arte postal ver: ZANINI, Walter. *A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional*; PLAZA, Júlio. *Mail-art: arte em sincronia*; BRUSKY, Paulo. *Arte correio*. In: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*, *op. cit.*, p. 81-82 e p. 111-112. Ver também: XVI Bienal de São Paulo, Volume II – Catálogo de Arte Postal, 16 de outubro a 20 de dezembro de 1981. Os curadores da exposição de arte postal da XVI Bienal foram: Júlio Plaza e Gabriela Suzana e Walter Zanini como curador geral da Bienal. O catálogo traz textos de Walter Zanini e Julio Plaza (mesmo texto republicado no catálogo *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*). Entre os artistas da representação brasileira, nesse contexto, estiveram: Rafael França, Regina Silveira, Regina Vater, Roberto Keppler, Vagner Dantas Veloni, entre outros.

¹⁴³ Entre eles, além de Regina Silveira e Julio Plaza: Claudio Ferlauto, Flávio Pons (vide Lâmina III), Mario Ishikawa, Amélia Toledo, Evandro Carlos Jardim, Claudio Tozzi, Fred Forest, Artur Matuck, Gabriel Borba Filho, Donato Ferrari e Miriam Chiaverini.

Com *Brasil Turístico/SP/Viaduto do Chá e Proposta para monumento*¹⁴⁴, ambas de 1973 (Lâminas III e IV), Regina Silveira participa de *On-off*, nº 1 e 2, respectivamente. Ambas imagens são provenientes das *Inclusões em SP*, porém em *On-off* aparecem em outro formato, dentro da proposta de arte postal. Por sua vez a *Proposta para monumento* – a imagem do Monumento das Bandeiras e a do cemitério de automóveis justaposta – se repete no livro de artista *Brazil Today*, 1977: no volume “Natural Beauties”, em postal do Monumento das Bandeiras, Regina Silveira realiza a mesma ideia de justapor a imagem do cemitério de automóveis, porém, agora, aplicada por meio da serigrafia (preto e branco) sobre o cartão postal (fotografia em cores), do qual se apropria:

No fenômeno da desmaterialização, entre os anos de 1960-70, a *mail art* [...] ganhou lugar proeminente como desencadeadora de uma procura de diálogo direto entre os artistas no inédito alcance mundial a que a arte se dirigia, incluindo territórios dos mais fechados como por trás do Muro de Berlim ou sob as ditaduras da América Latina. Os meios utilizados eram quase sempre “pesos-leves”, transportáveis pelo sistema postal, como fotografias, gráficos, cartões-postais, serigrafias, xerox, offsets, impressos em geral, diapositivos, filmes, livros de artista, etc. (ZANINI, p. 353)

Segundo depoimento da artista,

O que se fez foi “ON-OFF”, uma publicação que chegou a ter três números e que circulava de mão em mão, com uma distribuição completamente anômala, quase subversiva com relação aos sistemas criados para divulgação da arte. A publicação foi feita com a colaboração dos artistas, cada um fazia a sua parte, imprimindo onde pudesse, por isso as páginas são de tamanho algo diferentes... No primeiro “ON-OFF” usou-se um envelope para reunir os trabalhos, o segundo já foi um conjunto de cartões postais, no terceiro voltou-se ao envelope. Na verdade nem sei como se distribuía. Cada artista tinha seus exemplares, que eram geralmente dados, num tipo de circulação bastante marginal. Mas também muitos foram enviados pelo correio, por vezes como troca, e participaram de exposições em diversos lugares¹⁴⁵.

Regina Silveira pontua que “Esse foi um modo de atuar. Outro modo, mais institucional, foi a atuação junto ao Museu de Arte Contemporânea. O diretor era o Zanini,

¹⁴⁴ Com *Proposta para Monumento*, 1973, participou também da edição de nº 12 do jornal *Ehpemera*, edição especial *Brazil Special*, de outubro de 1978. Ver Anexo A, tópico A.3.

¹⁴⁵ FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. op. cit. p. 320.

extremamente interessado neste tipo de manifestação artística”¹⁴⁶ e que no MAC-USP, “com a colaboração do Julio [Plaza], Zanini organizou importantes exposições, com obras vindas pelo correio. *Prospectiva*¹⁴⁷ e *Poéticas Visuais* foram exposições com essas prerrogativas. Em relação ao MAC, convém lembrar o espaço de exposições que reservou à Multimedia, por diversos anos”¹⁴⁸.

De acordo com Annateresa Fabris¹⁴⁹,

Interessado em fazer do MAC um laboratório, Zanini desejava estabelecer uma “relação revolucionária” com o artista. Isso significava que os espaços do museu não deviam ser concebidos apenas como “lugares de conservação de objetos”, mas, antes de qualquer coisa, como centros abertos a manifestações variadas e atividades criativas, capazes de envolver o público “em possibilidades reais de participação efetiva no processo da arte”¹⁵⁰.

Para tanto, Zanini conta com o apoio e o incentivo dos artistas, que se engajam, junto com ele, na organização de exposições, cursos, palestras e na transformação do museu num fórum de debates. Pensado com um “espaço operacional”, o MAC “deixa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante a ela”; age “no núcleo das proposições criadoras”, reconhecendo abertamente que “a participação direta dos artistas é decisiva”¹⁵¹. Sobretudo na década de 1970, o MAC afirma-se como um espaço de conhecimento e de colaboração com a cultura artística do momento e, logo, de experimentação¹⁵². (FABRIS, 2015, p. 49)

Na série *Interferências*, 1976 (Lâmina VI), Regina Silveira se apropria de cartões postais com imagens do Vale do Anhangabaú -SP, vistas do centro da cidade de São Paulo (aérea e parcial) e da Rodovia dos Imigrantes (São Paulo-Santos), sobre os quais imprime, em serigrafia, malhas perspectivadas, interferindo sobre essas imagens. Da ideia de retirar a imagem fotográfica (da mídia impressa), para a de incluir, a artista passa a interferir.

¹⁴⁶ Idem. Segundo o próprio Zanini no texto “Duas décadas difíceis: 60 e 70”. (In: FREIRE, Cristina. [Org.]. **Walter Zanini – escrituras críticas**. São Paulo: Annablume/MAC-USP, 2013). “O “MAC USP, acolheu e incentivou a *mail art*, organizando no interesse público exposições e debates, e preservando um material rejeitado por desatentos à lógica da reprodutibilidade do mundo industrial”, p. 353.

¹⁴⁷ Regina Participou **Prospectiva** 74, com a obra *Situação Executiva*, 1974, vide “Anexo A”, tópico A.3.

¹⁴⁸ FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. **Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80**. *Op. cit.*, p. 320.

¹⁴⁹ No texto de sua comunicação *O museu como espaço de pesquisa: o caso do MAC-USP* apresentada no “Seminário Internacional Museus de arte na esfera pública: homenagem a Walter Zanini”, realizado de 2 a 4 de dez. 2013, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo –Nova Sede (antigo prédio do Detran-SP). Annateresa Fabris enviou-me o texto de sua comunicação para o meu e-mail, mensagem recebida em 26 jan. 2014. Posteriormente esse texto foi publicado no periódico **Caiana**. Revista de História da Arte e Cultura Visual do Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) nº 6, primeiro semestre 2015, p. 44-51. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=187&vol=6. Acesso em: 22 nov. 2015.

¹⁵⁰ Trechos entre aspas: apud ZANINI, Walter. *Rapporti tra istituzioni e artisti*. In: HASKEL, Francis (org.) *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*. Bologna: CLUEB, 1981, p. 179. Cf. FABRIS, Annateresa, na nota de nº. 23 do texto *O museu como espaço de pesquisa: o caso do MAC-USP*. **Caiana**. Revista de História da Arte e Cultura Visual do Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), nº 6, primeiro semestre de 2015, p. 49.

¹⁵¹ Trechos entre aspas ver FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, PP. 26-27. Cf. FABRIS, Annateresa, *op. cit.*, p. 49 (vide nota de rodapé n. 24, do texto de Fabris).

As malhas interferem, perturbam, aprisionam a paisagem urbana, criando novas conexões e uma narrativa outra para essa paisagem. Regina ressignifica, transforma em cenário. As malhas perspectivadas estarão presentes na série *Destruturas Urbanas*, além de um postal das *Interferências* servir de base para a serigrafia *Destruturando Urbana 7* (Lamina XIV). E a ideia de interferir no postal com malhas perspectivadas estará presente no volume “The Cities”, da série *Brazil Today*, 1977. Um encadeamento de ideias, uma ideia que leva a outra.

No contexto ora apresentado, de obras de Regina Silveira, anuncia-se uma percepção do diálogo em torno da questão dos códigos de representação e da problematização da noção de real, desencadeada pela maneira como as imagens fotográficas são articuladas na obra. Imagens das quais a artista se apropria (sejam de revistas, jornais ou cartões postais) e ressignifica.

Estabeleço, por fim, um paralelo entre as produções das artistas Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos¹⁵³, com uso da fotografia, de modo a trazer à tona diferenças e semelhanças que contribuem com a reflexão realizada até aqui.

¹⁵² A historiadora aponta para a visão de Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), sobre a incompletude dos registros no catálogo geral das obras dessa instituição do ano de 1972, que não incluía “exemplos de arte efêmera”: Embora a publicação se intitulasse *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: catálogo geral das obras* (grifo do autor), Zanini lembrava que os registros nela contidos não eram completos. Não estavam incluídos nelas exemplos de arte efêmera, documentados por fotografias e diapositivos, as obras do setor fotográfico, cujo acervo se encontrava “em fase preliminar de organização”, e o material de arquitetura que, por sua natureza, “exigirá no futuro a edição de um catálogo especial”. p. 46. Annateresa Fabris refere-se, nos trechos entre aspas, ao texto introdutório de Walter Zanini no catálogo geral de obras do MAC-USP, do ano de 1972. Cf. ZANINI, Walter. Introdução. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1972. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: catálogo geral das obras*. Annateresa ressalta as atividades de pesquisa no MAC-USP e, já nesse âmbito, o comentário de Zanini oferece indícios da vocação que o museu terá, na década de 70, sob sua gestão. Ainda de acordo com Fabris, será durante a gestão de Aracy Amaral (posterior a de Walter Zanini), que o MAC-USP começará a debruçar-se sobre a própria história, resultando na publicação AMARAL, Aracy (org.) *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1988. Annateresa aponta, também, para pesquisas realizadas no museu divulgadas por veículos externos, caso do livro de FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*, São Paulo: Iluminuras, 1999 e do ensaio “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 70, de COSTA, Helouise. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 16, n. 2, p. 131-173, 2008. O livro de Cristina Freire é dedicado ao acervo das chamadas tendências desmaterializadas, constituído durante a gestão de Zanini. Em nota de rodapé Fabris esclarece que: “O interesse do MAC em estudar o acervo de obras conceituais desdobrou-se no seminário *Conceitualismos do Sul/Sur*, realizado em abril de 2008. Seus resultados foram publicados em 2009 no livro homônimo, organizado por Cristina Freire e pela pesquisadora argentina Ana Longoni e coeditado pela Annablume, pelo AECID”. Annateresa Fabris destaca, ainda, a coleção *MAC Essencial*, “cujos primeiros resultados são dois volumes publicados em 2012, dedicados a expoentes do conceitualismo como Hervé Fischer e Isidoro Valcárcel Medina”, dentro de uma “linha de publicações, em que a revisitação de obras presentes em seu acervo ou de exposições paradigmáticas realizadas nele, é acompanhada não só de textos de críticos, mas também de documentos que ajudam a mapear a atuação dos artistas.” Esses dois primeiros volumes são organizados por Cristina Freire e têm apresentação de Tadeu Chiarelli, diretor do MAC-USP entre 2010 e 2014: FREIRE, Cristina (org.) *Hervé Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões*. Apresentação: Tadeu Chiarelli. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012. FREIRE, Cristina (org.) *Não faço filosofia, senão vida: Isidoro Valcárcel Medina*. Apresentação: Tadeu Chiarelli. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012. Cf. FABRIS, Annateresa, *op. cit.*

¹⁵³ Entrevistar Vera Chaves Barcellos para estabelecer essa reflexão me ocorreu por duas razões principais: no meu projeto de tese inicial, a ideia era refletir sobre diversos artistas, entre os quais Vera Chaves Barcellos. Outra razão, a importância de entrevistar artista com atuação nos anos 70 e uso da fotografia e que conhecesse bem a atuação de Regina Silveira. Vera foi receptiva ao meu contato e gentilmente concedeu a entrevista para esta tese, pela qual agradeço.

A discussão em torno da ideia de real e ficcional está presente em ambas, embora em Regina seja um traço de sua poética, permeando toda a sua trajetória, desde os anos 70, e em Vera esse debate seja mais pontual, como nos *Testartes* (1974-80)¹⁵⁴.

Regina Silveira se apropria das imagens fotográficas que utiliza, Vera Chaves Barcellos faz as fotografias¹⁵⁵, embora possa se apropriar de imagens, também:

Eu comecei a fotografar como qualquer pessoa documentando viagens, ou acontecimentos, mas foi em 1972, que comecei a inserir a fotografia em meu trabalho, que anteriormente era principalmente de gravura, ainda influenciada por tendências modernas. A passagem para fotografia significou para mim um rompimento e uma entrada em uma fase mais conceitual e não mais preocupada com o binômio forma /cor, mas com conteúdos de teor projetivo inerentes às imagens fotográficas e o que poderia estar por detrás delas¹⁵⁶.

E toma um caminho diferente de Regina Silveira:

Creio que eu e Regina tomamos caminhos distintos apesar de que em ambas a fotografia é um ponto de partida. Regina tem um trabalho alinhado com a fotografia devido principalmente a apropriações de imagens desde os primeiros anos da década de 70, e embora use a fotografia, ela pessoalmente não fotografa, até onde sei.

¹⁵⁴ Em entrevista para esta tese, composta por seis questões, concedida por Vera Chaves Barcellos por e-mail, em 12 de jun. 2012, coloquei como quarta questão: *A fotografia como crítica à noção de real, em quais momentos é mais forte na sua trajetória?* A artista respondeu: “É claro que a noção de real é um ponto crucial dos *Testartes* (1974-80), quando a modo de teste projetivo o espectador é testado sobre qual sua visão do real, a partir de imagens/estímulo acompanhadas de questões. Os *Testartes* tiveram vários desenvolvimentos até a tabulação e avaliação de amostragens das respostas, como foi o caso do *Testarte VII*, aplicado pelas professoras de português em várias escolas de diferentes níveis sociais [...]. Outra série de fotos onde questiono a fotografia como documento do real, é *Casasubu*. Casas populares, na praia de Ubu, Espírito Santo, construídas com mescla de materiais são fotografadas e multiplicadas por meio de colagens virtuais, dando lugar a imagens de outras casas. Foi um trabalho de meses, bastante elaborado em questão da manipulação imperceptível de imagens”.

¹⁵⁵ Gerty Saruê é outra artista, nesse contexto, que faz as fotografias que utiliza. No caso de Saruê, em serigrafias e litogravuras que realiza, a partir de meados da década de 1970. Conforme Annateresa Fabris, no texto de apresentação da exposição *Imagens de imagens*: “A matriz dessas obras está em fotografias feitas pela própria artista, que costumava sair pela cidade em busca de motivos que despertassem a sua atenção: canteiros de obras, demolições, ferros-velhos, sucatas e lixo”. [...] As fotografias despojadas e caracterizadas por um preto e branco rigoroso, que poderiam evocar as ‘esculturas anônimas’ de Bernd e Illa Becher, porém, são transpostas para um novo suporte, demonstrando o desígnio da artista em percorrer um caminho próprio. Ao método serial e objetivo dos alemães, Saruê contrapõe composições nas quais a cor desempenha um papel fundamental. Longe de conquistar o olhar com efeitos agradáveis, a cor cria um distanciamento em relação à imagem-matriz, conferindo uma nova realidade à representação. [...] Saruê demonstra, assim, que o que lhe interessa de fato na migração de um suporte para outro não são nem a dimensão figurativa, nem o objeto, e sim a imagem enquanto geradora de inúmeras visualizações que põem em xeque um ponto de vista único. A imagem da imagem é pois, uma maneira paradoxal de afirmar o real por meio de um processo de abstração, de colocar numa perspectiva crítica o que atraiu o olhar com sua geometria particular”. In: folder da exposição *Imagens de imagens*, realizada de 19 de março a 30 de abril de 2015. Exposição de serigrafias e litogravuras de Gerty Saruê. Curadoria de Annateresa Fabris e Andréia Naline, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.

¹⁵⁶ Entrevista concedida por Vera Chaves Barcellos à autora, por e-mail, em 12 de jun. 2014, *op. cit.*

E ela transforma essas matrizes fotográficas e desenhos, deformando-os pelas sombras e pelas perspectivas. Sempre vejo a Regina como uma grande desenhista, que permanece tendo o desenho com base de sua obra, pois sempre transforma as fotos apropriadas em grandes superfícies gráficas em alto contraste, preto no branco, de forte impacto. É um trabalho também inteligente pela sua portabilidade, desde que trabalha com projetos em arquivos digitais impressos sempre nos locais de exposição, e adesivados em paredes, fachadas ou vidraças de grandes museus, evitando problemas de transporte de obras e o tão problemático problema com aduanas, que atormentam a maioria dos artistas de circulação internacional.

Quanto a mim, sempre fui mais híbrida, tanto utilizo fotografias minhas em muitos trabalhos como apropriações da mídia, sejam jornais, revistas ou televisão. Tenho até hoje o hábito de andar com a máquina fotográfica à mão, pois pode surgir um estímulo a ser desenvolvido num trabalho. Guardo um pouco dentro do meu processo, ainda da fotografia circunstancial. Tenho um grande arquivo fotográfico de onde às vezes pode surgir a ideia ou matriz para um novo trabalho. Trabalhei mais com a foto PB nos anos 70 até início da década de 80, quando comecei a utilizar a foto em cores. Nos anos 90 vieram as instalações sempre partindo de alguma imagem fotográfica e desenvolvidas em extensão a objetos e materiais diversos¹⁵⁷.

Cabe lembrar a parte inicial deste tópico, quando mencionei o uso conceitual da fotografia e seu papel central em diversas ações conceituais, dos artistas do período.

Com a máquina fotográfica na mão, para buscar a ideia, ou com uma ideia na cabeça, para buscar a imagem fotográfica, a ideia move os artistas conceituais. Como bem observou Vera Chaves Barcellos, Regina Silveira combina fotografia e desenho – a imagem fotográfica que impulsiona o desenho e que propicia a criação de enigmas visuais, visualidades ficcionais, o encadeamento de ideias, uma experimentação que leva à outra, ao longo de décadas, desde os anos 70, em um trabalho impregnado de ficção.

1.4. A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Regina Silveira

Para se pensar a inserção da obra de Regina Silveira no terreno da ficção, com o uso da fotografia, na arte contemporânea, faz-se necessário um breve apanhado do percurso da artista, por décadas.

¹⁵⁷ Idem.

Nos anos 1970, o uso da fotografia se insere na produção de multimídia gráfica de Regina Silveira, especialmente serigrafias, iniciando-se, ali, um questionamento sobre a relação da fotografia com o real, problematizando, por exemplo, as imagens de cartões postais e, antes, aquelas provenientes da mídia impressa, ambas tomadas como base de suas obras: tais questões serão aprofundadas no primeiro conjunto de obras estudadas na “Parte 2”, deste capítulo. Regina Silveira estará inserida no contexto da arte conceitual, como foi visto, e do uso da fotografia, nessa ambiência.

Evolução do que a artista vinha trabalhando na década anterior, os anos 1980 marcam um momento importante em sua trajetória, como será visto na “Parte 2”: é quando a artista realiza a série *Anamorfás*, 1980, e *Simulacros*, 1984.

A série de lito offset *Anamorfás* traz um debate mais contundente, com relação às séries anteriores, sobre a ideia de verdadeiro e falso (real e ficcional) relacionada a fotografia, associando as respectivas distorções anamórficas às imagens fotográficas litografadas de objetos cotidianos, que lhes deram origem.

Nos *Simulacros*, a artista trabalhará com paradoxos visuais, incluindo sombras agigantadas ou que não pertencem ao objeto que as geram, partindo, na maioria das vezes, de imagens fotográficas, criando relações inteiramente ficcionais.

Em 1985, Regina Silveira inicia a série *Inflexões*¹⁵⁸ (“Lâmina VII”), com obras em pintura (acrílica) sobre recorte de aglomerado de madeira:

Se em **Anamorfás** e nos **Simulacros**, os contornos, embora incertos, são ainda perceptíveis, as *Inflexões*, ao contrário, parecem ser tensionadas por dentro, acentuando a assimetria, a precariedade dos limites, o “equivoco visual”, que parte do “semelhante” para negá-lo, para subverte-lo com suas próprias leis. (FABRIS, 1988, s/p)

As *Inflexões* são, elas mesmas, contornos, formas anamórficas e agigantadas – note-se as dimensões das obras reproduzidas na “Lâmina VII”, por exemplo: 120 x 200 cm e 100 x 115 cm.

Com a série *Inflexões*, 1985-87¹⁵⁹, Regina Silveira aponta para o universo da ficção ao distorcer a imagem de móveis diversos e desconectá-los da realidade, conferindo-lhes outra visualidade: são representados de maneira totalmente oposta ao sentido de fidedigno, uma vez

¹⁵⁸ Regina Silveira realiza um outdoor para o evento *Sunday Design*, do Shopping Morumbi, intitulado “Inflexões”, o qual contém a imagem de uma cadeira de escritório distorcida, datada de 1990. Essa imagem (“Lâmina CIV”), será estudada no capítulo 3.

¹⁵⁹ O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, tem em seu acervo obras da série *Inflexões*, datadas de 1987. Obras da série foram mostradas na exposição *Regina Silveira – Inflexões*, realizada de 17 de novembro a 05 de dezembro de 1987, na Galeria Luisa Strina, em São Paulo-SP.

que suas formas distorcidas produzem um “antidesign” (FABRIS, 1987, s/p) e anulam qualquer caráter utilitário:

Mesas, cadeiras, sofás, camas, cabides, cômodas, armários, constituem um mobiliário peculiar, isento de todo vestígio funcional: maneira sutil e irônica de visualizar a enorme vitrine de amostras, o imenso supermercado no qual se transformou a sociedade contemporânea. A imagem do supermercado não é gratuita se atentarmos para os móveis são o ponto de partida para a construção de uma série de objetos insólitos, que avançam no espaço em todas as direções – inchando-se, retorcendo-se, recuando, empenando –, quase à guisa de florações orgânicas, de proliferações polidimensionais. (FABRIS, 1987, s/p)

Conforme a artista “todo o mobiliário recortado e distorcido parte de imagens fotográficas de mobiliário publicadas em revistas e jornais (informação pessoal)¹⁶⁰”, o que é possível ver nos desenhos preparatórios para a realização das obras: nos desenhos Regina cola o recorte da imagem fotográfica desses objetos, como referência para projetar o desenho das distorções.

Sob esse aspecto, será a fotografia um elemento articulador para esse universo ficcional dos móveis distorcidos e agigantados, criados por Regina Silveira. As distorções da forma dos mobiliários, contribuem, por certo, para essa visualidade ficcional, mas é a fotografia que deflagra esse processo, sendo ela a referência imagética para a realização das distorções.

Lembre-se que a partir dos anos 1990, cada vez mais enfatiza-se, na arte contemporânea, a ideia de virtual e de simulação do real e faz-se presente uma crítica à noção de verossimilitude e realidade, onde a fotografia, como imagem fotográfica, contribui para a constituição desse cenário.

É nesse contexto que se desenvolve a produção artística de Regina Silveira, no período. Nos anos de 1990/2000 em diante a fotografia contribui com o caráter ficcional da obra da artista, inclusive em instalações e *site-specific*¹⁶¹, pelo refinamento da ideia de simulacro, que se associa à noção de virtualidade, passando a empregar recursos digitais para criação de 3D e tratamentos da imagem, utilizando fragmentos fotográficos – conteúdo que será abordado em conjuntos de obras da “Parte 2”, deste capítulo.

Nesse percurso há, ainda, obras que são originalmente concebidas como gravuras e, em outro momento, saem do papel e são realizadas para apresentação no espaço, como *site-*

¹⁶⁰ Por e-mail em 12 de abril de 2015.

¹⁶¹ Termo corrente utilizado para designar obras que são realizadas especificamente para determinado espaço. Voltarei a este tema na Parte 2, deste capítulo.

specific. Esse é o caso da série *Velox* (Lâmina VIII), que começa como gravura¹⁶², em 1992, e se desenvolve como *site-specific*, assim como a série *Armarinhos*, 2002, que será estudada na “Parte 2”. *Velox* segue o raciocínio da série *Simulacros*, no que diz respeito às sombras:

As sombras imaginárias da série “Velox” de Regina Silveira podem surgir a partir de imagens fotográficas tomadas de revistas e impressas em chapas plásticas com o sistema off-set. Podem nascer também de pequenas motos tridimensionais (de brinquedo), o que confere um índice de maior estranhamento e ironia ao conjunto. A operação poética, em ambos os casos, é a mesma: passar imagens banalizadas pelos meios em direção do terreno fértil dos simulacros e metáforas artísticas¹⁶³. (MORAES, 1998, s/p)

Diferentemente da série *Inflexões*, as imagens fotográficas em *Velox* – agora de motocicletas – provenientes revistas, aparecem como referência na própria obra, porém passando por um processo de impressão, como no caso das gravuras dos anos 70 e mesmo daquelas que originaram essa série.

Na série *Velox*, “o terreno fértil dos simulacros e metáforas artísticas” começa sendo adubado com a fotografia (imagens fotográficas das motocicletas) e, posterior e alternativamente, com o objeto “moto de brinquedo”, em algumas instalações *site-specific*. O mesmo terreno onde residem as visualidades ficcionais, decorrentes de uma fotografia que será problematizante, questionadora das aparências e, como imagem, articuladora de ficções.

¹⁶² O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, tem em seu acervo as gravuras *Velox 1* e *Velox 2* (litografia e serigrafia em cores sobre papel), em seu acervo, datadas de 1992, além de *Velox*, 1993, serigrafia sobre recorte de poliestireno.

¹⁶³ O texto foi publicado em espanhol no folder da exposição “Regina Silveira: Velox”, realizada no Museo de Arte Moderno, de Buenos Aires. Vide imagem do folder (frente e verso), contendo texto na íntegra de Angélica de Moraes, no “Anexo”, deste capítulo.

Parte 2

1.5. Regina Silveira e a fotografia problematizante: a imagem fotográfica no interior da obra como elemento articulador de ficções

Este estudo enxerga na obra que Regina vem desenvolvendo, desde os anos de 1970, a imagem fotográfica como elemento articulador de ficções. Gerar e explicitar ilusão, fazer uso de simulação para a criação de simulacros, paradoxos e de situações de virtualidade são expedientes dos quais a artista lança mão, até o presente, permeando o terreno da ficção.

Esse terreno se torna fértil com o uso da fotografia – seja por seu lado semântico ou como conceito –, e da perspectiva (distorções). Por um lado, ao aliar esses dois códigos de representação (fotografia e perspectiva), Regina Silveira coloca em debate a fidedignidade de ambos, e, por conseguinte, a noção de real. Por outro, é a fotografia um elemento problematizante, questionador, que adentra no interior da obra como imagem fotográfica, articulando ficções – da serigrafia ao *site-specific*.

Cada um dos cinco conjuntos de obras a seguir, de Regina Silveira, foi agrupado de modo a trazer à tona como se dá essa problematização e como ficções são articuladas, por meio do uso da fotografia, ao longo dos anos, a partir de 1971 até 2012 – ano limite que foi possível para estudo dentro do âmbito desta tese.

1.5.1. *Middle Class & Co*, 1971-1972, *Destruturas Urbanas*, 1974-75, *Executivas*, 1974-75, *De Artificiali Perspectiva*, 1976 e *Brazil Today*, 1977

Regina Silveira. Série *Middle Class & Co.* (do álbum *Middle Class & Co.*), 1971. Serigrafia sobre papel, 63,5 x 48,2 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: Rômulo Fialdini.

Regina Silveira. Série *Middle Class & Co.*, 1972. Serigrafia em cores sobre papel, 57 x 48 cm. Coleção da artista.

Regina Silveira. Série *Middle Class & Co.*, 1972. Serigrafia em cores sobre papel, 60 x 50 cm. Coleção da artista.

Regina Silveira. Série *Middle Class & Co.*, 1972. Serigrafia em cores sobre papel, 66 x 50 cm (no topo) e 57 x 47,5 cm (acima). Coleção da artista.

Regina Silveira. Série *Middle Class & Co.*, 1972. Serigrafia em cores sobre papel, 60 x 49 cm (no topo) e 66 x 50 cm (acima). Coleção da artista.

Regina Silveira. *Destruturas Urbanas 4*, 1975. Serigrafia em cores sobre papel, 51,8 x 69,2 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: Sérgio Guerrini.

Regina Silveira. Da série *Interferências*, 1976. Serigrafia sobre cartão postal, 10,5 x 14,9 cm (à esquerda). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: José Minerini Neto. *Destruturas Urbanas 7*, 1976, serigrafia em cores (à direita), 41,1 x 59,8 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP. Registro fotográfico da obra: Rômulo Fialdini.

Regina Silveira. *Destrutura Urbana 8*, 1976. Serigrafia sobre papel, 70 x 50 cm. Coleção da artista.

Regina Silveira. *Destrutura para Executivo II*, 1975, serigrafia em cores, 52 x 69,5 cm (no topo). *Armadilha para Executivos I*, 1974, serigrafia em cores, 52 x 69,5 cm (acima, à esquerda). *Armadilha para Executivos II*, 1974, serigrafia em cores, 55,5 x 70,5 cm (acima, à direita). Coleção da artista.

Regina Silveira. *De artificiali perspectiva 3*, 1976, serigrafia em cores, 61 x 70 cm (no topo) e *De artificiali perspectiva*, 1976, serigrafia em cores, 50 x 70cm (acima). Coleção da artista.

Regina Silveira. Série *Brazil Today*, volume *Brazilian Birds*, 1977, serigrafia sobre cartão postal, 10 x 15 cm. Coleção da artista.

Regina Silveira. Série *Brazil Today*, volume *Indians From Brazil*, 1977, serigrafia sobre cartão postal, 10 x 15 cm. Coleção da artista.

Regina Silveira. Série *Brazil Today*, volume *Natural Beauties*, 1977, serigrafia sobre cartão postal, 10 x 15 cm. Coleção da artista.

Regina Silveira. Série *Brazil Today*, volume *The Cities*, 1977, serigrafia sobre cartão postal, 10 x 15 cm. Coleção da artista.

O crítico Carlos Cavalcanti, observou, a respeito de Regina Silveira, em 1966¹⁶⁴:

Tenho a impressão de que não demorará muito para Regina Silveira transformar-se numa eloquente intérprete do povo brasileiro. Será uma artista realmente identificada com a nossa problemática social, naturalmente através de adequado figurativismo, em termos polêmicos e doutrinários, no bom sentido dessas palavras.

Naquele momento, Cavalcanti já visualizava a artista como alguém “realmente identificada com a nossa problemática social”, aspecto que estará presente em obras dos anos 70 como, por exemplo, na série de serigrafias do álbum *Middle Class & Co* (Lâmina IX), de 1971. Como foi apontado, na “Parte 1” deste capítulo, é nessa série que a imagem fotográfica aparece pela primeira vez na obra de Regina Silveira. A imagem da massa, que é proveniente de fotografia retirada da mídia impressa.

Cabe lembrar que o álbum foi totalmente realizado no campus Mayaguez, da Universidade de Porto Rico, onde Regina lecionava junto com Julio Plaza¹⁶⁵, assim como os álbuns *10 serigrafias*, 1970, e *Laberintos*, 1971. Foi um período em que sua obra gráfica teve grande impulso devido às possibilidades técnicas disponíveis nos ateliês da Universidade e ao interesse da artista em utilizar imagens fotográficas na serigrafia.

Nesse período em que residiu em Porto Rico (1969-1973)¹⁶⁶, Regina Silveira se correspondia com Walter Zanini, no Brasil, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP.

Foi em carta a Walter Zanini que Regina Silveira mencionou pela primeira vez a utilização da fotografia. Naquela, datada de 14 de maio de 1972 (Anexo A, tópico A.2),

¹⁶⁴ Em seu texto de apresentação no catálogo da exposição de Regina Silveira, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, realizada em out. de 1966.

¹⁶⁵ Em entrevista concedida a José Minerini Neto, *op. cit.*, p. 105, perguntada, sobre quais disciplinas ela e Julio Plaza ministraram em Mayaguez, Regina respondeu (em 18/07/2007): “Não me lembro como se chamavam as disciplinas, mas sei que eu orientava desenhos, gravuras e outros tipos de projetos, incluindo multimídia gráfica. As disciplinas de arte estavam ligadas ao Depto. de Humanidades, que juntava Artes, Literatura, Filosofia, e Idiomas. Os cursos básicos ou avançados, também na área teórica, com muitos visitantes do exterior. Em minha última visita a Porto Rico, mais de dois anos atrás, encontrei na biblioteca da Universidade, em San Juan, alguns exemplares da Revista de Arte publicada no campus de Mayaguez (dirigida pelo crítico espanhol Angel Crespo que coordenava o programa de artes). Nestes números há registros e fotos de diversas atividades do programa de artes e encontrei também matérias com fotos que mostram performances no campus, com participação de nossos alunos, durante workshop ministrado por Robert Morris, artista conceitual americano, no período que passou por lá como artista visitante”. A revista intitula-se “Revista de Arte/the art review – universidade de puerto rico en mayagues. O exemplar da revista a que Regina Silveira se refere é o de dezembro de 1969, nº 3. Angel Crespo dedica uma matéria aos eventos relacionados a vinda de Robert Morris “Los eventos Morris en el Campus de Mayaguez”, p. 11-15, trazendo inclusive a planta do projeto de Robert Morris para Mayaguez, o “Mayagues Project”, datado de 25 de ago. de 1969, o anúncio solicitando alunos voluntários para trabalhar no projeto e as fotos mencionadas por Regina Silveira (tive acesso ao xerox desse exemplar nos arquivos de Regina Silveira).

¹⁶⁶ Na carta datada de 31 de julho de 1969 de Regina Silveira a Walter Zanini, a artista informa que estava “quase de partida do Brasil, outra vez, agora para Puerto Rico, onde deverei ficar uns dois anos – Julio e eu recebemos convite da Universidade de lá para expor, trabalhar, lecionar, organizar cursos e programas de arte, etc” e naquela datada de 22 de abril de 1973, anuncia que a partida dela e de Julio Plaza de Porto Rico “será pela primeira semana de junho”, e anexa oito cópias reprográficas da série *Middle Class & Co*. (Ver Anexo A, tópico A.2 – correspondências).

Regina escreve:

Tenho trabalhado bastante e sempre em serigrafias. Editei mais um álbum com 25 exemplares, constante de variações sobre uma mesma imagem (fotográfica) de massa. Além do álbum, muitas outras soltas.

(....) Julio está terminando uma publicação referente ao curso Proposições criativas que deu na UFRGS ano passado. Tudo isto está dando bastante trabalho porque nós mesmos estamos imprimindo os livros, em offset, dado que temos todos os equipamentos nos ateliês.

Em outra, datada de 24 de outubro, provavelmente de 1972, (Anexo A, tópico A.2), Regina Silveira menciona que ela e Júlio Plaza seguiam “trabalhando bastante”, a artista “apenas em gráfica – serigrafias com imagens reais (fotográficas)” e que tinha “mais um álbum terminado”, o qual Zanini iria, provavelmente ver “em dezembro”.

Note-se a menção que Regina faz à realização da serigrafia “feita com imagens reais”, conectando a noção de realidade com a fotografia.

Sobre a inclusão da imagem fotográfica na obra de Regina Silveira, Carlos Sacarinci observa:

A fotografia é aqui assumida como uma forma de distanciamento em relação ao real. Ela não é apenas a sua representação, uma repetição das coisas, mas precisamente *representação*, uma abstração que por isso mesmo difere da coisa representada, pois esvazia sua realidade. Tomada assim como forma abstrata, a imagem representativa (fotografada) presta-se a um tratamento formal que se encaixa nos labirintos anteriores. [...] A generalidade do espaço antes pensada como pura forma de jogar ou brincar, se apronta agora para *classificar* o grupo das figuras, ainda que esvaziadas de suas significações singulares pelo fotografamento. A partir, portanto, de um procedimento arbitrariamente racional, como no pensamento matemático, começa a estabelecer-se uma lógica visual, que por um processo lúdico-dedutivo vai permitir pensar o social. Os modelos visuais obtidos formalmente antes, mostraram-se, então, correlatos, da realidade. “Middle Class & Co.” é um bom exemplo desse procedimento de abstração organizacional, através do qual o pensamento formal se apodera pouco a pouco de uma parcela da realidade informando-a, isto é, desvelando significações possíveis. (SCARINCI, 1978)

Embora a artista afirme em entrevista (Anexo A, A.1), que em

Middle Class & Co e em todas as gravuras com suporte fotográfico do período de Porto Rico, não tive qualquer propósito de discutir a natureza da imagem fotográfica como representação e suas diferenças com a realidade visual, pois essas perguntas e reflexões só começam a incidir em meu trabalho depois das *Destruturas Urbanas* e *Anamorfias*, na segunda metade desta mesma década. A intencionalidade implicada nessas gravuras, em primeira instância, é claramente política, e o que me move é o desejo de comentar relações de poder por meio de imagens referenciais e seus possíveis acoplamentos.

Penso ser inegável que as “imagens reais”, mencionadas na carta para Walter Zanini, ganham outro contorno com a utilização que Regina Silveira faz delas, inserindo sempre a mesma imagem, em formas geométricas diferentes, confinando-a, aprisionando-a e criando um ritmo com a alternância de cor: ora a imagem é impressa na cor preta, ora na cor vermelha. A imagem da massa, proveniente da mídia impressa, é recontextualizada e ressignificada e, nesse sentido, desconstrói-se todo o sentido de realidade, de fidedignidade da imagem fotográfica que é empregada na obra. O que entendo que Regina esclarece é que no momento em que as serigrafias foram concebidas, essas questões estavam sendo semeadas, e não maduras como raciocínio para a constituição de determinada visualidade, pela artista.

Observe-se, também, que, na mesma entrevista, Regina menciona uma especificidade necessária da imagem para a obtenção de determinado resultado, objetivando a adaptação “a configurações gráficas”. Entendo que nesse mecanismo está embutida a passagem da imagem real para a ficcional, aquela que terá outro sentido ao obter as “configurações gráficas” desejadas pela artista:

No novo álbum, a ideia foi a de explorar formas fechadas, construídas como caixas especializadas, segundo a Perspectiva Paralela, e propostas como continentes para um conteúdo bem específico: a foto de uma multidão anônima, sempre a mesma, vista de cima. Ver de cima foi essencial para a escolha da imagem que se devia adaptar a configurações gráficas que não admitiam a compressão e diminuição da imagem na distância, próprias da Perspectiva Linear que normalmente organiza as imagens fotográficas.

Regina Silveira irá ressaltar, também, aspectos de outras obras da série, posteriores ao álbum de 1971 (Lâminas X a XIII):

Mais algumas palavras sobre as demais imagens que incluí na série *Middle Class*, em 1972. São serigrafias que usam mais recursos de cor, com a mesma imagem da multidão, mas já com recortes específicos que destacam figuras ou grupos, ora por ampliações sequenciais, ora por reservas de cor, e mesmo por imagens gráficas que circunscrevem ou apontam a figuras da multidão, como se fossem lentes ou até alvos de tiro. Entre essas serigrafias há outras que abandonam a imagem de multidão e mostram outras imagens da mídia impressa, para explorar associações diretas entre fotos de guerra (do Vietnã) e fotos impessoais de executivos¹⁶⁷.

Note-se que na primeira etapa da série (o álbum, de 1971 – Lâmina IX) a fotografia estará aliada às estruturas geométricas, formando um discurso visual único, a partir de

¹⁶⁷ Vide entrevista no “Anexo A”, tópico A.1.

como os dois elementos (imagens fotográficas e estruturas geométricas) se relacionam. Na segunda (a série de 1972 – Lâminas X a XIII), há uma “narrativa implicada”¹⁶⁸ na própria imagem fotográfica – que passa a ter protagonismo ao deixar o acondicionamento em formas geométricas. A imagem fotográfica é ressignificada como conteúdo latente de uma narrativa, de um discurso visual, de outra ordem: passa da ideia de compressão das massas, para a de diferenciação – “circunscrevem ou apontam figuras na multidão” e exploram “associações diretas entre fotos de guerra e foto impessoais de executivos”.

Além disto, saem de um ritmo serial rígido marcado pela alternância entre serigrafias na cor preta e vermelha, para alcançar uma outra visualidade e significação, com uso de outras cores nas serigrafias (combinando mais de uma, por obra), individualizando-as.

No período, as obras da série do álbum *Middle Class & Co.* participaram de exposições na própria Universidade de Porto Rico – na Sala de Arte, local na universidade onde se realizavam as exposições “a fim de mostrar artistas locais e realizar intercâmbio internacional”, local que Julio Plaza ajudou Angel Crespo, a desenhar¹⁶⁹ –, na Espanha e no Brasil, além de ter sido capa do livro *Desarrollo Político y Pobreza*, de Jorge Morales Yordán¹⁷⁰ (ANEXO A, A.4).

A questão das massas – tema corrente nos anos 1960-70, presente na obra de diversos artistas¹⁷¹, símbolo do período (Anexo A, A.4)¹⁷², e em debates teóricos, como o livro de Yordán –, move a série *Middle Class & Co.*, como foi visto. Entre eles, Waldemar Cordeiro nas obras *Massa s/ indivíduos*, 1964 e *Indivíduo s/ massa*, 1966, por exemplo, em que utiliza

¹⁶⁸ Conforme Regina Silveira aponta em seu depoimento no III Seminário Arte, Cultura e Fotografia, *op. cit.*

¹⁶⁹ “Na primeira visita ao campus de Mayaguez, ainda durante seus estudos no ESDI, no Rio de Janeiro, Plaza fez grandes esculturas de metal, pintadas com cores vivas, que ainda estão lá no campus, com ótima manutenção. O convite viera agenciado por Ángel Crespo, que já estava trabalhando no campus, chamado pelo reitor José Enrique Arrarás para desenvolver um programa de arte de corte contemporâneo, editar uma publicação periódica – a Revista de Arte – com teor informativo e crítico sobre arte contemporânea e, ainda, dirigir um espaço de exposições no recinto universitário, a Sala de Arte, a fim de mostrar artistas locais e realizar intercâmbio internacional. Nessa primeira visita a Porto Rico, Plaza ajudou Crespo a desenhar a Sala de Arte e colaborou no modelo de diagramação a ser seguido pela revista”. Regina Silveira, no texto “Julio Plaza por Regina Silveira” In: BARCELLOS, V. C. (Org.). **Julio Plaza, Poética**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 39.

¹⁷⁰ YORDAN, J. M. **Desarrollo político y pobreza**. San Juan: Editorial Cordillera, 1971. A indicação sobre o debate a respeito do tema das massas já aparece no prefácio desse livro (tradução livre): “O verdadeiro desenvolvimento se produz quando há controle sobre as decisões fundamentais e quando este controle é exercido pelas grandes massas nacionais. Não pode haver desenvolvimento quando as decisões não correspondem às grandes massas nacionais. É por isso que encontramos as grandes desigualdades na distribuição de bens ideais e materiais, desigualdades que se manifestam não só em termos de classes, senão de regiões geográficas e ainda de áreas pequenas dentro dessas regiões. Em Porto Rico, por exemplo, o processo de decisão geral tende a beneficiar política, econômica, social e culturalmente, primeiro a estrutura dominante que é o poder imperial norte-americano; logo a elite local que fica vinculada a esse poder imperial; e, em última instância, as massas empobrecidas. A distribuição de bens e serviços também responde a uma concentração geográfica determinada pela localização das pessoas que compõem as três classes antes mencionadas”. p. 13.

¹⁷¹ Registros fotográficos dessas obras podem ser vistos no livro “Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora”. Textos: Helouise Costa e Vivian Boehringer. São Paulo: CosacNaify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, col. arte concreta, p. 23, 24 e 45. Na página 23 há o recorte da imagem fotográfica que Cordeiro utilizou.

¹⁷² O folder da exposição “década de 70”, organizada por Jorge Glusberg, diretor do CAYC – Centro de Arte y Comunicación, de Buenos Aires, e apresentada no Brasil, no MAC-USP, cuja capa (frente) encontra-se reproduzida na

uma imagem fotográfica proveniente da mídia impressa aplicada em uma lupa (Massa s/ indivíduos) e em pedestal de madeira com lente de aumento e caixa de acrílico.

Note-se os procedimentos que envolvem a imagem fotográfica, proveniente da mídia impressa (massa de pessoas), nas obras de Regina Silveira e Waldemar Cordeiro. Em Regina a imagem fotográfica é apropriada pela artista para servir de base às diversas serigrafias da série *Middle Class&Co.*, utilizando-a ora contida em estruturas geométricas (Lâmina IX – série que compõe o álbum, do ano de 1971), ora fora dessas estruturas, inserindo outros elementos como indicação de alvo/mira sobre rostos (Lâmina X), destacando indivíduos na multidão (Lâminas XI e XII, esta última, a imagem na parte inferior da página) ou associando a imagem de executivos e da Guerra do Vietnã (Lâmina XII, parte superior da página – serigrafias da série do ano de 1972, avulsas), o que revela uma postura crítica da artista diante desses conteúdos. Já Waldemar Cordeiro, por sua vez, se apropria da imagem fotográfica, utilizando ela própria nas obras *Massa s/indivíduos*, 1964, e *Indivíduo s/ massa*, 1966. A ideia de ampliação de detalhe da imagem (rosto de indivíduos), contida em algumas obras de Regina Silveira, por meio do uso de cores diferentes, na serigrafia, e de recursos como a delimitação das imagens destacadas dentro de retângulos ou quadrados delineados por filetes nas cores laranja (Lâmina XI), violeta (Lâmina XII) ou por círculos (Lâmina XIII), está contida nas obras de Cordeiro, dos anos de 1964 e 1966, pelo uso da lente de aumento, sobre a própria fotografia. Nesse sentido é interessante observar como em períodos próximos, obras com esse tema, de artistas, a exemplo de Waldemar Cordeiro, além de Regina Silveira, possuem significação e críticas semelhantes, por meio de procedimentos diferentes, na apropriação e uso da imagem fotográfica. No caso de Regina Silveira, destaco a narrativa obtida pela realização das serigrafias com base fotográfica na forma de série e a possibilidade de pensar em qual o peso do uso de imagens “reais (fotográficas)” nas serigrafias do álbum – maneira pela qual a artista se referiu ao uso dessas imagens nas serigrafias que estava realizando, em carta para Walter Zanini (Anexo A, A.2, datada de 24 de outubro, mencionada anteriormente). Seria um documento que indica um fato real, tomado da mídia impressa – a imagem fotográfica da massa –, mas que é inserido em serigrafia, de maneira serializada, com cores, ritmos e artifícios diversos, colocando “uma lente” sobre o tema, mas que não é física e nem posicionada sobre o documento propriamente dito, como em Cordeiro, e por que não dizer, criando uma ficção a partir de um fato real?

Ademais, a própria Regina Silveira destacou que “A intencionalidade implicada nessas gravuras, em primeira instância, é claramente política” (Anexo A, A.1)¹⁷³, questão que

quarta página do ANEXO A, tópico A.4 deste capítulo, reproduz na parte da frente obra de Claudio Tozzi, com esse tema das massas. Cabe observar que essa imagem vem reproduzida logo abaixo do título da exposição “década de 70”, do que depreende-se que o tema das massas simbolizaria a década de 70. Nessa exposição Regina Silveira participou com as obras *Labirinto para abutre* e *Espaço Executivo*.

¹⁷³ Entrevista concedida à autora disponível na íntegra, no “Anexo A, tópico A.1”.

segue implícita em outras séries que a artista realiza nos anos 1970.

O estudioso José Minerini Neto apresenta o aspecto de antiarte e a relação entre arte e política na obra de Regina Silveira, em sua dissertação de mestrado¹⁷⁴. Nesse contexto, dentro do capítulo intitulado *Regina Silveira: antiarte e política* o estudioso menciona o seguinte trecho de texto de Carlos Scarinci, que foi tanto publicado no catálogo da exposição *Regina Silveira: obra gráfica 71-77*, como em matéria sobre a exposição na revista ZH:

Entretanto, agir na pura formalidade de um pensamento visual, os fundamentos mesmos da ordem ou desordem do nosso mundo, implicaria uma tomada de posição política ou pelo menos a formulação de uma ideia da história. Mas Regina Silveira é, antes de tudo, uma artista, não se pronuncia politicamente a não ser ao nível da artisticidade¹⁷⁵.

Sob essa perspectiva, Scarinci estaria apontando para uma postura política de Regina com relação à arte, porém, não como uma artista engajada politicamente, no sentido de militância partidária. Pode-se pensar em uma experiência “de crítica e superação da ditadura¹⁷⁶” no âmbito da cultura (arte, literatura etc.), em vários níveis, não somente o da militância partidária, mas o de um engajamento político no sentido apontado por Scarinci.

Ainda no âmbito das matérias que foram veiculadas para divulgação da mesma exposição sobre a qual Scarinci escreve (Anexo A, A.3)¹⁷⁷, há aquela que traz entrevista com Regina Silveira, concedida a Marli Cristina Scmazzon (Anexo A, A.3)¹⁷⁸.

Perguntada se “A arte deve ser engajada politicamente?”, Regina Silveira respondeu que:

¹⁷⁴ *Op. cit.*

¹⁷⁵ Revista Zero Hora, 18 de junho de 1978, p. 4.

¹⁷⁶ O historiador e professor Marcos Silva aponta em seu texto “A História vem a público (faces de produção, divulgação e ensino do conhecimento histórico)”, originalmente exposto em 20 de julho de 2012 na mesa-redonda “Quanto de História Pública há na Educação Histórica?”, do Simpósio Internacional de História Pública, FFLCH/USP, que: antes mesmo da questão da experiência brasileira de crítica e superação da ditadura, no âmbito da Cultura Histórica (tendo essa experiência lançado bases para debates que, hoje, se desdobram na História Pública), produções literárias e visuais consolidaram uma tradição de interesse cultural para a História ao tematizar dimensões de historicidade que não eram abordadas pelos historiadores – de ofício. Entre as produções visuais que têm filiação nessa tradição, cita exemplos de obras mais recentes de Regina Silveira, algumas das quais são diretamente ligadas à ideia de história pública, considerando que foram obras de arte pública (apresentadas sobre prédios, como *Passeio Selvagem*, 2009). Entendo que ao citar Regina Silveira como filiada a uma tradição de produção visual que se desdobra na História Pública, pelo viés da Cultura Histórica, prof. Marcos abre a possibilidade de se refletir, também, sobre obras anteriores da artista reconhecendo-a como integrante de tal tradição. Texto posteriormente publicado em capítulo de livro. Ver: SILVA, Marcos Antônio da. “A História vem a público”. In: **História: Que Ensino é esse?** 1ª ed. Campinas: Papirus, 2013, v.1, p. 23.

¹⁷⁷ A quinta matéria do Anexo A, tópico A.3: **Dez anos depois, Regina Silveira volta a expor aqui.**

¹⁷⁸ Terceira matéria do tópico A.3: **Regina Silveira: minha arte não é popular se o que faço não está no repertório popular. Zero Hora.** Porto Alegre. Geral – ZH Variedades. 26 jun. 1978. p. III. É nesta matéria também que Regina Silveira comentará sobre a noção de popular, em sua obra, outra forma de entendimento sobre a ideia de engajamento político, as “posições de ruptura dos anos 70”, como dirá Regina, em entrevista que concedeu a mim em 07 de set. de 2013. Na entrevista de 78, Marli Cristina Scmazzon, perguntou: Nos quadros desta exposição vê-se a presença constante da figura humana ou situações em que a ação do homem é analisada como índios, homens de negócios ou serigrafias que usam fotos de cidades desumanizadas. Como defines teus trabalhos. Consideras ou não a tua arte popular? Ao que Regina

Isto depende da ideologia do artista, isto é, sua visão da arte, enquanto poder de alterar a realidade ou mudar a visão do mundo tem, quando muito, a mesma capacidade da ciência, da tecnologia e da economia. Mesmo quando procura causar mudanças perceptivas e comportamentais, seu campo de ação é limitado, pois é difícil sair do circuito onde ela se faz e se comunica. Existiram e existem diversos modos de engajamento político. Pense apenas na diversidade de abordagens do construtivismo e do dadaísmo no passado e, mais recentemente, as do grupo **Fluxus** e dos artistas da arte sociológica e tantos outros conceituais considerados não-puros. Sua eficácia pode ser discutida.

Em meu trabalho, ainda que a poética seja formal, pois em última análise trato de sistemas de representação do espaço, admito que cabem algumas interpretações ideológicas, especialmente na série das **Destruturas Executivas**. Mas gostaria de dizer que, antes de mais nada, esta ideologia já vem dada nas próprias fotos que escolho. O que faço é explicitar as estruturas que nos são apresentadas.

Em entrevista atual¹⁷⁹, Regina Silveira coloca:

Sempre deixei claro que, em meu trabalho, o político não é literal. Mesmo nas séries gráficas que incluem apropriações de imagens de políticos e executivos, e com conteúdo político mais direto, procurei distanciar-me do contingente e do factual, por isto também todas aquelas figuras são anônimas e gerais. Apostava preferencialmente na ironia e na alusão, como instrumentos poéticos mais refinados para fazer comentários políticos, e tratava de fugir de imagens engajadas excessivamente retóricas que considerava – e continuo a considerar – como “rasas”, em termos de uma significação sem as camadas de ambiguidade próprias da arte. Por isto minha tentativa era de tornar mais crítica a própria representação, pela associação das imagens fotográficas com estruturas geométricas perspectivadas ou com sombras anamórficas, ou seja, com os dados da própria linguagem visual que naquelas séries eu aderi às imagens, para transformar seus conteúdos. Poética /política ou – de acordo [com o enunciado da questão colocada]¹⁸⁰, expressão política a partir de um discurso, ou condição, de artisticidade.

O uso da imagem fotográfica apropriada foi, sem dúvida, essencial para aquelas realizações e atitudes políticas dos anos setenta, mas também fundamentou obras posteriores (...)

respondeu: Acho que a compreensão da arte, como a de qualquer outra área de conhecimento envolve o problema da relação entre códigos e repertórios. Minha arte não é popular, se o que faço não está no repertório popular e, de qualquer maneira, não tenho a intenção de fazer arte para massas, nem acredito nisso. Vejo a arte como uma linguagem especializada que tem sempre circulado num micromeio cultural, aquele que possui os códigos de apreensão. O aumento das audiências, como se sabe, tem sido procurado historicamente de várias maneiras: fusão da arte com o entorno, multiplicidade da obra e atualmente com meios com maior capacidade de difusão, mas pessoalmente acho que sempre se volta ao mesmo problema. A compreensão da arte se dá na medida em que se adquire os instrumentos para entendê-la ou experimentá-la. Na entrevista que fiz com a artista em 2013, perguntei: Como é que você vê a noção de popular no seu trabalho hoje? Regina me respondeu: “Bem, já se passaram muitos anos desde 78, a vida andou e acho que também o modo como meu trabalho é visto e entendido e como eu mesma negocio com ele. Tudo isso mudou, ainda bem. Os contextos mudaram. Então, nos anos 70 na minha entrevista, eu disse textualmente que meu trabalho não é popular se ele não está no repertório popular. De alguma maneira eu estava acentuando que o entendimento tem que se assentar no repertório, no entendimento do repertório. Naquele momento, meu trabalho estava numa outra margem, completamente diferente do seu contexto, que era muito o contexto da gravura. Mas eu me ajustava melhor no trabalho da multimídia. E tinham aquelas posições de ruptura dos anos 70... conceituais. Nesse momento, os repertórios compartilhados eram com o público da arte mesmo”.

¹⁷⁹ Concedida à autora em 2012, *op. cit.*

¹⁸⁰ Trata-se da sexta questão da entrevista concedida em 2012, *op. cit.*, cujo enunciado (contexto) e a pergunta específica são os seguintes: *Sua produção dos anos de 1973 a 1978 foi estudada, na dissertação de mestrado de José Minerini Neto, sob a ótica da antiarte e política. Na realidade, a crítica da época e, mesmo posterior (como em Angélica de Moraes, no livro Cartografias*

Há de se lembrar, ainda, que durante os anos mais duros da ditadura, Regina Silveira estava no exterior, em Porto Rico. Entre os assuntos da carta a Walter Zanini, datada de 14 de maio de 1972¹⁸¹, Regina aponta que ela e Julio Plaza estavam tratando de voltar ao Brasil, no ano seguinte. Na sequência da troca de cartas, Zanini observou, naquela datada de 1º de dezembro de 1972¹⁸²:

Vocês fazem muito bem em se manterem nos limites externos do país. Acho a atividade de vocês mais compensadora.
Não dá para escrever mais. Só falando. Isso se você e o Júlio reaparecerem aqui no Ibirapuera.

Dentro desse panorama e a fim de problematizá-lo, aponto para a questão da produção artística e os “materiais ideológicos” utilizados pelos artistas conforme o pensamento de T.J. Clark. O historiador pergunta: quais as condições da criação artística?

Essa indagação envolve, segundo Clark, rever a história das condições artísticas levando em conta não somente os fatos sobre patrocinadores, colecionadores, sobre a comercialização da arte, mas também, saber “que perguntas fazer aos materiais”. E quando se refere aos “materiais” Clark não está somente pensando nos materiais utilizados para fazer uma obra de arte, mas também nos materiais ideológicos. Clark diz: “Ideologia é o que o quadro é, e o que ele não é”¹⁸³.

T. J. Clark indaga:

Quais foram exatamente as condições e as relações da produção artística no caso específico de uma obra? *Por que* foram usados justamente esses materiais

da Sombra), reconhece aspectos de conteúdo político em seu trabalho. Por exemplo, Carlos Scaranci no catálogo da exposição Regina Silveira Obra gráfica 71-77 menciona que “agir na pura formalidade de um pensamento visual, os fundamentos mesmos da ordem ou desordem do nosso mundo, implicaria uma tomada de posição política ou pelo menos a formulação de uma ideia da história. Mas Regina Silveira é antes de tudo uma artista não se pronuncia politicamente a não ser ao nível da artisticidade”, comentário que poderia ser considerado, à época, como forma de resguardo do crítico com relação a ele próprio e a você, como artista, do cenário político até então vigente. Ao mesmo tempo o comentário de Scaranci me parece significar aquilo que realmente diz, isto é, você se pronuncia politicamente, porém ao nível da artisticidade. Marli Cristina Scomazzon em matéria sobre essa exposição lhe perguntou se a arte deve ser politicamente engajada. Em sua resposta você apontou que “existiram e existem diversos modos de engajamento político” e admitiu caberem “algumas interpretações ideológicas, especialmente na série das Destruturas Executivas”, porém “esta ideologia já vem dada nas próprias fotos” escolhidas e o que você fez foi “explicitar as estruturas que nos são apresentadas”. Dentro desse contexto, você participou de várias exposições no Museu de Arte Contemporânea da USP, que se dedicava a realizar exposições de arte conceitual, tipo de arte que podia ser considerada de resistência política. Há de se pensar que de 1969 até o início de 1973, você viveu fora do país, em Porto Rico, exercendo atividade de docente. Lá realizou *Middle Class & Co*, 1971, que é o primeiro álbum onde a fotografia, na verdade, a imagem fotográfica apropriada da mídia impressa, surge em sua obra, e a imagem da multidão, da massa de pessoas, aparece contida por formas geométricas, o que metaforicamente pode ser uma alusão à repressão. Há de se pensar também, que mesmo depois da ditadura e até hoje, em obras como *Enigmas do Duque* ou *Claraluz*, de maneiras diferentes, há engajamento político.

Pergunta: Embora você não tenha exercido militância política partidária durante a ditadura, como alguns outros artistas do período, você se considera uma militante política, no sentido da arte a partir de então? Você ainda considera seu trabalho como antiarte ou de cunho antiartístico? O quanto a fotografia contribuiu e contribui para esse engajamento político-artístico e para o sentido de ilusão, ficção no seu trabalho e que traz esse engajamento para obras suas mais recentes?

¹⁸¹ Vide “Anexo A”, tópico A.2, *op. cit.*

¹⁸² Ofício MAC 736/72, datada de 1 de dez. 1972, em resposta à carta de Regina Silveira, datada de outubro, de 1972, (“Anexo A”, A.2). A carta de Walter Zanini de 1 de dez. 1972 não está inserida na seleção de cartas do “Anexo A”, A.2, deste capítulo.

¹⁸³ CLARK, T. J. As condições da criação artística. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *T. J. Clark Modernismos – ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.

¹⁸⁴ “[...] Está correto citar o investimento político, que eu mesma manifestei, em instalações que incluem narrativas visuais, como

ideológicos e não outros? O que de fato determinou esse encontro particular entre a obra e a ideologia? [...] E aonde nos levam essas indagações? A uma descrição, minuciosa, da identidade de classe do trabalhador em questão, bem como dos modos pelos quais essa identidade tornou disponíveis determinados materiais ideológicos e disfarçou outros, tornou manejáveis certos materiais e completamente refratário outros, totalmente distintos, inassimiláveis. Levam a uma explicação do modo como a obra adquiriu sua forma pública – o que desejavam seus patrocinadores, o que seu público percebia [...]

Depois da ditadura, anunciou-se a democracia. Regina Silveira, com seus “materiais ideológicos”, continuará aguda ao criticar sistemas (da arte, da política)¹⁸⁴, por meio da paródia, apontando para uma realidade por meio da ficção.

De acordo com Walter Zanini,

Na serialidade de “Middle Class & Company”, “Destruturas Urbanas”, “Destruturas Executivas”, “Brazil Today” e outros grupos de trabalho, em que recupera e reestrutura imagens retiradas do consumo de massa, analisando códigos diversos de linguagens, evidenciam-se os progressivos resultados de uma aplicação sistemática às finalidades de sua informação penetrante da realidade social.

Na série *Destruturas Urbanas*, a realidade urbana¹⁸⁵ entra em questão.

Regina Silveira explica que

As imagens fotográficas incluídas em todas as séries gráficas dos anos 70 (Executivas, São Paulo Turístico, Destruturas Urbanas e Destruturas Executivas, Jogos de Arte, Brazil Today e outras mais) foram invariavelmente capturadas da mídia impressa, onde já vinham tratadas graficamente. Por cima disto eu ainda exercia uma forte manipulação, com cortes, montagens e efeitos diversos, ao aplicar procedimentos fotomecânicos para uma nova reprodução daquelas imagens.

[...]

Algumas fotografias e imagens recolhidas em São Paulo eu lembro a origem: a banca de cartões postais e revistas semanais da Livraria La Selva, no aeroporto de Congonhas, quase vizinha a minha casa¹⁸⁶.

o *Paradoxo do Santo* (1994), onde proponho uma conexão crítica entre os dois patronos militares, brasileiro e espanhol, representados por uma sombra gigantesca e uma pequena escultura de madeira. E, ainda, o par formado por *Lumen* e *Luminancia*, na exposição Claraluz (2003), em que a derrubada virtual da claraboia dourada queria aludir à relação arte & dinheiro, no interior de um prédio feito originalmente para o funcionamento da agência central do Banco do Brasil. Para a composição das respectivas narrativas implicadas nessas obras, a fotografia comparece como operação ou conceito, em alguns patamares dos processos de invenção e execução. Regina Silveira em entrevista concedida à autora em 2012, *op. cit.*

¹⁸⁵ Regina Silveira participou com obras da série *Destruturas Urbanas* da exposição coletiva “A cidade de São Paulo – Reflexos na Gravura”, exibidas no metrô Paraíso Trata-se da primeira vez que a artista expõe no espaço urbano, nesse sentido, uma forma de intervenção urbana, área em que Regina desenvolverá forte atuação, realizando *site-specific*. A mostra, coletiva, aconteceu simultaneamente em cinco locais da cidade (vide “Anexo A”, tópicos A,2 (primeira matéria do tópico) e A.3 (convite da exposição). Nas Estações de metrô Santana/Luz/Paraíso, foram apresentadas três obras, de cada um dos seguintes artistas, sendo as de Regina Silveira, no metrô Paraíso: “Lizarraga, Carmen Bardy, Gerty Saruê, Hipólito Rocha Jr., Granato, Regina Silveira e Vera Salamanca, montadas em painéis com explicações técnicas da gravura”.

¹⁸⁶ Em entrevista contida no “Anexo A, tópico A.1”.

Essas imagens fotográficas da mídia impressa ou de postais vão para a base de serigrafias da série, como em *Middle Class & Co.* ressaltando-se que nesta última, a artista não utilizava postais, apenas imagens provenientes da mídia impressa.

A ideia de acondicionamento em formas geométricas de *Middle Class & Co.*, aparece nas *Destruturas Urbanas*, agora para compartimentar elementos da imagem, como carros (*Destrutura Urbana 4*, Lâmina XIV).

Mais que uma mera intervenção na imagem, a inserção dessas formas ou de uma trama perspectivada se conectam diretamente ao conceito de representação, pelo uso da perspectiva associada à fotografia: as formas geométricas ou a trama constituída por retângulos perspectivados não servem para representar algo de maneira fidedigna. Tampouco a imagem fotográfica. Ao invés disso, a imagem impressa na obra transmite artificialidade: uma cidade artificial, ficcional, com cores que não são dela ou com um céu (malha geométrica perspectivada) que não existe no cenário da imagem real (postais), imagem esta que se torna mera referência para outra construção visual e elaboração de novos sentidos.

Conforme a própria artista observa:

(...) minha tentativa era de tornar mais crítica a própria representação, pela associação das imagens fotográficas com estruturas geométricas perspectivadas ou com sombras anamórficas, ou seja, com os dados da própria linguagem visual que naquelas séries eu aderi às imagens, para transformar seus conteúdos¹⁸⁷.

Na *Destrutura Urbana 4* (Lâmina XIV), 1975, carros têm seus espaços delimitados por retângulos, nos quais estão inseridos. Na *Destrutura Urbanas 5*, de 1975 (Lâmina XCVI), a artista compartimenta as imagens fotográficas de carros no trânsito (impressas em serigrafia na cor azul-violeta), em estruturas retangulares e cúbicas (delineadas na cor vermelha) indicando a delimitação do espaço de cada carro que aparece dentro dessas formas geométricas.

Obra da série *Interferências*, 1973 (Lâmina XIV), – o cartão-postal e a interferência da trama geométrica feita na parte superior deste, entre a imagem dos prédios – serve de base para a *Destrutura Urbana 7* (Lâmina XIV), Regina Silveira transforma completamente a ideia de postal, quando passa a imagem para a serigrafia (*Destrutura 7*), em termos de tamanho, cores e significado.

Na *Destrutura Urbana 8*, (Lâmina XV), Regina Silveira também introduz formas geométricas no céu da imagem, como na obra da série *Interferências*, 1973, e na *Destrutura Urbana 7*, desta vez configurando uma trama, situação que vista, também, em obras do volume *The Cities*, da série *Brazil Today* (Lâmina XIX).

A estrutura visual da representação de um céu – geralmente, com nuvens, ou mesmo sem (neste caso, um espaço puramente plano) – é modificada pela inserção de retângulos inclinados (a uma angulação com menos de quarenta e cinco graus) encadeados sequencialmente, formando

¹⁸⁷ Trecho de entrevista concedida a Daniela Maura Ribeiro para tese de doutorado.

uma trama. Observa-se a gradativa diminuição em perspectiva da sequência de retângulos, a partir do primeiro plano até o fundo da imagem, que passa a sensação de compressão, da mesma maneira em que os edifícios da imagem fotográfica sob esse “céu de retângulos” se comprimem em meio à paisagem urbana. Há ainda uma relação de convergência entre esse céu e a imagem fotográfica: os topos de alguns edifícios tocam o final da trama de retângulos e a avenida da imagem fotográfica parece convergir para o mesmo ponto onde termina a trama. Mais que uma mera intervenção na imagem, a inserção dessa trama se conecta diretamente ao conceito de representação no uso da perspectiva e da fotografia: a trama constituída por retângulos perspectivados não serve para representar algo de maneira fidedigna. Tampouco a imagem fotográfica.

A série *Executivos* (algumas obras reproduzidas na Lâmina VI) traz como personagem grupo de executivos – as imagens dos executivos provenientes da mídia impressa –, presos em estruturas como labirintos (ou destruturas, por exemplo, *Destruturas para Executivos II*, 1975, em uma referência à série *Destruturas Urbanas*) ou malhas que sugerem a ideia de compartimentação e amarração, em configurações diversas (o grupo de corpo inteiro e os rostos visíveis, dois executivos mostrando-se somente a parte inferior do corpo e grupo sem rosto): lembre-se que a imagem de executivos já começaram a aparecer na primeira série em que Regina Silveira utilizou a fotografia: *Middle Class & Co.* – as obras do ano de 1972¹⁸⁸.

Para Regina Silveira

Destruturas Urbanas e Executivas não apresentam tão claramente a análise dos códigos projetivos, pois nessas séries pretendeu-se, sobretudo, semantizar os espaços fotográficos por compartimentações modulares que os fragmentassem significativamente. As caixas e estruturas desenhadas em perspectiva, com a função de inscrever figuras e dividir espaços, foram recursos para emprestar à representação tanto os significados de acumulação e despersonalização (caso das “Destruturas”), como os de hierarquização e anonimato (caso das “Executivas”). Meus modos de operar para as duas séries foram resultantes de extrema compatibilidade entre fotografias e perspectivas¹⁸⁹, enquanto sistemas de representação fundados sobre os mesmos princípios teóricos-técnicos¹⁹⁰.

Note-se que, já neste ponto, começa a amadurecer para Regina Silveira a relação entre modos de representação: a fotografia e a perspectiva – embora aqui ainda esteja a fotografia utilizada por seu lado semântico¹⁹¹.

Regina aponta a “tomada da fotografia por seu lado mais semântico”, até 1976,

¹⁸⁸ A matéria “‘Eles’ e as crises da década” (O POVO, Fortaleza, Ceará, 30 de dez. 1979, Caderno Diversos) contém o seguinte trecho, a respeito da série *Executivos*, de Regina Silveira: Ela [Regina Silveira] conseguiu colocar no espaço devido, dividido e limitado aqueles executivos e burocratas que fizeram de nossa cultura, como de toda cultura brasileira, e no resto do mundo, fatos da inconsciência, de respeito e desapoio a uma estrutura de vanguarda que tornou-se principalmente na década de 60 cada vez mais marginalizada. Uma marginalização a artistas que, até hoje, por estar fora do jogo vicioso do “sistema”, descomprometidos com o “mercado de arte” com as elites burguesas, continuam resistindo uma arte livre, denunciativa e legítima”. O autor da matéria (possivelmente Bené Fonteles, seu nome aparece anotado à mão, no canto inferior esquerdo da matéria) referiu-se a Regina Silveira como “uma das mais importantes artistas da arte experimental da América Latina”. Há um erro na matéria, quando se refere a artista como “paulista” e a artista é “gaúcha”. Diversas obras da série “*Executivos*” e algumas de “*De Artificiali Perspectiva*”, de Regina Silveira, foram publicadas nessa matéria. Ver “Anexo A, tópico A.3”.

¹⁸⁹ Ver também documento datilografado por Regina Silveira, Anexo A, tópico A.4, deste capítulo (mesma página do bilhete

ano que realiza as obras *De Artificiali Perspectiva*, 1976 (Lâmina XVII), que já no título anunciam a ideia de perspectiva artificial, e, colocando em perspectiva os executivos da série anterior.

Segundo Regina Silveira, a maior diferença entre *De Artificiali Perspectiva* e as séries anteriores reside na intenção de “apresentar, mais explicitamente, o sistema da perspectiva como o próprio sujeito da representação”, observando que “a figura principal é o esqueleto construtivo da perspectiva e as imagens fotográficas os elementos a serem perspectivados”.¹⁹²

Brazil Today (Lâminas XVIII e XIX), por sua vez, é uma série sob a forma de livro de artista¹⁹³ constituída por quatro volumes: *Brazilian Birds*, *Indians from Brazil*, *Natural Beauties* e *The Cities*. Cada volume é formado por seis postais. A edição foi de 40 exemplares de cada, totalizando 160 livros¹⁹⁴.

Sobre os cartões postais de cada volume, Regina Silveira interfere com serigrafia. Às fotografias dos postais, Regina Silveira sobrepõe imagens de base fotográfica e formas geométricas perspectivadas.

De modo similar a outras séries, *Brazil Today* contém a mesma ideia central de sobrepor campos imagéticos. Porém, o diálogo, aqui, é com a imagem fotográfica visível, dada, dos cartões-postais, como na série *Interferências*, 1976 (Lâmina VI).

O historiador Tadeu Chiarelli fez larga análise dessa série no texto *A propósito ou a partir de Brazil Today, de Regina Silveira*¹⁹⁵, sob diversos aspectos:

A associação do cartão-postal à fotografia, portanto, transformando-se em um híbrido constituído por outras duplicidades (imagem e texto; informação e símbolo, etc), traz diversas questões que merecem ser levantadas.

Tomando como ponto de partida a profunda relação que a fotografia sempre manteve com a pintura e seus gêneros (“retrato”, “natureza morta”, “paisagem”, etc), a primeira

de Evelyn Berg). Segundo tal documento, Destruturas Urbanas se insere na série de trabalhos que a artista vinha realizando até então de contexto urbano, com imagens fotográficas, que se inscrevem na problemática da sobreposição de dois sistemas de representação (a fotografia e a perspectiva). Nesse contexto, Regina Silveira observa que para os fins que se propõe usa “fotografias que funcionam como registro ou tomadas simples que estejam desprovidas de qualquer conteúdo específico, importam, sobretudo, aspectos como anonimato, que me permite trabalhar com ‘figuras’ e acumulação, que me supre das necessidades referenciais de uma profundidade dada por múltiplas superposições”.

¹⁹⁰ Ver: Ver SILVEIRA, Regina. *Anamorfás*. 1980 São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1980, Dissertação de mestrado (Artes Visuais) desenvolvida sob orientação do Prof. Wolfgang Adolf Arthur Pfeiffer.

¹⁹¹ Essa questão foi ampliada na entrevista concedida à autora para esta tese, a partir de informações contidas no texto por ela escrito “Notas sobre a fotografia”, *op. cit.*, que pautou a apresentação de Regina Silveira no *III Seminário Arte, Cultura e Fotografia: metodologias de investigação (fotografia como arte – arte como fotografia)*, realizado no Auditório Freitas Nobre do Departamento de Jornalismo da ECA-USP, em outubro de 2008, publicado no Boletim IV, do Grupo de Estudos Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, *op. cit.* Ver página 69, nota 131, na “Parte 1”, deste capítulo.

¹⁹² Ver SILVEIRA, Regina. *Anamorfás* (Dissertação de mestrado), *op. cit.*, p 2-3.

¹⁹³ Os volumes que compõe o livro de artista de *Brazil Today* participaram, por exemplo, da exposição “Poucos e Raros”, realizada de 29 de set. a 15 de out. de 1978, no MASP, que reuniu diversos livros de artista. Ver “Anexo A”, tópico A.4. Em âmbito internacional, por exemplo, participou, também em 1978, da exposição “Van kunstenaarsboeken tot postkunst/From Bookworks to Mailworks”, com curadoria de Ulisses Carrion, dedicada a mostrar pontos de contatos e a relação entre artistas, livro de artistas e Mail Art. A capa do catálogo da exposição reproduz página do volume “Natural Beauties”, que mostra o postal com a imagem do metrô/cemitério de automóveis. A reprodução da capa desse catálogo não está incluída no “Anexo A”.

¹⁹⁴ Vide texto de Tadeu Chiarelli, *A propósito ou a partir de Brazil Today, de Regina Silveira*. In: SANTOS, Alexandre; DOS SANTOS, Maria Ivone (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, p. 114-136.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*.

questão que pode ser aqui discutida é o fato de a fotografia ter levado para o universo do cartão-postal esses mesmos gêneros de tradição pictórica. A absorção que o cartão-postal realizou dos gêneros pictóricos e fotográficos (outra duplicidade desse híbrido), parece ter acabado por determinar grande parte das próprias mensagens por meio deles veiculadas.

Por outro lado, a reprodutibilidade – elemento constitutivo da própria natureza da fotografia – também foi acoplada ao cartão-postal que, desde o seu início, teve a possibilidade de multiplicação e divulgação infinitas de uma mesma imagem: outra de suas principais características¹⁹⁶.

No volume *Brazilian Birds* (Lâmina XVIII), a imagem do abutre e diferentes diagramas de seu voo (como o diagrama que aparece na obra *Labirinto para Abutre*, 1974, por exemplo)¹⁹⁷, são inseridos por meio da serigrafia sobre as fotografias dos postais. Há aí um comentário crítico e político pela relação entre a imagem do abutre (ave de rapina, a qual é associada a ideia de morte e mau agouro) e a dos postais.

Conforme observou o historiador da arte, crítico e curador Tadeu Chiarelli

Dos quatro volumes da série Brazil Today, talvez *Brazilian Birds* seja a mais contundente, pois além da extrema ironia presente em seu título – afinal, os pássaros do Brasil estão representados por abutres, negando qualquer possibilidade de espetacularização tropicalista –, ele alia imagens de monumentos históricos, naturais e de poder militar, à figura de abutres, aves que, por seu simbolismo negativo eram na época, associadas diretamente aos militares e seus acólitos. (CHIARELLI, 2004, p. 131)

Chiarelli destacou a presença da escultura “*Candangos*, de Bruno Giorgi, em primeiro plano, e o Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, ao fundo” (CHIARELLI, 2004, p. 130), no primeiro postal do volume *Brazilian Birds*. Pode-se aí ser estabelecida relação entre o voo dos abutres sobre o Palácio do Congresso Nacional e a alusão aos candangos – migrantes que vieram de diversos Estados do Brasil, a maioria da região Nordeste, para trabalhar na construção de Brasília, que residiram nas cidades vizinhas, em condições precárias de vida e realizando longas jornadas de trabalho –, lembrados pela escultura de Bruno Giorgi (originalmente *Os Guerreiros*, posteriormente *Os Candangos*): os abutres tanto podendo significar o anúncio de que algo sombrio está a rondar, como a morte de muitos desses trabalhadores¹⁹⁸.

A inserção da imagem do abutre pode indicar também proteção ameaçada, como no postal do Cristo Redentor, ou o páreo entre proteção e ameaça. Observe-se os braços do Cristo Redentor e as asas do abutre abertos na mesma posição, e que essa ave e o monumento do Cristo estão lado a lado.

¹⁹⁶ Ver CHIARELLI, Tadeu. *Op. cit.*, p. 115.

¹⁹⁷ Com a qual Regina Silveira participou da 8ª Exposição Jovem Arte Contemporânea – JAC, no Museu de Arte Contemporânea da USP, realizada 8 a 22 dez. 1974. Ver “Anexo A”, tópico A.4.

¹⁹⁸ Sobre o histórico da escultura de Bruno Giorgi ver o artigo “*Os Candangos*”, da arquiteta e estudiosa Luisa Videsott, publicado na revista *Risco* nº 7 1/2008 disponível online em www.revistas.usp.br/risco/article/download/44721/48351. Acesso em 23 nov. de 2015. A respeito do nome da obra, a estudiosa explica que “A estátua, provavelmente realizada em

Note-se que essas relações se apresentam a partir da fotografia, que, como imagem dada, possibilita o diálogo com imagens de outra natureza (com base fotográfica, inclusive, como no volume *Indians from Brazil*) e com o conflito entre significações (a imagem turística do postal e aquela do abutre). Essa mesma situação se repete em outros volumes da série tornando cada vez mais agudo o debate em torno da sobreposição de campos imagéticos: imagem de base fotográfica sobre fotografia.

Os campos geométricos que delimitam os índios, no volume *Indians from Brazil*¹⁹⁹, apontam para um comentário sobre perspectiva e a respeito da referência a este código na fotografia – o enquadramento e relações sobre o índio e o homem civilizado (a presença da figura do executivo perto da índia e os carrinhos de brinquedo ficcionais que os indiozinhos brincam) e de aprisionamento, delimitação de território (índios inseridos nos labirintos e formas geométricas ficcionais).

Esses procedimentos revelam como Regina Silveira vai trabalhando esses códigos de modo a desenvolver um aguçado discurso sobre a percepção, sobre um pensamento visual, sobre as aparências.

Natural Beauties traz a imagem de cemitério de automóveis proveniente de série

1957, foi escolhida pela Novacap (possivelmente por Lúcio Costa) para ser colocada na Praça dos Três Poderes. A princípio, porém, foi intitulada de ‘Os Guerreiros’ e foi sob este nome exposta na Bienal de São Paulo, em novembro de 1957. Ainda com esse patronímico, e antes mesmo da inauguração da cidade chegou à Praça mais representativa de Brasília. Foi ali que, em pouco tempo ocorreu a mudança de seu nome”. Videsott traz nesse artigo um trecho do depoimento de Bruno Giorgi, recolhido em 1989 por George Meldleg Rodriguez, dentro do programa de História Oral sobre a construção de Brasília, patrocinado pelo Arquivo Público do Distrito Federal: “Eu fiz os guerreiros que foram fundidos aqui no Rio de Janeiro. Eu tinha feito uma maquete de um metro e meio aí eles aprovaram, a comissão aprovou, inclusive o Oscar Niemeyer aprovou. Então depois eu ampliei aqui, fiz com 9 metros de altura. Depois tem um pequeno pedestal, depois tem dois elementos que se abraçam que chamam de guerreiro, mas o meu sonho foi fazer uma homenagem ao candango. Tanto que depois veio pôr nome de candango. Isso aqui é um monumento aos candangos”, p. 24-25. No documentário *Conterrâneos velhos de Guerra* (ano: 1990), com direção de Vladimir Carvalho (DVD, lançado pelo Instituto Moreira Salles) há diversos depoimentos sobre a condição de vida dos candangos, os acidentes em obras que resultaram na morte de vários desses trabalhadores durante a construção de Brasília e sobre o massacre de diversos candangos ocorrido no Carnaval de 1959: “No domingo de Carnaval de 1959, no acampamento da Pacheco Fernandes Dantas, a companhia que construiu o Palácio do Planalto, houve um massacre onde morreram diversos, até hoje nós não sabemos exatamente quantos trabalhadores foram chacinados ali, houve um protesto contra a comida estragada, falta d’água e atraso de pagamento e reprimindo esse protesto a polícia depois de ter ido uma vez, voltou e metralhou, simplesmente metralhou os trabalhadores nos acampamentos, os alojamentos feitos de madeira ficaram com balas cravadas, e na mesma hora, logo em seguida ao massacre, os corpos das vítimas, dos mortos foram levados num caminhão basculante e enterrados em cova rasa em lugar até hoje ainda não descoberto, esse fato teve importância muito grande na vida de Brasília, porque foi desse massacre que surgiu o primeiro sindicato organizado de trabalhadores da construção civil na nova capital” (transcrito de depoimento contido no filme “Conterrâneos Velhos de Guerra”, direção de Vladimir Carvalho). No filme *Bye-bye Brasil*, 1979, dirigido por Cacá Diegues há uma menção aos candangos, quando o personagem Ciço (Fábio Júnior) e sua esposa Dasdô (Zaira Zambelli) chegam a Brasília e uma assistente social (Marieta Severo) os recebe levando-os, junto com outros recém-chegados, em um transporte que os deixa em um dos alojamentos para trabalhadores e discursando sobre Brasília, durante o trajeto. No livro de Ronaldo Couto **Brasília Kubitschek de Oliveira** (Rio de Janeiro: Editora Record, 2010, 6ª edição revisada e ampliada), há depoimento de José Alves de Oliveira – o candango “seu Zé”, mais velho de quatorze irmãos, que chegou a Brasília em 1958, na carroceria de um pau de arara velho, vindo junto com o pai: “Trabaiava de servente, carregando carrinho de concreto, carregando madeira, aquela coisera. Pegava as sete da manhã e largava as seis da tarde. Quando apertava muito o serviço, a gente ia até as dez da noite a semana todinha. Aí a gente ia pro acampamento da Nacional, que era ali perto, naquele cerradão bravo. Era gente demais, doutor Ronaldo! Era um absurdo de gente!”, p. 162-163.

¹⁹⁹ Como observou a historiadora Dária Jaremtchuck, no livro Anna Bella Geiger: passagens conceituais (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Belo Horizonte: C/Arte, 2007): “As imagens dos índios veiculadas pelos meios de comunicação e pela indústria cultural reiteram-no como um ser pré-moderno e portador de uma cultura intocada. Na formação do país, a população indígena foi subjugada e pouco integrada ao conjunto da sociedade, tampouco foram respeitados seus territórios e suas formas de vida características. Nos anos 1970 [...] o índio é ao mesmo tempo figura estereotipada e empecilho à expansão territorial e à modernização do país”, p. 119-120. Essas imagens divulgadas pelos meios de comunicação e indústria cultural

anterior – *Inclusões em São Paulo*, 1974 (Lâmina II) – aplicada sobre as fotografias contidas em cada um dos postais, que, menos que belezas naturais, são monumentos construídos pelo homem, esculturas, ou veículos como o metrô, símbolo do progresso. A relação entre campos imagéticos fotográficos resulta em uma combinação extremamente aguda e crítica sobre vários fatores, ressignificando a imagem. Com a sobreposição desses campos discute-se uma realidade, por meio da ficção.

Em *The Cities* são as malhas perspectivadas, intervindo sobre as imagens fotográficas, que fazem esse papel, por meio, porém, de um comentário sobre a relação entre perspectiva e fotografia, como em alguns postais do volume *Indians from Brazil* e em menção e como desdobramento da série *Interferências*, 1973 (Lâmina VI).

Nessa série, Regina Silveira comenta criticamente a ideia de Brasil, suas belezas, monumentos, cidades. A artista cria uma trama, uma narrativa, sobre essa ideia, que se dá, inclusive por realizar a série na forma de livro, com volumes, como sendo capítulos de um mesmo tema: “Brazil Today”.

Dentro da abordagem da presente tese, considero importante apontar para como o raciocínio de Regina Silveira acerca dos modos de representação e da discussão sobre a imagem fotográfica (debate em torno do real), dentro dos processos gráficos que utiliza, vai tornando-se cada vez mais acurado possibilitando-lhe diversas formas de apresentar esse conteúdo: seja ao realizar serigrafias (com base fotográfica – imagens provenientes da mídia impressa ou de postais), seja interferindo sobre uma imagem fotográfica industrial (cartão-postal) com formas geométricas ou outras imagens de cunho fotográfico.

No final dos anos 1970 começam as reflexões de Regina Silveira “sobre as convenções e arbitrariedades dos códigos de representação em imagens que se pretendem equivalências fiéis da realidade visual, tais como as da tradição ilusionista, e as das fotografias com pressupostos de naturalidade e transparência”, período que coincide com o início da sua pesquisa de mestrado²⁰⁰ intitulada *Anamorfás*.

Aí se situa o ponto nodal que levará Regina Silveira a trabalhar com o conceito de verdadeiro e falso, da ilusão, ao invés da verossimilhança, e que, ao longo de seu trabalho evoluirá para um conceito bem estabelecido de ficção.

ensejaram trabalhos de artistas plásticos. A artista Anna Bella Geiger, por exemplo, na obra *Brasil nativo/Brasil alienígena*, de 1977, utilizou alguns dos mesmos postais que Regina Silveira fez uso no volume *Indians from Brazil*, da série *Brazil Today*. A obra de Anna Bella “compõe-se de nove pares de cartões-postais organizados em duas colunas dentro de display similar aos encontrados nas bancas de jornal. Na primeira coluna, à esquerda, encontram-se imagens de índios provenientes de ‘postais reais’, como também de fotografias retiradas do arquivo da Editora Bloch (revista Manchete) e transformadas em postais. Na segunda coluna Anna Bella simulou estas mesmas imagens em cenários escolhidos e montados por ela e as fotografou”. p. 119.

²⁰⁰ Ver: SILVEIRA, Regina. *Anamorfás*. Dissertação de Mestrado. *op. cit.*

**1.5.2. Séries *Anamorfás*, 1980, *Enigmas*, 1981 e 1983, *Eclipses*, 2003,
Plugged Series, 2011, e *Nômade*, 2012**

Reprodução

Regina Silveira. Da série *Anamorfás*, 1980, lito offset sobre papel, 76 x 54 cm (cada). Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. Arquivo Regina Silveira.

Regina Silveira. Série *Enigmas*, 1981, gelatina e prata (fotograma sobre fotografia): *Enigma 1* (no topo, à esquerda), 29,4 x 39,4 cm, *Enigma 2* (no topo, à direita), 29,5 x 39,5 cm, *Enigma 3* (acima, à esquerda), 29,6 x 39,7 cm, e *Enigma 4* (acima, à direita), 29,6 x 39,4 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA. Arquivo Regina Silveira.

Regina Silveira. Da série *Anamorfás*, 1980, lito offset sobre papel, 76,3 x 54 cm (no topo, à esquerda). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: Rômulo Fialdini. Da série *Eclipses*, 2005, fotogravura, 70 x 50 cm (no topo, à direita). Coleção da artista. Da série *Símile*, 1983, litografia, 49 x 68 cm, e da série *Eclipses*, 2005, fotogravura, 70 x 50 cm. Coleção da artista.

Regina Silveira. *Plugged 1, 2 e 3 (Plugged Series)*, 2011, fotogravura, 66,5 x 47,5 cm, cada. Coleção da artista. Edição da Fundação Iberê Camargo.

Regina Silveira. *Nômade*, 2012, serigrafia, 100 x 70 cm. Coleção da artista.

Anamorfas

lepidóculos

revoos de tesouras voláteis

excafês

não-xícaras

martelos celibatários

enlanguescendo de foices ausentes

grampeadores grampidoloridos

pentes pterodáctilos

ressacarolhas

suicidados revólveres

nunhas

o banal fantástico

nas anamorfas de

regina silveira²⁰¹

(CAMPOS, Haroldo, 2013, p. 108)

*Anamorfas*²⁰² é o título da dissertação de mestrado de Regina Silveira, proveniente da série de obras de mesmo nome, objeto dessa pesquisa, que a artista vinha empreendendo desde 1976. A partir desses estudos, relativos ao mestrado, começa o interesse de Regina Silveira pelas relações entre Óptica, Fotografia e perspectiva²⁰³.

O trabalho é composto por quarenta e quatro desenhos preparatórios (em nanquim sobre papel Opaline, medindo 48 x 66 cm cada); *Anamorfa* – livro impresso em offset sobre papel *couché*, no formato de 14,5 x 21,5 cm (tiragem de 100 exemplares); doze litografias (diferentes tamanhos e tiragens), impressas sobre papel Rosa Spina; *Anamorfas* – álbum²⁰⁴ impresso em lito offset²⁰⁵ sobre

²⁰¹ CAMPOS, Haroldo. O banal fantástico: regina silveira In: **A educação dos cinco sentidos: poemas**. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 108. Poema feito em 9 de setembro de 1980, segundo consta no sumário do livro.

²⁰² Regina Silveira menciona as fontes teóricas para *Anamorfas* em sua dissertação de mestrado, p. 3-10. O livro de Jurgis Baltrusaitis. **Anamorphoses – les perspectives dépravées – II** (Paris: Flammarion, 1996) traz importante histórico sobre a anamorfose.

²⁰³ Ver texto de Regina Silveira “Notas sobre a fotografia” In: Boletim IV, do Grupo de Estudos Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, *op. cit.*, p.102.

²⁰⁴ Na matéria de Célia Ribeiro “Regina Silveira defendeu tese de mestrado expondo ‘Anamorfas’”, que encontra-se no Anexo A, tópico A.2, deste capítulo há imagem do álbum.

²⁰⁵ A realização de lito offset era um campo novo, à época. A esse respeito ver questão de Liliana Alberti a Regina Silveira, na matéria “Regina Silveira: arte não é terapia” (Anexo A, tópico A.2): “A lito offset e suas possibilidades estéticas: um campo novo?”

papel Alemão-Gravura, 57 x 80 cm, com tiragem de 10 exemplares. O período de execução dos trabalhos foi de fevereiro de 1979 a abril de 1980 (última etapa de realização do álbum)²⁰⁶.

De acordo com a artista, em sua dissertação, *Anamorfás* se relaciona com outras obras anteriores compreendidas entre os anos de 1974 e 1977: como *Destruturas Urbanas Executivas*, *De Artificiali Perspectiva*, 1976, *Perspectiva Natural*, 1978 e *Jogos de Arte*, 1977-1980²⁰⁷.

Essas obras contribuíram com a concepção de *Anamorfás* de diferentes maneiras: uma delas na consolidação de um pensamento sobre a fotografia e a perspectiva como códigos de representação: a fotografia aliada à perspectiva passa a ser vista não mais pelo lado semântico, mas como uma reflexão crítica sobre os conceitos de verdadeiro e falso. Outra, o aspecto de “exercícios de desenho”²⁰⁸, como nos *Jogos de Arte* nos quais “a deliberada perda de artisticidade da fatura (linearidade homogênea, registros fotográficos e apropriação da forma das charadas e revistas de passatempos) pretendeu localizar o artístico apenas na referência dos “Jogos”: o mundo da arte”²⁰⁹. Esse aspecto de “exercícios de desenho”, em *Anamorfás* manterá “esta mesma visualidade despojada, de uma anotação por contornos”²¹⁰, que pareceu a Regina Silveira “a forma de apresentação mais apropriada a uma pretendida metalinguagem sobre o desenho e os modos de representar”²¹¹.

O relato de Regina Silveira, logo na introdução do texto descritivo sobre a origem conceitual de *Anamorfás*, vem ao encontro de um ponto fundamental para o estudo da fotografia: a fotografia atesta o verdadeiro?

Regina Silveira se apoiará na própria confiabilidade dos códigos (fotografia e perspectiva) para gerar aparências distorcidas:

Considerando que os códigos projetivos, entre os quais a fotografia e a perspectiva, mesmo reconhecidamente convencionais e de apreensão culturalizada, podem prover representações consideradas “fiéis” à realidade visual, pareceu atraente poder me apoiar na própria confiabilidade desses códigos para gerar aparências distorcidas. Se nossas expectativas permitem interpretar a imagem fotográfica como visualidade adequada ou “realidade possível”, tratou-se de testar, por metamorfismos, os limites do reconhecimento da coisa representada, quando se alteram radicalmente suas características conhecidas de forma e função.

²⁰⁶ Vide, SILVEIRA Regina. *Anamorfás*, dissertação de mestrado, *op. cit.*

²⁰⁷ Idem. Esse conjunto de obras não foi estudado nesta tese por não se relacionar com a fotografia. Nesse conjunto, a não ser *Jogo do Segredo*, 1977, não há relação com a fotografia. Porém, *Jogo do Segredo* é o registro de uma performance, sua concepção se insere em outra chave de análise, diferente daquela do conjunto de obras de Regina Silveira estudadas nesta tese. Essa obra é abordada na dissertação de José Minerini Neto, *op. cit.*, p. 54.

²⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 3.

²⁰⁹ Idem, *ibidem*.

²¹⁰ Idem, *ibidem*.

²¹¹ Idem, *ibidem*.

Neste sentido procurou-se mais do que comparar fotografias e perspectivas: pretendeu-se confrontar a imagem mental do objeto com suas representações projetivas.

“Anamorfas” é um jogo com a aparência ilusionista, operando com uma premissa falsa: a fotografia por imagem “verdadeira”, para fazer ver as distorções como obscurecimentos de sua forma²¹².

Entre as lito offset de *Anamorfas*, a primeira imagem que a artista distorceu foi a de uma xícara de cafezinho²¹³ (Lâmina XX).

Veremos a xícara e duas deformações desse objeto. Tais deformações, Regina obtém ao desenhar a xícara, a partir de fotografia, em “quadrículas perspectivadas”²¹⁴, por meio das quais produz as “distorções topológicas”²¹⁵ no desenho, método que utilizou em diversas obras.

Assim, em uma mesma obra, temos a imagem *fidel* da xícara (por sua relação com a fotografia), a qual, ao mesmo tempo, corresponde à imagem mental que temos desse objeto. Portanto, faz-nos reconhecer que se trata, de fato, de uma xícara de café.

Por outro lado, temos as distorções da imagem dessa xícara, o que faz parecer um jogo de advinha e, ao mesmo tempo, um comentário sobre o caráter industrial (imagem da xícara de café litografada a partir de fotografia) em contraposição ao artístico (os desenhos das imagens distorcidas). O mesmo *modus operandi* se aplica às outras imagens do álbum, como aquelas com os seguintes objetos: tesoura, batedor de carne e óculos. Os “lepidóculos”, “revoos de tesouras voláteis”, “excafés”, “não-xícaras”, como designa Haroldo de Campos em seu poema.

A percepção do poeta sobre as “não-xícaras”, por exemplo, leva ao ponto crucial da série: o jogo das aparências. A xícara cuja imagem é fidedigna a de uma xícara real (a imagem fotográfica) somada às distorções, que levam à ideia oposta – a de “não-xícara” – e de um “ex-café”, uma vez que a funcionalidade da xícara distorcida desaparece. E, como propôs Michel Foucault sobre o desenho de um cachimbo: isto não é um cachimbo²¹⁶. Em um paralelo com as gravuras de *Anamorfas*, não são xícaras, óculos, tesoura, mesmo que a imagem fotográfica transmita verossimilhança aos objetos. Logo abaixo dessas imagens, as distorções apontam que “isto não é um cachimbo”, ou seja “isto não é uma xícara”, um martelo, uma tesoura. Podem ser mais “tesouras voláteis” e “não-xícaras”.

É possível notar, a partir de *Anamorfas*, como o raciocínio de Regina Silveira a respeito da representação, aliando fotografia e perspectiva, evolui com relação a trabalhos anteriores:

²¹² Idem, p. 1-2.

²¹³ Ver MORAES, Angélica. Cartografias da Sombra. Op. cit., p. 100.

²¹⁴ Palavras da artista.

²¹⁵ Idem, *ibidem*.

²¹⁶ Ver: FOUCAULT, Michael. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

quando Regina afirma que parte da “premissa falsa” da fotografia como “verdadeira” e que com as deformações das projeções da imagem fotográfica em perspectiva produzirá “obscurecimentos de sua forma”, não estará a artista apontando outro caminho para o entendimento de ilusão, interligado com o de ficção? Sob essa ótica, entende-se que se não é verdadeiro, é falso. Se é falso não é real: é ilusório, fictício.

Wolfgang Pfeiffer, orientador de mestrado de Regina Silveira, comenta no texto de apresentação da exposição *Anamorfás* – relativa à exibição do conteúdo do mestrado de mesmo nome – ser “a primeira vez que a Escola de Comunicações e Artes e o Museu de Arte Contemporânea, ambas unidades da Universidade de São Paulo, unem-se para evento desta relevância²¹⁷” e aponta para a maneira como Regina discute imagens cotidianas:

Procura a artista, na criação das imagens gráficas, desvendar certos aspectos que se tornaram puramente “costumes” da nossa visão e continuam mero hábito, sem serem discutidos. Eles foram aceitos desta maneira há séculos, por todos que se ocuparam com os meios de representação de objetos, figuras e outros elementos que diariamente percebemos, porque fomos educados para vê-los com esta ótica. Com muita razão, então, Regina Silveira, pergunta “porque”?

Há na observação de Pfeiffer um ponto chave para o entendimento do raciocínio da artista: o fato de Regina Silveira chamar a atenção para distorções, ilusões, que correspondem a outro uso dos códigos da perspectiva diferentes dos “costumes da nossa visão”, aliadas às “imagens gráficas” (realizadas a partir de fotografias), que representam “objetos, figuras e outros elementos que diariamente percebemos”, mas sob ótica diferente da que fomos educados para ver. Aí novamente, a questão da percepção, da ficção, ilusão para apontar dada realidade, no caso a realidade do banal do cotidiano.

Anamorfás explicita um pensamento visual que conflui para uma reflexão sobre verdadeiro e falso, justamente por mostrar essa oposição entre imagem “real” (xícara /fotografia) e ficcional (distorções na perspectiva/desenho), na obra.

De *Anamorfás*, em que o embate entre o conceito de verdadeiro e falso se dá por tal viés, as pesquisas de Regina Silveira caminham para os *Simulacros* (sua tese de doutorado), em que esse conceito é visto por meio da simulação.

Uma importante série de transição entre *Anamorfás* e *Simulacros*, na qual o pensamento sobre simulação começa a se delinear, é a dos os *Enigmas*, de 1981 (Lâmina XXI).

²¹⁷ Exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Parque Ibirapuera, de 9 a 28 de setembro de 1980.

Essa série é peça chave entre dois conjuntos seminais na obra de Regina Silveira: um *Anamorfás*, 1980, – dissertação de mestrado, e o outro, *Simulacros*, 1984, – tese de doutorado.

Enigmas, 1981, é um conjunto composto por quatro imagens fotográficas de objetos cotidianos – bolsa, máquina de escrever, panela, telefone – sobre as quais incidem sombras (fotogramas) de outros objetos que em nada se relacionam com aqueles das fotografias: serra de arco, martelo, pente, garfo, respectivamente²¹⁸. O conceito presente em *Anamorfás* de trabalhar com a dicotomia entre verdadeiro e falso, por meio da imagem fotográfica, apresentada, porém, como litografia, em conjunto com distorções dessas imagens (uso da perspectiva), ganha força nos *Enigmas*: a imagem fotográfica, em si, dos objetos que compõem a série, está dada (a imagem tomada do real – *verdadeira*), mas algo estranho acontece com essa imagem no momento em que a sombra do objeto que mostra não lhe corresponde e torna a imagem *artificial* e a aproxima do universo do surrealismo.

Ao relacionar *real* e *artificial* a artista propõe um jogo de operações²¹⁹ que cria um universo altamente ficcional, no campo da simulação, o qual será fundamental para o desenvolvimento dos *Simulacros*:

Minha intenção foi a de mostrar, pela justaposição de duas imagens, uma terceira imagem montada. A primeira seria referida a um objeto visível, oferecida ao espectador como objeto “real” em representação, e a segunda como índice de outro objeto, invisível, fora do campo de representação, no espaço do espectador; a terceira seria uma figura-montagem, pensada para dar conta de significados combinados e relacionais: telefone-com-garfo, bolsa-com-serrote, panela-com-pente e máquina-de-escrever-com-martelo²²⁰.

²¹⁸ A exposição *Foto/Ideia*, realizada de 04 a 30 de novembro de 1981, exibiu os *Enigmas* (fotografias) no MAC –USP. Vide: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Foto/ideia* (Documentação parcial). São Paulo, 1987, p. 53-54. Em e-mail datado de 13/08/2012, Regina Silveira esclareceu que os *Enigmas* originais (fotografias), integravam a coleção da Alexander Gray Gallery (Alexander Gray Associates), em Nova York. Porém, a partir de 2013, os *Enigmas* passaram a pertencer à coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA.

²¹⁹ “Do contorno de cada objeto, tomado de sua fotografia, obtive a perspectiva que organiza a sua representação, reconstruindo o ponto de fuga, a distância do observador, e a linha do horizonte. A quadrícula resultante foi ampliada e colocada em posição harmonizada ao espaço virtual da fotografia do objeto que servia de base à montagem por aproximações a seu ponto de fuga e a sua linha do horizonte. Depois de coerentes os tamanhos (por ampliação da quadrícula) e as posições espaciais, realizei uma topografia do desenho a ser projetado sobre os relevos e profundidades (virtuais) do objeto fotografado, obtendo um ‘contorno’ adaptado. Com o desenho topográfico confeccionei uma máscara em filtro vermelho e, no laboratório, realizei uma dupla exposição sobre o papel fotográfico: a primeira com o negativo, tratando refazer exatamente a foto inicial e a segunda para o fotograma, com o filtro vermelho sobreposto e registrado. A dupla exposição, ao ser revelada, produzia a imagem composta, a qual tentei dar um certo grau de transparência (mais claro nas fotografias originais do que nas reproduções reduzidas). Texto de Regina Silveira sobre os *Enigmas* no catálogo da exposição *Foto/Ideia*, op. cit, p.54.

²²⁰ Idem, *ibidem*.

Em 1983, Regina Silveira lança versão dos *Enigmas* sob a forma de cartão-postal²²¹ (“Anexo A”, tópico A.3): trata-se do conjunto de quatro postais, um para cada *enigma*, lançado em 1983, no Café Paris, em edição da *Poesia & Arte*, tiragem de 500 exemplares, na exposição que teve também os *Enigmas* originais (imagens fotográficas) apresentados²²².

Essa ação de Regina Silveira se insere dentro de uma tradição poética que a artista já vinha desenvolvendo em trabalhos anteriores com postais, como a série *Interferências*, 1976, e *Brazil Today*, 1977, por exemplo, em diálogo com a arte postal, ou *mail-art*, o que nos mostra o caminho que Regina Silveira faz de refinar os conceitos com os quais já vinha trabalhando.

Se nessas outras séries Regina se apropria da fotografia contida no cartão-postal e interfere com outra imagem fotográfica ou com desenhos geométricos, em ambos os casos, pelo processo da serigrafia, nos *Enigmas*, a artista, efetivamente, faz os postais ao produzi-los a partir das fotografias que tomou de objetos cotidianos.

Há de se observar outro fator relevante, nesse âmbito: os *Enigmas*, independente da forma que tomaram – cartões-postais, inseridos em envelope²²³, ou ampliações fotográficas –, são, fundamentalmente, quatro trabalhos da artista Regina Silveira, que propõem sofisticados enigmas visuais: Regina Silveira tanto lida com a questão da aparência artificial por meio da introdução da sombra de um objeto não existente sobre um objeto “real” (fotográfico), como com a questão da reprodutibilidade (a versão em cartão-postal e a crítica à pequena circulação), que está sempre presente em sua obra gráfica.

Referências visuais à série *Anamorfás* e aos *Enigmas*, aparecem em obras mais recentes da artista, como na série *Eclipses*, 2005 (Lâmina XXII).

Obras da série *Eclipses* remetem, principalmente, ao universo de *Anamorfás*, 1980, como observa-se na Lâmina XXIII: a mesma imagem dos óculos de *Anamorfás* e a projeção anamórfica do objeto. A mesma posição dos óculos na parte superior da obra, o mesmo raciocínio visual. Em *Eclipses*, porém, a imagem distorcida é uma sombra, elemento que aparece nos *Enigmas*, embora nestes a sombra não corresponda aos objetos. *Eclipses* apresenta também uma outra possibilidade técnica, com relação à *Anamorfás*: é realizada por meio da fotogravura, ao invés da lito offset. Por sua vez, *Plugged Series*, 2011 (Lâmina XXIV) e *Nômade* (Lâmina XXV), 2012, remetem a um universo tão impossível quanto ao dos *Enigmas* (1981).

²²¹ Em entrevista contida no “Anexo A, tópico A.1”, Regina Silveira informa que “Inicialmente os *Enigmas* foram feitos para reprodução, em tiragem de cartões postais a serem lançados pela Poesia e Arte, em São Paulo, só posteriormente tiveram uma circulação como edição com outro formato”. O lançamento, efetivo, dos postais se deu em 1983, na exposição no Café Paris.

²²² Ver: *O ‘jogo de sombras’ na série de Regina Silveira*, O ESTADO DE S. PAULO, 24 de maio de 1983 (Anexo A, tópico A.2). Ver também: “Os Enigmas de Regina Silveira”. FOLHA DE SÃO PAULO, São Paulo, 24 mai. 1983 (Anexo A, tópico A.2).

²²³ No envelope está incluído texto de COELHO NETO, José Teixeira. *Enigmas – uma análise da obra de Regina Silveira*. Disponível nas bibliotecas da ECA-USP e do MAC – USP – nesta última na pasta relativa à artista Regina Silveira.

Se nos *Enigmas*, as sombras são de objetos diferentes daqueles fotografados, na série *Plugged* e em *Nômade* a sombra é uma silhueta da mão da artista, e por ser sombra não poderia suportar os aviões, ou segurar uma lâmpada.

De acordo com Regina Silveira:

A série *Plugged* (2010)²²⁴ e *Nômade* (2012) são gravuras com clara fundamentação fotográfica, que reiteram algumas das âncoras mais insistentes de minha produção. Em ambas, o resultado deriva de uma cena especialmente preparada para a fotografia que serve de base as elaborações digitais posteriores. Para a série *Plugged*, as três imagens impressas em photoetching [fotogravura] que têm a luz como tema – por alusão –, preparei um fundo branco como lugar de uma ação em que minha própria mão, depois silhueta, aciona um interruptor de luz, uma tomada elétrica e ainda segura uma lâmpada. A mão silhueta é um signo gráfico insistente que venho utilizando desde os anos 70, para me “colocar em cena” e discutir temas diversos, a exemplo das diversas séries de *A Arte de Desenhar*, que fazia circular, produzidas em diversos meios, desde os anos 70. A serigrafia *Nômade* registra fotograficamente a ação simples de segurar com minha mão uma pilha de pequenos aviões, adquiridos em loja de miniaturas. Aqui a mão silhueta aparece para figurar, de outra maneira e, mais uma vez, um gesto próximo ao que já havia elaborado para a gravura anterior *The Artist*²²⁵.

Nômade integrou projeto coletivo, concebido e coordenado por Regina Silveira, realizado especialmente para apresentação não em fachadas de edifícios, museus e instituição culturais, ou mesmo dentro de alguns desses espaços, mas sim como encarte, em uma revista²²⁶.

Trata-se da seção *Fac-Símile* da Revista da Biblioteca Mário de Andrade que “apresenta ‘um exercício de contaminação’ e ‘resposta poética’” à revista *Avião*²²⁷, editada em 1948 “por um grupo de artistas e escritores na pequena cidade de Bagé, no Rio Grande do Sul”²²⁸, organizada pelo poeta Ernesto Wayne e pelo artista e designer gráfico Glauro Rodrigues.

²²⁴ Na conferência de datas das obras, a data da obra foi apontada como 2011, conforme está na legenda da lâmina XXIV.

²²⁵ Imagem disponível no site da artista www.reginasilveira.com. Trecho da entrevista contida no “Anexo A, tópico A.1”, na última questão.

²²⁶ Revista da Biblioteca Mário de Andrade (RBMA), nº 67, 2011, encarte incluído após a página 136 (as páginas de 130 a 136 apresentam o conceito do trabalho). A obra foi concebida, em 2011, dentro da proposta do projeto para a revista. A obra nas dimensões que aponto na Lâmina XXV, é de uma tiragem feita em 2012. Vi a obra junto com Regina Silveira em seu ateliê (no gaveteiro de gravuras) para tomar as medidas e estava assinada pela artista, com data de 2012.

²²⁷ Trata-se de revista feita inteiramente à mão, doada à Biblioteca Mário de Andrade por Sérgio Milliet, em 1951 e que pertence à Coleção de Obras Raras e Especiais dessa biblioteca.

²²⁸ Ver RBMA nº 67, 2011, *op. cit.*, p. 130.

Esse “exercício de contaminação” e “resposta poética” ocorre por meio do projeto *Par Avion*, coordenado e concebido por Regina Silveira²²⁹, no qual a própria e um grupo de artistas e poetas²³⁰, por ela convidado, apresentam recriações poéticas de páginas *fac-similares* da revista *Avião*, “resultado de pesquisa e investigação plástica inspiradas no imaginário dos voos, das viagens e da comunicação”²³¹.

A imagem que elaborei para a abertura reitera minha relação, quase corpo a corpo, com esses muitos aviões; e no fechamento, para acompanhar os desenhos das naves interestelares, incluí uma foto do UFO que projetei no centro de São Paulo, em 2006²³².

Regina Silveira refere-se a *Nômade* e ao registro fotográfico feito da projeção de *UFO*, em 2006 (ANEXO A, A.4)²³³.

É interessante notar como em um projeto no qual Regina poderia fazer uso de qualquer linguagem artística para elaborar as páginas que lhe couberam, ela tenha optado pela fotografia e pelo registro fotográfico. Conforme entrevista concedida para esta tese, Regina comenta que:

Meu trabalho *Nômade*, que abre a série de colaborações depois de um pequeno texto introdutório, envolve de fato uma fotografia, com pose, montada e composta digitalmente, de minha própria mão, tornada uma silhueta que suporta uma pilha de pequenos aviões de brinquedo.

A foto do disco voador que encerra o encarte, é apenas um registro da projeção noturna realizada por um projetor acoplado a um carro aberto, que circulou durante toda a noite, na Virada Cultural de São Paulo, em 2006. Colocada no final da sequência de imagens, ela se associa diretamente ao imaginário extra-terrestre trazido por um dos colaboradores²³⁴.

²²⁹ “Seja porque a revista provocava minha imaginação, pelas ideias de deslocamento e relação entre gentes e lugares, ou porque se ligava a minha antiga e frequente participação em revistas com partido similar, resolvi trocar a encomenda de um texto crítico por outra proposta: criar e construir uma resposta poética ao *Avião* de 1948. Imaginei que essa ação poderia ser coletiva e juntar artistas e poetas de uma geração mais jovem (como na revista de Bagé), na condição de terem a linguagem afiada e interesse no projeto”. Comentário de Regina Silveira acerca dos colaboradores do projeto. Ver RBMA nº 67, 2011, p. 132.

²³⁰ Alexandre Barbosa, Eduardo Verderame, Renato Pera, Thereza Salazar, Eduardo Jorge, Érica Zingaro, Carlos Issa e Gerson L. Shultz.

²³¹ Ver RBMA nº 67, 2011, *op. cit.*, p. 132.

²³² Idem, p. 134.

²³³ Última página do tópico A.4, do “Anexo A”.

²³⁴ Essa foi a questão de número 9, da entrevista que a artista concedeu para esta tese, em 2012, *op. cit.* A questão colocada foi a seguinte: “O livro de artista pode ser considerado uma forma de lidar com a ideia de ficção, em si, no sentido de narrativa, por exemplo? A retomada de uma obra como *UFO* para outro formato e em outro tempo é também uma forma de rever e adequar obras idealizadas com determinadas características de tamanho e formato no passado mediante novas possibilidades de exibição no presente?” Resposta de Regina Silveira: O “*Par Avion*”, um tipo de encarte que organizei para a revista da Biblioteca Mario de Andrade, se relaciona não com livros de artista, mas com as revistas de Poesia Visual que nos anos 70 chamávamos de intersemióticas, por convocar poetas, músicos e artistas de diferentes “pelagens”. Também

Nômade, remete a um universo quase tão impossível quanto ao dos *Enigmas* (1981), a convergência entre formas opostas – a mão silhueta e os aviões de brinquedo – acaba por criticar e parodiar a ideia de alçar voo: a mão contém os aviões, que por sua vez são de brinquedo e estão empilhados. A mão poderia impulsionar os aviões, mas ela é apenas uma silhueta, uma sombra.

Já com o registro de *UFO*, Regina Silveira cita a própria obra, originalmente realizada em outro contexto (projeção urbana), no passado. Regina se aproveita do conteúdo simbólico da obra – a relação com o imaginário extra-terrestre – e por meio do registro fotográfico da ação concede a ela novas relações e possibilidades para se pensar sobre esse imaginário.

Mesmo que não haja uma relação direta, ao citar *UFO*, a partir de um registro fotográfico e em outro contexto que não o original, há revisão e ressignificação da obra²³⁵.

Em um paralelo com a reflexão da estudiosa Virgínia Gil Araújo, a respeito de que as duas fotografias que resultam da performance *Biscoito Arte*, 1976²³⁶, “não podem ser consideradas apenas registro fotográfico da ação artística, pois fazem uso da linguagem da propaganda para questionar o consumo da Arte e ironizar os estereótipos excessivamente reacionários”²³⁷, entendo que, de modo semelhante, o registro fotográfico de *UFO* não pode ser considerado mero registro da projeção urbana. Esse registro – uma vez inserido em outro contexto, em que é uma imagem a qual relaciona-se à ideia de voo, por meio do imaginário extra-terrestre em uma revista que comenta a noção de avião – passa a funcionar como imagem, como obra, tanto quanto *Nômade*.

porque a revista *Avião*, aquele exemplar único e feito a mão nos anos 40 que motivou o “Par Avion” é, em si mesma e a sua maneira, um precedente sui generis daquelas edições. Meu trabalho *Nômade*, que abre a série de colaborações depois de um pequeno texto introdutório, envolve de fato uma fotografia, com pose, montada e composta digitalmente, de minha própria mão, tornada uma silhueta que suporta uma pilha de pequenos aviões de brinquedo. A foto do disco voador que encerra o encarte, é apenas um registro da projeção noturna realizada por um projetor acoplado a um carro aberto, que circulou durante toda a noite, na Virada Cultural de São Paulo, em 2006. Colocada no final da sequência de imagens, ela se associa diretamente ao imaginário extra-terrestre trazido por um dos colaboradores.

²³⁵ A partir da resposta de Regina Silveira à questão de número 9 (trecho relativo ao comentário sobre *Nômade* e *Ufo*), voltei a contatar a artista por e-mail, pois entendi que minha questão não havia sido inteiramente respondida. Regina não vê relação entre a utilização de *UFO* e a revisão e adequação de obras idealizadas com determinadas características de tamanho e formato.

²³⁶ “Regina Silveira depois de fazer uma série de biscoitos sob o formato da palavra ‘Arte’, num trabalho artesanal, no qual assume a paródia da confeitaria, apresenta sua performance em duas fotografias realizadas pelo fotógrafo Gerson Zanini. Estas fotografias se tornam primordiais para o registro da ação, – a primeira do biscoito, em um prato de porcelana branca, visto de uma forma bastante plana, dentro de uma perspectiva aérea, e a segunda da artista, numa posição isolada, de postura estática e semi-frontal, sem olhar para a câmara e com o biscoito na boca”. Ver: ARAÚJO, Virgínia Gil. Regina Silveira e a fotografia: uma leitura do retrato na performance “Biscoito ARTE (1976)”. In: Anais 14º Encontro Nacional da Anpap, p.498.

²³⁷ Idem, p. 501. Optou-se por não se estudar no escopo desta tese as fotografias resultantes de ações performáticas, de Regina Silveira, por não estarem diretamente conectadas à abordagem estabelecida neste estudo, a partir da obra gráfica realizada por Regina Silveira, a partir dos anos 1970. Dessa forma um diálogo mais aprofundado com *Biscoito Arte*, 1976, ou *Jogo do Segredo*, 1977, não foi estabelecido aqui.

**1.5.3. *Simulacros*, 1984, (*Topo-sombra*, *Dilatáveis*, 1981-2001, e *Projectio*),
Escada Inexplicável II, 1997 e *Armarinhos*, 2002 (gravuras e *site-specific*)**

Regina Silveira. Série *Topo-Sombra* (do álbum *Simulacros*), 1983, lito offset sobre papel, 50 x 70 cm, cada: *Topo-Sombra 1* (no topo, à esquerda), 3 (à direita) e *Topo-Sombra 2* (acima). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: Estúdio Regina Silveira. Arquivo Regina Silveira.

Regina Silveira. Série *Topo-Sombra* (do álbum *Simulacros*), 1983, lito offset sobre papel, 50 x 70 cm, cada: *Topo-Sombra 4* (no topo), *5* (acima, à esquerda) e *Topo-Sombra 6* (acima, à direita). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: Estúdio Regina Silveira. Arquivo Regina Silveira.

Regina Silveira. *Os grandes*, 1981/2001 e *Desfile*, 2003/2006 (Série *Dilatáveis*), vinil adesivo, 100 x 400 cm, cada. Coleção da artista.

Regina Silveira. *Encuentro* (série *Dilatáveis*), 1991/2005. Vinil adesivo, 100 x 400 cm. Coleção da artista.

Regina Silveira. *Projectio II*, 1984, tinta industrial sobre painéis, 3 x 9 m, exposição *Simulacros*, no MAC-USP (no topo). Registro fotográfico da obra: Rômulo Fialdini. Esquema construtivo de *Projectio II*, 1984, 50 x 70 cm (acima). Coleção da artista.

Regina Silveira. *Escada Inexplicável II*, 1997, pintura industrial sobre recortes de poliestireno, 300 x 580 cm (paredes) x 300 x 200 cm (chão) – reprodução de imagem da obra aplicada em espaço expositivo do Paço das Artes-SP. Coleção Miami Art Museum. Registro fotográfico da obra: Vicente de Mello/Itaú Cultural. Arquivo Regina Silveira.

Desenhos preparatórios para a obra *Escada Inexplicável II*, onde aparece a fotografia que lhe deu origem, 56 x 42 cm (no topo) e 47 x 66 cm (acima). Coleção da artista.

Regina Silveira. *Pressão e Botão* (no topo e acima, série *Armarinhos*), 2002, lito offset, 76 x 56 cm, cada. Coleção da artista. Edição polígrafa Barcelona.

Regina Silveira. Série *Armarinhos (Gancho)*, 2002. Plotter de recorte e impressão sobre vinil adesivo. Coleção da artista.
Alfinete e Gancho (no topo e acima, série *Armarinhos*), 2002, lito offset 76 x 56 cm, cada. Coleção da artista.
Edição polígrafa Barcelona.

121.

w. 232 b]

L'òbra è diminutione di lucie e di tenebre
ed è interposta infra esse tenebre e lucie;
L'onbra è d'infinita oscurità e d'infinita
diminutione d'essa oscurità;
Li principi e fini dell'onbra s'astedono
Infra la lucie e le tenebre ed è d'infinita
diminutione e d'infinita aumètatione.
L'onbra è pronùtiatione de'corpi dele lor figure.
Le figure de corpi nò darà notitia delle
l'oro qualità senza l'onbra

Leonardo da Vinci²³⁸

A obra é diminuição de luz e de sombra
e é interposta entre a sombra e a luz
A sombra é de infinita escuridão e de infinita diminuição dessa escuridão
O princípio e o fim da sombra localiza-se entre
a luz e a escuridão e é de infinita diminuição e de infinita ampliação
A sombra é a maneira pela qual os corpos apresentam sua forma
As formas dos corpos não mostram suas qualidades sem a sombra.

(tradução livre)

²³⁸ Citação com a qual Regina Silveira abre sua tese de doutorado *Simulacros*, desenvolvida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Wolfgang Adolf Arthur Pfeiffer. Ver: SILVEIRA, Regina. **Simulacros**. (Tese de Doutorado). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 1984, p. VI. Após a citação, a artista cita a fonte: Leonardo da Vinci "Six books on light and shade" In: *The Notebooks of Leornardo da Vinci: Compiled and edited from the Original Manuscripts*, Jean Paul Richter, ed. (2v; New York, 1970), I, p. 73. O trecho citado está disponível em: <http://issuu.com/gsholmes/docs/part01> Acesso em 24 de abril de 2015.

As pesquisas de Regina Silveira evoluem para a ideia de simulacros²³⁹, ainda na década de 80, com o desenvolvimento da tese de doutoramento intitulada *Simulacros*²⁴⁰, tendo o conjunto de obras que a compuseram sido expostos no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), no Parque do Ibirapuera, (Anexo A, A.3 e A.4)²⁴¹. A noção de simulacro virá a se tornar cada vez mais refinada na obra da artista, a partir de então, marcando o início da realização de instalações, caminho na evolução para *site-specific*²⁴².

Como bem percebe Waldirene André²⁴³, “deve-se salientar que em todo o conjunto de trabalhos que compõem a série *Simulacros* a fotografia funciona como estrutura central para a manipulação dos discursos em torno da natureza das imagens e dos códigos projetivos que os amparam”.

²³⁹ De acordo com Regina Silveira: “A palavra ‘simulacros’ foi tomada de Leonardo da Vinci; nos manuscritos de Windsor, entre as anotações onde considera a formação das imagens na retina, o artista chama de ‘simulacros’ as imagens projetadas do mundo fenomênico, convergindo num ponto, para logo recompor-se, espelhadas e novamente dilatadas, no interior do olho ou da **câmera obscura**. Concebendo as imagens como formas aparentes da visualidade, pois ... ‘o corpo sombrio’ ... manda ao orifício do olho ‘não a sombra, mas o simulacro da sua escuridão’, Leonardo ainda pensa esses corpos como ‘fantasmas’ de outras realidades mais gerais; por este ângulo seus simulacros são as formas aparentes das aparências. Para denominar meu trabalho, atribuí à palavra outros significados: um mais amplo, ligado à artificialidade das imagens projetivas, e outro muito específico, pensando os “Simulacros” como resultado de meus procedimentos de simulação. Aí incluo o aparente rigor perspectivista, na verdade uma sustentação construtiva da natureza paródica, e sobretudo a simulação de sombras projetadas com silhuetas anamórficas obtidas por métodos artificiosos e arbitrários que pouco devem às normas da Teoria das Sombras, prescritas pela Geometria Descritiva. Minhas silhuetas simulando sombras são sempre projeções-de-projeções [...]. Em ‘Simulacros’ as ‘sombras’ sempre derivam de imagens fotográficas – e as diversas configurações das silhuetas resultam, conceitualmente, da consideração dos contornos fotográficos como opacidade capaz de interpretar a fonte luminosa”[...] In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. **Simulacros: Regina Silveira**. São Paulo, 1984, p.1. Cabe observar que em 1981, Jean Baudrillard, lança o livro **Simulacro e Simulação**. (Éditions Galilée). Baudrillard reflete, logo no início do texto *A precessão dos simulacros*: “Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se pois, com uma liquidação de todos os referenciais – pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas dos signos, material mais dútil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinal ética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças” In: BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D’Água, 1981. p.9. Victor I. Stoichita reflete sobre o simulacro a partir do mito de Pigmalião chegando a vinte teses sobre o simulacro, entre as quais: “O mito de Pigmalião funda o Simulacro enquanto criação artística transgressiva”. “Simulação, transgressão, corporalidade e taticidade fundam o Efeito Pigmalião”. “No limiar do Efeito Pigmalião está a Realidade Virtual”. Ver: STOICHITA, V. I. **O efeito Pigmaleão – para uma antropologia histórica dos simulacros**. Lisboa: KKYM, 2011, p. 221. Giles Deleuze reflete sobre o pensamento de Platão e o simulacro, a respeito da cópia. Ver: DELEUZE, G. **Platão e o simulacro**. In: DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.259-271.

²⁴⁰ SILVEIRA, Regina. **Simulacros**. (Tese de doutorado), 1984, *op. cit.*

²⁴¹ De 08 de novembro a 08 de dezembro de 1984 foi realizada a exposição *Simulacros*, de Regina Silveira, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP, no Parque do Ibirapuera, que se refere à apresentação de sua tese de doutorado realizada na ECA-USP. O conjunto que inclui matéria de jornal, cartaz, convites e fotografias da exposição *Simulacros*, encontra-se no Anexo A, tópicos A.3, p. 190 e 201 e A.4, p.212.

²⁴² Sobre o estudo do *site-specific* na obra de Regina Silveira ver LÁZARO, Luiz Vicente de Lima. *Site-specific art na obra de Regina Silveira*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa Interunidades em Estética e História da Arte da USP, São Paulo, 2008.

²⁴³ Em sua dissertação de mestrado: ANDRÉ, Waldirene. *Simulacros e a fotografia: considerações sobre uma relação essencial na obra da artista Regina Silveira*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007, p. 123.

Simulacros “é a denominação abrangente de um conjunto de trabalhos cuja característica comum é a representação de sombras projetadas²⁴⁴”. Representadas, de fato. A discussão sobre aparência e artificialidade enfatiza a relação entre fotografia e perspectiva, por meio da introdução do elemento sombra, na imagem, de modo a construir “[...] paradoxos visuais, em imagens onde está subtraído o elemento causador das sombras, relegando à função de referência mental do espectador²⁴⁵”.

Simulacros compreende: *Símiles* – “seis litografias, realizadas em matrizes de pedra litográfica e impressas sobre papel, com medidas de 50 x 70 cm”; *Topo-Sombras* “seis imagens impressas em lito offset, com matrizes de chapa pré-sensibilizada e impressas sobre papel, com medidas de 50 x 70 cm”; *Dilatáveis* “seis heliografias: O discurso (2,17m); Os grandes (4,34 m), A continência (4,07 m), O time (3,53m), O jogador (2,82m), O abraço (2,80 m); *Projectio I* “instalação ambiental, com 98 cm de altura e 19, 40 cm de comprimento; *Projectio II* “perspectiva multiplana, sobre três painéis de 3m x 3,50 m, aproximadamente”²⁴⁶.

O álbum homônimo²⁴⁷ é composto pelas séries seguintes: *Topo-sombra* (lito offset) e *Simile* (litografia), 1983; *Projectio I* e *Projectio II* (esquema construtivo e instalação), 1984²⁴⁸.

Na série intitulada *Topo-Sombra*²⁴⁹ (Lâminas XXVI e XXVII), composta por seis lito offset, nota-se, com nitidez, a transição de *Anamorfás* (Lâmina XX) para *Simulacros*, dada por meio do elo conceitual e estético com os *Enigmas* (Lâmina XXI), como foi visto no tópico anterior.

Anteriores a *Simulacros*, os *Enigmas* foram “seus reais agentes detonadores”, nas palavras de Regina Silveira²⁵⁰, e onde a artista usou, pela primeira vez, “silhuetas topográficas

²⁴⁴ SILVEIRA, Regina. **Simulacros**. (Tese de doutorado), 1984 *op. cit.*, p.1. Regina Silveira menciona Leonardo Da Vinci como fonte essencial. Sobre a “Teoria das Sombras” de Leonardo da Vinci, a artista observa: “Sua Teoria das Sombras, localizada entre o empirismo das construções anteriores e a normatividade crescente desta teoria nos tratados de Perspectiva dos séculos seguintes, é todavia a fala do pintor, impregnada de sua atenção amorosa aos fenômenos naturais e capaz de filtrar possibilidades estimulantes ao pensamento visual”. p. 16. Sobre o estudo das sombras ver também: BAXANDALL, Michael. **Sombras e Luzes**. São Paulo: EDUSP, 1997. Conforme consta do prefácio “Este livro é uma discussão a respeito das sombras e de seu papel em nossa experiência visual. Mais especificamente, justapõe as noções modernas sobre as sombras às do século XVIII, com a finalidade de tirar proveito de uma tensão entre elas”. p. 11. O apêndice do livro (p. 175-188) é dedicado a Leonardo Da Vinci (Três notas sobre Leonardo e a Sombra na primeira Renascença), abrangendo os seguintes conteúdos: 1. O Renascimento do Rilievo; 2) A Análise do Desenho: As Segundas Derivadas numa Superfície-zero; 3. A Sombra segundo Leonardo da Vinci em 1490-1493.

²⁴⁵ SILVEIRA, Regina. **Simulacros**. (Tese de doutorado), 1984 *op. cit.*, p. 2.

²⁴⁶ “Cada uma das séries da tese, por suas especificidades técnicas, responde a diferentes operações de execução. A única etapa comum é a dos desenhos preparatórios, em diversas fases: dos esboços iniciais aos desenhos perspectivados em escala reduzida, e destes aos esquemas construtivos, já no mesmo tamanho do original a ser produzido. Idem, p.32.

²⁴⁷ O Museu de Arte Contemporânea da USP possui exemplar do álbum *Simulacros* em seu acervo.

²⁴⁸ Ver SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. Tese de doutorado, *op. cit.*, tópicos 4 (4.1-4.5, p 31-39) e 5 (5.1-5.5, p.41-126).

²⁴⁹ As séries *Topo-Sombra* e *Dilatáveis* estiveram em exposição no Museu de Arte do Rio Grande do Sul “MARGS” em julho de 1984, antes da exposição *Simulacros*. O conteúdo documental relativo a essa exposição integra o ANEXO A, tópicos A.3 (matéria de Jornal, p.191) e A.4 (convite, p. 207, bilhete de Evelyn Berg Ioschpe para Regina Silveira, p. 208 e fotos do vernissage da exposição, p.211).

²⁵⁰ No texto do catálogo da exposição **Simulacros: Regina Silveira**, *op. cit.*, p. 1.

funcionando como sombras de objetos ausentes”²⁵¹. Na série *Topo-sombra*²⁵² (Lâminas XXVI e XXVII) esse uso fica explícito já no título, como uma pista do raciocínio da artista.

Se na série *Enigmas* (Lâmina XXI) a fotografia está dada, em *Topo-sombra* a imagem fotográfica volta a ser apresentada como base imagética para gravura (lito offset), como em *Anamorfás* (Lâmina XX). Porém, tanto em *Topo-sombra* como nos *Enigmas* a questão da sombra obedece ao mesmo ideário: trata-se de sombra fantasmagórica de objetos diferentes daqueles da imagem sobre as quais incidem. Aqui, a sombra de um revólver, de uma lâmina de gilete, de um alicate (Lâmina XXVI), de uma serra de arco, de um saca-rolha e de uma tesoura (Lâmina XXVII). Entretanto, diferente dos *Enigmas*, uma mesma imagem-base – no caso, o par de sapatos da artista – repete-se, fator que gera outra possibilidade de percepção das imagens.

Noto que ao manter uma mesma imagem-base e optar por mostrar a imagem fotográfica dos sapatos intermediada pela gravura, Regina Silveira confere protagonismo às sombras – as quais são fundamentais nos seus procedimentos de simulação.

Na série *Símile* (Lâmina XXIII) a questão da projeção da sombra aparece, mas agora sob outro raciocínio: o da similaridade entre a imagem e sua sombra, que é, porém, agigantada. A questão do debate acerca da imagem fotográfica nessa série ganha outra conotação. Se nos *Enigmas* e em *Topo-Sombra* a imagem fotográfica ou está claramente dada (*Enigmas*) ou é perceptível (*Topo-Sombra*), em *Símiles* essa imagem é apenas uma referência:

Uma característica comum a todas as séries de *Simulacros* é sua origem em imagens fotográficas. As representações lançando ou recebendo sombras são sempre fotografias, tomadas diretamente do real ou aproveitadas de material impresso; mesmo os desenhos litográficos da série *Símiles*, resultam da observação de fotografias, inteiras ou fragmentadas. (SILVEIRA, 1984, p. 32)

O repertório visual de obra da série *Símile* aparece no universo da série *Eclipses*, de 2005, que, por sua vez, faz referência também à visualidade de *Anamorfás*, 1980 (Lâmina XXIII). Em algumas obras da série *Eclipses*, essas referências à *Símile* (dos *Simulacros*) e *Anamorfás* são mais claras e imediatas (Lâmina XXIII), em outras percebem-se elementos

²⁵¹ Idem, *ibidem*.

²⁵² “As operações e intenções deste trabalho são as mesmas dos *Enigmas*, pois na série gráfica pretendi apenas uma extensão daquele trabalho anterior, agora tendo como suporte para as diferentes sombras uma mesma fotografia impressa. Sobre a imagem de um par de sapatos apliquei as silhuetas desenhadas e perspectivadas de alguns objetos, procurando harmonizar os espaços virtuais de ambas representações; depois imaginei as diversas alturas e relevos do par de sapatos e construí malhas topográficas perspectivadas, sempre tentando ‘aderir’ as silhuetas aos supostos volumes da fotografia” In: SILVEIRA, Regina. *Simulacros* (Tese de doutorado), 1984. p. 36.

de uma ou de outra série (Lâmina XXII): o revólver que aparece em *Eclipses*, está presente anteriormente no universo das *Anamorfás*. Contudo essa imagem em *Eclipses* é uma sombra, referência à série *Simile*.

Obra da série *Eclipses*, que mostra a imagem de um garfo, tem claro paralelo visual, em dois níveis, com a obra da série *Simile*, que mostra a mesma imagem (Lâmina XXIII): o primeiro nível está precisamente na imagem do garfo. Na obra de *Simile* a imagem do garfo, é construída a partir da observação de fotografias “inteiras ou fragmentadas”, dentro das operações que Regina Silveira empreendeu para a realização de obras dessa série. Na obra da série *Eclipses*, essa imagem é fotográfica. O segundo nível está nas sombras anamórficas, embora, a posição destas em cada obra, seja diferente.

Já na série *Dilatáveis*²⁵³ as sombras são expandidas, dilatadas. E o processo de realização, a heliografia, naquelas realizadas no âmbito da tese *Simulacros*, como *Os Grandes* (Lâmina XXVIII), embora, posteriormente, Regina Silveira tenha feito versões dessas obras em vinil adesivo, como *site-specific*, da mesma forma que naquelas que vieram a integrar a série *Dilatáveis*, anos após a conclusão da tese, como *Encuentro*, 1991/2005 (Lâmina XXIX) e *Desfile*, 2003/2006 (Lâmina XXVIII).

O procedimento que envolveu o uso da fotografia, na concepção dos *Dilatáveis*, no escopo de *Simulacros* (anos 1980) foi o seguinte, conforme Regina Silveira: “Depois dos desenhos perspectivados ao tamanho de cada original, a execução de *Dilatáveis* compreendeu a elaboração de transparências, onde as imagens fotográficas foram impressas com matrizes serigráficas, utilizando fotolitos e telas sensibilizadas, e as sombras foram pintadas diretamente com material opaco”, esclarecendo que “nessas heliografias as silhuetas resultam de imagens fotográficas impressas, quadriculadas e esticadas em projeções muito alongadas, de modo a produzir deformações topológicas nos contornos das figuras”²⁵⁴.

Entre as obras da série, já da década seguinte, *Encuentro* foi concebida originalmente,

²⁵³ Os *Dilatáveis* participaram de exposições internacionais, também, como *Regina Silveira: Expandables* – from the series *Simulacros*, na Art Gallery of Brazilian-American Cultural Institute, Washington – D.C., realizada de 25 de fev. a 16 mar., 1994. Ver Anexo A, tópico A.4, p. 207.

²⁵⁴ Trecho da tese *Simulacros* de Regina Silveira, *op. cit.*, no qual a citação está inserida: “Depois dos desenhos perspectivados ao tamanho de cada original, a execução de *Dilatáveis* compreendeu a elaboração de transparências, onde as imagens fotográficas foram impressas com matrizes serigráficas, utilizando fotolitos e telas sensibilizadas, e as sombras foram pintadas diretamente com material opaco [...] nessas heliografias as silhuetas resultam de imagens fotográficas impressas, quadriculadas e esticadas em projeções muito alongadas, de modo a produzir deformações topológicas nos contornos das figuras. Para evitar que as malhas tivessem uma compressão exagerada na parte inferior, junto às figuras, ocasionando alargamentos indesejáveis no outro extremo, quase sempre desci o Ponto de Distância muito além da Fuga, e em alguns trabalhos simplesmente dividi a quadricula em partes iguais, ignorando a Distância, para controlar as distorções [...]”. Também nesta série houve graduais modificações nas soluções gráficas: as primeiras heliografias são as que mostram uma única sombra projetada (como “O Discurso” e “Os Grandes”) e as últimas duas ou mais projeções divergentes da mesma imagem (como “O Time”, “O Abraço” e “A Continência”), supondo uma fonte de luz junto às próprias figuras que a interceptariam”, p. 37.

para outdoor²⁵⁵, para as comemorações do Quinto Centenário do Descobrimento das Américas, tendo sido apresentada em diversas cidades: primeiro no Bass Museum of Art de Miami – onde teve de ser apresentada dentro do Museu (Anexo A, A.4, p.213), em decorrência de um furacão²⁵⁶ –; em Sevilha (sob a ponte “El Alamillo”); e, ainda, na fachada do edifício Albert Thomas Convention Center, em Houston, Texas²⁵⁷. Posteriormente, *Encuentro* teve versão em vinil adesivo (Lâmina XXIX).

De acordo com matéria de Vera Christiansen:

Regina Silveira foi convidada pela Comissão Nacional do Quinto Centenário da Espanha, com mais 15 artistas espanhóis e sul-americanos, a uma grande exposição itinerante na Espanha chamada *Imaginaciones: 16 miradas al 92*, que agora se encontra na Exposição Mundial em Sevilha e se pretende com o trabalho desses criadores obter uma iconográfica alusiva da comunidade ibero-americana, livre e pessoal como meio de melhor comunicação entre dois mundos. Com o apoio do Consulado Geral do Brasil em Miami, em comemoração ao Dia da Independência e Quinto Centenário do Descobrimento, e o Bass Museum of Art de Miami Beach, foi possível à artista nos trazer sua obra. Por ser uma serigrafia, seu trabalho pode ser apresentado em várias mostras simultaneamente, sem perder seu valor e conceito com peça única. É um painel de 5x 3m que foi concebido originalmente por técnicas de computador, sem perder suas características gráficas e sua qualidade de impressão [...] Arte absolutamente gráfica, que dura o tempo de sua exposição e o tempo que cada espectador levar na memória sua mensagem e por ser uma mensagem forte e profunda, vai ficar gravada por muito tempo na mente das pessoas e esse é o objetivo maior de Regina Silveira²⁵⁸.

A matéria de Christiansen contém vários dados importantes, inclusive sobre a concepção da obra e a “utilização de técnicas de computador”.

²⁵⁵ Regina Silveira realizou obras para outdoor, sobretudo na década de 80, e em 1990 (Outdoor Inflexão – Capítulo 3) e 1991 (Encuentro). Matéria contida no Anexo A, A.2, p. 188, sobre outdoor que Regina Silveira realizou para o 1º Festival da Mulher nas Artes, em 1982 (imagem do outdoor incluída no Capítulo 3).

²⁵⁶ “**Encuentro:** Regina Silveira’s “Encuentro” (“Finding”), a 20-by-7-foot, computer general graphic, will be on display at the Bass Museum of Art through October. The work is “na ironic commentary on power and communication between different cultures”, and uses distorted shadows effects to bring the point home. “Encuentro” was scheduled to be mouted outdoors in the lush greenery of Miami Beach, but thanks to Hurricane Andrew, there is no more greenery – so they moved the party inside. An inaugural reception and lecture by Silveira takes place today at 6:00 pm”. Divulgação da exposição publicada no jornal New Times “September 9-15, 1992”, p. 26. Esta matéria não está incluída no ANEXO A.

²⁵⁷ De acordo com carta de Beatriz Campón, da Divisão de Cultura, da Sociedade Estatal para a execução de programas do Quinto Centenário a Regina Silveira, datada de 14 de abril de 1992, comunicava-se a inauguração da exposição *Imaginaciones 16 miradas al 92*, em Houston Texas, na fachada do edifício Albert Thomas Convention Center, e a apresentação de *Imaginaciones* de 20 de abril a 12 de outubro “sob a ponte El Alamillo, na entrada norte do recinto”. Esta carta não está incluída no Anexo A.

²⁵⁸ In: *Florida Review*, 01 de outubro de 1992. p. 42.

De acordo com Regina Silveira, em entrevista para esta tese²⁵⁹

O uso da imagem fotográfica apropriada foi sem dúvida essencial para aquelas realizações e atitudes políticas dos anos setenta, mas também fundamentou obras posteriores, como *Encuentro*, de 91, encomendada para a realização de *outdoors* a serem exibidos internacionalmente, como comentários às comemorações dos 500 anos da descoberta das Américas. Atendi a esta encomenda, já política em sua origem, com aquelas sombras de objetos domésticos transformados em armas que logrei acoplar, já não mais por recursos fotomecânicos, mas digitalmente, ao grupo totalmente fictício de executivos, composto por apropriações diversas, em reunião totalmente fantasmática.

Ou seja, aqui os recursos digitais contribuem para acoplar os objetos ao grupo inteiramente fictício de executivos, “composto por apropriações diversas, em reunião totalmente fantasmática”.

Nesses procedimentos e operações, nota-se o desdobramento de uma ideia, em torno do conceito de simulacro, como nos *Dilatáveis*, saindo do papel para o espaço, na medida em que a artista vai, com o passar dos anos, após a concepção da série, refinando a visualidade ficcional das obras, valendo-se de novos recursos para tratamento da imagem. Contudo, dentro do escopo de *Simulacros* a semente dessa ideia de partir para o espaço dá-se com *Projectio I e II*:

“Projectio I” e “Projectio II”, embora mantendo evidentes aproximações às demais séries, são expansões a outra problemática: as configurações planas entendidas como achatamentos projetivos, com fraca relação com as sombras projetadas. (SILVEIRA, 1984, p.11)

Projectio II (Lâmina XXX) é uma instalação na qual a imagem da escada é colocada a uma angulação sob uma perspectiva que corrige a imagem se o espectador se colocar diante dela em determinado ponto de observação. Essa obra deflagra uma sequência de outras as quais terão como assunto imagens de escadas e a relação entre representação, simulação, virtualidade;

Há bastante tempo venho explorando diversos tipos de ilusões e distorções de perspectiva, a partir de imagens banais de escadas, apropriadas de revistas e catálogos variados. As primeiras obras foram silhuetas construídas com distorções de perspectiva, que, dependendo do ponto de vista, podiam proporcionar imagens “corrigidas”. Assim foi em *Projectio II*, que mostrei na

²⁵⁹ Entrevista concedida à autora, em 2012, *op. cit.* Questão a respeito do conteúdo político em sua obra. Vide nota nº 180 desta tese.

exposição *Simulacros*²⁶⁰, no MAC-USP (1984), e em Vértex, que, em 1988, pinteí nos dois lados de um vértice alto, construído em madeira, na vitrine da Franklin Furnace, em Nova York²⁶¹.

No contexto das escadas, a partir de *Projectio II* (Lâmina XXX) estão: *Escada Inexplicável II*, 1997 (Lâmina XXXI e XXXII – desenho preparatório), e *Descendo a Escada*, 2002, sendo que, a partir do início dos anos 1990, um dos interesses de Regina está nos “patamares invisíveis que escadas metaforicamente descendentes levariam os espectadores, sugerindo-lhes o acesso a possíveis abismos abaixo do chão²⁶²”.

Sobre *Escada Inexplicável II*, Regina Silveira esclarece que:

Existe uma *Escada Inexplicável* – a número 1 –, no real, feita por um autor anônimo, no final do século XIX. Está na Igreja N. Sa. de Loretto, em Santa Fé [Novo México, EUA], ligando a nave ao coro. Na mesma época em que desenvolvia as diversas etapas de meu trabalho com a imagem da DIA Art Foundation, visitei esta escada ‘helicoidal’, celebrada como um ‘milagre’ de *design* e uma atração turística da cidade. Construída sem pregos, com madeira curvada, teria sido feita por São José, a identidade escondida do carpinteiro que chegou à igreja com seu burrico, a madeira e um balde de água, seu único instrumento para resolver o problema da escada – e que partiu sem pedir pagamento e sem dizer seu nome. Achando que, de certa maneira, também a mim escapava a lógica entre os processos gráficos até então imbricados na minha escada, exemplificados pelas dezenas de ponto de fuga que haviam sido introduzidos pelo 3D nos meus desenhos originais em perspectiva linear (e que eu ainda precisava analisar e organizar para , como um todo, adaptar a solução digital aos encaminhamentos de uma nova etapa seguinte, necessariamente manual), apropriei-me do nome da escada da igreja de Santa Fé, inteiramente adequado ao trabalho em curso²⁶³.

A foto que originou a *Escada Inexplicável II* foi feita pela crítica e jornalista Angélica de Moraes, sob orientação da artista, “tomada em 1996, fixa de cima para baixo (*plongé*)”²⁶⁴, nas escadarias da DIA Art Foundation, em Nova Iorque. Nela, a artista utiliza o mesmo método

²⁶⁰ “Projectio II, uma perspectiva multiplana de uma escada de abrir, cobrindo três painéis dispostos em formação ortogonal, cada um com 3m x 3,50 m”. SILVEIRA, Regina. Tese *Simulacros*, p. 149.

²⁶¹ Ver: SILVEIRA, Regina. A genealogia da *Escada Inexplicável* e o embaralhamento dos meios. In: *Mídias – Multiplicação e Convergências*. Organização: Elaine Caramella: CAMELLA [et al.]. São Paulo: Ed. SENAC, 2009. p. 95-96.

²⁶² Idem, p. 96.

²⁶³ Idem, p. 98.

²⁶⁴ Ver: MORAES, Angélica. R.S.: Óptica da precisão. In: *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999, p. 119.

de distorção que aplica em obras anteriores, ou seja, desenha a partir da imagem fotográfica em papel quadriculado. Só que a imagem distorcida obtida é recortada em poliestireno e, depois, aplicada sobre a parede e o chão do espaço expositivo, configurando a ênfase que os trabalhos da artista atingem na década de 1990 – instalações – e, cada vez mais, a partir de então, *site specifics*. A noção de ilusão/simulacro ganha, gradualmente, impacto e atinge um ponto alto, no âmbito do trabalho com as imagens de escadas, com *Descendo a Escada*, 2002, apresentada em videoprojeção, originalmente, na exposição *Emoção artificial I*, no Itaú Cultural, e que a artista apresentou em colaboração com o Itaulab:

Nela [*Descendo a Escada*], a escada deixa de ser uma representação fixa, caracterizada por uma ilusão da profundidade que se experimenta com o olhar, para ser a experiência, virtual e interativa, da ação de descer a escada, até atingir o espaço escuro depois do último patamar. Neste trabalho, pode-se penetrar o desenho perspectivado da escada em caracol, que vai se desdobrando no ambiente, ao som de passos ritmados (de outros supostos usuários da escada) vindo de patamares invisíveis.

A execução da descida virtual é garantida pelo controle do movimento, giratório e centrípeto, do modelo digital da escada animada. A animação toma como eixo o vértice dos três planos onde a imagem é projetada (o chão e as duas paredes), em back light, por três projetores de vídeo²⁶⁵.

Assim, o uso da imagem de escadas na obra de Regina Silveira, contribui com o conceito de simulação/simulacro de forma que a imagem fixa evolui para a videoprojeção, em um ambiente em que o espectador adentra no âmago da escada; e que a fotografia, como imagem base, colabora para essa ideia de simulação e virtualidade.

Fora da tese *Simulacros*, mas dentro das operações e ideia de simulacro está série *Armarinhos* (Lâminas XXXIII e XXXIV), primeiro “feitas para procedimentos litográficos com matrizes fotomecânicas para offset”²⁶⁶.

De acordo com a artista,

as imagens dos objetos de costura tem origem em fotografias feitas no meu estúdio, sob minha orientação, pelos assistentes – essas fotos são puro registro e foram bastante manipuladas digitalmente para alcançar a visualidade que agora elas têm... Só a agulha não foi fotografada e sim escaneada diretamente.

²⁶⁵ Ver Ver: SILVEIRA, Regina. A genealogia da *Escada Inexplicável* e o embaralhamento dos meios, *op. cit.* p. 98-99.

²⁶⁶ Conforme explicação da artista em e-mail datado de 15 de setembro de 2012.

A série *Armarinhos* ressalta o procedimento recorrente em Regina Silveira de partir de uma mesma obra e ressignificá-la, construir novas ideias e propiciar outras reflexões a seu respeito, como em *Vélox*, por exemplo (tópico 1.4, deste capítulo) e nos *Dilatáveis*, nas quais há uma migração dos meios – do papel para o espaço. As imagens contidas nas lito offset, que compõem a série (Lâminas XXXIII e XXXIV), migram para *site-specific*²⁶⁷ (ANEXO A, A.4, p.213), agora realizadas em plotter de recorte e impressão sobre vinil adesivo. Com isso, ganham outra dimensão: as sombras são agigantadas e remetem ao universo de *Símile*. As múltiplas sombras provenientes da linha que sai do botão (Lâmina XXXIII) criam uma narrativa altamente ficcional, potencializando o discurso em torno do universo da costura. As imagens dos objetos são aumentadas, propiciando uma melhor visualização ainda do elemento “real”, fotografado (botões, alfinete, gancho), do que nas gravuras.

Isto é, coloca-se em dúvida a própria capacidade da fotografia de atestar o real, quando a artista lança mão de manipulação digital, para conferir ainda mais veracidade à visualidade dos objetos de costura, em um refinamento da articulação de sentidos que levam à ideia de ficção, onde a fotografia contribui com essa construção.

²⁶⁷ No Brasil, obras da série *Armarinhos* para *site-specific* foram apresentadas, em Porto Alegre, Brasil, na Fundação Iberê Camargo (exposição Regina Silveira *Mil e Um Dias e Outros Enigmas*), entre 16 de março e 29 de maio de 2011, e no MAP – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, No exterior, no Piper Bulding, Washington D. C. e na Alexander Gallery, em Nova Iorque.

1.5.4. *To be continued (Latin American Puzzle)*, 1997, e *Duplo*, 2003

Regina Silveira. *To be continued.... (Latin American Puzzle)*, 1998, impressão sobre vinil adesivo, dimensões variáveis. Obra aplicada em espaço expositivo. Coleção da artista. Registro fotográfico da obra: Carlos Kipnis.

Regina Silveira. *To be continued.... (Latin American Puzzle)*, 1998. Detalhe. Coleção da artista.

Regina Silveira. *Duplo*, 2003. Projeção de globo dicróico, madeira pintada e recorte de vinil adesivo, 80 m², exposição *Claraluz*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, SP. Coleção da artista. Registro fotográfico da obra: João Musa.

O imaginário do quebra-cabeça aparece pela primeira vez, na obra de Regina Silveira, na série “Jogos de Arte” (*Quebra-cabeça*), 1977, realizada em offset sobre papel. A imagem da obra *Guernica*, 1937, de Pablo Picasso, é transformada em um quebra-cabeça, com trinta e seis peças, delimitado por uma “malha geométrica”²⁶⁸, que se repete logo abaixo da imagem, sugerindo a operação de montagem e desmontagem do quebra-cabeça: em papel, lembre-se. *To be continued* (*Latin Amercian Puzzle*), obra *site-specific*²⁶⁹ (Lâminas XXXV e XXXVI), em 1997, conforme matéria da época (Anexo A, A.2, p. 192), era composta “por 108 módulos” embaralhando “uma centena de imagens que correspondem aos grandes estereótipos da América Latina: Pelé, Corcovado, Pão de Açúcar, onça pintada, Frida Khalo, Evita, tango, Gardel” e “a brincadeira” sendo “mais ou menos o seguinte: do meio de tanta fragmentação, não emerge nada. Ao mesmo tempo que informam tanto, não esclarecem nada”, avalia a própria Regina Silveira. Em entrevista atual (Anexo A, A.1, p.166), a artista observa:

To be Continued é uma constelação de fragmentos de imagens fotográficas apropriadas, provenientes de diversos tipos de publicação sobre a América Latina no formato de um quebra-cabeças agigantado, feito com mais de 100 peças, para montar em associações totalmente livres. Como tal, a operação poética implicada nesta obra foi a escolha entre repertórios de imagens estereotipadas ou emblemáticas da América Latina, para embaralhar os significados já aderidos a cada uma delas e propor conjunções e configurações que entre si não estabelecem continuidade ou sentido, com a intenção de trazer a incomunicabilidade e a própria dificuldade do conhecimento da AL como significação abrangente do Quebra-cabeças.

O elemento fotográfico visível, nas peças do quebra-cabeça, faz reconhecer personagens e imagens que compõem a história da América-Latina, ou são emblemáticas, nesse contexto. Apesar de não ser possível estabelecer, efetivamente, a continuidade proposta no título da obra (*To be contienued...*), em decorrência da falta das peças; essa mesma falta cria uma narrativa, em si²⁷⁰, abrindo espaço para uma continuidade (talvez descontínua?) imaginada. Nesse sentido, aponta para a noção de ficção, como narrativa²⁷¹. Note-se que a fotografia é o elemento que propicia a articulação de todos esses sentidos, considerando-se que, por meio dela se dá a possibilidade de identificação das imagens nas peças. Logo, esse repertório propicia a criação de conexões imaginadas. *Duplo*, 2003, (Lâmina XXXVII), tanto evoca a noção de “duplo do real”, alusão à fotografia, vista sob esse viés, como a ideia de duplicidade. Dois cubos são mostrados em um

²⁶⁸ Ver: MINERINI NETO, José. Dissertação de mestrado, *op. cit.*

²⁶⁹ Por essa razão pode ter diferentes montagens e quantidades de peças, de acordo com o espaço a ser exibida.

²⁷⁰ Roland Barthes propõe distinguir na obra narrativa três níveis de descrição: o nível das “funções”, das “ações” e o da narração, destacando que “Será bom lembrar que estes três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código”. *To be continued...* de Regina Silveira pode ser entendido sob essa integração progressiva entre função (a de perder a função de ser completado, a não ser em um nível imaginário), entre ação (a montagem das peças que se encaixam) e o discurso (da incomunicabilidade e da imaginação), de modo que o discurso decorrente dessa obra, tem seu próprio código. BARTHES, Roland. “Introdução a análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, Roland, et al. *Análise estrutural da narrativa*. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. p. 27-28.

mesmo espaço: um físico e o outro projetado – originário de imagem fotográfica. A crítica à noção de realidade ocorre a partir desse jogo entre o par de cubos – um real, outro originário no real, criando uma contraposição entre físico e virtual, real e ficcional, discurso que se intensifica via sombra, artificial. Regina Silveira comenta em entrevista (Anexo A, A.1, p. 166):

Duplo é uma instalação constituída por um cubo de dimensões avantajadas e sua cópia fotográfica, projetada desde um gobo dicróico, como duplo fantasmagórico do elemento tridimensional. O cubo e a projeção fotográfica compartilham uma falsa sombra projetada, realizada em vinil adesivo, como “ponte” entre o real e a sua representação. Ainda que nesta obra o único dado literalmente fotográfico seja a fotografia de um cubo exatamente igual- mas de escala menor- do que aquele apresentado como “real”, depois usada como gravação sobre vidro e confecção do gobo dicróico, eu quis que o conjunto de relações entre os elementos fosse quase uma declaração visual sobre a ilusão e sobre a própria natureza da imagem fotográfica. Quero acrescentar que como em toda ilusão visual, a ordenação entre os elementos do *Duplo* facilmente se desmonta quando o observador deixa o ponto de vista privilegiado pela na construção da instalação.

Duplo se tornou, de fato, uma declaração visual sobre a natureza imagem fotográfica. Há uma linha tênue entre o que é real/ o que é fictício, o que é físico/o que é projetado, conferindo alto grau de ilusão e artificialidade a *Duplo*, em um jogo visual complexo. A obra *To be Continued* não remete diretamente a *Duplo*, vice-versa, contudo o jogo entre real e virtual está presente em ambas, embora de maneiras diferentes: na primeira, a ideia de *virtual* via espaço aberto pelas peças faltantes, e *real* – as imagens fotográficas reconhecíveis. Na segunda, o cubo físico e seu duplo, em alusão à fotografia, indicam a ideia de *real*, e a projeção (da imagem e da sombra), evocam o aspecto *virtual*.

²⁷¹ Sobre a questão da narrativa e o conceito de história ver: BENJAMIN, Walter. “O narrador” e “Sobre o conceito de História” In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. Sobre a questão da narrativa na teoria histórica contemporânea, Hayden White, em seu texto *A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea*, considera que: “Na teoria histórica contemporânea, o tópico da narrativa tem sido objeto de grande e intenso debate. [...], p. 439. No campo dos estudos históricos, no entanto, a narrativa tem sido vista em grande parte nem como um produto de uma teoria, nem como a base para um método, mas antes como uma forma de discurso que pode ou não ser usada para a representação de eventos históricos – o que depende de ser seu objetivo inicial descrever uma situação, analisar um processo histórico ou produzir um relato [...] Onde o objetivo em questão é contar um acontecimento, o problema da narratividade estará em se os eventos históricos podem ser verdadeiramente representados à medida que manifestem as estruturas e processos de eventos encontrados mais comumente em certos tipos de discurso “imaginativo”, ou seja, ficções; como os épicos, os contos populares, o mito, o romance, a tragédia, a farsa[...] Isso significa que o que distingue os enredos ‘históricos’ dos ‘ficionais’ é, antes de tudo, o conteúdo, não a forma. O conteúdo dos eventos históricos é o evento real, o que realmente aconteceu, e não o imaginário, inventado pelo narrador. Donde se infere que a forma com que os eventos históricos se apresentam ao narrador não é construída, e sim encontrada”. p. 441. Em conclusão, White observa: “É possível produzir um discurso imaginário sobre acontecimentos reais que pode não ser menos ‘verdadeiro’ por ser imaginário. Tudo depende como se elabora a função da faculdade de imaginar na natureza humana [...] Não é possível que a questão da narrativa, em qualquer discussão da teoria histórica, seja sempre, por fim, sobre a função da imaginação na produção de uma verdade especificamente humana?”, p. 483. In: NOVAIS, F.; DA SILVA, R. F. (Orgs.). **Nova História em perspectiva – volume 1**. São Paulo: CosacNaify: 2011, p.439-483. Ver também a explanação da Profª. Dra. Sara Albiéri sobre a narração em história, na videoaula 3, 26 de nov. 2013: ALBIERI, Sara. **A Narração em História**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IdXpCx8S5HE&hd=1>. Acesso em: 09 fev. 2015.

**1.5.5. *Claraluz*, 2003, *Memoriazul*, 2005, *Entrecéu*, 2007 e
Mil e um Dias, 2007**

Regina Silveira. *Lumen*, 2003. Projeção luminosa *site specific*, 240 m², exposição *Claraluz*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo – CCBB-SP. Arquivo Regina Silveira. Registro fotográfico da obra: João Musa.

Regina Silveira. *Luminância*, 2003. *Backlights* e vinil adesivo, 54 m² (chão), *site specific* exposição *Claraluz*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo – CCBB-SP. Registro fotográfico da obra: João Musa. Arquivo Regina Silveira.

Regina Silveira. *Memória Azul (Lumen)*, 2005. Palácio de Cristal, Parque Del Retiro, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 780 m² (teto). Detalhe teto. Arquivo Regina Silveira.

Regina Silveira. *Memória Azul (Lumen)*, 2005. Palácio de Cristal, Parque Del Retiro, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 780 m² (teto). Detalhe teto. Arquivo Regina Silveira.

Regina Silveira. *Entrecéu*, 2007. Vinil adesivo, instalação, 900 m² (aprox.). Imagem digital, Eduardo Verderame e Rodrigo Barbosa. Execução: Kromart Studio. Coleção da artista.

Regina Silveira. *Mil e um Dias* – site-specific, 2011. Imagem do vídeo *Mil e Um Dias*, na exposição *Mil e Um Dias e outros Enigmas*, na Fundação Iberê Camargo. Coleção da artista.

Regina Silveira. *Mil e um Dias* – frames da vídeo animação, 2011. Coleção da artista.

Regina Silveira. *Mil e um Dias* – frames da vídeo animação, 2011. Coleção da artista.

A fotografia como fragmento imagético dentro do uso de meios digitais²⁷¹, torna-se uma das características das obras de Regina Silveira a partir dos anos de 2000, no refinamento e evolução do conceito de ficção, pautada na ideia de simulacro, sobretudo. Nesse mesmo período, embora nunca tenha deixado de lado o exercício de sua obra gráfica – lembre-se, por exemplo, das séries que vão de *Armarinhos*, 2002 (Lâminas XXXIII e XXXIV) a *Nômade*, 2012 (Lâmina XXV) –, Regina realiza, principalmente, obras *site-specific*.

Como observa o crítico Adolfo Montejo Navas: “Em suas intervenções em *site specific*, Regina Silveira não altera, física ou materialmente, os espaços, mas sim intervém na sua aparência, visualmente, perceptivelmente, utilizando a existente arquitetura como suporte para novos significados”²⁷². Se por um lado esses novos significados estão ligados à ideia de arquitetura como suporte, por outro conectam-se às ficções que a artista cria com as intervenções em *site specific*²⁷³.

Do percurso trilhado, especialmente a partir de *Anamorfás*, a fotografia contribuirá na articulação de ficções e com o sentido de simulacro. Conforme a artista:

A própria noção do grau de artifício embutido na imagem ilusionista, que em minhas reflexões para *Anamorfás* já incluía a fotografia, certamente alavancou o percurso para o caráter ficcional que muito mais tarde emprestei às imagens de grande formato, que recobririam espaços arquitetônicos, como foram as de *Lumen* (em Claraluz), de *Memoriazul* (em *Lumen*), *Entrecéu* (em Ficcões). O caráter ficcional, a meu ver, estava aderido à narrativa visual implicada nessas imagens, pela alusão a uma espécie de acontecimento no tempo, como dado

²⁷¹ Na entrevista “Efeitos e Afetos” que Regina Silveira concedeu a Márcio Doctors, em 2006, por ocasião da exposição *Luz Zul* no Centro Cultural Telemar, RJ, a artista comentou em resposta à questão sobre a dimensão poética e da técnica em seu trabalho, no que diz respeito a adoção de recursos digitais para a realização de seus trabalhos, em meados dos anos 1990: “Quando comecei a adotar recursos digitais para a realização de meus trabalhos, em meados dos anos 1990, pude imprimir mais velocidade à concepção de diversas obras, especialmente as de grande formato. Também pude ter acesso a novos suportes que me garantiram vencer com maior precisão os desafios das grandes escalas em arquiteturas, nas quais deveria planejar intervenções – sem falar do novo tipo de permanência que pude dar às minhas instalações *site specific*: a potencialidade da repetição, presente nas matrizes digitais [...] Minha meta não é a dimensão técnica e sim a dimensão poética. Por mais sofisticados que os recursos técnicos possam ser, eles não devem ter relevância. Pretendo que sua função maior seja tornar a poética mais incisiva”. In: DOCTORS, M. “Efeitos e afetos – entrevista com Regina Silveira”. In: CENTRO CULTURAL TELEMAR. **LUZ ZUL – Regina Silveira**. Curadoria: Marcio Doctors. Rio de Janeiro, Centro Cultural Telemar, 18 jul. a 27 ago. 2006, p. 15 e 16.

²⁷² NAVAS, Adolfo Montejo. *O espaço imantado – a poética transversal de Regina Silveira*. In: NAVAS, A. M. (Ed.). **Regina Silveira**. Milão: Edizioni Charta, 2011. p.31.

²⁷³ Aqui poderiam ser igualmente inseridas as obras *Observatório*, 2006, e *Tramazul*, 2010, porém estas serão estudadas no Capítulo 3.

alegórico essencial a sua significação (os vitrais virtualmente quebrados e logo depositados no chão, ou o espaço arquitetônico rompido para incluir o espaço aberto do céu). Mas preciso observar que essas imagens não são exatamente fotografias, embora partam de fotografias. Elas são na verdade imagens digitais, portanto híbridas e artificialmente construídas em sua totalidade. Neste sentido são simulacros, sem referente direto no real.²⁷⁴

Nas obras *Lúmen* (Lâmina XXXVIII) e *Luminância*²⁷⁵ (Lâmina XXXIX) há um mesmo procedimento de desconstruir, virtualmente, o vitral da claraboia do edifício do Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, em São Paulo, para depois recompô-lo como imagem luminosa de grande formato²⁷⁶, que será projetada sobre paredes e tetos (*Lúmen*), ou aplicada como recorte (vinil adesivo – *Luminância*), no solo e no cofre. O processo é o seguinte: a artista fotografa a claraboia, a partir de diferentes pontos de vista, para depois combinar e tratar as imagens fotográficas obtidas como colagem digital apta a produzir uma transparência para uso em projetor de grande potência luminosa. Dessa forma, é tal colagem que quando projetada ou aplicada, simula um espaço ficcional a partir de um real. Esse resultado é deflagrado pela fotografia, como fragmento imagético, nas operações²⁷⁷ para a realização de *Lúmen* e *Luminância*, contribuindo com o conceito das obras e na articulação da ideia de ficção.

Memoriazul (*Lúmen*) [Lâminas XL e XLI] segue raciocínio semelhante ao de *Lúmen* e *Luminância* (CCBB-SP), logo, a fotografia desempenha o mesmo papel. Desta vez, são fotografados os telhados de vidro do Palácio de Cristal, do Parque Del Retiro, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri. Porém as imagens são impressas em vinil adesivo e aplicadas²⁷⁸ no teto e no chão, do local “para fazê-los serem percebidos como cobertura ficticiamente quebrada, cujos estilhaços e fragmentos teriam sido depositados no chão, com a aparência de um grande tapete de cacos”²⁷⁹. Em *Entrecéu*, 2007 (Lâmina XLII)²⁸⁰ a noção de simulação/ficção é ainda mais aguda “com a imagem de um céu azul com nuvens, totalmente construído digitalmente e sem referência no real, para montar a ilusão de um lugar atravessado

²⁷⁴ Entrevista concedida à autora em 2012, *op. cit.*

²⁷⁵ Obras *site specific* realizadas para a exposição *Claraluz*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, de São Paulo, entre 28 de mar. a 18 de mai. de 2003.

²⁷⁶ Regina Silveira conta sobre o processo de criação de *Claraluz* com a apresentação de estudos e maquetes no documentário *Regina Silveira: Clara Luz*, do Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo: CCBB, 2006), disponível em DVD no acervo da Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da USP, Cidade Universitária.

²⁷⁷ Regina Silveira, em entrevista concedida à autora, em 2012, observou que para “a composição das respectivas narrativas implicadas nessas obras, a fotografia comparece como operação ou conceito, em alguns patamares dos processos de invenção e execução”.

²⁷⁸ Na Lâmina XL é possível ver como se dá o processo de aplicação: os homens estão pendurados em equipamento para rapel.

²⁷⁹ Vide entrevista de Regina Silveira no Anexo A, A.1, p. 165, deste capítulo.

²⁸⁰ Ao fundo das imagens fotográficas de *Entrecéu*, nessas lâminas são vistas outras obras.

por outro, em suspensão”²⁸¹. A partir da fotografia de uma nuvem e de uma montagem digital, Regina cria um “céu sem horizonte”, puramente ficcional – portanto, se assemelha, mas não existe no mundo real –, aplicado em uma área de cerca de 900 metros quadrados do galpão do Museu Vale do Rio Doce (Vila Velha, ES)²⁸².

Mil e Um Dias, 2011²⁸³ (Lâminas XLIII a XLV) é um *site-specific* composto por projeções em que se alternam imagens de céu com nuvens de dia e à noite: “as imagens do dia são sempre tomadas do real, gravadas em dia de céu bem azul – ‘um azul de brigadeiro’ – com um pouco de vento e deslocamento das nuvens brancas”, de acordo com entrevista que Regina Silveira concedeu a José Roca²⁸⁴: “Já a parte da noite é uma recriação totalmente digital: uma colagem [...]” e “também as nuvens noturnas [...] são recortes colados das mesmas nuvens reais gravadas para o dia, com a diferença da tonalidade mais escura, tênue e acinzentada, similar às que as nuvens adquirem nas noites reais, quando percorrem áreas urbanas iluminadas”²⁸⁵. Note-se que as imagens das nuvens gravadas, tornam-se *frames* fotográficos, nos processos de construção, recorte e colagem digital para a obtenção da imagem final, de modo que a ideia de ficção transita entre a fotografia e o cinema, no resultado da interrelação entre ambos. Para Regina Silveira:

A animação *Mil e Um Dias* é também uma construção/simulacro mas em um viés mais filosófico. Com as nuvens derramando verticalmente daquela fresta alta, ela responde à intenção de propor uma narrativa totalmente ficcional, em que o teto e a parede do prédio se abrem virtualmente para um espaço aberto – no céu ou no cosmos – e deixam penetrar o tempo que passa, o tempo da memória²⁸⁶.

O simulacro, a ficção, a narrativa, e novamente a ficção, a virtualidade, “é possível sonhar, é possível imaginar a possibilidade do sonho”. O desejo de ficção concretizado na poética de Regina Silveira. Da obra gráfica ao *site-specific*, a fotografia como visualidade do ficcional.

²⁸¹ Vide entrevista de Regina Silveira no Anexo A, A.1, p. 165, deste capítulo.

²⁸² *Entrecéu* participou da exposição “*Ficções – Regina Silveira*” de 27 de jul. e 27 de set. de 2007, no Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, ES. Em seu texto “Entreimagens” Adolfo Montejo Navas comenta que “O que se produz em *Entrecéu* é uma situação inusitada de aparição [...] É uma ficção estética que relata um outro acontecimento imaginário, mas aquilo que ‘relata’ é mais uma situação de ordem poética – de concentrada cognição imaginativa – do que uma narrativa longa e discursiva. E que tem um forte componente alegórico, ou seja, produz uma migração de significados, pois a condição da imagem é se converter em outra coisa: na apropriação e leitura de *Entrecéu*, o prédio do MVRD fala do céu e vice-versa. A operação de mexer no eixo visual central da arquitetura do galpão leva à realização de um surpreendente túnel celeste, onde a estrutura da nave sem o teto real à vista não serve de abrigo nem de separação, mas de procurada osmose visual”. p.12.

²⁸³ Versão da exposição *Regina Silveira – Mil e Um Dias e Outros Enigmas*, *site-specific* para a Fundação Iberê Camargo. A primeira versão da obra, em 2007, foi para a exposição *Ficções*, no Museu Vale do Rio Doce.

²⁸⁴ No catálogo da exposição “Regina Silveira: *Mil e Um Dias e Outros Enigmas*”, p. 14.

²⁸⁵ *Idem*.

²⁸⁶ *Idem*, p.15.

ANEXO A

A.1 – Entrevista com Regina Silveira

A.2 – Correspondências

A.3 – Periódicos

A.4 – Documentações de exposições (fotografias, folders, cartazes)

Os documentos das seguintes páginas foram redimensionados para a versão online desta tese: 170 a 178, 202 e 208. Consultar o exemplar impresso para a visualização desses documentos em tamanho maior.

A.1 – Entrevista com Regina Silveira

Concedida por e-mail em 09 de julho de 2014.

Daniela Maura Ribeiro: *Regina, você poderia comentar sobre a realização e a circulação, do Álbum Middle Class & Co, 1971? Por exemplo naquelas exposições que ocorreram em Porto Rico, na Espanha e no Brasil e em publicações? Refiro-me também às outras obras da série, de 1972, em cores. Qual a importância dessa série como marco na utilização da fotografia em sua obra gráfica, como elemento crítico à ideia de representação e de veracidade da imagem fotográfica? A imagem tirada do real para comentar uma realidade e não a de ser fiel a ela? De onde a imagem fotográfica utilizada na obra teria sido retirada? Você residia em Porto Rico, a qual mídia impressa você tinha acesso lá?*

Regina Silveira: Imprimi o álbum *Middle Class & Co.* no estúdio de serigrafia que havíamos instalado, Júlio Plaza e eu, no recinto universitário de Mayaguez, desde nossa chegada a este campus da Universidade de Porto Rico (UPR), em 1969. Nos anos que durou a estância em Porto Rico, imprimir serigrafias foi uma atividade intensa e inteiramente facilitada para o meu trabalho, depois das verdadeiras batalhas técnicas mantidas anteriormente, no Brasil, para conseguir a desejada qualidade de impressão, só agora proporcionada por bons materiais e equipamentos. O álbum *Middle Class & Co.* dava sequência aos anteriores: *10 Serigrafias* (1970) e *15 Laberintos* (1971). O primeiro reunia uma série de estruturas geométricas fortemente coloridas, em conexão com as pinturas que nesta época realizava sobre recortes de alumínio; o segundo consistia de imagens puramente gráficas, impressas em preto, nas quais trabalhei variantes de configurações geométricas, em Perspectiva Paralela, representando falsos labirintos, com diversos tipos de entradas, saídas e percursos. No novo álbum, a ideia foi a de explorar formas fechadas, construídas como caixas especializadas, segundo a Perspectiva Paralela, e propostas como continentes para um conteúdo bem específico: a foto de uma multidão anônima, sempre a mesma, vista de cima. Ver de cima foi essencial para a escolha da imagem que se devia adaptar a configurações gráficas que não admitiam a compressão e diminuição da imagem na distância, próprias da Perspectiva Linear que, normalmente, organiza as imagens fotográficas. Algumas imagens de *Middle Class & Co.* estiveram na exposição *Creación, Creation...* (1972), uma mostra internacional de *Mail Art* organizada por Julio Plaza em colaboração com a IAC (International Artists Cooperation, de Klaus Groh, sediada em Oldenburg, Alemanha), para a Galeria de Arte do Recinto de Mayaguez da UPR. Uma delas serviu de capa ao livro de Jorge Morales Yordán, *Desarrollo político y Pobreza* e todo o conjunto de *Middle Class*, somado a outras serigrafias desenvolvidas posteriormente, foi o material exposto em minha individual na Galeria Seiquer, de Madrid, em 1973, poucos meses depois do meu regresso ao Brasil. Mais algumas palavras sobre as demais imagens que incluí na série *Middle Class*, em 1972. São serigrafias que usam mais recursos de cor, com a mesma imagem da multidão, mas já com recortes específicos que destacam figuras ou

grupos, ora por ampliações sequenciais, ora por reservas de cor, e mesmo por imagens gráficas que circunscrevem ou apontam a figuras da multidão, como se fossem lentes ou até alvos de tiro. Entre essas serigrafias, há outras que abandonam a imagem de multidão e mostram outras imagens da mídia impressa, para explorar associações diretas entre fotos de guerra (do Vietnã) e fotos impessoais de executivos. Queria manifestar que, em *Middle Class & Co.* e em todas as gravuras com suporte fotográfico do período de Porto Rico, não tive qualquer propósito de discutir a natureza da imagem fotográfica como representação e suas diferenças com a realidade visual, pois essas perguntas e reflexões só começam a incidir em meu trabalho depois das *Destruturas Urbanas* e *Anamorfias*, na segunda metade desta mesma década. A intencionalidade implicada nessas gravuras, em primeira instância, é claramente política, e o que me move é o desejo de comentar relações de poder por meio de imagens referenciais e seus possíveis acoplamentos.

DMR: *Ainda nesse bojo, poderia comentar sobre as imagens fotográficas por trás das serigrafias que você fez nos anos 1970? Você comentou que residia perto do aeroporto de Congonhas, à época, e que algumas das imagens da série Destruturas Urbanas eram provenientes de cartões postais, vendidos perto do aeroporto. Você ainda possui esses postais?*

RS: As imagens fotográficas incluídas em todas as séries gráficas dos anos 70 (*Executivas*, *São Paulo Turístico*, *Destruturas Urbanas* e *Destruturas Executivas*, *Jogos de Arte*, *Brazil Today* e outras mais) foram, invariavelmente, capturadas da mídia impressa, onde já vinham tratadas graficamente. Por cima disto, eu ainda exercia uma forte manipulação, com cortes, montagens e efeitos diversos, ao aplicar procedimentos fotomecânicos para uma nova reprodução daquelas imagens. Na esfera da reprodutibilidade esses eram os recursos maiores à disposição para o tratamento de imagens, fotográficas, ou não, e eles podem muito bem ser vistos como uma espécie de pré-história da atual manipulação digital para tratamento de imagens e simulações. Meu primeiro contato com a fotomecânica foi viabilizado pela própria Universidade de Porto Rico, que chegou a montar uma pequena gráfica para impressão em offset, junto ao programa de Artes, com equipamentos para preparação de fotolitos e gravação de chapas sensibilizadas — numa operação que tinha como objetivo específico a impressão, praticamente “caseira”, do catálogo da exposição *Creacion, Creation*, em 72, uma tarefa para a qual contamos com a colaboração de um mutirão de estudantes. Não tenho a menor lembrança de onde extraía imagens no período de Porto Rico, certamente da mídia impressa americana e internacional que chegava abundantemente na ilha e, particularmente, na Universidade. Algumas fotografias e imagens recolhidas em São Paulo eu lembro a origem: a banca de cartões postais e revistas semanais da Livraria La Selva, no aeroporto de Congonhas, quase vizinha a minha casa; ou a Casa do Artista, onde buscava manuais técnicos de cunho acadêmico que ensinavam como desenhar, bem como catálogos de mobiliário comum de estúdio e de outros equipamentos para o artista tradicional. Todo este material capturado chegou a formar um denso arquivo físico com centenas de imagens, que conservava em meu estúdio para consulta. Anos depois pude encontrar um sucedâneo pronto e muito disponível na reserva das milhares de imagens disponibilizadas para empréstimos, pela *Picture Collection*, da New York Public Library, que ainda uso, sistematicamente, desde os anos 90.

DMR: Poderia comentar sobre a ideia da apropriação do cenário urbano como imagem em sua obra e o papel da fotografia nessa apropriação, para a construção de uma noção de ficção? E sobre sua produção em Arte Pública, nesse escopo, considerando que quando você concebe uma obra de arte pública, desde os Outdoors, nos anos 1980, há nelas um forte sentido de ficção, ilusão, simulacro? O quanto você vê na fotografia um elemento fundamental para a articulação desses sentidos, desde as obras de Arte Pública permanentes, como nas efêmeras e naquelas que possuem matrizes digitais se necessária a reconfiguração em um espaço permanente (as quais você denomina de “híbridas”)?

RS: Parece que o sentido de ficção se instalava a cada vez que as obras saíam dos espaços expositivos brancos e neutros para se instalar no espaço real – muitas vezes o espaço público – onde sempre se sobrepunham aos dados do existente e se apresentavam como descontinuidade perceptiva ou intervenção. Gosto muito do termo “aparição, como inserção inusitada e mesmo fantasmal de um elemento ou imagem que se introduz no espaço tempo do real, mas não se confunde com ele. Ao invés disto, usa ou se apoia em alguns dos dados do real que lhe serve de fundo para fazer supor que o imaginário de onde provém, mesmo que estranho, faz parte daquele real. Com isto, a intervenção, mesmo as mais efêmeras, pode ganhar mais “munição” para perceptualmente transformar um lugar ou situação. Ainda que qualquer tipo de imagem possa alavancar as ilusões capazes de configurar ficções, parece que as fotografias e as simulações têm maior poder para isto, simplesmente pelas âncoras que mantém no real – conhecido ou percebido.

Entre as obras que, mais claramente, incluem o dado ficcional estão os *Enigmas* (1981), onde as sombras inventadas de objetos se aderem e transformam outros objetos, cujas fotografias não possuem maior ênfase que sua própria presença denotativa (uma panela, um telefone, uma bolsa e uma máquina de escrever); e está também o *Duplo* (2003) no qual um cubo e sua projeção fantasmagórica se constituem como uma quase-declaração sobre a natureza indicial e ficcional das imagens fotográficas. Entre as obras que foram feitas para espaços públicos, as que cobriram fachadas, revestiram espaços reais ou cobriram grandes arquiteturas está *Memoriazul*, a grande narrativa visual com que recobri, temporariamente, os telhados de vidro do Palácio de Cristal, em Madrid, para fazê-los serem percebidos como cobertura ficticiamente quebrada, cujos estilhaços e fragmentos teriam sido depositados no chão, com a aparência de um grande tapete de cacos. Também incluo *Entrecéu*, da exposição Ficcões no Museu Vale do Rio Doce (2007), a grande simulação que recobriu o espaço interior da extensa nave expositiva, com a imagem de um céu azul com nuvens, totalmente construído digitalmente e sem referência no real, para montar a ilusão de um lugar atravessado por outro, em suspensão. Também as imagens gráficas de caráter indicial conectadas a ideias de ausência podem também ser fortemente ficcionais. Assim foram as marcas de pneus em derrapagem, que se aderiram a arquiteturas diversas – como *Frenazos*, em Porto Rico (2004) e *Derrapando*, em Montevidéu (2004). As pegadas humanas de *Irruption (Saga)* em Taipei (2006) e de *Wild House* em Frankfurt (2014) também implicaram narrativas visuais similares e foram propostas como vestígios de um evento, no tempo, algo que passou e deixou seu rastro... Enfim, um acontecimento que diria “fantasmal” quase sempre em localizações difíceis ou paradoxais – onde a própria ausência e o dado ficcional mais forte. Acredito que também

as projeções urbanas, como a da mosca em *Transit* (2001), a do *Super Herói Night and Day* (1998) e a animação tipo cartoon de *Passeio Selvagem* (2009) são aparições que usam o contexto urbano como fundo de realidade onde se deslocam as ficções projetadas. Assim como nas demais obras com estes mesmos pressupostos, minha intenção abrangente sempre foi a de promover mudanças de percepção e comportamento, em públicos anônimos, nos diferentes lugares onde foram projetadas.

DMR: Poderia comentar as obras “*To be continued*”, 1997, e “*Duplo*”(2003)?

RS: *To be Continued* é uma constelação de fragmentos de imagens fotográficas apropriadas, provenientes de diversos tipos de publicação sobre a América Latina no formato de um quebra-cabeças agigantado, feito com mais de 100 peças, para montar em associações totalmente livres. Como tal, a operação poética implicada nesta obra foi a escolha entre repertórios de imagens estereotipadas ou emblemáticas da América Latina, para embaralhar os significados já aderidos a cada uma delas e propor conjunções e configurações que, entre si, não estabelecem continuidade ou sentido, com a intenção de trazer a incomunicabilidade e a própria dificuldade do conhecimento da AL como significação abrangente do Quebra-cabeças. Já o *Duplo* é uma instalação constituída por um cubo de dimensões avantajadas e sua cópia fotográfica, projetada desde um gobo dicróico, como duplo fantasmagórico do elemento tridimensional. O cubo e a projeção fotográfica compartilham uma falsa sombra projetada, realizada em vinil adesivo, como “ponte” entre o real e a sua representação. Ainda que nesta obra o único dado literalmente fotográfico seja a fotografia de um cubo exatamente igual - mas de escala menor- do que aquele apresentado como “real”, depois usada como gravação sobre vidro e confecção do gobo dicróico, eu quis que o conjunto de relações entre os elementos fosse quase uma declaração visual sobre a ilusão e sobre a própria natureza da imagem fotográfica. Quero acrescentar que, como em toda ilusão visual, a ordenação entre os elementos do *Duplo* facilmente se desmonta quando o observador deixa o ponto de vista privilegiado pela na construção da instalação.

DMR: E, por fim, poderia comentar sobre os “*Enigmas*” nas versões “*fotografia*” e “*postais*”, tanto como obra chave na transição de “*Anamorfias*” para “*Simulacros*”, mas também como raciocínio poético e visual que repercute em obras ou séries gráficas atuais como “*Nômade*” e “*Plugged Series*”?

RS: Inicialmente, os *Enigmas* foram feitos para reprodução, em tiragem de cartões postais a serem lançados pela Poesia e Arte, em São Paulo. Só posteriormente tiveram uma circulação como edição com outro formato. Essas quatro imagens são, de fato, a transição para algumas das características que dominam meu trabalho em obras dos 80, como as sombras projetadas com capacidade de re-significar seus referentes (*Dilatáveis*), às vezes, pelas diferenças de escala e muitas vezes pela própria ausência do referente (*In Absentia*), eclipsado do campo visual e presente apenas na memória ou repertório do observador. Já havia observado o comportamento das sombras projetadas quando acompanhavam as distorções que produzia nos contornos de imagens fotográficas “normais”, como as que dão origem às

Anamorfás. Fui totalmente deliberada ao reservar a exploração dessas possibilidades expressivas das sombras para a etapa seguinte, pois já sabia, de antemão, que tratar de sombras era o percurso poético bastante longo e implicava um conhecimento (histórico, teórico, ótico) que eu ainda não tinha. Os *Enigmas* são, de fato, o primeiro conjunto de obras que usa a sombra projetada como motivo central de sua formulação. Nos *Enigmas*, as imagens originais são tomadas fotográficas de objetos de meu uso pessoal: bolsa, sapatos, máquina de escrever e telefone. As cópias em papel, feitas no laboratório caseiro montado no estúdio da Capital Federal, estabeleciam a escala desejada e serviam de base para todas as operações posteriores que foram, essencialmente, as de desenhar (geometricamente e em perspectiva adaptada a profundidade virtual das fotos), silhuetas de outros objetos que poderiam projetar suas sombras sobre os objetos fotografados, descrevendo uma espécie de topografia totalmente imaginária dos relevos e profundidades percebidas nas fotografias de base. O recurso da silhueta recortada e aberta em filme bloqueador da luz, assegurava o efeito de escurecimento causado pela dupla exposição: o de objetos ausentes do campo da representação, flutuando entre o espaço virtual da foto e o olho do observador, no espaço real. A série *Plugged* (2010) e *Nômade* (2012) são gravuras com clara fundamentação fotográfica, que reiteram algumas das âncoras mais insistentes de minha produção. Em ambas, o resultado deriva de uma cena especialmente preparada para a fotografia, que serve de base às elaborações digitais posteriores. Para a série *Plugged*, as três imagens impressas em *photoetching* [fotogravura] que têm a luz como tema – por alusão –, preparei um fundo branco como lugar de uma ação em que minha própria mão, depois silhuetada, aciona um interruptor de luz, uma tomada elétrica e ainda segura uma lâmpada. A mão silhuetada é um signo gráfico insistente que venho utilizando desde os anos 70, para me “colocar em cena” e discutir temas diversos, a exemplo das diversas séries de *A Arte de Desenhar*, que fazia circular, produzidas em diversos meios, desde os anos 70. A serigrafia *Nômade* registra, fotograficamente, a ação simples de segurar com minha mão uma pilha de pequenos aviões, adquiridos em loja de miniaturas. Aqui, a mão silhuetada comparece para figurar, de outra maneira e mais uma vez, um gesto próximo ao que já havia elaborado para a gravura anterior *The Artist*. Nesta última, a mão silhuetada em branco, sobre um fundo azul, é uma forma vazia, sobre o papel, que segura um pequeno avião desmembrado, analiticamente, nas peças que o compõem. Seu próprio título carrega e explica a intenção, a mesma para as duas obras, que foi a de aludir, pela manipulação da escala conhecida dos elementos que compõem a junção inusitada, a relação mágica que o artista pode manter com a realidade.

A.2 – Correspondências

Este tópico traz uma seleção de oito fac-símiles de correspondências trocadas entre Regina Silveira e Walter Zanini, nos anos de 1968 a 1973, a partir de um total de trinta e sete documentos escaneados em pesquisa realizada no Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo-MAC-USP, entre agosto de 2012 e janeiro de 2013, nos seguintes fundos: FMACUSP 0067.004, FMACUSP 0079.006, FMACUSP 0127.005, FMACUSP 0130.003.

As correspondências estão aqui reproduzidas na íntegra para possibilitar a leitura do conteúdo completo referente aos trechos contextualizados no primeiro capítulo, dispostas na sequência seguinte:

- Fac-símile de carta manuscrita de Regina Silveira a Walter Zanini, datada de 21 de março de 1968, frente e verso, sobre o retorno da artista à Porto Alegre, RS, após período no exterior. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP (FMACUSP 0067.004).
- Fac-símile de carta manuscrita de Regina Silveira a Walter Zanini, datada de 2 de junho de 1969, sobre assuntos vários, entre eles a exposição que a artista realizou no IAB, envio de sua inscrição para participar da Bienal e possibilidade de ida a Espanha ou de aceitar o convite que poderia vir da Universidade de Porto Rico. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP (FMACUSP 0067.004).
- Fac-símile de carta manuscrita de Regina Silveira a Walter Zanini, datada de 31 de julho de 1969, em que Regina informa seu endereço na Universidade de Porto Rico – Campus Mayagues, a fim de manter contato com o Brasil. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP (FMACUSP 0067.004).
- Fac-símile de carta manuscrita de Walter Zanini a Regina Silveira, datada de 22 de maio de 1970, acusando recebimento de revista de Arte da Universidade de Porto Rico, entre outros assuntos. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP (FMACUSP 0079.006).
- Fac-símile de carta datilografada de Regina Silveira a Walter Zanini, datada de 14 de maio de 1972, em que solicita informações diversas como programação de atividades do MAC-USP e menciona ter editado um álbum de 25 exemplares “constante de variações sobre uma mesma imagem (fotográfica)”, entre outros assuntos. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP (FMACUSP 0079.006).
- Fac-símile de carta datilografada de Walter Zanini a Regina Silveira, datada de 29 de agosto de 1972, em resposta à carta de 14 de maio de 1972, de Regina Silveira. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP (FMACUSP 0079.006).

- Fac-símile de carta datilografada de Regina Silveira a Walter Zanini, datada de 24 de outubro de 1972, acusando o recebimento da resposta de Zanini, além de comentar viagens realizadas para a Espanha, França e Itália e sobre que seguia trabalhando em serigrafias com imagens reais (fotográficas). Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP (FMACUSP 0079.006).
- Fac-símile de carta datilografada de Regina Silveira a Walter Zanini, datada de 22 de abril de 1973, contendo em anexo oito cópias reprográficas de serigrafias da série *Middle Class & Co.* Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP (FMACUSP 0130.003).

Caro Zammari -

2-6-69

Sobre, por certa tua para o Gilberto (do Museu) que o meu nome havia sido usado p/ a coleção de artistas brasileiros - Fique este comunicado, pois dos tais coisas impossíveis de se contar, mas é mesmo? - Continuamos trabalhando muito, e P. Alípio, depois de 1 casamento com muito rigidez, trabalho e conflitos no meio - Estive de fato em S. Paulo, uma sociedade na casa do Paulo, ajudando no livro do Julio - mais de 12 horas de trabalho por dia - fique-se poder ver ninguém, dos pais - Fiz 1 expo no IAB e novo, - o que mais confuso foi espelhar estranheza entre as pessoas que nos encontraram mais a Refina das telas - E todo o material que me custou muito estudo, esforço de superação e sobretudo dinheiro, está guardado numa caixa no porão de minha casa - mandei uma peça p/ o Biênal de Bahia, sobre que nos foram expostas corretamente, e está hoje na sua unidade na - de volta, na guerra espande-se e milas certas - Vive o Brasil! - Decidi nos últimos dias, tentar 1 inscrição no Biênal, e nel encontrar mais ideias - as poucas que havia - fabricar uma, espero de todos o conselho que aceita este insinuar carente - mandarei sempre 3 peças (pauzes), porque o transporte não é fácil espero que há poucas chances de ser aceita -

Pensando que ficamos, em 1 julho, e P. Alípio este o fim do ano depois ainda nos istemas - nel a possibilidade de irnos p/ a Espanha no de aceitar 1 convite que deve vir de Univ. de Puerto Rico - Os próximos vez que fui a S. Paulo prometo ir a 21 de novembro - para dar 1 show e fazer a tua pintura - Revisão.

Caro Zanimi.

31-7-69

Estou quase de partida do Brasil outra vez,
para ir para Puerto Rico onde deverei ficar
uns 2 anos - início e eu reabirei convite
de Universidade de lá para expor, trabalhar, leio-
nar, organizar cursos e programas de arte, etc.
Está um dos motivos porque terminei
nesta mandando nada para o Brasil -
para levar todo o trabalho feito de 1 ano
para lá. Dito pelo que está acontecendo lá
tornou-se já o único aqui decidiu nos enric-
-Zanimi, porque que tu tiraste visto meus
trabalhos, agora já não há mais tempo - mas
nesta falta oportunidade de desenvolvermos
as fronteiras de onde "desenvolvemos a experiência"
mas que experiência é? 1. Tornando de fazer
fundação em vivências e estudo - procurar saber
tem mais ou menos e porque mais ou menos - mas
por modo que se deixa o plano da intuição pelo
de organização tu sabes bem.

Costaria de manter contatos com o Brasil,
tu poderias por vezes escrever-me, me enviar coisas, de
neste momento? - É lógico que tu farias o
mesmo - Meu endereço lá é este:
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
COLEGIO DE ARTES Y CIENCIAS
MAYAGUEZ - 00708

PUERTO RICO -
Mais um ganho que "dá no pé" - mas para
que o Julliy vai vir de volta - sabe lá se
nesta reforma também - Be Zanimi,
- este é próximo para ti a tua família -
Refugio.

St. Paulo, 22 Maio 1970

Regada Regina

Intei unto de ter notícias suas depois de
um vagio grande, afinal v. se tornou
frankamente uma "desejável".

Recebi a revista de Info da Universidade
e elle apurado bastante. Há notícias
de letreue atualidade e boa informação.

Chepou também o currículo de pro. Marie
Iglie, que ainda vai desportar por
aqui. Espero poder convidá-lo para
palestras aqui no auditório.

Espero ver em profeta do album com o
Pacello. A propósito, em fins de 1969,
adquini para o MAC o album - objeto
de Julius Plaza.

Do resto, unto habael, talvez um
unto áureo (você deve imaginar)
com muitos tempos.

Um abraço meu a Maria
ao casal

Sonja
Regina Silveria
Edifício Darlington, 1102
Nayagüez 00708 - Puerto Rico

malto → 1111

MAC

50MAC

Mayaguez, 14 de maio-72

Prezado Zanini

Saudades.

Nós vamos bem, terminando mais um ano de trabalho na Universidade de Puerto Rico. Iremos ao Brasil somente em dezembro, quando pensamos visitar-te. Fora disto, estamos tratando de voltar definitivamente, no ano que vem, por muitos motivos e desde há muito ando pensando em possíveis maneiras de retorno. Uma delas seria conseguir uma licença, por meio desta Universidade, a partir de um programa de estudo, trabalho ou estágio dentro do setor universitário no Brasil, o que seria o inverso da situação havida quando viemos para cá: licença da URGs para trabalhar na UPR. Pensei então em pedir-te informações, sugestões e ajuda, na medida em que te forem possíveis.

As informações seriam sobre:

- 1- Programa de atividades do Museu- cursos, conferências, outros- (penso em elementos que sejam constantes na programação, se existem, já que devem relacionar-se com um programa que eu organize para o ano que vem)
- 2- Cursos que tu ensines na Universidade
- 3- Matérias que existam na USP que me possam interessar, tais como comunicação, psicologia da expressão, estética, programação visual, teoria da informação, etc.

Sugestões- a teu critério.

Como estamos de saída para Europa no dia 26 deste mês, peço-te que respondas quando voltarmos, a princípios de agosto.

Tenho trabalhado bastante e sempre em serigrafias. Editei mais um álbum, com 25 exemplares, constante de variações sobre uma mesma imagem (fotográfica) de massa. Além do álbum, muitas outras soltas.

Há mais de dois meses andamos envolvidos, Julio e eu, com publicações que propusemos ao Centro de Investigações -eu edito uma documentação gráfica sobre uma escolinha de arte que organizei na Universidade, como laboratório de uma das classes que devo dar- Métodos de Educação em Arte-escolinha de arte aqui é novidade. Julio está terminando uma publicação referente ao curso- Proposições Criativas/ que deu no Instituto de Arte da URGs no ano passado. Tudo isto está dando bastante trabalho, porque nós mesmos estamos imprimindo os livros, em offset, dado que temos todo o equipamento nos atelieres.

Nosso endereço aqui: Departamento de Humanidades
Regina Silveira Faculdade de Artes y Ciencias

Recinto Universitário de Mayaguez
00708- Puerto Rico

-Sem mais, um
grande abraço-

Relina
c. desde já, muito
mata

MAC

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

MAC 590/72 da Universidade de São Paulo
Parque Ibirapuera Caixa Postal 22031 São PauloSão Paulo
29
Agosto
1972

Prezada Regina,

Esperando que tenham aproveitado a viagem à Europa, dou agora resposta a sua carta de 14.5.

A respeito das atividades do MAC elas abrangem vários aspectos científicos e culturais. É difícil de resumir aqui, mas o relatório de 1971 e o folheto em anexo ajudarão a dar uma ideia. Há trabalhos de conservação, restauro, trabalhos museográficos internos como há outros, culturais e dirigidos ao público e especialmente aos estudantes, que compreendem a apresentação parcial e por rodizio da coleção do Museu, a organização de mostras temporárias, cursos, conferências, painéis de debates etc. No momento estamos montando um centro de documentação e comunicação que funciona independentemente da biblioteca.

Na USP ensino História da Arte. Mas em 1972 deverei ocupar-me de Historiografia Artística e da Museologia. Essas disciplinas são ministradas no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, no qual existem os setores de Teoria e Prática. É um núcleo novo da Escola, o mais novo.

Levarei ao conhecimento dos meus colegas as especialidades em que você está apta agora.

Creio, entretanto, que só você estando aqui no Brasil - e em São Paulo - é que se poderia cogitar de alguma coisa mais concretamente.

Aguardarei nova correspondência e quem sabe daqui até lá tenha alguma coisa outra a dizer.

Felicidades a vocês dois.

Walter Zanini

Exma Sra.
Regina Silveira
Facultad de Artes y Ciencias
Recinto Universitario de Mayaguez 00708m Puerto Rico

MAC

50 MAC

Prezado Zanini

Depto. Humanidades
Mayaguez Campus
00708 - Puerto Rico

24/outubro

Recebi sua carta mais as informações que havia pedido- O período de pedir licença para estudar no exterior é em janeiro, ao começar o segundo semestre, assim que penso também que poderei trazer mais dados para fazer este pedido quando passarmos em dezembro, como você mesmo indicou. De qualquer modo, não é coisa muito fácil conseguir esta licença, porque não creio que nosso Departamento possa dispor de dois professores de arte ao mesmo tempo. Ultimamente aumentou um pouco o número de possibilidades de consegui-lo, quando tornaram meu contrato efetivo e me ascenderam a Catedrática Auxiliar (que coisa mais antiga, não é mesmo?) - Mas mesmo com licença, a traicao será feita de qualquer maneira, porque não penso voltar do Brasil tão cedo. Há muito tempo você não disse que eu me havia tornado uma "déracinée" - não posso esquecer-lo porque é quase verdade.

Estivemos dois meses e meio entre Espanha, França e Itália. Para Madrid levamos material de gráfica e marcamos exposições na Galeria Seiquer - Julio marcou exposicao para 1974 no Museu de Arte Moderna e está no processo de vender umas esculturas, por meio de Gonzalez Robles, ao novo Museu que estão construindo na Cidade Universitária. Ainda na Espanha participamos dos Encuentros 72 em Pamplona, que estava bem interessante por diversas de suas manifestações, pela presença de muitos artistas de atividades bem diversificadas, mais a presença de alguns "papas" como John Cage, ~~no setor de música~~. O resultado dos Encuentros foi muito controvertido, especialmente pela constante intervenção política, ocasionada principalmente por medidas altamente repressivas e mesmo policíacas, que tornaram impossível o diálogo entre os participantes. Na ocasião estivemos com Lily Greenham-da poesia fonética, que certamente você conhece. Ela tem grande desejo de visitar o Brasil e pediu-me que estudasse a possibilidade de conseguir-lhe um convite para que desse um curso, espetáculos ou conferências. Na Itália visitamos a Bienal de Veneza, que não tinha muita coisa de novo, excetuando ~~a~~ Dibbets, da Holanda, a parte de Obras ou Comportamentos (pelos comportamentos) e mais uns quantos video-tapes. Seguimos trabalhando bastante, eu apenas em gráfica- serigrafias com imagens reais (fotográficas)- tenho mais um album terminado, que provavelmente verá e terá em dezembro. Julio terminou uma publicação bem interessante sobre o curso que deu em P. Alegre no ano passado. A próxima publicação que está preparando é uma documentação do material que recebemos da IAC, associação internacional de artistas com sede em Oldenburg, Alemanha- com o qual atualmente montamos uma exposição na Sala de Arte da Universidade. (brasileiros também fazem parte) Sem mais, de momento, me despeço com um abraço

Regina Silveira

Prezado Zanini

Envio para ti minha última publicação. Tenho uma série de outras preparadas para imprimir no Brasil. Nossa partida será pela primeira semana de junho, mas já estamos em pleno processo de seleção das coisas que teremos que deixar, que são muitas, já que as leis da Alfândega brasileira são bastante duras para quem não completou 5 anos no exterior. Estivemos em New York durante a semana santa. Não vimos muita coisa nova e sim tivemos uma impressão de exaustão, como se as últimas formas da arte fossem já um produto final, conclusão de alguns anos. Existem agora muitíssimas galerias no Soho, sem dúvida as melhores - ali vimos uma boa exposição de Vito Acconci e outra de Baldessari. O Whitney Museum levava uma exposição de Bruce Nauman que estava interessante. Como fatos extras: uma galeria só para artistas mulheres e um pintor que pintava com o traseiro, onde ajustava um pincel. A galeria passava o vídeo tape de sua atuação e exibia seus quadros - a ação era muito mais original (?) que os quadros, muito pictóricos, quase primitivos. No mais, bons filmes e coisas interessantes para ver nas ruas.

Vamos morar em São Paulo, como pensávamos, com ou sem possibilidades de trabalho. Confio em que, quando estivermos aí, alguma coisa se resolverá positivamente. Nos veremos em junho.

Um abraço, meu e do Julio,

Regina
22 de abril 73

MAC

A.3 – Periódicos

A CIDADE DE SÃO PAULO - REFLEXOS NA GRAVURA
de 8 a 30 de julho

Artistas plásticos
ANTONIO LIZARRAGA
CARMEN BARDY
GERTY SARUÊ
HIPOLITO ROCHA JR.
IVALDO GRANATO
REGINA SILVEIRA

Representação dos locais
- AEROPORTO DE SÃO PAULO (CONDOMÍNIO)
Ala Nacional
diariamente das 5 às 24 hs
- BNH
saguão do edifício sede do Banco Nacional de Habitação
Praça Roosevelt 215
2a e 6a, das 9 às 18 hs
- CAESAR PARK HOTEL / SALA TABLINUM
Rua Augusta 1508
diariamente das 8 às 21 hs
- FEPASA - ESTÁÇÃO JULIO PRESTES
Praça Julio Prestes 260
diariamente das 5 às 23 hs
- METRO
Ca. do Metrôuliano de São Paulo

Arte na cidade

Aplausível o gesto do Gabinete de Artes Gráficas na realização da mostra de gravura coletiva e simultânea em cinco locais da cidade: Aeroporto; Ala Nacional; Saguão do Banco Nacional de Habitação; Cesar Park Hotel; Fepasa e Metro-estações Santana/Luz/Paraiso. Três obras dos artistas Lizárraga, Carmem Bardy, Gerty Saruê, Hipolito Rocha Jr., Granato, Regina Silveira e Vera Salamanca montadas em painéis com explicações técnicas da gravura estão expostas em vários pontos de afluência de público com o objetivo de difundir a arte e educar a população paulistana. Como a gravura, pela sua especificidade, representa a seriação do objeto, eis que trabalhos dos mesmos artistas podem ser vistos simultaneamente por um número incalculável de pessoas. O feito do Gabinete de Artes Gráficas é sem dúvida auspicioso para a cidade, não só porque os trabalhos reportam-se ao mobiliário da paisagem urbana, como inaugura com esta atividade um procedimento novo da amostragem plástica. Essa exposição urbana leva a simbologia artística (geralmente fechada entre quatro paredes das Galerias) para o homem apressado da rua, que talvez nunca teve um momento de lazer para ver o

que se faz além da correria do trabalho e das peripécias normais da vida. Dá um recado de tranquilidade, oferece uma pausa e um momento de introspecção, porque induz o transeunte mesmo que seja pela simples curiosidade diante da situação inusitada, a perceber que os painéis de gravura não representam estímulos da propaganda como habitualmente veêm.

A exposição oferece e não lhes toma nada. Possivelmente o máximo que lhes roube é alguns minutos para deleite dos olhos, e quem olha, pára e admira um objeto de arte, sempre sai engrandecido, porque acrescenta algo ao seu repertório cultural.

A mostra simultânea — “Cidade de São Paulo — Reflexos na Gravura”, não tem fins lucrativos e recebe ajuda material da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de S. Paulo e Secretaria de Estado dos Negócios de Esporte e Turismo. Uma sugestão: como a exposição dos painéis de gravura termina no dia 30, e já que tudo está pago, porque não estendê-la a outros centros da periferia da cidade e mesmo do interior do Estado? A Secretaria da Cultura do Município bem que poderia completar mais este gesto de humanização da cidade. R. A.

Geral

REGINA SILVEIRA

Minha arte não é popular se o que faço não está no repertório popular

Regina Silveira

Armadilha para Executivos

Regina Silveira, artista gaúcha, radicada em São Paulo, depois de uma ausência de dez anos em galerias de Porto Alegre, está com exposição na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, fazendo uma retrospectiva desses anos em que ficou distante do público gaúcho. São 70 trabalhos, na sua maioria serigrafias, de diversas fases, destacando-se entre elas as séries Executivos, Brazil Today, cartões postais impressos em serigrafia e Destruídas Urbanas, dez serigrafias feitas entre 75 e 77. Regina respondeu às perguntas da repórter Marli Cristina Scamazzon.

ZH — Foste aluna do Instituto de Artes e estudaste com bons professores como Iberê Camargo, Francisco Stockinger, Marcelo Grassmann. O que fizeste durante estes anos fora daqui?

REGINA — Realmente, passaram dez anos desde minha última exposição em Porto Alegre, mas isto não significa que não tenha estado aqui diversas vezes, para encontrar a família e os amigos de sempre. Um retrospecto deste tempo cobre necessariamente duas etapas de minha vida. Os anos que passei em Porto Rico, onde fui a convite da Universidade em 1969, para dar cursos no Departamento de Arte, que comeci a desenvolver, de forma mais consistente, um trabalho de características gráficas, quase sempre séries de serigrafias, reunidas em alguns livros editados pela Universidade. Lá fiz exposições de participação internacional e publicações no próprio recinto da Universidade. Quando voltei ao Brasil, realizei algumas viagens ao exterior, inclusive ao Brasil, radiquei-me em São Paulo. Desde então, tenho desenvolvido, principalmente ali, minha atividade como artista, fazendo exposições, participando de mostras coletivas e colaborando em publicações como *On/Off*, *Poesia em Grave*, *Arteria e Corpo Estranho*. Também nestes últimos anos tenho participado de muitas exposições no exterior, especialmente através do Museu de Arte

Contemporânea de São Paulo e dos contatos que mantenho com o Centro de Arte Y Comunicación de Buenos Aires, onde fiz exposição em 1975. Ainda exerce funções docentes junto ao Setor de Gravura da Fundação Armando Alvares Penteado e na Escola de Comunicações e Artes da USP.

ZH — Que tendência é apresentada na exposição atual?

REGINA — Interessou-me fazer uma seleção de trabalhos que cobrisse algo do tempo que estive ausente, mas sobretudo que pudesse dar uma ideia clara do desenvolvimento de uma intencionalidade, capaz de aliar alguns fios que estavam soltos, em relação ao público gaúcho. É claro que neste período realizei outros trabalhos, inclusive com outros meios, mas isto foi deixado de lado na presente exposição, pois queria traçar um percurso definido. O que se pode ver antes de entrar com o conjunto que se dá por séries, com temas plásticos recorrentes. A poética da maior parte destas séries, excetuando-se os jogos de arte e as fotomontagens que têm outras implicações, tem sido uma análise do sistema de representação, mais especificamente da fotografia e da perspectiva, que justapõem de modo a criar interferências e alterações no significado de imagens fotográficas. Os jogos de arte que, junto as publicações *Executivos*, *Brazil Today* e *Labirinto* constituem o conjunto que apresentei em minha ex-

posição de dezembro último no Gabinete de Artes Gráficas em São Paulo, são sobretudo reflexões de caráter lúdico sobre a arte, sua definição e seus produtos.

ZH — Nos quadros desta exposição vê-se a presença constante da figura humana ou situações em que a ação do homem é analisada sob serigrafias que usam fotos de cidades desumanizadas. Como defines teus trabalhos. Consideras ou não a tua arte popular?

REGINA — Acho que a compreensão da arte, como a de qualquer outra área de conhecimento, envolve o problema da relação entre códigos e repertórios. Minha arte não é popular se o que faço não está no repertório popular e, de qualquer maneira, não tenho a intenção de fazer arte para massas, nem acredito nisso. Vejo a arte como uma linguagem especializada que tem sempre circulado num micromundo cultural, aquele que possui os códigos de apreensão. O aumento das audiências, como se sabe, tem sido procurado historicamente de várias maneiras: fusão da arte com o entorno, multiplicidade da obra e atualmente pelo uso de meios com maior capacidade de difusão, mas pessoalmente acho que sempre se volta ao mesmo problema. A compreensão da arte se dá na medida em que se adquire os instrumentos para entendê-la ou experimentá-la.

ZH — A arte deve ser engajada politicamente?

REGINA — Isto depende da ideologia do artista, isto é, sua visão da arte e seus efeitos. Penso que a arte, enquanto poder de alterar a realidade ou mudar a visão do mundo tem, quando muito, a mesma capacidade da ciência, da tecnologia e da economia. Mesmo quando procura causar mudanças perceptivas e comportamentais, seu campo de ação é limitado, pois é difícil sair do circuito onde ela se faz e se comunica. Existem e existem diversos modos de engajamento político. Pense apenas na diversidade de abordagens do construtivismo e do dadaísmo no passado e, mais recentemente, as do grupo Fluxus e dos artistas da arte sociológica e tantos outros conceituais considerados não-puros. Sua eficácia pode ser discutida.

Em meu trabalho, ainda que a poética seja formal, pois em última análise trato de sistemas de representação do espaço, admito que cabem algumas interpretações ideológicas, — especialmente na série das *Destruídas Urbanas*. Mas gostaria de dizer que, antes de mais nada, esta

ideologia já vem dada nas próprias fotos que escolho. O que faço é apenas explicitar as estruturas que nos são apresentadas.

ZH — Poderia dar uma definição de arte? Na tua opinião uma obra deve expressar o que tu sentes ou a comunicação com o espectador deve ser mais importante?

REGINA — Desde que esta pergunta está me sendo feita pela segunda vez em entrevistas, vejo que existe por aí uma necessidade de definição de arte, o que pode estar relacionado com uma questão de noção de objeto de arte, tal como tem sido colocada, de ano para cá, por artes e artistas fora de uma estética tradicional. Antes de mais nada, arte é linguagem. Expressão e comunicação não são definições: são decorrências da arte, definidas como valor de um conjunto de objetos-arte ou como conjuntos de qualidades estético-formais, tem também sua contrapartida na proposição de Duchamp: tudo que o artista declara arte é arte. O assunto é vasto e difícil de dar uma definição sem que se admita múltiplas visões da arte. Estéticas, socializantes ou antieséticas. De qualquer modo, um dos meus jogos de arte trata do problema. Definição de arte foi uma performance levada a cabo no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, onde usei como estrutura o jogo do segredo, ou seja, a deterioração de uma mensagem quando passa cochichada de uma pessoa a outra. A definição proposta por mim sofreu profundas alterações, o que é, de uma certa forma, uma paródia da multiplicidade das definições possíveis.

ZH — Porque a preferência por trabalhos gráficos como a serigrafia? Como encara a reprodução de uma peça em várias?

REGINA — A possibilidade de multiplicação da obra é atrativa para mim, especialmente quando as características de reprodução influem na própria criação. Mas devo dizer que não participo da crença de que com a multiplicação estou democratizando o que faço. Em termos quantitativos mesmo mil cópias nada significam frente à quantificação dos meios de comunicação de massa. Depois existe, acima de tudo, o problema que já referi, ou seja, a simples quantidade não implica numa popularização quando os códigos não são populares. O problema da expansão da arte não é a gravura que resolve. Certamente, as características que permitem uma produção gráfica são essenciais quando se trata de entrar em publicações, revistas e outros veículos de difusão de obra, fora das galerias e do circuito de sempre, o que atualmente me interessa.

ZH — E depois da exposição, quais são teus projetos futuros?

REGINA — Posso apenas falar dos mais imediatos. Estou preparando uma nova série de trabalhos e pretendo futuramente mostrar aqui sem deixar que passem outros dez anos.

Em dezembro, devo fazer uma exposição em Madrid, por convite da Embaixada do Brasil. Por outro lado, ainda tenho pela frente compromissos sérios com o Curso de Pós-Graduação que estou fazendo na Universidade de São Paulo e que pretendo terminar tão logo possa.

Respondendo a enquete

Um dos trabalhos mais interessantes da exposição de Regina é um quadro intitulado *Pudim Arte Brasileira*, onde a artista dá sua receita sobre o que acha da-nossa arte. Regina diz que se pensa muito, hoje, em arte brasileira, e, como ela deve ser: "Tenho sérias dúvidas sobre isso desde que, em relação à arte brasileira, o que se pretende, é uma brasilidade por conteúdos, apoiados infalível e contraditoriamente nas formas da Escola de Paris e virando imperialismo cultural as formas de arte americana. Não tenho esta preocupação de fazer arte brasileira. Por outro lado, uma reflexão sobre aspectos significativos do ambiente artístico nacional, tal como se apresenta atualmente, levou-me a fazer um dos jogos de arte, respondendo a uma enquete sobre os elementos de uma arte brasileira. A resposta, foi este quadro:

Destruídas Urbanas

Regina Silveira: "Arte não é terapia"

... e nem serve para formar indivíduos sensíveis nos diversos campos de atividade. "Arte é uma verdadeira construção que se faz à custa de muita informação, esforço, buscas, crises, trocas". "Não acredito em arte para todos". São constatações da artista plástica Regina Silveira, nesta longa e importante entrevista. Ela esteve por aqui, ministrando um curso de lito off-set (uma nova técnica de representação), a convite do III Panorama de Artes (Universidade, mais Galeria Alfred e entidades culturais). Também foi montada uma exposição de seus trabalhos, na Galeria do Alfred Palace Hotel, sem dúvida, uma das melhores que passaram por aqui. Nela, se pode observar o agudo senso crítico de Regina e a denúncia das estruturas que oprimem o homem; a descaracterização do espaço urbano em função da massificação; a classe média codificada; os executivos em suas mesas de decisões (e eles não decidem pela maioria?). Regina Silveira é um dos nomes mais expressivos nas artes plásticas brasileiras. É gaúcha de Porto Alegre. Depois do curso na UFRGS, ela esteve em Madrid e mais tarde (de 69 a 73), esteve em Porto Rico, desenvolvendo novas experiências. Desde 73 leciona na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Muitas exposições e publicações fazem parte de seu currículo. Mas o mais importante de tudo é que ela pensa o social e, como diz Carlos Scarinci... "a dose de comprometimento com o humano se dá a nível de ideologia assumida e não mais por empenhos sentimentais. E isto é, sem dúvida, superior e a surpresa vem a ser, agradável surpresa".

Liliana: Qual sua interpretação da arte de agora, agora?

Regina Silveira: Talvez fosse melhor não interpretar, mas constatar. O que tem acontecido, nestes últimos anos, é uma série de mudanças coletivas à própria noção do objeto artístico. Características da obra de arte, como a unicidade, a peregrinação, os meios tradicionais e as especificidades da linguagem visual, aparecem substituídas pela multiplicidade, efemeridade, novos meios e interdisciplinariedade. Estas mudanças tornam muitas vezes difícil a delimitação do artístico, se os critérios de julgamento se apóiam em valores estéticos que deixaram de ser adequados para a compreensão do que se faz hoje. E não só o objeto de arte aparece sob novo aspecto — também seus modos de veiculação tem-se modificado. Basta pensar na rede de comunicação marginal entre artistas, na "mail art" e nos novos espaços onde a arte tem procurado comunicar-se. Minha visão destas mudanças não é apocalíptica

— há uma coerência e uma história, que se estende até Duchamp e o Dada. Considerando ainda que persistem certas formas tradicionais, creio que o panorama geral da arte, agora, é complexo. Dentro deste terreno tão amplo, o artista age por opção.

L: A arte é necessária (mesmo para um país onde a maioria ainda passa fome)?

R.S.: Esta é uma pergunta difícil de responder. A meu ver, são necessidades diferentes que seria preciso satisfazer. O acesso à compreensão da arte, enquanto linguagem de elite que sempre foi, está condicionado a um repertório cultural que nunca esteve ao alcance daqueles que não têm preenchidas suas necessidades básicas, como a comida, a habitação e a alfabetização. Para estes últimos a arte é supérflua.

L: Os cursos superiores de Artes não estão defasados em relação à realidade. Sua orientação não tem sido basicamente, elitista?

R.S.: Não acredito em arte

Regina Silveira e as alunas Miriam Obino, Diana Domingues e Mara Beatriz Caruso, no curso ministrado na UCS.

para todos e não creio que todos possam fazer arte. A arte é uma área do conhecimento, uma disciplina difícil, não é terapia e nem serve para formar indivíduos sensíveis nos diversos campos de atividade. Ser artista e fazer arte, é uma verdadeira construção que se faz à custa de muita informação, esforço, buscas, crises, trocas e tudo aquilo que implica a aquisição de uma linguagem. Milhares de artistas nunca passaram por uma universidade, mas não vejo porque a universidade, enquanto instituição, não poderia ser o lugar adequado à formação inicial do artista. O fato da universidade ser elitista ou não, em termos de elite econômica, é outro problema de política cultural mais abrangente e complexo.

L: A popularização da arte. Como conseguí-la?

R.S.: Absolutamente não há porque conseguir a popularização da arte. Por que não conseguir a popularização da física ou da medicina? É claro que seria ótimo, poder contar com este público verdadeiramente total. Mas, desde que se volta para o problema do repertório, isto é, a bagagem necessária para o entendimento da arte, creio que para conseguir uma popularização, ou se baixa o repertório das mensagens artísticas, ou se sobe o nível de informação daquele que recebe estas mensagens. Não há outros modos de aumentar a audiência.

L: Os anos passados em Porto Rico, que importância tiveram para teu trabalho?

R.S.: Foram quatro anos significativos para meu trabalho por diversos motivos. Lá comecei a desenvolver preferencialmente trabalhos gráficos — também pela situação, sempre presente de transitoriedade em minha estadia. É mais fácil transportar papel do que quadros, esculturas e objetos. Muitas das idéias que ainda hoje persigo em meus trabalhos, apareceram pela primeira vez neste período. Havia também a facilidade de deslocamento. Viagens fáceis à Europa, Estados Unidos e muita informação disponível. Havia ainda mais calma e mais tempo, coisas raras quando se vive em São Paulo.

L: A geometria é usada cons-

tantemente em seus trabalhos. Isto acontece por opção ou por ser uma tendência nas artes plásticas?

R.S.: É uma opção, naturalmente. Os sistemas de representação dados pela geometria, especialmente pela perspectiva, me interessam, enquanto análises possíveis há muito tempo e tem fundamentado todo o trabalho que desenvolvo com imagens fotográficas.

L: Observa-se, na exposição, o uso do texto como arte. Por que?

R.S.: Os textos foram utilizados em alguns dos jogos de arte. Simplesmente porque eram essenciais à significação do trabalho. Apareceram como forma de documentação (Definição de arte), como discurso culinário (Pudim Arte Brasileira) e ainda como código visual (Carta a Marcel Duchamp). O importante era remeter o leitor a uma idéia de arte.

L: A lito off-set e suas possibilidades estéticas: um campo novo?

R.S.: A lito off-set, como qualquer outro procedimento de multiplicação de imagens, terá possibilidades estéticas e será um campo novo, na estreita dependência do que os artistas fizerem com o meio. Logicamente, todo procedimento gráfico condiciona certos tipos de representação e abre possibilidades. Pessoalmente, considero a lito off-set e o off-set, meios bastante neutros e desartisticados, bastante flexíveis e adequados a trabalhos que não procurem acentuar aspectos de forma, da aparência e da cozinha técnica, presentes na gravura tradicional.

L: Dentre as experiências novas, inclui-se a utilização do vídeo-tape para representações artísticas. Ele, o vídeo-tape, não está fora do alcance das possibilidades do artista brasileiro?

R.S.: É difícil ter acesso à utilização do vídeo no Brasil, mesmo a uma aparelhagem muito simples, do tipo que no Japão qualquer pessoa usa, em lugar da câmera fotográfica, para documentar o passeio da família nos fins-de-semana. Também é custosa sua aquisição, mas tudo isto não significa que seja impossível usar o vídeo e que o meio não se ajusta à "realidade brasileira". Existem algumas

vias de acesso e, afinal de contas, uma fita de vídeo que se pode usar muitas vezes, é bem mais barata do que alguns tubos de pintura a óleo importados.

L: Acreditamos que a obra artística única e exclusiva vai desaparecer, em função dos novos meios, ou seja, já existe uma tendência dos artistas (de vanguarda, suponho), para isto?

R.S.: A obra única não desapareceu com os novos meios. Pense-se numa "performance" que só acontece uma vez em desenhos, em obras conceituais e mesmo em obras de "arte pobre" há alguns anos atrás. Os exemplos de unicidade são inúmeros. Mas pode-se dizer que existe uma preferência (mesmo para comentar obras únicas), por meios com capacidade de multiplicação e obras com características de reprodutibilidade, referida, cada vez mais, ao problema da comunicação da arte.

L: Este curso, ministrado na UCS é pioneiro no Rio Grande do Sul. Como foi a experiência? Acreditamos que seja válido ministrá-lo em cidades do interior — Caxias, no caso — onde predomina a desinformação cultural?

R.S.: A lito off-set foi uma informação muito nova e tecnicamente bastante complexa. Por este motivo, o curso teve predominantemente o caráter de instrumentação técnica, o que me permitiu poucos incursões de críticas nas representações feitas pelos alunos.

L: E a exposição na Galeria Alfred, dentro também do III Panorama de Artes, qual tua avaliação?

R.S.: Expor em Caxias era essencial para estabelecer contato com as pessoas através de meu trabalho. A exposição ficou muito bem montada e tem sido bastante visitada.

L: Exposições em galerias: seriam estas, ainda, os únicos lugares para se mostrar arte?

R.S.: Outra pergunta difícil. O artista tem procurado espaços alternativos, especialmente quando está voltado para um trabalho experimental e descomprometido com o mercado de arte. Estes espaços tem sido preferencialmente museus, sem negar que também são espaços alternativos às publicações feitas por artistas nestes últimos anos.

ENTREVISTA evelyn berg

Conversa com Regina Silveira à margem de sua exposição

"A arte não é um produto precioso".

"O valor de troca trouxe uma carga pesadíssima para a arte".

"A arte é enigma, jogo ou paródia?"

1ª PARTE: LABERINTOS

Os labirintos, realizados em Porto Rico, (e por isto "labirintos") são estruturas geométricas que insinuam um caminho a ser percorrido e que vão ser o ponto de partida de seu uso do desenho geométrico uma constante em seu trabalho.

2ª PARTE: MIDDLE CLASS & CO.

São imagens fotográficas que a artista retira de material impresso e que insere em seus labirintos. As fotos mostram massas humanas sobre as quais Regina trabalha. Ela explica: "É um discurso sobre a imagem fotográfica. As estruturas determinam os diferentes significados da mesma fotografia".

E o espectador se surpreende ante os diferentes sentidos e as diferentes ênfases que uma mesma fotografia de uma mesma multidão podem oferecer, quando trabalhados pela ótica da artista. Mesmo o espectador menos preparado sente o impacto do estudo da perspectiva feita pela artista: a fotografia, que usa uma perspectiva linear, surge em flagrante contraste com as linhas geométricas que a artista criou, a partir de uma angulação que ela determina. É um dado que o espectador de artes com um sempre tomou como premissa inquestionável: a perspectiva tradicional com ponto de fuga único de repente é questionado e revela ser passível de interpretação. E, então, ingressamos num mundo em que nada é definitivo, nada tem que ser, nada é inquestionável. Tudo se questiona: começando pela própria perspectiva. Estabelece-se contradições entre tipos de espaço diferenciados.

"Estou interessada em tratar dos códigos de representação do espaço: perspectiva, fotografia, a maneira como os dois se ajustam e se contradizem e o que isto pode trazer para o significado de uma imagem".

3ª PARTE: EXECUTIVOS

As serigrafias desta fase, que iniciou em 1972 e se prolongou com "Armadilha para Executivos" e

"Estruturas para Executivos", em 74 e 75, trazem a figura do executivo num comentário sutil de Regina Silveira que, enfim, expõe sua visão de mundo. "Escolhi estas imagens estereotipadas de executivos e contraponto com outra fotografia que não tivesse ou tivesse alguma coisa a ver. Então é a justaposição de dois significados (a massa x empresário, vicepresidentes x empresários e assim por diante)". Finalmente os executivos aparecem devidamente enquadrados em suas caixinhas.

4ª PARTE: REGISTROS

Outra série de serigrafias em contraste, onde é tirado tudo o que há de mais essencial da imagem, mas de forma que o espectador ainda possa fazer a leitura. Quer dizer: retirando tudo o que é que fica, que ainda permite ler, ou seja, identificar a imagem? "O que me interessou é a similaridade de representação possível entre coisas tão diferentes como terra, água, gente, lixo".

Que, no trabalho de Regina Silveira baseado em imagens do real efetivamente muito se parecem.

II CAPÍTULO: O PÓS-GRADUAÇÃO

A artista está completando seus estudos de pós-graduação Área de Interesse: sistemas de representação. E está descobrindo, por exemplo, que os dois sistemas — a fotografia e a perspectiva — são altamente convencionais. "A gente pensa que a fotografia é como se vê, mas não tem nada a ver. Nós vemos fotograficamente, já os dois códigos são tão convencionais que se adaptam. Quer dizer: a gente vê e pensa que é mesmo aquilo que se vê, mas se vê de fato, de uma maneira bem distinta".

Regina Silveira afirma que as fotografias publicadas nos meios de divulgação são apresentadas com uma certa estética hierarquizada. "São muito escolhidas as fotografias do poder. Claro que a gente não recebe

qualquer instantâneo. A fotografia é escolhida de forma a ter uma certa leitura".

5ª PARTE: DESTRUTURAS URBANAS

A reflexão sobre os sistemas de representação que a artista vem realizando até aqui é agora jogada sobre a estrutura das grandes cidades: São Paulo, no caso, que é o de Regina e seu marido, editor fixaram residência. A estrutura da cidade rende as "Destruturas Urbanas" que ela apresenta, fazendo como que uma reinterpretação gráfica da imagem fotográfica da cidade. Ou por outra: através da crítica, ela nos mostra como é que nós "vemos" a cidade, desestruturando o espaço, ela o explica e organiza. Faz aparecer o sistema de perspectiva da própria fotografia buscando seu ponto de fuga e suas linhas de distância. "Houve um momento em que eu pensava que era uma interferência danada de um sistema sobre o outro, mas realmente não é. A interferência se dá na semântica da imagem, se dá no significado. Os sistemas são perfeitamente adequados: um encaixa dentro do outro. É um modo de operar que às vezes me faz buscar o ponto de fuga no outro extremo da minha casa, com cordões e tal... Então eu passo a estruturar a rede perspectiva em cima da foto".

CAPÍTULO III: AS TIRAGENS PEQUENAS

As tiragens das serigrafias de Regina Silveira são extremamente baixas: no máximo dez cópias de cada trabalho. Isto se explica pela consciência que a artista tem de que seu trabalho não é de venda fácil. "E nem eu estou muito interessada em mercado de arte, sabe? Me interessa realizar a ideia, ter alguns exemplares dela e passar para uma nova ideia. Como modo de ganhar a vida, eu prefiro dar aulas. Leciono na USP, na Fundação Alvaros, Penadão. Se vou me preocupar em fazer trabalhos para o mercado, já não posso nem investigar descançada".

Ela explica que o trabalho artesanal que envolve cada uma destas serigrafias é muito grande e justificaria a extração de um maior número de cópias. "Mas eu estou um pouco fora de pensar que a gravura está democratizando coisas, barateando, popularizando, porque não acontece a mesma coisa? Em comparação com as grandes tiragens de hoje, tirar 30 cópias também não é nada. Não é, então, realmente, uma técnica que se justifica".

Qual seria, então, a forma eficiente de levar a arte ao povo? Resposta: as revistas especializadas, que fazem sobretudo o trabalho de artistas plásticos e poetas, especialmente as que fazem poesia visual. E feita uma tiragem de mil exemplares que são distribuídos em livrarias e outros pontos de venda. "A arte hoje está procurando seus meios de divulgação, especialmente quando está trabalhando com outros meios que não os meios espaciais, são mais meios temporais (vídeos, performances, etc.). Está se procurando um outro meio de comunicação com o público que não se dá no trabalho gráfico, bidimensional. Procura-se a inserção nos veículos de massa. Temos artistas da arte sociológica, por exemplo, que fazem inserções nos jornais, fazem trabalhos com televisão a cabo, televisão comunitária certos trabalhos que procuram ampliar este circuito, que é um circuito reduzido (galerias, revistas, edições do autor). Se procura um público e este público existe. São Paulo comprovou que existem cerca de 200 pessoas interessadas. Tudo o que se fez neste sentido, principalmente publicações marginais, livros de artista que são um veículo muito atual, tem um público de aproximadamente 100 pessoas".

CAPÍTULO IV: UMA NOVA MÍDIA

E o que vem a ser estes livros de artista? Não se trata de livros sobre os artistas plásticos, mas, ao contrário, livros feitos por eles. O livro é o próprio trabalho. Regina Silveira conta que em Nova Iorque muitas galerias se transformaram em uma espécie de livraria onde se vende o livro do artista e que isto está se constituindo em uma onda, uma moda.

A artista gaúcha, ela própria, organizou em Amsterdam uma exposição de livros de artistas brasileiros, que tem aqui uma circulação marginal. Conseguiu reunir um número bastante grande de livros de 30 a 40 títulos. A exposição, que

Esta não é uma entrevista, na acepção formal da palavra. Mesmo porque, em se tratando de Regina Silveira nada pode ser formal. A artista plástica gaúcha, hoje uma artista plástica do mundo, com passagens (e atividade didática) pela Espanha e Porto Rico, radicada atualmente em São Paulo, volta à sua cidade natal com uma exposição inusitada, em termos de mercado de arte local. A exposição, que ora se encerra na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS traz como que um resumo de sua obra desde 1971, quando ela foi lecionar na Universidade de Porto Rico.

Num clima de perfeita coerência Regina mostra um trabalho intrigante, que joga dúvidas sobre o sentido e o objetivo da própria arte. Trata-se de uma arte que não foi feita para virar mercadoria. Uma arte que se propõe permanecer ao lado do sistema e não aderir a ele.

Uma arte que questiona e critica, investigando a fundo, entre outras coisas, as linhas concretas de nossa percepção.

De vez em quando, durante a conversa da qual Zero Hora publica alguns excertos à margem da exposição, Regina Silveira faz soar uma gargalhada — qualquer coisa entre o maroto e o desbragado.

Era, de qualquer forma, uma gargalhada que cortava o silêncio das paredes formais de uma sala de exposição. Igualzinho à sua arte.

se realizou em maio, foi intitulada "Printed in Brazil". E o sucesso foi tal que se está pensando em repeti-la em São Paulo.

Esta circulação das artes fora do circuito das galerias e bastante intensa e significa, principalmente, a circulação de trabalhos entre os próprios artistas, quase que como uma troca de ideias. Por isto mesmo é dada preferência às expressões artísticas passíveis de serem enviadas pelo correio.

"A arte não é um produto precioso", explica Regina, resumindo tudo o que está por trás desta nova maneira de pensar a arte: "O que se procura recuperar são justamente estes valores de uso da arte, valores comunicacionais. O valor de troca realmente trouxe uma carga que está pesadíssima. A arte como mercadoria limita muito o artista, entendendo a arte como um valor, antes de mais nada, comportamental ou ritual se quiseres".

Como a arte não é um produto precioso, ela pode aparecer até como um cartão postal. Regina Silveira tomou cartões de São Paulo, dos índios de Goiás, e assim por diante e sobrepôs a eles imagens serigráficas. Algumas compõem rimas visuais, outras estabelecem contrastes, outras ainda são acumulações: as tiragens são de 30 exemplares e funcionam sobretudo para serem trocadas com outros artistas. Regina levou meses fazendo estes cartões, que tinham que ser fotografados em tamanho grande, para que ela então pudesse fazer o desenho, reduzir e fazer os devidos encaixes.

Outra dimensão desta arte tomada mais como reflexão do que como mercadoria são os jogos de arte de Regina

Silveira. Há uma Guernica de Picasso recriada, dividida em cubos para ser recomposta pelo espectador, num convite para que ele participe da obra de arte. Há o "Rebus para l'uchamp", um enigma onde Regina pergunta: "Caro Marcel l'uchamp, a arte é enigma, jogo ou paródia?" Através da justaposição de representações gráficas. E há uma Receita de Arte Brasileira, que Regina criou em resposta a uma enquete sobre o que seria a arte brasileira hoje. Esta se baseia, conforme ela conta, numa receita de sua amiga Mimi Mori, cujo curso fez aqui em Porto Alegre e de quem se lembrou ao transformar um pudim de coco na receita que lhe era pedida. Para Regina a arte brasileira tem toda uma conotação passadista, e ela afirma que a ideologia que a envolve e que pretende transformá-la numa arte essencialmente nacional, é usada em termos de produto e veste uma capa profundamente mercantilizada. Diz mais: diz que ao mesmo tempo em que se procura conteúdos brasileiros, a forma é a da velha Escola de Paris.

Regina está inteira na sua Receita que tem inclusive um "índice, pequeno, ralaído, íbônico, criboia, aguda igual à sua gargalhada. Gargalhada que ela dá quando se identifica, por exemplo, na mesa de empresários enquadrados em suas caixinhas, a figura de um conhecido medalhão e alguém resolve dar o quadro de presente, justamente para o dito medalhão.

E esta Regina Silveira que está de volta à cidade, com um trabalho que se pode provocar sorrisos, fá-la à amargos, já que a realidade mostrada não é de todo agradável de se ver. Uma Regina Silveira que pesquisa a sério e busca novas propostas, vivendo a arte vinte e quatro horas por dia.

Inédito: 3º mês em P. Alegre

AGILDO RIBEIRO e ROGÉRIA

EM

**ALTA
ROTATIVIDADE**

Show de Max Nunes, Haroldo Barbosa e Agildo Ribeiro

com
Luís Pimentel e Maria Odete.

De quarta a domingo às 21 horas

Ingressos: quarta e quinta — 80 e 50 cruzeiros (estudantes)

sexta e domingo — 80 cruzeiros

sábado — 100 cruzeiros (preço único)

Teatro Presidente

Dez anos depois, Regina Silveira volta a expor aqui

Inaugura amanhã, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS a mostra de Regina Silveira, artista plástica gaúcha que desde 1968 quando realizou a última exposição em Porto Alegre, está ausente de sua terra. Já tendo feito individuais em Madri, Montevideu, Porto Rico, Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, ela desde 1973 está residindo em São Paulo, onde leciona na Escola de Comunicações e Artes da USP e na Fundação Álvares Penteado.

Tendo nascido em Porto Alegre, ela estudou em 1967 na Faculdade de Ciências e Letras de Madri (curso de História da Arte), ocasião em que conheceu Júlio Plaza, com quem se casou. De 1969 a 1973 esteve em Porto Rico onde obteve graduação em Artes Plásticas, na universidade local. Detentora de vários prêmios importantes, Regina tem se apresentado em diversos salões no Brasil e no exterior. Já fez pintura, desenho e gravura. Desde 1971, entretanto, Regina Silveira vem se dedicando à serigrafia, onde tem realizado trabalhos da maior importância.

Esta mostra que a Pinacoteca do Instituto de Artes apresenta é formada por 70 trabalhos pertencentes à autora que incluem as diversas séries que ela realizou desde 1971. Dela participam **Labirintos**, **Middle Class & Co.**, **Executivas**, **Destruturas** (para executivos, paisagens e centro urbano), **Brasil Today** (intervenção gráfico-formal em cartões postais comuns) e **Jogos de Arte** (onde cria enigmas, paródias, quebra-cabeças utilizando imagens já definidas) numa proposta de arte conceitual.

Apresentação da mostra, por Carlos Scarinci

"O que mais me surpreende na obra gráfica de Regina Silveira é a rigorosa coerência interna do seu processo de criação, obtida, sabidamente, através de um desenvolvimento gradual e sistemático. A elaboração consistentemente metódica, que não experimenta passos sem antes pensá-los, retorna sempre sobre si mesma, avançando por conquistas construídas solidamente como partes de um sistema feito, para pensar, primeiro, a visualidade, depois o que nela se oferece: um mundo. Isso é o que constitui algo verdadeiramente novo em Regina Silveira.

É que, para pensar Regina, tenho que partir de nossa longa convivência no seu tempo de formação porto-alegrense, quando, o que para mim a caracterizava, parecia ser o arrebatamento romântico, passionista, de uma expressão pictórica que, por necessidade interior, se fazia mais econômica, mais despojada, mais direta e espontânea, tornando-se gravura pela sua vocação expressionista. Por isso me surpreende a racionalidade sensível de sua arte atual. Não que agora falte a dose de comprometimento com o humano, pois este se dá ao nível de ideologia assumida e não mais por empenhos sentimentais. É isso é, sem dúvida, superior, e a surpresa vem a ser agradável surpresa. Na mostra que Regina fez em 1968, na Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil/RS, foi até chocante para muitos ver que ela

retornava da Europa com uma outra visão. Propunha então, objetos tridimensionais, nos quais explorava novas possibilidades organizacionais de formas aproveitadas de elementos industriais comuns. Ela abandonava assim uma linguagem e uma visão das coisas e da arte que muito admirávamos, pois nós tínhamos acostumado. Uma linguagem temperamento, um expressionismo humanitário e comovido. Isso só podia parecer contradição. E era mesmo, mas num sentido outro do que então se supunha. Os anos passados em Porto Rico (1969 a 1973) permitiram-lhe o exercício de uma disciplina formal exigente, trabalhando não somente a geometria enquanto possibilidade construtiva, mas enquanto formatividade do espaço e de suas possibilidades como visualidade bidimensional. Nasceu assim labirintos" repetições de formas modulares que estruturam espaços perspectivos que rompem, a todo instante, com o seu próprio ilusionismo tridimensional, devolvendo-nos a consistência da superfície. De outra parte, ao invés de criarem obstáculos ao olhar, conduzem-no ao percurso lógico do espaço elevado à sua maior generalidade. Assim tratado, como uma categoria, mais do que como realidade, este espaço se abstratiza, torna-se forma de pensamento, uma ficção racional que permite organizar tanto a materialidade objetiva do papel-suporte, como o próprio ver que é, então, obrigado a

assumir-se como pensamento da transparência ou opacidade das formas, como possibilidade, afinal, de escolha e percurso. O jogo, antes puramente formal, agora se dá como concretização do olhar que se obriga a revelar-se como experiência e consciência do objeto e de si mesmo. Com os "Labirintos", Regina cria um instrumento de pesquisa para explorar o espaço e a visualidade. O passo seguinte inclui a imagem fotografada. A fotografia é aqui assumida como uma forma de distanciamento em relação ao real. Ela não é apenas sua representação, uma repetição das coisas, mas precisamente representação, uma abstração que por isso mesmo difere da coisa representada, pois esvazia sua realidade. Tomada assim como forma abstrata, a imagem representativa (fotografada) presta-se a um tratamento formal que se encaixa nos labirintos anteriores. Tornam-se como enclaves dos espaços abertos das calças-labirintos e, por outra parte, prestando-se a isso, destacam o caráter categorial delas: os espaços determinados pela pura organização geométrica-perspectiva se revelam agora formas categoriais que perdem sua generalidade ao compartilhar as figuras. A generalidade do espaço antes pensada como pura forma de jogar ou brincar se apronta agora para classificar o grupo de figuras, ainda que esvaziadas de suas significações singulares pelo fotografamento. A partir, portanto, de um procedimento arbitrariamente

racional, como no pensamento matemático, começa a estabelecer-se uma lógica visual, que por um processo lógico — dedutivo vai permitir pensar o social. Os modelos visuais obtidos formalmente antes mostram-se então correlatos da realidade. **Middle Class & Co.** "é um bom exemplo desse procedimento de abstração organizacional, através do qual o pensamento formal se apodera pouco a pouco de uma parcela da realidade informada-a, isto é, desvelando significações possíveis. Contudo, o procedimento inverso também é possível. Pode-se revelar nas formas triviais do cotidiano, vida e mundo, estruturas não aparentes, que mesmo subjacentes se identificam com as categorias formais hipotéticas descobertas antes do jogo formal dos labirintos e na sua utilização como categorias classificatórias. Como se trata aqui de fazer emergir as estruturas subjacentes e comportamentos ou ambientes nunca percebidos como estruturas organizadas repetitivamente, isto é, como estereótipos, este mostrá-las é desorganizá-las pela denúncia. Assim as **Destruturas** para executivos, para o meio urbano, para paisagens, são denúncias, embora puramente formais, da artificialidade do poder, da inorganicidade das cidades, da destruição da ecologia. São, portanto, **Destruturas** que Regina propõe como uma reflexão comprometida sobre a organização ou desorganização do mundo.

A partir de uma hipótese puramente lógica-formal-abstrata, como se fizesse uma **clicA** partir de uma hipótese puramente lógica-formal-abstrata, como se fizesse uma ciência gratuita e puramente visual, Regina nos propõe conceitos de mundo e, na medida em que estes conceitos podem ser instrumentos de pensamento e ação, constituem uma ideologia artística capaz de modificar comportamentos e estruturas de significação estabelecidas, ou, pelo menos, propõe sua revisão. Da primeira resposta puramente formal, abstrata, a constatação denunciadora das "destruturas" a artista se capacita a intervir ideologicamente no sistema vigente das significações, ao nível da pura visualidade, é claro. **Executivas** e **Brasil Today** são exemplos disso. Entretanto, tinger, na pura formalidade de um pensamento visual, os fundamentos mesmos da ordem ou desordem do nosso mundo, implicaria uma tomada de posição política ou pelo menos a formulação de uma ideia da história. Mas Regina Silveira é, antes de tudo, uma artista, não se pronuncia politicamente a não ser ao nível de artisticidade. Suas últimas obras assumem, pois, um compromisso com o sentido da história, através de uma resposta lógico-flexível sobre o sentido histórico do ver artístico. Os **Jogos de Arte** de sua mais recente produção são "destruturas" artísticas em que se questiona o próprio sentido da arte e de sua eficácia informacional.

Diversos

"Eles" e as crises da década

Seria quase que uma obrigação, no meu papel de comentarista de arte, fazer, nesta última edição do Caderno de Domingo do ano 79, e da própria década de 70, uma retrospectiva de todas as transformações que aconteceram durante todos estes anos neste setor.

Sim, esta foi uma década em que muitos nomes, surgidos na década de 60, firmaram-se e na qual muitos artistas novos nasceram embora sobre o signo dos mínimos incentivos ao desenvolvimento de suas propostas pelos órgãos e instituições que têm obrigação de incentivá-los.

Os artistas plásticos, como os de outras áreas,

tiveram que "se virar", emigrar, projetarem-se sozinhos, ou mendigar dos poderes públicos e privados o apoio ao seu trabalho. Nossos salões e exposições ou galerias de arte, continuaram apoiando uma arte desinformada, descomprometida com a realidade, com a contemporaneidade estética e conceitual. Nossos artistas, pela grande distância dos principais centros culturais, pela falta de intercâmbio entre estes centros e entre eles próprios, pela falta de verbas "para promoção de eventos significativos", continuam desinformados, alienados dos processos experimentais que a arte atual no mundo exercita com larga criatividade.

Por isso, nesta página prefiro retratar aqueles que

são responsáveis de uma certa forma por estas situações. (Será se "faltou reivindicações mais concretas e insistentes por parte dos artistas? — creio que isso também foi um fator).

Nesta página "Eles" estão identificados/anônimos, através do trabalho da paulista Regina Silveira, uma das mais importantes artistas de arte experimental da América Latina. Ela conseguiu colocar no espaço devido, dividido e limitado, aqueles executivos e burocratas que fizeram de nossa cultura, como de toda cultura brasileira e no resto do mundo, fatos da

(SENE FONTELES)

dos petrodólares, homens patrocinadores das sucessivas crises que conturbaram a década de 70, em seu devido lugar.]

Que a leitura, visual desta página que todos devem completar, arguir, e sacar em novos lances, possa ser pontos de reflexão, questionamento de uma situação política e cultural dentro dos limites, dentro do discurso da dicotomia opressores X oprimidos. Dentro do espaço a que somos como elite, infelizmente, imposta pelo sistema, suspeitos, mas nunca anônimos. A perda da identidade jamais deve ser preferida, é isso que os "donos do poder" desejam.

Devemos continuar o combate por uma arte voltada para o amanhã, onde o homem renasça livre, infinito".

inconsciência, de respeito e desapoio a uma estrutura de vanguarda que tornou-se principalmente na década de 60 cada vez mais marginalizada. Uma marginalização a artistas que, até hoje, por estar fora do jogo vicioso do "sistema", descomprometidos com o "mercado de arte" com as elites, burguesas, continuam resistindo uma arte livre, denunciadora e legítima.

A série "Executivos" editada em um pequeno livro pela própria artista Regina Silveira e aqui quase que totalmente transcrita, coloca estes homens das multinacionais que destruíram nossa natureza, nos torturaram, senhores

Célia Ribeiro

28/11/80

EM SÃO PAULO:

Regina Silveira defendeu tese de mestrado expondo "Anamorfias"

O fato de Regina estar fora de Porto Alegre há muito tempo não nos tem impedido de acompanhar seu trabalho. Primeiro, a longa permanência na Espanha com bolsa de estudos na Universidade de Madrid; mais tarde a transferência para Porto Rico onde lecionou durante 4 anos na Universidade. Radicada hoje em São Paulo, após período de atividade como auxiliar de ensino na Escola de Comunicações e Artes da USP, Regina Silveira fez sua defesa de tese de mestrado recentemente. Repercussão desta tese não foi só pelo fato de ter obtido nota 10 com louvor, mas também pelas características inéditas na maneira de fazer sua dissertação. Com uma exposição no Museu de Arte Contemporânea, no Parque Ibirapuera, Regina Silveira apresentou "Anamorfias", conjunto de trabalhos gráficos, compreendendo 44 desenhos preparatórios, realizados a nanquim sobre papel Opaline; livro impresso em "offset" sobre papel Couché com tiragem de 100 exemplares; 12 litografias e um álbum impresso em litoffset sobre papel Alemão Gravura com tiragem de 10 exemplares.

Segundo sua criadora, "Anamorfias" trata do problema das distorções de imagens desenhadas em perspectiva quando, por uma ação gráfica arbitrária, contrariam-se as normas que condicionam este sistema de representação. Se as definições em torno do trabalho de defesa de tese de Regina Silveira podem parecer de difícil compreensão para um leigo em artes plásticas, no momento em que se observa uma de suas gravuras, sente-se a proposta: a partir de uma pesquisa com fotografias e desenhos, a artista faz um jogo com aparência ilusionista, ou seja: um objeto é mostrado primeiro com a imagem que corresponde ao conceito que dele temos e logo com uma sucessão de outras imagens que mostram sua visualização em diferentes ângulos. Os objetos que se constituem em motivo para estes estudos são utilitários: xícara de cafezinho, pente, óculos, saca-rolha garfo, grampeador, revólver...

Dos dez exemplares deste álbum — é de grandes proporções — um está em Porto Alegre e outros já foram adquiridos em São Paulo: o Museu de Arte Contemporânea; Pinacoteca do Estado de São Paulo, Instituto de Documentação Artística, Schell Cor-

poration e a Pinacoteca de Salvador da Bahia estão entre os compradores. O álbum é uma obra importante nas artes plásticas brasileiras por representar uma tese de mestrado que recebeu nota plena e referir-se a uma exposição com características inéditas, interessando, por isso, a pinacotecas e grandes colecionadores.

Regina Silveira não tem se restringido ultimamente ao preparo de sua tese e o trabalho no ensino da arte na universidade, mas também como elemento atuante nas artes plásticas em São Paulo, promoveu com um grupo de artistas, exposição exclusivamente de trabalhos assinados por mulheres, daí a mostra ter sido rotulada como feminista.

O álbum
aberto.
Um dos
motivos:
xícara
de
cafezinho

Técnica heliográfica: arte ou simples apropriação?

SHEILA LEIRNER

Hoje em dia já se torna difícil encontrar algum processo tecnológico que não tenha sido explorado pelo artista contemporâneo. Vídeo, foto, holografia (foto com laser), filme, computador, xerox, heliografia foram convertidos em técnicas artísticas. O que caracteriza o seu uso como regular, todavia, a legítima transformação e também a sua dilaceração ou simples apropriação é a forma pela qual o artista encara estas técnicas. A mostra de heliografias que a Pinacoteca do Estado (Av. Tiradentes, 141) está apresentando, para "abrir espaço aos artistas que se dedicam à pesquisa de novos e pouco usados meios de expressão" deixa bem claro este problema. Quantos ali, afinal, usam a verdadeira linguagem heliográfica? Quantos compreenderam as peculiaridades do processo?

São duas as exposições no museu: uma individual de Niobe Xandó e uma coletiva de 28 artistas. Entretanto, pode-se dizer que apenas alguns viram que a heliografia, como um simples processo de reprodução, é ridícula diante de outros meios muito mais precisos e sofisticados, e que fatalmente o conteúdo de seus trabalhos deveriam ter ou passariam a ter, assim, relação com a sua aparência heliográfica. Outros poucos mostram esta noção, mas não alcançam qualidade desejável com seus trabalhos. E apenas alguns podem ser destacados.

Niobe Xandó separou o refúgio da sua pintura, ou seja, as fitas adesivas que servem de máscara às telas e com elas fez colagens livres sobre o papel. A reprodução heliográfica destas colagens anula o material que serviu de apoio à sua pintura e recupera, curiosamente, a própria pintura da qual ele veio. Daí, talvez, a razão pela qual as colagens (fraquíssimas) não valem senão como o indicador — e não como obra — do processo múltiplo que sofreram em seguida com a sua multiplicação em diferentes cores. Uma multiplicação mágica que tem muito a ver com toda a construção da linguagem musical características da artista. Pois Niobe sempre fala primeiro ao olho, emitindo palpitantes sinais fragmentados

para depois mergulhar na procura da marca profunda e ancestral.

O trabalho de Leon Ferrari, por outro lado, já é literalmente heliográfico. Pois o artista compõe analogias das plantas arquitetônicas em papel vegetal, modificando o código usualmente estabelecido para estes projetos. A sua obra é crítica, indagadora e filosófica. Coloca a luz sobre o absurdo que acompanha a existência humana, sem, contudo, dramatizá-la. Principalmente cerebral, Ferrari faz a grafia, o estudo, o esquema conceitual dessa condição.

O trabalho de Carmela Gross tem aqui um parentesco próximo com o de Ferrari. Ela faz uma progressão numérica que se alterna em paradoxos: ao mesmo tempo metafísica e real, ela qualifica e questiona o espaço de um desenho que não é um desenho. Já Márcia Rothstein faz o trabalho analítico da sua pintura, criando-lhe uma correspondente perfeita. Ao descaracterizar aquilo que é a cor em suas telas, codificando-a em estampa, e ao manter a mesma estrutura formal de seus trabalhos, ela alcança até os seus efeitos cromáticos (apesar de a heliografia ser em branco e preto).

Alex Flemming também trabalha com a descaracterização. Só que da fotografia. A foto em seus trabalhos adquire um outro código que geralmente se incorpora à técnica usada pelo artista. No caso, a heliografia permite tornar mais tênue e sensual o diálogo entre os fragmentos de nus, menos agressivo o seu confronto. Há aqui uma adequação que não existe nos esmaltes que Flemming apresenta na galeria Paulo Figueiredo (R. Bela Cintra, 1677). Júlio Plaza e Regina Silveira, por sua vez, usam a heliografia como sintetizador de colagens fotográficas. Colagens de leitura e percepção ambígua, plenas do significado que marca todo o seu trabalho.

E, finalmente, entre os que captaram as possibilidades ocultas por trás deste processo mecânico, aparentemente impessoal, inócuo e amorfo, está Marcelo Nitsche, que viu com muito humor, um humor quase steinbergiano, as imponderabilidades da reprodução e da obra única.

Regina Silveira faz um dos painéis que estarão expostos na cidade.

Mulheres preparam out-doors

Oito artistas plásticos assinam out-doors que estarão montados na cidade a partir de amanhã, como parte do 1.º Festival da Mulher nas Artes — marcado para o período de 3 a 12 de setembro, uma promoção da revista "Nova". Há já alguns dias, as artistas estão preparando — em casa ou no teatro Ruth Escobar, sede principal do encontro — os 32 quadros que compõem um painel de rua.

Os temas são variados — vão desde, um imenso pregador de roupa, que "segura" o cartaz, até alegorias em que uma mulher devora um castelo encantado — mas não contêm qualquer indicação de que se relacionam com o festival. "É uma forma de levar as pessoas a pensar sobre o que estão vendo. E esse processo se torna mais claro quando se lembra que o out-door, como veículo publicitário, é frio e direto", explica Carlitos, coordenador de produção do festival.

Também para as artistas a experiência parece estimulante. É a primeira vez que elas desenvolvem um trabalho desse gênero, apesar do contato que mantêm com as artes plásticas em geral. Mary Dritschel, por exemplo, já está habituada à temática feminista — uma constante em seus trabalhos. Desta vez, ela montará um grande coração a partir de blocos circulares confeccionados em borracha, que lembram um umbigo — "já que o cordão umbilical é a estreita ligação da mulher com a vida e com a maternidade".

Anna Coretta recorre a figuras simbólicas, como o castelo ("de sonhos e de consumo"), para colocar a mulher como ser atuante — devorando esses fantasmas. Ao selecionar um pregador de roupa como tema do seu out-door, Regina Silveira nada mais fez do que prosseguir em seu processo de levar o repertório do cotidiano para as artes plásticas.

Além das três, estão trabalhando com cartazes as artistas Ana Maria Tavares, Jac Learner, Mônica Nador, Leda Catunda e Cida Galvão. Os out-doors serão montados em frente ao teatro Ruth Escobar, rua Santo Antônio, rua da Consolação e rua Rui Barbosa.

32 - Terça-feira, 24 de maio de 1983

FOLHA DE SÃO PAULO **Ilustrada**

Os enigmas de Regina Silveira

MIGUEL DE ALMEIDA

Um conhecido santificado, autor de famosa frase popular — “So vendo pra crer” —, torceria o nariz ou outra parte da fase ao botar olhos, também dedos, nos “Enigmas” de Regina Silveira. Teria de modificar tecos do raciocínio, assim como sua formulação, o pobre do santinho. A artista resolveu distorcer velha imagem romântica — a sombra — e tripudiar sobre a perspectiva. Sem necessidade de se ir até a caverna de Platão, tampouco atravessar seus diálogos, Regina Silveira inaugura hoje, no Café Paris (av. Waldemar Ferreira, 55), sua mostra de “Enigmas”.

Sempre voltada para o aspecto gráfico, Regina Silveira é artista preocupada com idéias e suas aplicações. Alguns diriam “pesquisa” — o que afugentaria o público... Está habitualmente promovendo sustos nos artistas defensores do tradicional suporte, o quadro. Por extensão, cria arpejos no mercado de arte, porque introduz à avaliação de novos conceitos do que seja artístico. E nada mais engraçado do que confundir esquemas estabelecidos, (concretos ou não...)

A mostra “Enigmas” é consequência direta do trabalho anterior, “Anamorfias”, que foi sua dissertação de mestrado na USP, feita ao final de 81, no Museu de Arte Contemporânea. Lá já se encontravam as distorções de objetos cotidianos, desde uma xícara enlouquecida e um pente de cabelo desnorreado.

Na atual “Enigmas”, segundo Regina, há a distorção dos objetos. E seus contornos, também. Ela assim questiona a artificialidade da imagem — e sua autenticidade — por extensão.

— Vale como um jogo — diz Regina Silveira, enquanto coloca na mesa al-

Hoje, no Café Paris, uma mostra de objetos cotidianos

guns trabalhos. Os contornos ficam deformados, a sombra não corresponde à imagem. Eu faço as distorções sobre malhas, após cálculos minuciosos.

Distorção

Os objetos tomados sob enigmas sempre são cotidianos. Povoam o cotidiano das pessoas. Desde uma máquina de escrever, uma bolsa de viagem, um telefone, até uma panela de pressão. A razão, como diz Silveira, é porque desejava objetos cujas imagens já estivessem registradas, para não se confundirem ao ter seus contornos distorcidos.

A sombra não poderia ser naturalista para não ser algo possível. Assim, Regina utilizou-se de malhas geométricas, calculando a superfície de aplicação sobre o objeto inocente. Conseguiu então a artificialidade gráfica.

— Quis fugir da imagem possível, isso não me interessava. A discussão é sobre a artificialidade da imagem.

Os “Enigmas” de Silveira já foram infelizmente interpretados, através de meros raciocínios. Sendo uma montagem, ou fotomontagem, já se criaram análises curiosas. As feministas, sempre espertas, ao botarem olho em objetos cotidianos, logo pensaram ser a desestruturação, ou crítica, da condição feminina. Regina diz não saber interpretar dessa maneira seus trabalhos. Sua leitura é outra...

— Sei que ao verem um martelo sobre uma máquina de escrever, podem fazer os raciocínios mais estranhos, como ser algo contra a repressão do ato de criação. Mas esta não é minha intenção.

Na mostra estarão expostos os trabalhos originais e suas reproduções em cartão postal.

Uma das quatro edições da mostra, no Café Paris

O 'jogo de sombras' na série de Regina Silveira

O resultado da pesquisa sugere várias leituras, assim como as obras conceituais de Marcel Duchamp e Man Ray. São desdobramentos da série anterior "Anamorfias", que Regina Silveira apresentou há três anos como tese de mestrado para a ECA-USP (nota dez, com louvor). Agora, sob o título "Enigmas", a artista lança hoje em conjunto de quatro edições, com tiragem de 500 exemplares — produzido pela Poesia & Arte —, um estudo sobre sombras de objetos distorcidos e em perspectiva, às 20 horas, no Café Paris (avenida Waldemar Ferreira, 55).

A mostra, composta de quatro foto-montagens — "Enigmas 1, 2, 3 e 4" — em branco e preto, 30x40, 12 ampliações em fotocópias e vários painéis montados a partir de caixas de trabalho, é apenas um dos segmentos do trabalho que Regina vem desenvolvendo sobre projeções, que também aparecerá na sua próxima exposição, no Museu de Arte Contemporânea, como tese de doutorado. Em outubro próximo, na XVII Bienal Internacional de São Paulo, essa pesquisa também estará numa grande instalação de 200 metros quadrados, onde dois *ready-mades* de Duchamp serão projetados no chão e na parede, sob o título *In Absentia*, o mesmo da sua exposição anterior no MAM. "Na Bienal, as duas figuras projetadas não aparecem, somente as sombras."

A intenção de Regina nesse trabalho foi a de mostrar, pela justaposição de duas imagens, uma terceira imagem montada. "A primeira seria referente a um objeto visível, oferecido ao espectador como objeto real, e a segunda como índice de outro objeto, invisível, fora do campo da representação, no espaço do especta-

dor. A terceira seria uma figura-montagem, pensada para dar conta de significados combinados e relacionados: telefone com garfo, bolsa com serrote, panela com pente e máquina de escrever com martelo."

Interessado no trabalho de Regina, José Teixeira Coelho Neto, professor da ECA/USP, autor de "Artaud: Posição da Carne", "O que é Indústria Cultural?" e "Uma Outra Cena", lembra que um certo poeta uruguaio, talvez intencionado pela herança atávica das estranhezas que rondam a condição latino-americana, anotou que o sentido estético surgia antes de coisas como o encontro de um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de operação. Numa outra latitude, Einstein percebia maravilhado que o sentido na escrita chinesa se formava pela justaposição entre signos independentes: uma faca + um coração = tristeza; uma boca + um pássaro = cantar. E viu nisso o princípio da estética cinematográfica: o sentido como função de uma aproximação, de um conflito, uma colisão entre signos autônomos.

O horizonte destes trabalhos com sombras de Regina Silveira resulta na montagem, na compreensão específica do jogo de aproximação e colisões de signos. "E a sombra nas fotos de Regina não estão apenas ali onde são vistas, não são aqueles traços do garfo-pente, martelo-serpa. A sombra é tudo, o conjunto, o princípio, a moia do jogo. Nesse jogo, a sombra tem a função de revelar, mostrar a fundo o que há para se ver. Escapa do lugar. Se estende, abarca. Está ali, está em outro lugar. Está na obra e no produtor da obra — e no espectador. A sombra final cai sobre o espectador, é a sombra dele. A sombra é o espectador."

Regina: silhuetas.

O fascínio das sombras. No MAC.

O tema é fascinante: as sombras, seus caminhos e distorções, tomando por base objetos cotidianos e fotos retiradas de jornais e revistas. É o que Regina Silveira mostra a partir de hoje no Museu de Arte Contemporânea, ao lado de duas outras exposições; dos artistas que expuseram no MAM carioca este ano e de fotógrafos portugueses. As três permanecem até o dia 8 de dezembro.

A exposição de Regina tem por título *Simulacros*, extraído de um estudo de Leonardo da Vinci sobre a visão humana. A artista ligou-o à artificialidade das imagens projetadas e aos processos de simulação, objeto do estudo de sua tese de doutoramento pela USP.

— Em *Simulacros*, o dado básico é a silhueta, que já é um caso de projeção, e o procedimento mais direto para reduzir uma imagem a um plano.

Em outro espaço do MAC estão obras dos artistas Cildo Meireles, João Grijó, Nelson Augusto, Mário Cravo Neto, Fajardo, Vera Chaves Barcellos e Nelson Leirner. Todos expuseram no Espaço Arte Brasileira Contemporânea, no Museu de Arte Moderna do Rio. Leirner, cuja mostra ainda está à disposição dos cariocas, trouxe para São Paulo três trabalhos, que chama de "objetos de leitura rápida".

— Não há muita elaboração. Tem é experiência de vida: ver uma coisa, associar à outra e, daí, criar uma terceira. Isso, é claro, dentro de uma linha que sempre seguiu, com alguma ironia e humor — explica Leirner, ao lado de sua *Vênus de Milo* coberta com decalques de flores.

A mostra dos fotógrafos portugueses foi organizada pela Cooperativa Diferença, de Portugal, com o apoio do Ministério de Educação e Cultura daquele país. Os temas são variados, dos mais insólitos aos mais poéticos, registrados por Alberto Carneiro, Ana Vieira, Eduardo Nery, Helena Almeida, João Filipe e Nuno Calvet, entre outros.

ARTES VISUAIS

ANGÉLICA DE MORAES

Regina Silveira subverte os significados do cotidiano

O poeta Haroldo de Campos certa vez escreveu que Regina Silveira se ocupa do "banal fantástico". A própria Regina confirma que gosta de ler Clarice Lispector. Não é coincidência. Como Clarice, Regina olha os objetos do cotidiano como se fosse pela primeira vez, subvertendo significados e instalando estranhezas. Assim, óculos podem ser borboletas, pentes parecerem animais pré-históricos. "Eu fiquei fascinada com o que Leonardo Da Vinci chama de aberrações marginais da perspectiva. Todo mundo pensa que a perspectiva é a representação fiel da realidade. Nada mais falso. Por ser plana, a perspectiva não é natural, é altamente codificada e artificial. O observador tem que estar a uma determinada distância para que o objeto não sofra deformação. Essa questão da representação projetiva do real, o jogo com os códigos capazes de transformar aparências, vem me ocupando há anos". Uma parte desses resultados, feitos em litografia, off-set, hellografia e louça pintada — e que integra duas séries de trabalhos (*Dilatáveis* e *Topo-Sombras*) — está inaugurando um novo espaço no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, dedicado às pesquisas inovadoras da arte contemporânea.

Regina: "Contemporâneo não é o meio, mas o resultado que se consegue"

A inocente louça branca ganha a ironia das sombras de objetos cortantes

Para quem gosta de ver as coisas pelo prisma da História da Arte no Rio Grande do Sul, o fato de Regina estar abrindo esse novo espaço no MARGS se reveste de grande coerência. Ela faz a ponte entre a tradição gravurista do Estado e a invenção visual que o surgimento das novas mídias gráficas tornou possível. A artista marcou presença tanto na clássica técnica artística da xilogravura (que produziu na década de 60) como, a partir de então, na abertura de novos caminhos de expressão, utilizando, sem preconceitos, técnicas de reprodução gráfica industrial. "A gráfica artística atual dialoga com os meios mais diversos. Escolho este ou aquele material ou técnica conforme os resulta-

dos que quero obter. Costumo dizer que os meios são inocentes, os artistas é que são culpados. Lógico que os meios condicionam uma aparência, mas não um resultado. É possível ser tão contemporâneo com um lápis como com um raio laser. Pode-se ser acadêmico usando vídeo ou altamente renovador usando papel, uma coisa criada no século IX", diz Regina.

Fronteiras técnicas devem ser transportadas, observa ela, que mistura a tradicional litografia com o corriqueiro off-set. Pintura em louça? Por que não? Mas aí o fino humor da artista se diverte em impedir qualquer finalidade utilitária: as peças são coladas entre si, confi-

gurando outro objeto. "Minha louça pertence à família dos objetos artísticos como o ferro de passar de Man Ray (que tem tachinhas em sua chapa). Tem coisa mais inocente que louça branca? Mas as sombras pretas aderidas a ela são sempre de objetos cortantes".

Regina atualmente prepara um conjunto de trabalhos que vai expor em outubro no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Para 1985, já tem acertada uma grande mostra retrospectiva na Fundação Gulbenkian, em Lisboa (Portugal), que vai ocupar mil metros quadrados, com seus trabalhos, inclusive instalações como a que realizou na última bienal de São Paulo.

Segunda-feira, 09.07.84/ZH SEGUNDO CADERNO

O SHOW DO
BLUES ETÍLICOS

Página

SEGUNDO CADERNO

OS 100 ANOS
DA MORTE DE BRAHMS

Contracapa

ZERO HORA – QUINTA-FEIRA, 3 DE ABRIL DE 1997

Quebra-cabeça sem pé nem cabeça

Regina Silveira apresenta trabalhos inéditos em Porto Alegre e acompanha lançamento de livro sobre sua obra

Regina Silveira (E) inaugura o seu "Quebra-Cabeça Latino-Americano", enquanto Angélica de Moraes autografa o livro "Cartografias da Sombra"

A artista plástica porto-alegrense que faz mais sucesso no centro do país e no Exterior voltou à capital gaúcha esta semana para montar um quebra-cabeça. Regina Silveira, 58 anos, passou os últimos três dias encaixando e reencaixando peças na galeria Bolsa de Arte, no bairro Auxiliadora. O painel, sobre a mais extensa parede da galeria, deve ser o principal atrativo da exposição *Obras Recentes*, que ela inaugura hoje à noite. No mesmo local, a partir das 20h, a jornalista Angélica de Moraes, crítica de arte do jornal O Estado de São Paulo, autografa o livro *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*.

O quebra-cabeça, com 108 módulos e avaliado em R\$ 20 mil, embaralha uma centena de imagens que correspondem aos grandes estereótipos da América Latina: Pelé, Corcovado, Pão de Açúcar, onça pintada, Frida Kahlo, Evita, tango, obelisco, Gardel. A brincadeira é mais ou menos a seguinte: do meio de tanta fragmentação, não emerge nada. As peças se encaixam, mas não chegam a formar um painel único, coeso, uma narrativa, como no quebra-cabeça tradicional. "Ao mesmo tempo que informam tanto, não esclarecem nada", avalia a própria Regina Silveira, ex-aluna de Ado Malagoli e Iberê Camargo.

O trabalho, intitulado *Quebra-Cabeça Latino-Améri-*

cano, também será apresentado na galeria N.I.U., em Chicago. Nos últimos cinco anos, Regina vem expondo com mais frequência nos Estados Unidos, no Canadá e na Europa do que no Brasil. Sua última individual em Porto Alegre foi há dois anos, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs). No ano passado, a artista ocupou todo o primeiro andar do Museu de Arte de São Paulo (Masp) com a mostra *Grafias*, que tinha curadoria de Angélica de Moraes. Foi quando a jornalista lançou *Cartografias da Sombra*.

O livro, fartamente ilustrado e cuidadosamente editado, reúne uma entrevista com Regina Silveira e ensaios assinados por Aracy Amaral, Tadeu Chiarelli e pela própria Angélica, entre outros. A maioria dos textos cita o dadaísta Marcel Duchamp (1887-1968) e tenta estabelecer alguma relação entre a obra dele e a da artista gaúcha.

Regina, ela mesma, não se furta à comparação. Uma das serigrafias que vai apresentar na Bolsa – um cabide de revólveres com inusitada sombra – é citação duchampiana. Sombras inusitadas e perspectivas deformadas, aliás, estão na base de muitos de seus trabalhos. Por vezes, observa Angélica, funcionam como "comentários irônicos das relações sociais e estruturas de poder".

O QUE: abertura da exposição *Obras Recentes*, de Regina Silveira, e lançamento do livro Regina Silveira: *Cartografias da Sombra*, organizado por Angélica de Moraes. Edusp, 360 páginas

QUANDO: hoje, às 20h. A exposição pode ser visitada até 22 de abril, de segunda a sexta, das 10h às 12h e das 14h às 19h. Sábado, das 10h às 13h

ONDE: na galeria Bolsa de Arte (Quintino Bocaiuva, 1115)

QUANTO: o livro custa R\$ 38. Estará à venda na Bolsa de Arte durante a exposição. Depois disso, em livrarias

A.4 – Documentações de exposições (fotografias, folders, cartazes)

No topo, à esquerda: obra *As Loucas*, 1964. Xilogravura, 20 x 25 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP. Fonte: site www.mam.org.br. No topo, à direita: Capa da revista *Atualidades Nestlé*, São Paulo, ago. 1962, nº 12, com xilogravura de Regina Silveira. Arquivo Regina Silveira. Acima: folder da exposição *Têmpera – xilogravuras*, de Regina Silveira, realizada de 18 a 31 de mai. 1964, no Instituto Cultural Brasileiro-Norte-Americano. Capa: xilogravura de Regina Silveira. Texto de Francisco Stockinger. Arquivo Regina Silveira.

Catálogo da *Exposição Internacional de Dibujo* – Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, set./nov. 1968, Sala de Arte. Capa com obra de Regina Silveira, no topo. Página do catálogo com obra de Roy Lichtenstein, da imagem de uma xícara de café – não-fotográfica –, acima, à direita. Arquivo Regina Silveira. Observe-se que a xícara de café integrava o imaginário da arte pop e estava presente em uma exposição em que Regina Silveira ainda estava trabalhando com formas geométricas abstratas, doze anos antes da série *Anamorfás*, 1980, em que a imagem da xícara de café é litografada, a partir de fotografia, em uma das obras da série.

No topo, à esquerda: Convite para abertura da exposição de serigrafias de Regina Silveira, Teatro Carlos Gomes, Vitória, 19 de abr. de 1974. Arquivo Regina Silveira. No topo, à direita: Folder da exposição *Desarrollo Político Y Pobreza* com imagem de obra da série *Middle Class & Co.* Arquivo Regina Silveira. Acima, à esquerda: Exposição de Serigrafias de Regina Silveira, Sala de Arte, Recinto de Mayagüez/Universidad de Puerto Rico, 19 fev. a 02 mar. 1973. Arquivo Regina Silveira. Acima, à direita: Convite para abertura de exposição de serigrafias de Regina Silveira. Galeria Seiquer, Madri, 09 out. 1973. Arquivo Regina Silveira.

Folder da exposição “década de 70”, organizada por Jorge Glusberg, diretor do CAYC – Centro de Arte y Comunicación, de Buenos Aires, e apresentada no Brasil, no MAC-USP, reuniu importantes artistas conceituais latino-americanos, europeus e norte-americanos do período, muitos tendo participado de mostras organizadas pelo MAC-USP, conforme dados do texto de apresentação da exposição, de Walter Zanini. Entre os latino-americanos, diversos artistas brasileiros como Regina Silveira, Júlio Plaza, Cláudio Tozzi, Vera Chaves Barcellos, Amélia Toledo e Lydia Okumura, participaram da mostra. Regina Silveira participou com as obras *Labirinto para abutre* e *Espaço Executivo* (02 obras). A obra que ilustra o folder é de Cláudio Tozzi, com imagem das massas, temática que Regina Silveira apresenta na série *Middle Class & Co*, com a qual participou de outras exposições (vide página anterior), demonstrando a importância desse tema, nessa década.

LA EMBAJADA DEL BRASIL
TIENE EL GUSTO DE INVITARLE A LA
INAUGURACION DE LA EXPOSICION DE
COLLAGES DE REGINA SILVEIRA
EN LA GALERIA SEIQUER EL DIA
2 DE OCTUBRE A LAS 8 DE LA TARDE

LOS VISITANTES SERAN OBSEQUIADOS
CON UN COLLAGE DE LA ARTISTA

GALERIA SEIQUER: Santa Catalina, 3. Telé-
fono 221 96 91. Madrid-14 ● REGINA: del 2 al
14 de octubre de 1967 ● Abierto mañana y tarde

MEC - FUNARTE
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
 PRÓ - REITORIA DE EXTENSÃO
 INSTITUTO DE ARTES

IMPRESSO

O diretor do Instituto de Artes da UFRGS convida Vossa Senhoria
 para o coquetel de inauguração da mostra
 "REGINA SILVEIRA: OBRA GRÁFICA 1971-1977"

Local: Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS
 Rua Senhor dos Passos, 248

Data: 19 de Junho de 1978
 Horário: 19,00 h

A exposição estará à disposição do público desde a data de sua inauguração até o dia 04 de julho.
 Esta mostra faz parte das comemorações do 70º aniversário do Instituto de Artes da UFRGS.

No topo: Convite para inauguração de exposição de colagens de Regina Silveira, Madri, Galeria Seiquer, 8 out. 1967. Arquivo Regina Silveira. Acima: Convite (frente e verso) para coquetel de inauguração da mostra *Regina Silveira: Obra gráfica 1971-1977*, 19 jul. 1978, Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS. Arquivo Regina Silveira.

PROSPECTIVA'74

16 de agosto a 16 de setembro
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Participantes

Adriano Spatola - Itália
Alain e Pata Arias-Masson - Bélgica
Albrecht D. - Alemanha
Allan Neely - Canada
Amelia Dillingham - Estados Unidos
Amelia Toledo - Brasil
Andrzej Berestanski - Polónia
Angelo de Aquino - Brasil
Anna Bella Geiger - Brasil
Anna e Martino Oberto - Itália
Antonio Celso Sparapan - Brasil
Bach, Lars - Hungria
Bodin, Georges - França
Burbules, Henry - Suíça
Burtio, Arthur Adolfo - Brasil
Beatriz Arruñano - Argentina
Bernardo Erasmianaki - Paraguai
Berni L'Esch - Alemanha
Cama, Carl - Alemanha
Cecilia/Edith Clam - Alemanha
Carrara, Guy - Itália
Chatrou, Dalibor - Tchecoslováquia
Chatrou, Ivan - Tchecoslováquia
Clemente Perleto - Brasil
Clemente Pessi - Brasil
Clemente Pessi - Brasil
Copello - Estados Unidos
Csornik Attila - Hungria
David Det Nupson - Estados Unidos
David Duce - Estados Unidos
David Sack - Canada
Della Cava, Giuliano - Itália
Duchêne, Gérard - França
Eheman, Maurice - Suíça
Eduardo Antonio Vigo - Argentina

Endre 76 - Hungria
Eric Andersen - Dinamarca
Emmerich, Sérgio - Brasil
Eustáquio Carlos Javira - Brasil
Felipe Shrubberg - México
Fernando França Cocciarella - Brasil
Francisco Torres - Espanha
Galt (José Gabriel Borja Filho) - Brasil
García de Naguilán - Brasil
Gamilson Soares - Brasil
Geraldo Porto e Alberto Camarero - Brasil
Gerl Schorn - Alemanha
Gerson Zanini - Brasil
Giulia Stoccolai - Itália
Graciela W. Kaldini - Espanha
Gruhl, Klaus - Alemanha
Guilherme Vas - Brasil
Hélio José de Oliveira e Gyorgy Szalai - Brasil
Herman Duse - Holanda
Herve Fischer - França
Krisin Brifimann - Holanda
Iglesias, José María - Espanha
Ivana Machado - Brasil
Jankovits, Josef - Tchecoslováquia
Jaroslav Kozlovski - Polónia
Jassem, Jovana - França
Jerry Jones - Estados Unidos
Jery Rosolowski - Polónia
J.H. Kooman - Tchecoslováquia
Jiri Valoch - Tchecoslováquia
J.Lawrence Cherry - Estados Unidos
Jochem Vers - França
J.O. Mollander - Finlândia
Jorge Glusberg - Argentina
Juhani Takala-Sakola - Finlândia

No topo, à esquerda: Capa do catálogo da exposição *Prospectiva'74*. No topo, à direita: lista com nomes de artistas e respectivas nacionalidades que participaram desta exposição. Acima: Página com obras dos artistas Petr Stembera (*Flagelação*, 1974), Frederica Pezold (*O corpo feminino como arte/Nova imagem de meu corpo*, 1973), Phil Berkman e Mike Crane (*Percepção e interrelação ambiental*, s/d) e Regina Silveira (*Situação Executiva*, 1974), à esquerda, parte inferior da página. Arquivo Regina Silveira.

Capa do catálogo da 8ª JAC – *Jovem Arte Contemporânea*, folha de rosto e lâmina com imagem da obra *Labirinto para Abutre*, 1974, de Regina Silveira, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, 8 a 22 dez. 1974. Arquivo Regina Silveira.

A CIDADE DE SÃO PAULO • REFLEXOS NA GRAVURA

de 8 a 30 de julho

apresentação nos locais

AEROPORTO DE SÃO PAULO (CONGONHAS)
Ala Nacional
diariamente das 5 às 24 hs.

-BNH
saguão do edifício sede do Banco Nacional de Habitação
Praça Roosevelt 215
2a. a 6a. das 9 às 18 hs.

-CAESAR PARK HOTEL /SALA TABLINIUM
Rua Augusta 1508
diariamente das 8 às 21 hs.

-FEPASA - ESTAÇÃO JÚLIO PRESTES
Praça Júlio Prestes 260
diariamente das 5 às 23 hs.

-METRO
Cia. do Metropolitano de São Paulo
Estações: Santana / Luz / Paraíso
diariamente das 5 às 24 hs.

os artistas plásticos

ANTÔNIO LIZARRAGA
CARMEN BARDY
GERTY SARUÊ
HIPOLITO ROCHA JR.
IVALDO GRANATO
REGINA SILVEIRA
VERA SALAMANCA

sob o incentivo das

SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DE ESPORTE E TURISMO

suas gravuras com a seleção e organização do
GABINETE DE ARTES GRÁFICAS

No topo: Convite para abertura da exposição *A Cidade de São Paulo: Reflexos na Gravura*, 8 a 30 de jul. 1977, com as participações de Antônio Lizarraga, Carmen Bardy, Gerty Saruê, Hipólito Rocha Jr., Ivaldo Granato, Regina Silveira e Vera Salamanca. Organização Gabinete de Artes Gráficas. Locais: Aeroporto de São Paulo (CONGONHAS), Banco Nacional de Habitação – BNH, CAESAR PARK HOTEL (SALA TABLINIUM), FEPASA – Estação Júlio Prestes, Metro. Arquivo Regina Silveira. Acima: Edição especial do jornal mensal *Ephemer* (nº 12), dedicado a trabalhos de arte postal e efêmera, *Ephemer Brazil Special*, outubro de 1978. Página de abertura, à esquerda, e última página do jornal, à direita. Nesta vê-se imagem da obra de arte postal *Proposta para monumento* (*Proposition for a monument*), 1973, de Regina Silveira, entre aquelas de outros artistas. Arquivo Regina Silveira.

Cartazes das exposições *Anamorfás* e *Simulacros*, de Regina Silveira, realizadas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, Pavilhão da Bienal, Parque Ibirapuera, de 09 a 28 de set. 1980 e de 08 nov. a 08 dez. 1984, respectivamente, no topo e acima, à direita. Convites para a exposição *Simulacros* – foram feitos dois convites: um, pelo MAC-USP, para a inauguração das três exposições abertas na data (*Espaço ABC – coletiva de artistas brasileiros; Artistas Fotógrafos em Portugal* e *Regina Silveira: Simulacros*), acima, à esquerda; e outro, pela artista, para a abertura de sua exposição *Regina Silveira: Simulacros*: postal, com a obra *Símile* (frente e verso), no topo, à esquerda. Arquivo Regina Silveira.

Frente do cartaz da exposição *Foto/Idéia*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC -USP, 04. Nov. 1981. Arquivo Regina Silveira.

Durante os últimos anos, a fotografia mereceu uma atenção cada vez maior, como um dos múltiplos meios de expressão artística pela imagem. Não é tão recente a consolidação deste meio entre as artes, sendo que por exemplo na época da escola Bauhaus, na França e no MOMA de Nova York já houve expoentes importantes cujas fotografias foram consideradas verdadeiras obras primas e colecionadas. Depois assistimos a procura das incunábilas das fotografias do século passado. Hoje, aparecem numerosas exposições, inclusive, temos galerias especializadas neste gênero de impressões óticas. Por este motivo o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo achou conveniente apresentar um perfil da fotografia contemporânea em São Paulo e em outros estados, que está aí à disposição dos estudantes, dos estudiosos e de todos que acham interessante o contato com esta técnica que vira objeto artístico pelo olho de nossos fotógrafos.

Wolfgang Pfeiffer

FOTO/IDÉIA

As fotografias reunidas na presente exposição mostram o esforço perquiridor e construtivo, impregnado de análises reflexivas até à concepção visual da idéia expressa numa configuração cuidada e coerente.

Naturalmente, para que a linguagem fotográfica se enriquecesse enquanto imagem e enquanto idéia, foram vitais o aparecimento das correntes artísticas mais críticas que valorizaram a liberdade de uso de materiais, de objetos e signos. E frise-se que a própria arte conceitual constituiu-se rompendo barreiras e limites da arte tradicional, desenvolvendo a valorização da arte como idéia, como processo mental e lingüístico, como ação, como crítica, informação e comunicação.

Os artistas-fotógrafos refletem sobre como, com que, quando e onde utilizar a câmera, aprofundando o seu esquema de idéias, para somente depois transmiti-lo numa imagem visual significativa e expressiva, não se contentando com um registro apressado e sem qualidades artísticas.

Vários dos trabalhos trazem informações carregadas de

significação e raras são as que se engajam somente numa preocupação de simples documentação, apesar de aparecer sempre algo de inusitado na obra selecionada.

A memória da foto/ideia rompe com a memória simplista da foto/registro, deflagrando uma estrutura aberta em significados. Os artistas querem intensamente decidir sobre o conteúdo de suas imagens, mostrando que no Brasil, a fotografia está enveredando-se numa via mais complexa de pesquisa, experimentação e de conscientização crítica.

Por outro lado, no mundo da visualidade contemporânea predominam as imagens criadas pelos meios de comunicação de massa que embotam e condicionam as percepções. Essa situação propulsou o desencadeamento de uma reação nos campos da ciência e da arte, visando reforçar a capacidade reflexiva em relação à realidade imediata.

O artista tenta mudar os condicionamentos perceptivos convencionais do espectador, oferecendo-lhes novos inter-relacionamentos mentais através das imagens

íntimas, despertando-lhe o pensamento criativo, mostrando-lhe a sua força individual, auxiliando-o na formulação poética e comunicativa, e por fim levando-o a uma integração maior do ser.

Ademais, conforme os estudiosos da percepção visual, o processo formador da imagem não se insere num esquema circunscrito e autônomo, não surgindo simplesmente de junções de dados sensoriais e perceptivos, pois que no próprio mecanismo da percepção confluem fatos objetivos e subjetivos portadores de intenções. Assim a imagem apresenta sua característica intelectual, fruto da capacidade mental em organizar estruturas.

Os elementos de experiência vivida tornam-se a referência inconsciente e consciente para o desencadeamento de imagens. E na ação da arte, a imaginação metamorfoseia a imagem em uma estrutura significante.

Alguns simpatizantes da "minimal art" e da "earth work" reconheceram esse mecanismo da percepção visual, onde também a arte surge como processo que forma, transforma, e incessantemente organiza.

Por conseguinte, muitos dos trabalhos fotográficos refletem complexas articulações dos seus elementos que ora se associam, ora se dissociam para novamente se combinarem, ordenarem-se e relacionarem-se em estruturas de significações.

E nesse processo de retomada maior da imagem e do pensamento, onde se enfatiza a vocação do artista em fazer significar, ressignificam a imagem enquanto referente a um percurso visual, mental e de ação que revele o seu conteúdo, seus procedimentos e seus propósitos artísticos.

O Museu, apresentando e confrontando o conjunto de trabalhos fotográficos, e ao verificar as direções tomadas na exploração desse meio, chega à conclusão de que a fotografia cresce em complexidade enquanto se insere no campo criativo das artes plásticas, superando, sobrepondo e criando novas imagens que delineiam transformações perceptivas e conceituais.

Harumi Yamagishi

RELAÇÃO DAS OBRAS

ALEX VALLAURI (Asmara, Etiópia, 1949)
Muros da Cidade (Gratite), 1981. Fotos em branco e preto.

AMÉLIA AMORIM TOLEDO (São Paulo, 1926)

PAULO ROBERTO FRANÇA (Rio de Janeiro, 1951)
Convivência, 1977/1981. Fotos em branco e preto.

ANA MARIA TAVARES (Belo Horizonte, 1958)

Headphone I, 1981. Fotos em branco e preto.

Headphone II, 1981. Fotos em branco e preto.

Escovas, 1981. Fotos em branco e preto.

Elementos de Paisagem, 1981. Fotos em branco e preto.

ANNA BELLA GEIGER (Rio de Janeiro, 1933)

Brasil Nativo/Brasil Alienígena, 1977. Fotos em branco e preto.

The Bride Met Duchamps Before the Bachelors/Even, 1975.

Foto em branco e preto.

ANNA CARRETTA (Parna, 1941)

Intervenções Semióticas na Paisagem, 1981. Fotos em branco e preto e em cores.

ARTUR MATUCK (São Paulo, 1949)

Iowa Horses Sloughed, 1981. Fotos em branco e preto.

Quick Silver I, 1981. Fotos em branco e preto.

Erratum, 1981. Foto em branco e preto.

AURENEDE PIRES STEPHAN (São Paulo, 1947)

DARIO CHIAVERINI (São Paulo, 1944)

Visitante do Museu observa a Obra de 180 Segundos, 1981. Fotos em cores.

BERENICE HENRIQUE VASCO DE TOLEDO (Amparo, SP, 1940)

Organismo, 1981. Fotos em branco e preto.

BERNARDO CARO (Ituiba, SP, 1931)

Postura de Ausência, 1981. Fotos em branco e preto.

CARLOS ALBERTO ZICCARDI (Londrina, PR, 1947)

O molininho Central, 1981. Fotos em branco e preto.

CARLOS FADON VICENTE (São Paulo, 1945)

S/Título I, 1980. Fotos em cores.

S/Título II, 1981. Fotos em cores.

S/Título III, 1981. Fotos em cores.

S/Título IV, 1981. Fotos em cores.

CARLOS WLADIMIRSKY (Porto Alegre, 1956)

O Sentido do Corpo, 1979. Fotos em cores.

Cabeças 1979. Fotos em cores.

CESAR DAHER (São Paulo, 1953)

ROBERTO KEPLER (São Paulo, 1951)

Itaquera, 1981. Fotos em branco e preto e em cores.

DARIO CHIAVERINI (São Paulo, 1944)

Re-tratando, 1980/81. Fotos em branco e preto.

FABIO BUENO RAMIRO FILHO (São Paulo, 1959)

O homem faz a História e a Arte Faz o Homem, 1981. Fotos em cores.

FRANCISCO INARRA (Vitoria, Espanha, 1947)

Composição Vertical/Coluna Neutra, 1981. Fotos em branco e preto.

Composição Vertical/Coluna em Alto Contraste, 1981. Fotos em branco e preto.

GABRIEL BORBA (São Paulo, 1942)

Projeto Arte, 1974. Foto em branco e preto.

GASTÃO DE MAGALHÃES (São Paulo, 1953)

Ocupações e Instalações de Ambiente, 1976/1978. Fotos em branco e preto.

GENILSON SOARES (João Pessoa, 1940)

Movimentos Ao Sol do Meio Dia, 1981. Fotos em cores.

Naturalmente... Naturalmente... Naturalmente... Eco Lógico da Manhã, 1981. Fotos em cores.

GERSON ZANINI (São Paulo, 1945)

S/Título, 1981. Fotos em cores.

HUDINILSON JÚNIOR (São Paulo, 1957)

O Corpo Fotografiado, 1981. Fotos em branco e preto.

HUGO DENIZART (Rio de Janeiro, 1946)

Individualização de um Espaço, 1979. Fotos em cores.

A Moça/Fragmentos Temporais, 1980. Fotos em branco e preto.

MOVIMENTO DO CORPO DO FOTÓGRAFO, 1980. Foto em cores.

IOLE DE FREITAS (Belo Horizonte, 1945)

Casco de Vidro, Faltas de Vida, 1975. Fotos em cores.

IRENE BUARQUE (São Paulo, 1943)

Do Discurso da Janela, 1976/80. Fotos em cores.

JOÃO CANDIDO GALVÃO (Jahu, SP, 1938)

S/Título, 1979. Fotos em branco e preto.

JOSÉ CARLOS BISCONEINI GAMA (São Paulo, 1945)

Casimir IV Visita Estranha, 1979. Fotos em branco e preto.

JOSÉ EDUARDO NICOLAU (São Paulo, 1951)

Reflexos Alternativos, 1980. Fotos em cores.

Forma e Luz, 1980. Fotos em cores.

JOSÉ WAGNER GARCIA (São Paulo, 1955)

Holocular, 1981. Cromos em cores.

JULIO PLAZA (Madri, 1938)

Evolução de la Revolución, 1972. Fotos em branco e preto.

LOUIS MACHADO (São Paulo, 1950)

Imagens Arquivadas. Quando Cortei meu Cérebro. Performance em 3 minutos de Ivaldi Granato, Participação de Lenira Rangel, 1981. Fotos em cores.

LÚCIA EUSTACHIO FONSECA RIBEIRO (Campinas, 1960)

EMANUEL RUBIN (São Paulo, 1959)

Memorial, 1981. Fotos em branco e preto.

MANFREDO DE SOUZA NETO (Jacinto, MG, 1947)

Compêgne 9 Peinture sur une Racine, 1979. Fotos em cores.

Compêgne 10 Peinture sur un Tronc Sec, 1979. Fotos em cores.

Fontainebleau 6 Marquage d'un Lichen sur un Rocher, 1979. Fotos em cores.

Fontainebleau 7 Peinture sur un Rocher, 1979. Fotos em cores.

MARCIO LEVYMAN (São Paulo, 1961)

S/Título I, 1979. Fotos em branco e preto.

S/Título II, 1979. Fotos em cores.

S/Título III, 1981. Fotos em branco e preto.

MARCO DO VALLE (Taquaritinga, SP, 1954)

Pilosi/Niemeyer

PVC/Talha de Zinco/Madeira

Ferro/Arame/Água, 1981. Fotos em branco e preto

Pilosi/Niemeyer

PVC/Talha de Plástico/Madeira

Arame/Água, 1981. Fotos em branco e preto

MÁRIO ALBERTO BIRNFELD ROHNELT (Pelotas, RS, 1950)

Dunas, 1981. Fotos em cores.

MÁRIO CELSO RAMIRO DE ANDRADE (Taubaté, SP, 1957)

Estruturas de especulação, 1981. Fotogramas em branco e preto.

MARY DRITSCHEL (Nova York, 1934)

Brasil Cut-Up, 1979. Fotos em branco e preto.

Infinitives - Infinitivos, 1979. Fotos em branco e preto.

The Classical Garden, 1981. Fotos em branco e preto.

The measure of a Woman, 1981. Fotos em branco e preto.

To Mark: A Definition, 1981. Fotos em branco e preto.

Thumbprints, 1981. Fotos em branco e preto.

MILTON KURTZ (Santa Maria, RS, 1951)

Exercício ao Sol, 1981. Fotos em branco e preto

NORMA CARDOSO (Rio de Janeiro, 1945)

MAC - USP, de 21 a 27 de setembro de 1981.

OSMAR DALIO MARTINEZ (São Paulo, 1959)

Op-Object I, 1981. Fotomontagem em branco e preto.

Op-Object II, 1981. Fotomontagem em branco e preto.

Op-Object III, 1981. Fotomontagem em branco e preto.

PAULO DE ANDRADE (Santa Maria, RS, 1935)

Para Onde Vai a Minha Vida, e Quem a Leva?

Porque Faço eu Sendo o Que Não Queria?

Que Destino Continuo se Passa em Mim na Treva?

Que Partes de Mim, Que eu Desconheço, é Que me Guia?

1981. Fotos em branco e preto.

PERCIVAL TIRAPET (São Paulo, 1952)

Composição Ag NO₃, 1981. Fotos em branco e preto.

RAFAEL FRANÇA (São Paulo, 1957)

Third commentary, 1981. Fotogramas em branco e preto.

REGINA SILVEIRA (Porto Alegre, RS, 1939)

Enigma 1, 1981. Foto em branco e preto.

Enigma 2, 1981. Foto em branco e preto.

Enigma 3, 1981. Foto em branco e preto.

Enigma 4, 1981. Foto em branco e preto.

REGINA VATER (Rio de Janeiro, 1943)

279, Nova York, 1975. Fotos em branco e preto.

Em tempo/Espaço: Para registro, 1976/1981. Fotos em branco e preto.

Posando para Eternidade, Roma, 1976. Fotos em branco e preto.

Ying-Yang, Rio, 1976. Fotos em branco e preto.

Tempo-Luz, Rio, 1979. Fotos em branco e preto.

Compasso, Boston, 1980. Fotos em branco e preto.

Tempo, Boston, 1980. Fotos em branco e preto.

ROBERTO OKUMURA (Apuarana, PR, 1952)

Em tempo/Espaço: Para registro, 1976/1981. Fotos em branco e preto.

RUTE GUSMÃO PEREIRA DE AZEVEDO (Porto Alegre, 1943)

Projeto Caixa de Pintura, 1974. Fotos em cores.

Projeto Exposição de Pintura, 1976. Fotos em branco e preto.

Projeto Rompimento de Tela, 1976. Fotos em branco e preto.

SIDNEY EDWARD WOJNAS Santos, 1951)

Fotoprojeto para Investigação de Luz e Espaço, I, 1981. Foto em cores.

Fotoprojeto para Investigação de Luz e Espaço, II, 1981. Foto em cores.

Fotoprojeto para Investigação de Luz e Espaço, III, 1981. Foto em cores.

TOMÁS MENDONZA HARRELL (Cidade do México, 1945)

Eco Logika, 1981. Foto em cores.

Passeio no Ovo Mundo, 1981. Foto em cores.

La Clef du Futur, 1981. Foto em cores.

UTA STEFFENS (Munique, 1942)

Máscaras I, 1981. Fotos em cores.

Máscaras II, 1981. Fotos em cores.

Máscaras III, 1981. Fotos em cores.

Galinhas I, 1981. Fotos em cores.

Galinhas II, 1981. Fotos em cores.

Galinhas III, 1981. Fotos em cores.

VIVIAN GOTTHEIM (São Paulo, 1952)

Ensaio I, 1981. Fotos em cores.

Ensaio II, 1981. Fotos em cores.

Ensaio III, 1981. Fotos em cores.

Organização, Coordenação, Catalogação e Montagem:

Harumi Yamagishi e Elvira Vernaschi

Pesquisa Geral: Harumi Yamagishi

Secretaria: Ana Maria Q. Zanini

Sector Visual: Norma Cardoso

Bibliotecária: Sebastião Lazarini

Tania M. Roiphe

João Arruda Filho

Montagem: Hironie Ciafreis

João Cardoso da Fonseca

Gervásio G. da Silva

Vigilância: Durval de Moraes

José Antonio da Silva

Sidney M. Santos

Lay-out: Paulo de Andrade

Produção: Camera Press

Impressão: Editora Arte Gráfica

Marcelo Ltda.

Composição: AGF Publicidade

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor:

Prof. Dr. Waldyr Muniz Oliva

Vice-Reitor:

Prof. Dr. Antonio Brito da Cunha

MAC - USP

Fundado a 8 de abril de 1963

Parque Ibirapuera

Tels.: 544-2511 - R-30 - 571-9610

Caixa Postal 22.031

São Paulo - Brasil

Endereço Telegráfico: MUARTCON

DIRETOR: Prof. Dr. Wolfgang Pfeiffer

CONSELHO ADMINISTRATIVO:

No topo, à esquerda: Cartaz da exposição *Enigmas*, no Café Paris, São Paulo –SP, abertura 24 de maio de 1983, período da exposição: maio/jun. 1983. No topo e acima, à direita: Menu Café Paris indicando a venda dos postais da série *Enigmas*. Arquivo Regina Silveira.

Postais da série *Enigmas*. No topo: *Enigma 1* (bolsa), *Enigma 2* (máquina de escrever). Acima: *Enigma 3* (panela de pressão) e *Enigma 4* (telefone), 1983. Álbum *Enigmas: 4 Trabalhos 4*, São Paulo: Edição do autor, 500 exemplares, offset sobre cartão postal, 12,6 x 16,5 cm (cada). Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris – Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP.

Capa, no topo, à esquerda, e lâminas do catálogo *Do passado ao presente – As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 1983. Lâminas com obras de João Fahrion (a de número 1, pintura de uma mulher com cartola, 72 x 58 cm), João Faria Viana e Ângelo Guido (pinturas), Ado Malagoli (pintura, 19 x 33 cm) Regina Silveira (heliografia, 200 x 49 cm, 1982 – observo que trata-se de obra da série *Dilatáveis*), de cima para baixo. Ado Malagoli foi professor de Regina Silveira, de quem a artista posteriormente foi auxiliar de ensino nas aulas de pintura. E colaboradora voluntária de ensino nas aulas de desenho do professor e artista João Fahrion (de 1959 até agosto de 1961). Arquivo Regina Silveira.

MARGS
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Subsecretaria de Cultura
Secretaria da Educação e Cultura

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul/SUSEC
convida para a abertura de novo espaço com
o vernissage da mostra de Regina Silveira

SOMBRAS
quinta-feira, dia 5 de julho às 18h.30min.

Encontro com Regina Silveira: sábado, dia 7 de julho às 16 horas
Período de Exposição: 05/07 a 29/07/1984
Local: Pequena Galeria - 2º andar
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Praça da Alfândega s/nº - Porto Alegre/RS

O RIO GRANDE SOMOS NÓS.
FALCA A SUA PARTE
GOVERNO JAIR SOARES

REGINA SILVEIRA
EXPANDABLES
From the series Simulacros

The images of military personnel, politicians, executives, armored tanks, and soccer players that constitute the "Expandables" series, represented in relatively small format next to the huge shadows they project, enable me to discuss the concept of power, in visual terms. Actually, the shadows are silhouettes that are deformed by the action of perspective on geometric grids but without naturalism; the geometry is free, the focal points of light sometimes diverge, and the shadows may be duplicated and reflected as in a mirror.

What is important is the expansion and transformation of the photographic image as a huge black silhouette on a large, empty, and silent field.

"Expandables" was originally produced in the first half of the 1980's as a set of photocopies, in an unlimited edition. The ephemeral nature of the medium ultimately required the execution of this other, more recent, version, this time as a set of unique works, silk-screened and painted on fabric.

Regina Silveira

Art Gallery of the
Brazilian-American
Cultural Institute

February 25 to March 16
Monday through Friday
9 a.m. to 8 p.m.

Washington, D.C.
1994

Opening night reception to preview the show and meet the artist:
Friday, February 25, 6:00 p.m. to 8:00 p.m.

This exhibit is sponsored by the Brazilian-American Cultural Institute
under the auspices of the Brazilian Embassy

BACI - 4103 Connecticut Avenue, Northwest, Washington, D.C.

No topo: Convite (frente e verso) para abertura de novo espaço com o vernissage da mostra de Regina Silveira *Sombras*, Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, 5 jul. 1984. Arquivo Regina Silveira. Acima: Lâminas do folder da exposição *Regina Silveira: Expandables – from the series Simulacros*, na Art Gallery of Brazilian-American Cultural Institute, Washington – D.C., realizada de 25 de fev. a 16 mar., 1994. Arquivo Regina Silveira.

No topo: Bilhete manuscrito por Evelyn Berg Ioschpe para Regina Silveira sobre a exposição *Sombras*, da artista, no MARGS, datado de 18 de jul. 1984. Acima: Documento datilografado por Regina Silveira com considerações sobre série de trabalhos gráficos realizados com imagens fotográficas de contexto urbano. A artista parece se referir a obras realizadas nos anos 70. s/d. Arquivo Regina Silveira.

Regina Silveira
(1939, Porto Alegre, Brasil)

Doctora en Artes y Comunicación de la Universidad de São Paulo, Brasil.

1958: Realiza su primera exposición individual.
1966: Expone en el Museo de Arte de Río de Janeiro.
1970: Realiza su primera serigrafía utilizando formas abstractas geométricas.
1971: Comienza a trabajar con grillas y perspectivas en la Serie *Laberintos*. Comienza a usar fotografías en los grabados *Clase Media & Co.* Y a actuar en los circuitos de Arte Correo.
1974: Comienza a producir videos en blanco y negro.
1976: Es designada coordinadora del sector grabado de la Facultad de Bellas Artes de la FAAP.
1977: Crea la Serie *Jogos de Arte* y la performance *Jogo do Segredo*.
1981: Inicia la Serie *Dilatáveis*.
1982: Realiza su primera instalación: In Absentia (para Giselda Leirner), en el grupo Arte en Proceso en el Museo de Arte Moderno de São Paulo.
1983: Participa de la XVII Bienal Internacional de São Paulo.
1991: Obtiene la Beca Guggenheim.
1993: Obtiene la Beca de la Fundación Pollock.
1998: Representante de Brasil en la Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Brasil.

Jefe de Gobierno
Dr. Fernando De La Rúa

Vicejefe de Gobierno
Dr. Enrique Olivera

Secretaría de Cultura
Sr. Darío Luperito

Subsecretaría de Desarrollo Cultural
Lic. Teresa de Anchorena

Directora General de Museos
Lic. Guiomar de Urquell

Coordinadora del Museo de Arte Moderno
Prof. Laura Bucciato

Diseño Gráfico: María Suer

Vitamina

Quilmes

REGINA SILVEIRA

Velox

Museo de Arte Moderno
Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno

Av. San Juan 350 - Buenos Aires

Grilla de perspectivas de sombras

Centauros Contemporáneos

La serie "Velox" es una demostración más de la vitalidad de Regina Silveira, artista brasileña de multimedia que arriba a la escena cultural en los años 60 y atraviesa la década del '90 con una dinámica creativa envidiable por muchos artistas jóvenes. Las obras de esta serie son impactantes sombras de motos. Manchas negras que pueden parecer tanto monstruosas y amenazadoras como cargadas de maliciosas sugerencias fálicas. Ironizan, con mucho humor, uno de los mayores símbolos de la masculinidad. "Hago un comentario sobre los veloces y ruidosos centauros contemporáneos", dice la artista.

Recortadas en planchas de poliestireno negro, las sombras que forma "Velox" derivan de una de las principales vertientes de la obra de la artista: aquella ligada a la distorsión de los códigos proyectivos (perspectiva). El punto inaugural de esa vertiente tuvo lugar en 1979, cuando Regina Silveira inició sus investigaciones con grillas de perspectivas de sombras para un conjunto de trabajos que llamaría "Anamorfias".

Tanto esa investigación, como la mayor parte de la producción de R.S. se apoya en el sólido legado de Marcel Duchamp, el artista francés que colocó en jaque a la pintura y fue más allá de las cuestiones modernas del cubismo: revisió la tradición de perspectiva renacentista y los principios de la física óptica para proponer una geometría metafísica, todavía más arbitraria y distante de la posibilidad de representación de lo real, impenetrable que denuncia. Algo que, como bien observa Pontus Hultén,

1 En Marcel Duchamp, catálogo de la muestra realizada en el Palazzo Grassi (Venecia, 1956), Ed. Bompiani, pág. 13

expande el campo de acción de la imagen hacia muchas otras alternativas que no son sólo el espacio a través de la tela (perspectiva clásica) o el espacio virtual anterior a esa superficie y que la completa (cubismo).

Las sombras imaginarias de la serie "Velox" de Regina Silveira pueden surgir a partir de imágenes fotográficas tomadas de revistas e impresas en chapas plásticas con el sistema off-set. Pueden nacer también de pequeñas motos tridimensionales (de juguete), lo que confiere un índice de mayor extrañamiento e ironía al conjunto. La operación poética, en ambos casos, es la misma: pasar imágenes banalizadas por los medios hacia el terreno fértil de los simulacros y metáforas artísticas.

"Velox" comenzó como diseños y proyectos de instalaciones. Después, tomó forma de grabados con aplicaciones de serigrafía. Una de las primeras veces que fue exhibida como recorte de poliestireno fue en la muestra colectiva "Ultramodern", en el National Museum of Woman in the Arts, Washington, 1993.

Las chapas como soporte de su obra surgieron, cuenta Regina, "como una estrategia de transporte, un pequeño artilugio que permite llevar la exposición en formato pequeño y desdoblarse grandes trabajos en el espacio". Toda la exposición de "Velox" cabe en una valija o en el guardaequipajes de un auto.

Las motos también pueden asumir la versión de pintura realizada directamente en la pared. Así fue exhibida, en febrero de este año, en el Blue Star Art Center (San Antonio, Texas, EUA). Esa moto,

que parece una cabeza de toro, se articula tanto con el símbolo texano (el toro de largos cuernos) como con uno de los íconos de la historia del arte moderno: el toro realizado por Picasso con la silla y el manubrio de una bicicleta. Momento duchampiano de Picasso que la duchampiana Regina no podía dejar pasar incólume.

Esta exposición actualiza el conocimiento de la obra de esta artista brasileña por parte del público argentino. Esto ocurre en sintonía con la 24a Bienal de São Paulo, que exhibe en su fachada principal la gigantesca obra "Tropel" (50 x 13 cm.), de Regina Silveira. Ese espacio jamás fue ocupado por ningún artista (nacional o extranjero) en las más de cuatro décadas de existencia de esta importante muestra internacional de arte contemporáneo. Regina Silveira es, por esta y otras evidencias, una presencia singular en el arte de este continente.

Angelica de Moraes
São Paulo, octubre de 1998

Angelica de Moraes es periodista, crítica de arte y curadora independiente. Compiló el libro "Regina Silveira: cartografías da Sombra" (Edusp, 1996)

Folder da exposição "Regina Silveira – Velox", realizada no Museu de Arte Moderno de Buenos Aires (frente), no topo, e verso (acima), com texto de Angélica de Moraes. No verso, desenho preparatório para Velox e imagens de obras da série, no espaço expositivo. Arquivo Regina Silveira.

Visitantes na exposição *Poucos e Raros*, realizada de 29 de set. a 15 de out. de 1978, no MASP. Acima, à esquerda, visitante diante de mesa com o livro de artista *Brazil Today*, de Regina Silveira, entre as obras em exposição. Arquivo Oswaldo Pepe.

Imagens do vernissage da mostra *Sombras*, de Regina Silveira, realizada em 05 de julho de 1984, na Pequena Galeria do MARGs. No topo, à esquerda: Regina Silveira com o casal Célio e Maria Marques Fernandes. No topo, à direita: Regina Silveira com a artista plástica Maria Tomaselli. No meio, à esquerda: Regina Silveira e Evelyn Berg Iochpe, então diretora do MARGs, com visitantes. No meio, à direita: os artistas plásticos Vera Chaves Barcellos, Francisco Stockinger, com Evelyn Berg Iochpe, ao fundo vê-se parte da imagem de obra da série *Dilatáveis*. Acima à esquerda, a presença do crítico Marc Berkowitz (no canto esquerdo da fotografia). Acima à direita: Regina Silveira e Evelyn Berg Iochpe no “Encontro com Regina Silveira”, realizado em 07 de julho de 1984, no auditório do MARGs. Arquivo Regina Silveira.

Fotografias da exposição *Regina Silveira: Simulacros*, realizada de 8 de novembro a 8 de dezembro de 1984, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC – USP, Pavilhão da Bienal – Parque Ibirapuera – São Paulo. No topo, entrada da exposição. Arquivo Regina Silveira.

Regina Silveira. *Encuentro*. Exposição no Bass Museum, Miami, USA, no topo. Arquivo Regina Silveira. Série *Armarinhos*, 2002. Dimensões variáveis, plotter e vinil adesivo, acima, à esquerda. Exposição no MAP – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. Arquivo Regina Silveira. *Ufo*, 2006. Gobo e projeção luminosa, São Paulo, Brasil, acima, à direita. Registro fotográfico da obra: Renato Pera. Arquivo Regina Silveira.

CAPÍTULO 2

Carlos Fadon Vicente: Fotografia e ARTTE

© Carlos Fadon Vicente – todos os direitos reservados

As imagens das seguintes páginas foram redimensionadas, a pedido do artista, para a versão online desta tese: 216, 220, 222, 252, 257, 263, 290 a 294, 299, 311 e 360. Consultar o exemplar impresso para a visualização dessas imagens em tamanho maior.

Carlos Fadon Vicente. Sem título [ensaio (*ambiente próprio*)], 1975, fotografia em p&b, 18 x 24 cm, cada imagem. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. *Sem título*, 1975. Fotografia em p&b, 30 x 24 cm. Acervo Biblioteca e Centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Fotografia integrante da exposição *Grande São Paulo*, no MASP, em 1976.

Carlos Fadon Vicente. *Sem título*, 1975, fotografia em p&b. Coleção do artista. Estas fotografias integraram a exposição *Grande São Paulo*, no MASP, em 1976.

Carlos Fadon Vicente. *Sem título*, 1976, colagem. 33 x 48 cm, cada imagem. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título. [ensaio (*ambiente próprio*)], 1975, fotografia em p&b, 18 x 24 cm. Coleção do artista (no topo) e *Sem título*, 1975, fotografia em p&b, 18 x 24 cm (acima). Esta imagem integrou a exposição *Grande São Paulo*, no MASP, em 1976. Acervo Biblioteca e Centro de documentação do MASP.

Carlos Fadon Vicente. 6, 1976, fotografia em p&b, 54 x 54 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Pranchas do ensaio *zzzt!*, 1978. Livro de artista com fotografia em cores. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. *Quina*, 1981. Mini-ensaio a cores (Polaroid SX-70), 32 x 32 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Pranchas do livro de artista *R*, 1981. Fotografia e fotomontagem em p&b, 13,5 x 18 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Pranchas do livro de artista *R*, 1981. Fotografia e fotomontagem em p&b, 13,5 x 18 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. *Telage*, 1994, obra de telearte “fundada na combinação da transmissão de dados via telefone com a manipulação de imagem e som via computador em tempo quase-real” (Fonte: www.fadon.com.br). No topo: obra resultante da transmissão de dados e manipulação da imagem via rede formada pelas cidades do Recife, Campinas, São Paulo e Lexington. Imagem digital. Acima à esquerda: obra resultante da transmissão de dados e manipulação da imagem via rede formada em Recife. Imagem digital. Acima, à direita: obra resultante da transmissão de dados e manipulação da imagem via rede formada pelas cidades de Recife e Campinas. Imagem digital. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (*Toccata*), 2010. Detalhes de *Toccata A*, fotografia em cores. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (*Toccata*), 2010. *Toccata B*, acima, e detalhes (no topo), fotografia em cores. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. *Conjunto Oito*, 1994. Obra em hipermídia. Coleção do artista. Alguns still frames que compõem a obra. Da esquerda para direita, de cima para baixo: menu da obra, *Labirintosp*, *Medium*, *Passagem-Alfa*, *Passo-Doble*, *São Polaroides*, *Scherzo-Vestiges*, *Trilhas*.

PARTE 1

2.1. O terreno da ficção na fotografia: considerações iniciais

Uma questão que permeia a História da Fotografia, desde quando a fotografia surgiu, no século XIX, é sua relação com a ideia de documento. Como instrumento fruto da ciência e da indústria, em um ambiente positivista, passa-se a acreditar na fotografia como técnica mecânica capaz de produzir uma cópia fiel, diretamente do real. Portanto, um documento incontestável da cena ou do fato fotografado, que também se conecta à ideia de testemunho.

Segundo a historiadora Maria Inez Turazzi, logo que surgiu, foi principalmente na Inglaterra que a fotografia esteve ligada “ao universo cultural e científico da intelectualidade local”²⁸⁷, tendo tomado parte das exposições universais realizadas ao longo do século XIX. Uma delas, a grande exposição de Londres, que ocorreu no Palácio de Cristal, em 1851, onde foi exposto “tudo aquilo que tivesse aplicação na indústria [...], recebendo uma atenção especial as invenções mecânicas que as novas descobertas da ciência e da técnica punham ao alcance da sociedade”²⁸⁸, a fotografia estava incluída.

Ainda de acordo com a historiadora

A reprodutibilidade da imagem fotográfica, plenamente explorada assim que o daguerreótipo foi superado pelos demais processos, conferiu à fotografia a capacidade, até então inédita, de se constituir em expressão única, singular, e, ao mesmo tempo, em manifestação plural, expressa através de imagens cada vez mais abundantes de uma realidade em contínuo processo de transformação [...] Desde o seu surgimento, a fotografia pretendia afirmar-se não como “técnica”, mas como “arte”, embora pudesse ser produzida em série e a sua realização, acelerada ao ritmo da produção de uma simples mercadoria (TURAZZI, 1995, p. 48).

Esse contexto aponta o embate entre o caráter científico e o artístico da fotografia, presente desde sua origem.

²⁸⁷ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995, p. 48.

²⁸⁸ Idem, p. 43.

O astrônomo François Arago, secretário perpétuo da Academia de Ciências francesa²⁸⁹, anuncia, em 7 de janeiro de 1839, a invenção do daguerreótipo – o primeiro processo fotográfico a cair em domínio público –, criado por Joseph Nicéphore Niépce e Louis-Jacques-Mandé Daguerre²⁹⁰, e que, em 19 de agosto, é descrita publicamente em uma reunião conjunta das Academias de Ciências e Belas Artes da França.²⁹¹

A Academia de Ciências francesa não reconhece, contudo, o valor artístico da fotografia, e sim seu potencial de processo mecânico. François Arago justifica, para essa Academia, que Daguerre havia recebido uma recompensa pela descoberta do daguerreótipo, e não uma patente, porque “uma vez revelado o processo, *qualquer um* poderia usá-lo”²⁹².

A Academia de Ciências francesa admite o “potencial de processo mecânico” do *equipamento* para a daguerreotipia, o invento em questão. Porém o “produto” do daguerreótipo não seria a arte por ele produzida, daí a descrição conjunta pela Academia de Belas Artes?²⁹³ Note-se que a chegada ao Brasil do *equipamento* para daguerreotipia, em 1840, trazido pelo Abade Compte, a bordo da corveta L’Orientale, é anunciada na seção “notícias científicas” do *Jornal do Commercio*²⁹⁴.

De acordo com o historiador James Roberto Silva

A fotografia, por suas características eminentemente mecânicas, apresentada como uma máquina, surgia como recurso de captação e reprodução da imagem mais adequado que o desenho às necessidades da ciência ou, melhor dizendo, ela preenchia uma espécie de vazio epistemológico das ciências, representado pelos preceitos de objetividade que elas impunham a si mesmas. Ao contrário de resistência, o que houve foi uma entusiasmada acolhida. Também os compêndios de história da fotografia relatam a entrada do novo procedimento no campo científico como natural, como algo esperado mesmo, apenas exigindo da técnica certos ajustes, a fim de servir melhor sua nova patroa (SILVA, 2009, p. 111).

²⁸⁹ A Academia se tornou o maior símbolo do avanço do aprendizado do Iluminismo. Sobre como se iniciou a tradição das Academias de Ciências, ver HAHN, Roger. *The Anatomy of a Scientific Institution – The Paris Academy of Sciences, 1666-1803*. Califórnia: University of California Press, 1971. caps. 1 e 2. p. 1-83. Ver também ROCHE, Daniel. *Les Républicains des Lettres – Gens de culture et Lumières au XVIII siècle*. Edições Fayard. caps. VI (Les académies et l’Histoire), VII (Les sciences dans Les académies provinciales) e Parte Trê (Le Travail Intellectuel).

²⁹⁰ Sobre a possibilidade de a fotografia ter sido descoberta no Brasil, ver KOSSOY, Boris. *Hercules Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

²⁹¹ Ver TURAZZI, Maria Inez. *op. cit.* p. 228.

²⁹² Idem, p. 53.

²⁹³ Creio que seria necessário aprofundar a abordagem a respeito da invenção do daguerreótipo pelas Academias de Ciências e de Belas Artes. De igual importância seria buscar outras fontes para pesquisa com o intuito de verificar a procedência da questão proposta por mim sobre separar o invento (máquina de daguerreotipia) de seu produto (daguerreótipo) e em que medida seria viável considerar que o produto de um invento é arte. Contudo, não foi possível empreender tal pesquisa em tempo de concluir o presente texto.

²⁹⁴ Idem, p. 98.

A questão é que a fotografia vai ensinar, desde a sua descoberta, o debate em torno de ser arte ou não, e a ideia de automação, por ser produzida a partir de um aparato mecânico – primeiro, o daguerreótipo; depois a câmara fotográfica –, estará presente desde o início como ponto crucial dessa discussão. Nesse contexto, a ideia é de que se é mecânico, qualquer um pode fazer, e, sob esse aspecto, não é artístico. Lembre-se do slogan da Kodak, em 1880, quando surgiram as câmaras portáteis dessa marca: “*You press the botton, we do the rest*”²⁹⁵.

Segundo observa a historiadora da arte Annateresa Fabris, embora hoje em dia haja amplo questionamento a respeito,

Colocar a fotografia entre os “meios da ciência” implicava afirmar que a nova imagem era o reflexo do real. Sua natureza mecânica assegurava uma exatidão até então desconhecida, fruto da concordância absoluta entre objeto e representação. Dela decorriam suas principais qualidades: uma força documental e uma capacidade de comprovação, que se opunham à subjetividade e à idealização da arte, e que acabaram por transformá-la num dos instrumentos privilegiados das ciências do século XIX²⁹⁶. (FABRIS, 2009, p. 22).

Ainda de acordo com Fabris, “a prova pela imagem é um dispositivo de que o século XIX lança mão para criar um poderoso sistema de defesa numa sociedade que estava confrontando com um fenômeno inédito: a massa”²⁹⁷.

É nesse âmbito que se insere o uso judiciário da fotografia para o estudo da identidade e fisionomia do criminoso. Será Alphonse Bertillon que irá propor que o gabinete fotográfico da Polícia de Paris seja adequado “a um conjunto de normas, que deveriam garantir a criação de um tipo graças à eliminação de todo fator de variabilidade, tanto subjetiva, quanto circunstancial”²⁹⁸. As normas estabeleciam diretrizes para uniformizar as condições de iluminação do gabinete fotográfico, além da distância entre operador e modelo. A codificação de Bertillon apresentava o princípio do retrato duplo – frente e perfil, que, posteriormente seria aplicado aos registros etnográficos²⁹⁹.

Mas qual a relação entre Ciência e o retrato judiciário? Ainda de acordo com Annateresa, “o retrato judiciário não pode ser dissociado das ciências do período, pois partilha com elas a crença no tipo”³⁰⁰.

²⁹⁵ Sobre o slogan da Kodak ver: TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. *op. cit.*

²⁹⁶ FABRIS, Annateresa. Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia e Arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 22.

²⁹⁷ Ver FABRIS, Annateresa. *op. cit.*, p. 25.

²⁹⁸ Ver FABRIS, Annateresa. *op. cit.*, p. 24.

²⁹⁹ Nesse contexto, tem destaque o autor Christian Phéline. Ver Fabris, Annateresa, *op. cit.*, p. 26 e 27.

³⁰⁰ Idem, *ibidem*.

Nos alicerces da antropologia criminal de Cesare Lombroso está o desenvolvimento da frenologia e dos estudos fisionômicos. Lombroso se pauta na morfologia do rosto para buscar a origem étnica e social do criminoso, além de sua animalidade³⁰¹.

A Academia de Ciências da França – que, lembre-se, anunciou a invenção do daguerreotipo –, em 1852, recomenda o uso do daguerreótipo “como único meio capaz de fornecer uma ‘certeza’ inigualável para as pesquisas etnográficas”³⁰².

Além da fotografia do rosto (o retrato de identidade), para fins judiciais e etnográficos, a fotografia do corpo humano também estará em destaque durante o século XIX, sendo vista como um “produto científico e artístico a um só tempo[...]” e tendo “como focos privilegiados o hospital e a Escola de Belas Artes”³⁰³:

A mentalidade cientificista dominante no século XIX não deixa, porém, de atingir a Escola de Belas-Artes. Se a nova imagem, desde seus primórdios, havia sido usada pelos artistas plásticos de maneira explícita ou velada e havia originado o surgimento das “academias fotográficas”, que se substituíam ao modelo vivo, outras possibilidades de uso serão sugeridas pela aplicação do método estatístico no ensino artístico.³⁰⁴

A fotografia teve, então, diversas aplicações objetivas ao longo do século XIX, em uma sociedade com mentalidade positivista, na qual “a crença no realismo instrumental da nova imagem era tão arraigada que interpretações eram tomadas como provas testemunhais” (FABRIS, 2009, p. 30).

No âmbito da arte, estará em voga o pictorialismo, que busca pautar a fotografia por parâmetros da pintura³⁰⁵.

Os usos científicos da fotografia despertaram a atenção de artistas que rompem com o modelo realista sendo

[...] um claro índice de que a fotografia não necessitava enveredar pelo caminho do pictorialismo para afirmar sua capacidade de moldar uma visualidade diferente e anticonvencional. A fotografia científica, aliás, acaba servindo de alavanca a uma nova concepção de fotografia que se instaura no começo do século XX, por ter demonstrado – mesmo no uso que dela faz Bertillon – as possibilidades visuais inerentes a seus próprios meios linguísticos (FABRIS, 2009, p. 31).

³⁰¹ Idem, p. 25.

³⁰² Idem, p. 26.

³⁰³ Ver FABRIS, Annateresa, *op. cit.*, p. 27.

³⁰⁴ Idem, *ibidem*.

³⁰⁵ Sobre o pictorialismo no Brasil ver BANDEIRA DE MELLO, Maria Teresa. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. Col. Luz e reflexão.

O questionamento que o historiador Jaques Le Goff faz sobre a noção de documento, ao dizer que “não existe um documento-verdade”, relacionando-o à ideia de monumento, nos auxilia a pensar sobre o conceito de “documento incontestado” na fotografia:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. [...] No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (LE GOFF, 1992, p.547-548)

O termo “documento”, para a fotografia, refere-se a um “documento visual” uma vez que, em História, seu sentido tradicional é o de documento escrito:

É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda vida perene e imóvel preservando a miniatura de seu referente: reflexos de vida congelados pelo ato fotográfico [...] ³⁰⁶

Desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos escritos e também fotográficos [...]

A fotografia, entretanto, ainda não alcançou o status de peça de acervo (assim como os demais objetos que compõem os acervos dos museus) e tampouco o status de documento (que, no sentido tradicional do termo, sempre significou o documento escrito, manuscrito, impresso na sua enorme variedade) (KOSSOY, 1989, p. 16-17).

Mas, a ideia de “cópia fiel, diretamente do real” se relaciona às questões apontadas por Boris Kossoy, como características do documento fotográfico: “os reflexos de vida congelados pelo ato fotográfico”, conectados à ideia de preservar algo que desapareceu, mas que a fotografia registrou e congelou no tempo.

Como observa Roland Barthes

[...] o que funda a natureza da Fotografia é a pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo (a gota de leite de H. D. Edgerton), sempre houve pose, pois a

³⁰⁶ KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989, série Princípios. p. 16-17.

pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do Operator, mas o termo de uma “intenção” de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho³⁰⁷ (BARTHES, 1984, p. 17).

Barthes traz à tona a ideia de que mesmo havendo pose, “uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho”. Portanto, a fotografia registrou algo do real, como era no instante do registro e, nesse sentido, documentou, preservou algo que desapareceu ou se transformou.

De acordo com o historiador Marcos Silva:

Embora Barthes considere a existência do *Spectator* (quem vê), *Operator* (quem produz), *Spectrum* (o ser fotografado, que o texto designa habitualmente de o Referente), sua maior ênfase foi dirigida para a especificidade existencial do ato de ver o produto fotográfico e de construir escolhas no mundo das fotografias apoiadas no gosto, explicitado a partir de vieses pessoais, sempre anunciados enquanto tais.

Um efeito que Barthes assinala nesse caminho é a capacidade fotográfica de construir elos de ligação entre o finito do momento registrado e o infinito de sua reprodução sem limites, fascinante brecha metafísica no campo de uma linguagem tão própria à modernidade porque depende de operações físicas e químicas industrializadas e assumidas socialmente como referência cultural desde meados do século XIX (SILVA, 2000, p. 107).

Apesar do potencial da fotografia para o registro, preservação e memória de algo que se deu em determinado tempo e espaço, é também inerente a ela a possibilidade de ficção não raro para se aproximar, imitar o real. E, se pensarmos na fotografia, em preto e branco, a ficção já estaria dada por essa via, uma vez que o mundo real tem cores:

Ao intervir no primeiro dos dois debates sobre o realismo organizados pela Casa da Cultura de Paris na primavera de 1936, Louis Aragon faz da fotografia um dos eixos fundamentais de sua argumentação. A complexa relação dos artistas plásticos com a questão mimética desde o século XIX é por ele atribuída ao embate entre pintura e fotografia, que teria conhecido três estágios. O abandono da imitação da natureza – primeira forma de realismo –, determinado pela percepção da inferioridade do pincel diante da objetiva, é seguido por um momento em que o pintor naturalista resolve ser mais realista que o fotógrafo, “pintando o que escapa ao desenho, à arte em preto e branco” (FABRIS, 2009, p. 99).

³⁰⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

Igualmente e, em paralelo à crença na fidedignidade da fotografia, caminha a possibilidade de ficção na imagem fotográfica, desde o seu surgimento, desenvolvendo-se nos mais diversos âmbitos – do fotojornalismo ao fotoamadorismo. Essa possibilidade gera debates em torno da legitimidade de realizar falsificações de qualquer tipo, como a manipulação do evento (encenação) ou da imagem final.

Para François Soulages

A fotografia está, em sua própria essência, ligada à ficção por duas razões: primeiro por uma razão antropológica – todo homem é trabalhado pela ficção; depois por uma razão fotográfica – pela semelhança que gera, toda imagem fotográfica faz o observador entrar na ficção.

[...]

A ficção não é, antes de mais nada, mentira ou ilusão: é uma ferramenta que possibilita a criação do outro em função dos próprios desejos e temores; é, sobretudo, um meio para viver melhor a sua própria relação com o real e apreender, mesmo pelo pensamento, esse real. A ficção não é o oposto da razão, é sua ferramenta. (SOULAGES, 2009, p. 149).

Ao retomar a discussão sobre a fotografia como documento e trazer esse debate para os dias atuais, pontuo três questões. A primeira, conforme indica o estudioso André Rouillé, com o passar do tempo, especialmente a partir do último quarto do século XX e com todas as possibilidades tecnológicas deste século XXI, aponta-se para uma crise na noção de fotografia como documento, o que põe em jogo a credibilidade da imagem fotográfica, que ruirá (ROUILLÉ, 2009, p. 27-28). A segunda, que já chegamos ao *documento ficcional*, que o historiador e fotógrafo Boris Kossoy apontou e refletiu: aquele que pode revelar “um passado sem referentes reais, fisicamente concretos” e apresentar “uma história construída a partir do documento fotográfico ficcional, porém na escala real; representações de representações” (KOSSOY, 2002, p. 141). A terceira: com o advento do *Photoshop*, a ideia de *documento ficcional* torna-se cada vez mais uma possibilidade concreta, dada aos recursos refinados para manipulação e alteração da imagem que o programa propicia.

Como coloca Mia Fineman (2012, p. 4),

Ao longo dos últimos vinte anos, a fotografia passou por uma transformação dramática. Câmeras mecânicas e filmes a base de prata foram substituídos por sensores de imagem eletrônica e microchips; ao invés de pilhas de ampliações brilhantes, olhamos telas de laptops, tablets e celulares; ampliações de negativos e laboratórios químicos com salas escuras deram lugar a computadores e softwares processadores de imagem.

Câmeras digitais e aplicativos como o Photoshop mudaram a maneira como criamos, olhamos e pensamos a fotografia. Entre os mais profundos efeitos culturais dessas novas tecnologias está a alta consciência da maleabilidade da imagem fotográfica e a correspondente perda da fé na fotografia como um acurado e confiável meio de representação do mundo visível. Como espectadores, nos tornamos incrivelmente espertos, até mesmo habitualmente céticos, sobre a fotografia proclamada como verdade.³⁰⁸

Na reflexão sobre esses três aspectos a ideia de ficção vem à tona. Mesmo quando considerada um documento, indício de algo que aconteceu, a fotografia “não perde sua potencialidade poética de esboçar algo que esteja além da cena captada, como um porvir – algo que pode ser imaginado”, como foi visto na *introdução* desta tese³⁰⁹, lembrando que essa potencialidade poética residirá no intercâmbio entre as noções de realidade e de ficção.

2.2. Carlos Fadon Vicente e a constituição de uma crítica à representação da visualidade da imagem fotográfica: a interrelação entre engenharia, fotografia e artes plásticas.

A constituição de uma crítica à representação da visualidade da imagem fotográfica, dentro da obra e poética de Carlos Fadon Vicente, pode ser observada por meio da interrelação entre os universos da engenharia, fotografia e artes plásticas, áreas de formação do artista, no aporte de ideais, conhecimentos e operações os quais configuram o raciocínio que está na base dessa crítica: Carlos Fadon Vicente tem graduação em engenharia civil (1964-68), artes plásticas (1976-77 e 1979-82) e mestrado em Artes (Arte e Tecnologia. 1988-1989)³¹⁰.

³⁰⁸ Tradução nossa. Trecho original: “Over the past twenty years, photography has undergone a dramatic transformation. Mechanical cameras and silver-based film have been replaced by electronic image sensors and microchips; instead of shuffling through piles of glossy prints, we stare at the glowing screens of laptops, tablets, and mobile phones; negative enlargers and chemical darkrooms have given way to personal computers and image-processing software. Digital cameras and applications such as Photoshop have changed the way we create, look at, and think about photographs. Among the most profound cultural effects of these new technologies has been a heightened awareness of the malleability of the photographic image and corresponding loss of faith in photography as an accurate, trustworthy, means of representing the visible world. As viewers, we have become increasingly savvy, even habitually skeptical, about photography’s claims to truth”.

³⁰⁹ “Ver: “Introdução”, nesta tese, p. 20.

³¹⁰ Engenharia Civil pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, entre 1976-77, e pela Escola de Comunicações e Artes – ECA-USP, de 1979 a 1982, conforme entrevista concedida à autora em 22 de agosto de 2011. Nessa mesma entrevista Carlos Fadon Vicente afirmou: “Eu tenho dois anos de Faap [Fundação Armando Álvares Penteado], de Artes Plásticas, 76-77, que eu cursei e depois interrompi. Fiz vestibular e, enfim, fui para a ECA, aproveitei os créditos que eram possíveis de aproveitar”. Com relação ao mestrado, foi realizado “em Artes, pela School of the Art Institute of Chicago, em Arte e Tecnologia, tendo como áreas de concentração a imagem digital e a fotografia, com estudos adicionais em telecomunicações”. Ver: “biografia” em www.fadon.com.br. Acesso em 30 abr. 2015. Ver também Anexo B, B.2, p 323, carta que Carlos Fadon Vicente envia a Fábio Magalhães, na qual comenta sobre o mestrado, obras, e intenção de expor trabalhos realizados em Chicago, em sua volta ao Brasil, no MASP.

Esse aspecto da dupla formação de Carlos Fadon (duas graduações em áreas diferentes), torna-se preponderante no desenvolvimento de sua trajetória como fotógrafo e artista, uma vez que as duas formações estão presentes na maneira como ele articula suas questões sobre a fotografia e os trabalhos que relacionam arte e tecnologia (Projeto ARTTE). O mestrado no *The School of The Art Institute of Chicago*, em Arte e Tecnologia, será uma confluência e um resultado dessa dupla formação. Como afirmou Carlos Fadon Vicente em entrevista: “O fato de eu ter uma dupla graduação, uma em área técnica e outra em Humanas, para tecnologia é um *background* importante [...]”³¹¹. Observou, ainda, que: “A sua formação não é só a escola que você faz. É o que você lê, assiste... Eu já tinha viajado para o exterior, visto exposição, teatro, música. Essas coisas fazem parte da vida e da formação. Não é só a formação escolar que é determinante ou não”³¹².

Esse trecho leva a uma reflexão sobre a ideia de formação ligada à cultura³¹³, à bagagem cultural, e de que maneira influencia no modo como um artista articula questões e no repertório que traz para a sua produção artística/fotográfica.

O interesse em ciência e pelo aspecto científico foram os aspectos que levaram Carlos Fadon Vicente a buscar a graduação em Engenharia³¹⁴. A formação em Artes

³¹¹ Entrevista concedida à autora em 22 de agosto de 2011.

³¹² Idem.

³¹³ Refiro-me ao sentido de cultura apontado por Stuart Hall no livro *Representation* (HALL; EVANS; NIXON [Ed.], 2013), p. xx: “Cultura é um dos mais difíceis conceitos das ciências humanas e sociais, existem diferentes maneiras de defini-la. Na maneira mais tradicional de definir o termo “cultura” é utilizado para abarcar ‘o melhor que tem sido pensado e feito’ em uma sociedade. Trata-se da soma de grandes ideias, como aquelas representadas em trabalhos clássicos de literatura, pintura, música e filosofia – a ‘alta cultura’ de uma era. Pertencendo a um mesmo quadro de referências, mas, mais ‘moderno’ em suas associações, é o uso de ‘cultura’ para se referir às amplas formas distribuídas de música popular, publicações, arte, design e literatura, ou atividades de lazer e entretenimento, que faz parte da vida cotidiana das ‘pessoas comuns’ – que é chamada de ‘cultura de massa’ ou ‘cultura popular’ de uma era. [...] Cultura não é apenas um conjunto de *coisas* – romances, pinturas ou programas de TV e história em quadrinhos – é também vista como um processo, um conjunto de *práticas* [...]”.

³¹⁴ Na entrevista de 22 de agosto de 2011, perguntei a Carlos Fadon Vicente: por qual razão decidiu-se por cursar Engenharia primeiro? “Pelo interesse em ciência, talvez. Meu interesse pelo aspecto científico”. Fadon relatou que “Na verdade, a Engenharia que eu pretendia estudar originalmente, a opção de Engenharia, era a Eletrônica. Tinha um interesse que eu ainda tenho, por questões espaciais, seria o início da eletrônica com sistema de telecomunicações. Mas acabei não conseguindo média para escolher o curso. Naquela época, na Poli no final do segundo ano, você optava por uma especialização. Não sei se hoje em dia se opta já no vestibular. Então, minha segunda opção foi por Civil, que se revelou a opção melhor, em médio prazo, para além do próprio curso. Tanto pela natureza da formação e pelos professores. Não sei quais eram os professores que eu teria na Eletrônica, mas os professores que eu tive na Civil foram muito interessantes”. Entre os seus professores estiveram José Carlos Figueiredo Ferraz, Telemaco Van Langendonck “que era um dos grandes teóricos do cálculo de resistência de materiais”, Milton Vargas “um personagem importante na Engenharia Civil, meio filósofo, também. Ele que trouxe, que deu guarida ao Vilém Flusser, quando ele veio refugiado para o Brasil. Eu tive aula com o Vilém Flusser, ele dava aula de Filosofia das Ciências, na Poli, em 1966, talvez”, esclarecendo que, naquele momento, não havia nenhuma menção à fotografia no curso de Flusser, que escreveria o livro “Filosofia da Caixa Preta”, em 1983. Carlos Fadon contou que fez “a opção de Cálculo de Projetos e Estruturas. Dentro da Engenharia Civil, no final do terceiro ano você escolhe opta por uma formação mais detalhada. Na época eram Estruturas, Construções, Hidráulica e Transportes” em razão de que “o ramo de estruturas é o ramo mais abstrato, dos quatro é o mais abstrato. A área de Estruturas é uma área, não chega a ser uma explicação, mas cálculo de estruturas significa você pré-dimensionar, imaginar, conceber uma estrutura. A concepção de uma estrutura é uma concepção abstrata. Como é que essa estrutura vai funcionar como pórtico, viga, engastalho, entende? E o cálculo de estruturas é um cálculo de deformações. Significa você imaginar o quanto e como ela vai deformar. Isso é um raciocínio abstrato.[...]. Então, o fato de ela ser uma disciplina abstrata, tem o seu razoável interesse. Faz parte da minha formação, eu ter lidado com essas questões abstratas. Ou o meu interesse por essas questões abstratas, me levou para esse tipo de formação”.

Plásticas³¹⁵, decorre do interesse do artista por “tomar contato com Estética e História da Arte, formalmente³¹⁶”.

E a fotografia? Para Carlos Fadon Vicente, seu começo na fotografia é “desconhecido, uma situação pessoal”: Aos trinta anos, com a minha formação e educação, já tinha um repertório cultural e me decidi pela forma expressiva visual³¹⁷. Esse começo ocorreu em 1975, antes de Carlos Fadon ter ingressado na graduação de Artes Plásticas. Foi nesse ano que comprou uma câmara fotográfica (Pentax spotmatic “F”, 35 mm). Nesse mesmo ano fez uma oficina de fotografia com Claudia Andujar, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em “agosto, mais ou menos”³¹⁸. Trata-se do Curso Básico de Fotografia, realizado entre 25 de agosto e 15 de outubro de 1975. Participaram do curso Claudia Andujar, como orientadora responsável, Roger Bester, como orientador e Irka Goralski como monitora de laboratório (vide Anexo B, B.4, p.332)³¹⁹.

A configuração desse repertório visual decorrente da interrelação entre os universos da engenharia, artes plásticas e fotografia conflui para as pesquisas ao redor das relações entre arte e tecnologia, as quais Carlos Fadon Vicente começou a estabelecer a partir do ensaio *Passagem*³²⁰ (Lâmina LXX), que deu origem ao projeto ARTTE, uma das obras que apresentou em seu portfólio para ingresso no mestrado³²¹.

A produção de Carlos Fadon Vicente se alinha às questões que serão colocadas nos tópicos seguintes, estando no cerne delas o debate sobre a representação na fotografia como caminho para o estudo da ficção.

³¹⁵ Carlos Fadon Vicente comenta sobre trabalhos de artes plásticas na entrevista contida no Anexo B, B.1, p. 316.

³¹⁶ Entrevista concedida em 22 de agosto de 2011, *op. cit.*: “Por que motivos eu teria ido fazer Artes Plásticas? Na verdade, eu já tinha um interesse muito grande em design. Sempre me interessei muito por design. O interesse por fazer Artes Plásticas foi basicamente tom contato com Estética e História da Arte, formalmente”. Perguntei sobre os professores que Carlos Fadon Vicente teve na FAAP e na ECA-USP, especialmente se ele teria sido aluno de Regina Silveira: “Não fui aluno da Regina”. Nem na FAAP ou na ECA-USP? “Não, porque nas disciplinas que fiz na Faap eu não tive aula com ela. E as disciplinas que ela dava na ECA, tive equivalência com as que eu cursei na Faap. Então, eu, particularmente, não fui aluno dela”. Alguns dos professores de Carlos Fadon Vicente: “Fui aluno do Julio Plaza, duas vezes [FAAP e ECA-USP], fui aluno do Duschenness [FAAP], do Rafael Buongemino [FAAP], do Tomoshige Kosuno [FAAP], da Carmela Gross [ECA-USP], fui aluno do Jardim [Evandro Carlos Jardim – ECA-USP]”.

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ Idem.

³¹⁹ O primeiro resultado acontece em 1976. Claudia Andujar estava na organização da exposição *Grande São Paulo* e o convida, informalmente, a participar, como contou em entrevista gravada em 22 de agosto de 2011, em sua residência, em São Paulo. Obras que estiveram nessa exposição serão comentadas no tópico 2.4, deste capítulo. Foi em 1975, também, que Carlos Fadon Vicente realizou ensaios como (*ambiente próprio*), e *TVe*.

³²⁰ Na Promon Engenharia, onde trabalhou, teve contato com os primeiros equipamentos/sistemas de CAD. Esse assunto será retomado no capítulo 2.

³²¹ **CFV**: “Já devo ter contado que fui aceito no departamento de Arte e Tecnologia e não no departamento de Fotografia [do The School of The Art Institute of Chicago]. É bem curioso porque o departamento onde supostamente eu tinha o maior volume de obras, algo mais desenvolvido, não me aceitou, e sim, o outro, o departamento em que eu tinha apenas um trabalho. **DMR**: Já era o ensaio *Passagem*? CFV: Quando eu me candidatei [para o mestrado] era o único pronto. Eu me candidatei em 1987, a candidatura é um ano antes. Eu comecei em 1988”. Entrevista concedida à autora, em 22 de agosto de 2011. *op. cit.*

2.3. A fotografia contemporânea e a fotografia na arte contemporânea: o contexto de Carlos Fadon Vicente

Carlos Fadon Vicente (São Paulo, SP, 1945) desponta como fotógrafo na década de 1970, que, assim como os anos 1980, foram décadas

[...] fundamentais para a organização do movimento fotográfico em diferentes estados brasileiros [...]

Esse momento de organização dos fotógrafos e sistematização da produção foi marcado pela ebulição criativa dos profissionais – provocada pela efervescência política e estética do período – e pelo aparecimento de uma nova geração de fotógrafos, formados em diferentes áreas das mais importantes universidades do país, que trouxeram o impulso e o reconhecimento necessário para atingir a notoriedade internacional.³²² (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 159).

Carlos Fadon se encaixa nesse perfil de formação “em diferentes áreas das mais importantes universidades do país”, uma vez que é graduado engenheiro civil pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, como foi visto no tópico anterior.

Fadon Vicente está inserido no contexto do momento em que a fotografia passará a ter espaço nos museus. Sua produção se integra nesse espaço aberto para a fotografia em museus ao participar de exposições no MASP³²³, tanto nos anos 1970 e 1980 como posteriormente (*Refletir*, 1980, *Passagem – Imagens por Computação Gráfica*, 1986, *Vectors*, 1991, além da coletiva *Grande São Paulo*, 1976) e no Museu da Imagem e do Som – MIS/SP (*Outdoor Mulher*, 1982, *Alfa*, 1988, e *Medium* [parte de *Cine Vídeo*], 1992). Tal produção insere-se no âmbito da fotografia contemporânea brasileira realizada a partir dos anos 1970, em diálogo com a arte contemporânea do mesmo período.

Utilizando como parâmetro exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP, no ano de 1974, a pesquisadora e curadora Helouise Costa observa³²⁴:

³²² “Dentre os inúmeros profissionais destacados nesse período estão: Nair Benedicto, Juca Martins, Luiz Carlod Felizardo, Marcos Santilli, Arnaldo Pappalardo, Mario Cravo Neto, Miguel Rio Branco, Pedro Vasquez, Kenji Ota, Carlos Fadon Vicente, Antonio Saggese, Araújo Alcântara, Cristiano Mascaro e Sebastião Salgado”. In: FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1949-1998]**. São Paulo: CosacNaify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2003. p. 159.

³²³ Fotografias de Carlos Fadon Vicente integram a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

³²⁴ No texto de apresentação da exposição *Fronteiras Incertas – Arte e Fotografia no Acervo do MAC -USP*, sob sua curadoria, realizada de 28 de setembro de 2013 a 03 de maio de 2015.

No ano de 1974 o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo apresentou em sua sede a exposição *Fotografia Experimental Polonesa* que resultou na incorporação de 38 obras ao acervo do museu. Passados 40 anos esse conjunto fornece o testemunho de um período de intenso debate, não só sobre o rompimento das fronteiras entre os territórios da arte e da fotografia, como também acerca da incipiente presença da imagem fotográfica em museus e galerias naqueles anos. Essas obras indicam ainda que as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pela experimentação e pela internacionalização de certos procedimentos que levaram ao estabelecimento do que se convencionou chamar de “campo expandido”, no qual a fotografia avançou para além dos limites da bidimensionalidade de seu suporte tradicional, fundiu-se a outros dispositivos imagéticos e tornou-se elemento recorrente na arte contemporânea. (COSTA, 2013, s/p)

São seminais para as reflexões que procura-se estabelecer aqui, a respeito do contexto de Carlos Fadon Vicente as questões que Helouise observa a respeito do intenso debate sobre “o rompimento das fronteiras entre os territórios da arte e da fotografia”, “a incipiente presença da imagem fotográfica em museus e galerias”, as décadas de 1960 e 70³²⁵ “marcadas pela internacionalização” e o “estabelecimento do que se convencionou chamar de ‘campo expandido’”, no qual “a fotografia avançou para além dos limites da bidimensionalidade”, fundindo-se a “outros dispositivos imagéticos”, tornando-se “elemento recorrente na arte contemporânea”: note-se, por exemplo, que em 1979, Fadon Vicente deu início ao ensaio fotográfico *Outdoor Mulher*. Esse ensaio, que seguiu até 2008, teve concepção como “audiovisual fotográfico”³²⁶, em 1982. E que o fotógrafo começa a sua trajetória, em 1975, nesse momento de efervescência e intenso debate sobre o rompimento das fronteiras entre os territórios da arte e da fotografia.

Nomear o que é a fotografia contemporânea foi se tornando uma tarefa difícil. Rubens Fernandes Junior observa que a “fotografia expandida”³²⁷ equivale também à “fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações”, o que denota a dificuldade de encontrar uma denominação específica para a produção fotográfica contemporânea:

³²⁵ O capítulo 1 trouxe um panorama sobre arte conceitual e fotografia.

³²⁶ “O audiovisual fotográfico é um sistema de projeção de imagens sincronizada a uma trilha sonora pré-gravada ou conduzida ao vivo. A configuração mais simples [...] compreende uma tela, dois projetores de diapositivos, tocadouro de fitas de áudio, amplificador de som, leitor de fita de áudio e interface de controle (dispositivo que regula o modo e o tempo de transição entre imagens, e que comanda o acionamento dos projetores e a sincronização com a banda sonora)”. In: VICENTE, Carlos Fadon. **Cenários: de duetos e diários**; catálogo. Textos: Claudia Giannetti, Boris Kossoy, Carlos Fadon Vicente. Évora: Fundação Eugénio de Almeida. Jun. 2014, p. 160.

³²⁷ FERNANDES JUNIOR, R. **A fotografia expandida**. 275 f., 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

A eliminação das fronteiras entre as diferentes formas de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo, tornam cada vez mais difícil a tarefa de catalogar as manifestações de artes visuais, particularmente a fotografia. Da mesma maneira que percebemos o ir além, o ultrapassar de todos os limites, a contaminação das técnicas, o hibridismo dos suportes, verificamos o quanto é difícil e impreciso articular uma nomenclatura para toda essa produção contemporânea³²⁸.

O fotógrafo e estudioso Ronaldo Entler compreende a fotografia contemporânea “como uma postura”³²⁹, “algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio”. (ENTLER, 2009)

Para Charlotte Cotton (2010, p. 7):

Estamos vivendo um momento excepcional para a fotografia, pois hoje o mundo da arte a acolhe como nunca o fez e os fotógrafos consideram as galerias e os livros de arte o espaço natural para expor seu trabalho. Ao longo de toda a história da fotografia, sempre houve quem a promovesse como uma forma de arte e um veículo de ideias, ao lado da pintura³³⁰ e da escultura, mas nunca essa perspectiva foi difundida com tanta frequência e veemência como agora.

Apontadas essas questões sobre algumas das principais discussões em torno da fotografia contemporânea, nesse terreno fronteiro move-se a obra de Carlos Fadon Vicente. A fotografia como postura, como modo “consciente e crítico diante do próprio meio”. Fotografia e ARTTE.

³²⁸ “Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica”. In: **Boletim/publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP**. Ano 2, n. 2, mai. 2007. São Paulo: ECA/USP, 2007. p. 45.

³²⁹ ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado Fotografia, uma postura chamada contemporânea”. In: **A Invenção de um Mundo**: catálogo da exposição homônima. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. p. 143.

³³⁰ Ver: FLORES, L. G. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** Tradução de Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. (Coleção Arte&Fotografia).

2.4. A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção:

Carlos Fadon Vicente, fotografia e ARTTE

Além de sua produção fotográfica, Carlos Fadon Vicente concebeu, em 1985, o projeto ARTTE, no qual realizou trabalhos na área de arte e tecnologia, incluindo hipermídia (a partir de 1990), e telecomunicação, paralelamente aos seus ensaios fotográficos. O projeto ARTTE foi idealizado pelo artista no âmbito de suas investigações sobre a sinergia entre arte e tecnologia:

Em 1985 estabeleci o projeto ARTTE visando sistematizar a criação e pesquisa em torno das poéticas advindas da sinergia entre arte e tecnologia. Está voltado às questões estéticas e conceituais relativas a concepção, realização, percepção e disseminação em *media art* (à época usava-se a denominação arte eletrônica) e presentes desde então em obras e textos. Abarcando um variado leque de meios e formatos, as principais realizações são documentadas a seguir. Entretanto algumas delas são apresentadas como tal e sujeitas a eventuais adaptações³³¹.

O estudioso Daniel Cardoso observa sobre as raízes do projeto ARTTE:

Um outro projeto, intitulado ARTTE [...] teve seu início, pelo menos conceitualmente, como reconhece Fadon, no final dos anos 70. O ARTTE começa efetivamente a ser concretizado, em 1985. Concreção somente possível, quando o autor é convidado a integrar a formação de um grupo heterogêneo e interdisciplinar de desenvolvedores e pesquisadores. De um lado estavam artistas que, de algum modo, já possuíam alguma reflexão, ou trabalho envolvendo o tema – arte e tecnologia – e do outro lado estavam os analistas, técnicos e programadores da empresa Pallete Imagem Eletrônica. (CARDOSO, 2003, p. 5)³³².

³³¹ Disponível em: www.fadon.com.br (menu “media art”). Acesso em 30 de abr. 2015. Em entrevista concedida em 11 de nov. 2013, Carlos Fadon Vicente comentou mais sobre o projeto: “O projeto é um ‘guarda-chuva’. Por que eu falei que é um ‘guarda-chuva’? Porque ele não tem um tema específico, não tem uma direção pré-determinada, então esse projeto congrega coisas que eu vou fazer nessa área [arte e tecnologia]. Então ‘guarda-chuva’ por quê? Porque as coisas são postas ali debaixo, mas elas não têm uma relação clara entre si. Não existe uma unidade temática, mas sim de preocupações. Existe um autor, uma autoria”.

³³² O trecho acima foi retirado do tópico “*Ad finem* abordagem genética da obra de Carlos Fadon Vicente”, da dissertação de mestrado de Daniel Ribeiro Cardoso, cujo *download* foi feito a partir do *website* de Carlos Fadon Vicente (www.fadon.com.br), no menu “documentação”. Portanto, a paginação aqui indicada é a do PDF contido no *website*, que começa na página 1. Desse modo, não corresponde à página em que esse trecho está na dissertação.

Dentro do contexto apontado por Cardoso, faz-se necessário complementar que a experiência com a Pallette envolveu a criação do software *Arte*, como explica Fadon: “*Arte* é o nome do *software* desenvolvido (parte integração, parte criação), na Palette Imagem Eletrônica Ltda. (São Paulo) por Carlos Freitas e Klaus Köster. Não guarda nenhuma relação com meu projeto ARTTE”³³³.

O ensaio inaugural desse projeto é *Passagem*³³⁴, de 1986 (Lâmina LXX), que tem como base algumas imagens do ensaio *Avenida Paulista* (Lâmina LXIX), realizado três anos antes – os quais são estudados detidamente na “Parte 2” deste capítulo.

Note-se que apesar das pesquisas nesse campo (arte e tecnologia), Carlos Fadon segue realizando seus ensaios fotográficos, paralelamente a esse contexto, os quais dialogam com a cena urbana, no limite entre o documental e o ficcional. Isto ocorre, inclusive quando o artista está fora do Brasil, em 1988, para realização de seu mestrado, em Chicago. Além disso, nos anos 1990 Carlos Fadon Vicente começa a desenvolver também obras em hipermídia.

As relações entre arte e tecnologia permeiam toda a trajetória de Carlos Fadon Vicente. Estão no cerne dessas relações: a fotografia, o questionamento sobre a representação e, entendo, o consequente caminho para o debate em torno do terreno da ficção, na fotografia.

Tais relações se manifestam desde o início de seu percurso. A começar, pelo diálogo que estabelece entre mídia e fotografia já a partir das primeiras fotografias que faz em 1975. Esse diálogo enfoca tanto a mídia como a ideia de meio, por exemplo, a imagem proveniente da televisão, como no sentido de mídia de propaganda e publicidade, ou, ainda, em trabalhos construídos em computação gráfica, audiovisual ou hipermídia.

No ensaio (*ambiente próprio*), 1975 (Lâmina XLVI), por exemplo, constituído na forma de livro de artista, já há um movimento inicial na direção de estabelecer um diálogo com a propaganda ou a publicidade. Embora não seja integralmente realizado com esse propósito, observa-se essa relação em algumas fotografias do ensaio. Em uma delas, dado ao enquadramento escolhido por Fadon, dentro do contexto de um outdoor ou faixa de rua, aparece em destaque a frase “seja feliz com”. Cabe ao espectador completar o sentido. Feliz com o que? Outra fotografia enfoca uma sucessão de letreiros de estabelecimentos públicos urbanos, como de lanchonete, auto-elétrica e loja de lustres.

As demais fotografias do ensaio não estabelecem essa relação diretamente, mas têm como foco o cenário urbano, sob perspectivas diversas: o ser humano nesse ambiente,

³³³ Por *e-mail*, em 13 de abril de 2013, em resposta a algumas questões que coloquei para Fadon.

³³⁴ No menu “media art” do *site* do artista (www.fadon.com.br) pode-se ter a impressão que o primeiro trabalho nesse âmbito foi *7Super82*, 1982, 2008. Porém ao se acessar o verbete sobre o trabalho o internauta notará que o trabalho foi constituído em 2008, com material de referência datado de 1982. Dessa forma, *Passagem* é o trabalho inaugural do projeto ARTTE, questão confirmada com o artista em *e-mail* datado de 6 de outubro de 2013.

edifícios em jogo de espelhamento (Lâmina XLVI), ou as vias de trânsito, com destaque para a sinalização do chão – como a fotografia que ressalta as faixas indicativas para a circulação de carros (Lâmina L) e virá a integrar também o ensaio *Seis*³³⁵ (Lâmina LI): uma das características da obra de Fadon é uma mesma fotografia integrar mais de um ensaio. Ainda em 1975, realiza fotografias que participarão no ano seguinte da exposição *Grande São Paulo*³³⁶, como aquela de um garoto que segura um panfleto na mão, no qual está escrito “onde você passará a eternidade ?³³⁷” (Lâmina XLVII) – fotografia inaugural, junto com *TVe* (Lâmina LXXXI), nas relações que Fadon estabelece entre fotografia e mídia: com a propaganda (do panfleto, no caso) e com o meio (televisivo, no caso), respectivamente :

Tem aquele menininho segurando o cartaz, que não é um cartaz de rua mas... a relação do cartaz, que é uma peça gráfica [...]. Se eu te contar que eu fui na porta de um cemitério, não está escrito em lugar algum, mas eu vi na porta do Cemitério da Consolação, na rua Mato Grosso [o menino com o panfleto] “Onde você vai passar a eternidade.” Aquilo foi fotografado na soleira do cemitério. Isso está fora do quadro... o extra-quadro... Ele estava lá com a família, a família desse empregador estava lá distribuindo, ele estava lá com o auxiliar de empregador distribuindo os panfletinhos, carregando, distribuindo. Uma função desse tipo. O extra-quadro só eu sei, só eu tenho.

O universo da justaposição de imagens, que aparece em *Refletir*, 1975-1979 (Lâmina

³³⁵ A imagem dessa obra até 30 de abr. 2015 não estava disponível no *website* do artista. Esse ensaio pode ser visto no escritório da residência de Carlos Fadon, São Paulo – SP. Sobre essa obra Carlos Fadon Vicente comentou na Parte IV da entrevista concedida em 24 de janeiro de 2014: **CFV**: Nessa imagem que tem aqui atrás [obra *Seis*]. Novamente, a justaposição da narrativa. A narrativa vem com justaposição e repetição. A narrativa, o que tem nessa narrativa aqui? Do que ela é feita? **DMR**: Das sinalizações. **CFV**: Não, não... antes disso, você tem as seis reunidas, porque tem uma moldura e um fundo que reúne as seis, portanto é um conjunto. Como é que esse conjunto é articulado? Por justaposição, não necessariamente por encostar, mas por aproximação. Uma justaposição por aproximação. É uma repetição. Há uma repetição de cinco elementos e um que se destaca, que difere. **DMR**: O carro. **CFV**: Difere por algo a mais. Ou os outros se diferem por algo a menos, mas como está no final, é um algo a mais. Porque a leitura ocidental que é da esquerda para a direita, de cima para baixo e no “a mais”, no último que surge, que emerge algo que aparece. Do que ele é feito? De paisagem urbana. Tem um elemento gráfico. **DMR**: Gráfico, de sinalização urbana. **CFV**: Que é aquele que constrói a leitura, ele aponta a passagem da sombra para a luz, do escuro para a luz, uma borda limitadora, não é cortado. Essa foto tem um corte, daqui para cima tem a beiradinha do concreto, que é uma coisa em curva que atrapalhava, ficava a coisa meio deformada, então eu cortei para que ficasse aparecendo a barra preta... ela não é exatamente um retângulo, se for medir, ela é um pouquinho mais estreita. Porque aquilo está... isso é a sombra daquele beiral, mas como você fotografa uma meia tele, achata. Então esse beiral curvo ficou ligeiramente... **DMR**: Dá a impressão de retangular, mas não é. **CFV**: Não chega a incomodar, porque as faixas... Eu cortei o branco porque ele dava plasticamente... No geral meu quadro eu não corto, mas aqui eu não pensei duas vezes. Porque eu quero ir do escuro e voltar ao escuro. Então eu tenho esse *degradê*. Então novamente esse sopro de colagem, montagem está aí. Porque é colagem/montagem, tá?

³³⁶ Inaugurada em 13 de março de 1976, no MASP.

³³⁷ Esta fotografia se encontra disponível para consulta na coleção de ampliações fotográficas da Biblioteca do MASP, para pesquisa, sob agendamento, sobre Carlos Fadon Vicente. A pasta que contém essa fotografia tem o título de “Carlos E. F. Vicente XXIII” (pesquisa realizada em 21 fev. 2013). O trecho citado refere-se a entrevista concedida por Carlos Fadon, no Anexo B, B.1, p.317.

LXI – Parte 2), está presente em colagens do ano de 1976, realizadas por Fadon durante o curso de graduação em Artes Plásticas³³⁸ na FAAP. Por exemplo, na colagem *Sem título* (Lâmina XLIX), observa-se o reflexo no chão, a divisão dos planos, a coexistência de dois universos diversos – cena de cabaré e o ambiente de uma sala de jantar. A poética que está no cerne de *Refletir* aparece também na colagem que indica um fluxo entre fotografia e artes plásticas, vice-versa. Na outra (Lâmina XLIX) complexa relação entre as imagens que compõem a colagem e o texto: note-se o interesse pelo texto aparece em ensaios como (*ambiente próprio*), 1975, por exemplo. Observe-se que uma das imagens dessa colagem é a da fotografia *Morte de um Soldado Republicano*, 1936, de Robert Capa, que até hoje gera controversias sobre o fato de ter ou não sido encenada³³⁹. Em *zzzt !*³⁴⁰, 1978 (Lâmina LII), além da concepção como livro de artista, e da observação do elemento gráfico, note-se o enquadramento, presente também em outros ensaios, como *Quina* (Lâmina LIII), de 1981, de maneira mais clara. Nessa obra, o foco é o ângulo principal escolhido por Fadon para refotografar a imagem contida no outdoor: o ângulo da *quina* que dá título ao ensaio, sob o qual a imagem é enquadrada, e o fato de serem cinco imagens que o compõem.

Em 1981, Fadon realiza o ensaio *R*³⁴¹ (Lâminas LIV e LV), constituído como livro de artista, que igualmente mantém o diálogo com o universo dos *outdoors* ou painéis de rua. Os dois ensaios que compõem *R* estabelecem não só uma relação entre fotografia e mídia, mas também entre fotografia e arte e entre fotografia, arte e poesia³⁴² ao propor jogo com a letra “R” e as palavras “Arte” e “Arde”, por meio de fotomontagem elaborada com o recorte das letras de um cartaz³⁴³, que são montadas na imagem do luminoso, formando essas palavras. Em outras pranchas, a letra “R” aparece queimada, e esse efeito modifica as palavras.

³³⁸ Obras de Artes Plásticas realizadas por Fadon estão relacionadas no catálogo da exposição “Carlos Fadon Vicente Cenários: de duetos e diários”, *op. cit.* Meu contato com essas obras foi via catálogo da exposição, portanto, posterior à entrevista concedida por Carlos Fadon Vicente contida no Anexo B, B.1, onde ele menciona ter feito obras de artes plásticas.

³³⁹ Ver: http://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html?pagewanted=all&_r=1 Acesso em 06 abr. 2015.

³⁴⁰ “O *zzzt!* foi o primeiro exercício de observar que num certo tipo de cartaz, foi em 78. É um cartaz que é bastante simples graficamente, um elemento gráfico, um raio estilizado, que divide o cartaz no meio que eu resolvi fazer um ensaio já inspirado no 75, no TVe. No [ensaio] ambiente próprio, se você olhar no site, tem uma imagem que é um cartaz de rua”. Entrevista no Anexo B, B.1, p. 318.

³⁴¹ O ensaio *R* foi recriado por Carlos Fadon Vicente no livro de artista digital em hipermídia AVA (projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural 2012).

³⁴² Refiro-me à poesia concreta. Segundo Augusto de Campos no texto “Poesia concreta” (In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 55): “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem do significado), as palavras nessa poesia, atuam como objetos autônomos”.

³⁴³ Em *e-mail* datado de 13 de maio de 2013, Carlos Fadon Vicente esclarece “que as letras usadas na montagem foram recortadas de um cartaz (exposição *Veracidade*, ver *website*)”. O *website* em questão é www.fadon.com.br

Na área de telecomunicações, do projeto ARTTE, Fadon realiza eventos de telearte³⁴⁴ (Lâmina LVI) em que a colagem está na base de algumas imagens enviadas por fax em como na obra *Eletricity*, do evento “City Portraits” – realizada por Carlos Fadon Vicente Irene Faiguenboim e Eduardo Kac –, e da obra *Sem título* (“Field of Dreams”) do evento “Earth Summit Fax”. Ainda em telecomunicações está *Telage*, 1994 (Lâmina LVII)³⁴⁵.

Toccata, 2010 (Lâminas LVII e LIX), é realizada à maneira de uma mandala (Lâmina LIX). Cada obra que integra a mandala (*Toccata A*³⁴⁶ e *Toccata B*) é composta por fotografias que unem duas cenas, às vezes de maneira mais perceptível, em outras vezes parecem se fundir. Narrativas visuais que criam um elo tênue entre real e ficcional, congregando dois mundos, na imagem. *Conjunto Oito* (Lâmina LX) foi a primeira incursão de Carlos Fadon Vicente em hipermídia. Apresentada no projeto *Arte-Cidade: a cidade e seus fluxos*, reuniu em CD-ROM³⁴⁷ as obras: *Labirintosp*, *Medium*, *Passagem-Alfa*, *Passo Doble*, *São Polaroides*, *Scherzo*, *Vestiges*, *Trilhas*, *Urbi et Arti*. Note-se a recriação de alguns ensaios fotográficos de Fadon na constituição da obra em hipermídia, sendo a fotografia *um dos* elementos ou *o* elemento articulador de universos ficcionais.

³⁴⁴ Conforme define Carlos Fadon Vicente em seu *website*: “Objetivando a intercomunicação e a inter-relação cultural, as obras mediadas por sistemas de telecomunicação, abreviadamente **telearte**, podem ser classificadas segundo o grau de envolvimento: participação em eventos, iniciativas conjuntas, formulação individual. Feitas praticamente pré-Internet, operando com recursos relativamente simples e de baixo custo: videotexto, televisão de varredura lenta, fax e computadores conectados a linhas telefônicas discadas (redes telemáticas primitivas)”.

³⁴⁵ Vide imagens de bastidores da realização da obra no Anexo B, B.4, p 343.

³⁴⁶ Imagem disponível no website do artista www.fadon.com.br

³⁴⁷ Dada a dificuldade de encontrar um computador com as características do sistema operacional da época, atualmente obsoleto, até o momento não foi possível rodar a hipermídia *Conjunto Oito* no CD-ROM do Projeto Arte Cidade – a cidade e seus fluxos, que a contém: “CPU 486 DX33, 8 MB de memória RAM, controladora SVGA aceleradora para Windows com 512 k mínimo, configurada em 640 x 480 pontos de resolução e 256 cores, monitor SVGA colorido, mouse, teclado, acionador de CD-ROM *double-speed*, placa de som 8 bits e os seus controladores MCI instalados (16 bits para melhor qualidade de som), MS DOS 5.0 ou superior, MS Windows 3.1”. Informações contidas no CD-ROM “Arte Cidade – a cidade e seus fluxos”. O documento disponível para conhecimento sobre a conceituação e execução da hipermídia é o texto “Conjunto Oito & Telage”, de autoria de Carlos Fadon Vicente, que descreve, resumidamente, a navegação de cada obra de *Conjunto Oito*. Ver: <http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/documentacao_files/conjunto_oito_telage.pdf>. Acesso em: ago. 2014.

Parte 2

2.5. Carlos Fadon Vicente e a fotografia problematizante: a fotografia articuladora de ficções

No que diz respeito à obra de Carlos Fadon Vicente, observa-se o intercâmbio entre realidade e ficção, no bojo de um questionamento sobre a representação *na* fotografia ou tomando-a como base.

Dentro de sua vasta obra, desde os ensaios fotográficos até a *media art*, esse questionamento estará presente, levando à ideia de ficção, em sentidos diversos. Fundamentalmente, a fotografia deflagrará tal debate, problematizando a representação e articulando ficções, sob os aspectos a seguir, principalmente:

- a. Comparação/analogia: fotografias que pertencem a um mesmo ensaio, mas realizadas em diferentes décadas. Por comparação/analogia forma-se um novo repertório, criando outros sentidos. Observa-se quais fotografias estão contidas em mais de um ensaio, de que forma, ao longo dos anos.
- b. Por repertório do observador: o que está na imagem que denuncia ou gera dúvida sobre ser algo questionável, construído, e não fidedigno.
- c. Metaligagem: crítica à representação com a representação (no caso, imagens contidas nos *outdoors*: representação de um “produto”. As imagens são refotografadas e ressignificadas), adentrando no campo do simulacro.
- d. Simulacro: a representação da representação.
- e. Associação: Com imagens vindas de outros universos, como o da pintura, o do desenho, o da informática;
- f. Recriação/deslocamento: de um ensaio, ou de fragmentos dele, em outro, com outra especificidade/materialidade, como *Passagem*, que recria por computação gráfica fragmentos do ensaio *Avenida Paulista*. Ou *Dolores*, em que fragmentos de outros ensaios são deslocados para o hipermídia.
- g. Ficção: vieses diversos, como o da encenação (em um único ensaio, *Duetos*), da teatralização, da criação de narrativas, da inter-relação entre imagens e significados: relação entre texto e imagem; entre imagens provenientes de universos diversos; ilusão – como no caso dos reflexos e da distorção de imagens de acordo com enquadramento/angulação.

Cada uma das cinco seções de ensaios a seguir, de Carlos Fadon Vicente, foi agrupada de modo a trazer à tona os aspectos listados para uma reflexão de como o questionamento sobre a representação *na* fotografia ou tomando-a como base, aparece ao longo dos anos, em sua obra, a partir de 1975 até 2012 – ano limite que foi possível para estudo dentro do âmbito desta tese.

2.5.1. *Refletir*, 1975-79, *Avenida Paulista*, 1983-presente, *Passagem*, 1986, *Noturnos*, 1987, *Alfa*, 1988, e *Places*, 1988-1990

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Refletir*), 1975-1979. Fotografia em cores. Coleção do artista (no topo) e acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP (acima).

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Avenida Paulista*), 1983. Fotografia em p&b, 50 x50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Avenida Paulista*), 1983. Fotografia em p&b. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Avenida Paulista*), 1984, acima, e 1983, no topo. Fotografia em p&b. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Avenida Paulista*), 1983, no topo, ambas, e no meio, à direita; 1987, acima, à direita. Sem título ("500"), 2008, e demais imagens, 1987. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Avenida Paulista*), 2012, no topo, e 1986, acima. Fotografia em p&b., 50 x50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Places*), 1988, no topo e acima, à esquerda; 1988, acima à direita. Fotografia em p&b. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Refletir*), 1975-1979. Fotografia em cores, no topo. Coleção do artista. Sem título (ensaio *Places*), 1988, fotografia em p&b, 40 x 40 cm, acima, à esquerda. Coleção do artista. Sem título (ensaio *Diários/Compendium*), 2012. Fotografia em cores, 40 x 40 cm, acima à direita. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Avenida Paulista*), 1983. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Passagem*), 1986. Imagem digital. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. *mona 5; mona 7; mona 13; mcz 23; mcz 17; mcz 08; mcz 11 (ensaio Alfa)*, 1988. Da esquerda para direita, de cima para baixo. Imagem digital. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Passagem*), 1986. Imagem digital. Coleção do artista. *face 4* (ensaio *Alfa*). 1988. Imagem digital. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Noturnos*) 1988. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Noturnos*), 1993, no topo, e 1987, acima. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Noturnos*), 1987, no topo, e 1994, acima. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Noturnos*), 1987, no topo, fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista. Sem título (ensaio *Avenida Paulista*), 1983. Fotografia em p&b. Coleção do artista.

No ensaio *Refletir*³⁴⁸, 1975-1979 (Lâmina LXI), segue o interesse de Carlos Fadon Vicente pelo cenário urbano, presente em ensaios do mesmo período como (*ambiente próprio*), 1975 (Lâmina XLVI). Contudo, em *Refletir*, há clara relação entre o real e o virtual, trabalhada a partir da exploração e inclusão de reflexos na cena fotografada (a ideia de virtual, pelo viés das imagens refletidas), que estará de outra maneira na base do ensaio *Passagem*, 1986 (Lâmina LXX). Essa questão do reflexo – criando essa relação entre real e virtual, na imagem – permeia outros ensaios posteriores de Carlos Fadon Vicente como *Avenida Paulista*, Lâmina LXVI, *Places*³⁴⁹, Lâminas LXVII e LXVIII, e *Sem título* (ensaio *Diários/Compendium*), Lâmina LXVIII, em tal grau de elaboração que perde-se, de fato, a noção, do que é real, o que é virtual, na imagem. Desse modo, as fotografias se aproximam mais da ficção, do que da realidade.

O ensaio *Avenida Paulista* (LXII a LXVI e LXIX)³⁵⁰ começou a ser realizado por Carlos Fadon Vicente, em 1983 e segue até o presente, constituído por, aproximadamente, 330 filmes (120 mm/6x6), preto e branco, e nenhuma imagem digital³⁵¹.

Para Décio Pignatari:

A Avenida Paulista é uma soberba e rutilante acrópole, um espigão orográfico – mais do que isto, um agressivo e orgulhoso esporão de quatro quilômetros na direção leste-oeste – que sustenta espigões de ferro, concreto e vidro, templos

³⁴⁸ O ensaio *Refletir* foi mostrado em exposição realizada no MASP de 15 a 22 de abril de 1980. De acordo com entrevista concedida por Carlos Fadon Vicente, em 22 de ago. 2011, *op. cit.* : “O *Refletir* é um trabalho fotográfico, cujo tema, digamos assim, são os reflexos. Isso não deve estar citado, talvez esteja citado, mas o *Refletir* se você olhar as imagens são, a maioria delas, reflexos. Iconograficamente você vai reconhecer reflexos vitrines, metálicas ou então superfícies líquidas, né, mas o trabalho do, o gancho do *Refletir*, na verdade, é que quando você está em frente a uma vitrine e vê um reflexo, normalmente você se ocupa do reflexo, ou você se ocupa de olhar atrás do vidro, você olhar a vitrine. No *Refletir* o que eu fiz foi a combinação das duas circunstâncias, eu fundi elementos que estão atrás do vidro e com elementos que estão à frente. Aquilo que está nas minhas costas e eu dou as costas a câmera se reflete na superfície do vidro, então como é que você, existe o recurso fotográfico que eu fiz, o filtro polarizador, que você consegue maximizar ou minimizar e entre os dois, digamos ajustar o quanto você quer eliminar o reflexo, o quanto você quer aumentar a presença do reflexo. Então isso você cria uma circunstância, você cria uma imagem que ela não corresponde a sua experiência física, você em geral se pode até ter essa experiência mas em geral. Em geral quando você olha a vitrine o que você está preocupado, se está olhando o produto ou o que seja o que está atrás da vitrine, aquele tanquinho de água ou você pode até perceber que está refletindo aqui, o prédio ou o sol, na água ou no vidro, mas dificilmente você vai ajustar a vista das duas coisas. Não é muito a visão como ela é. O foco, você conhece o poder da fisiologia da visão? Você só enxerga, na verdade, um campo pequeno, é uma visão muito estreita. Então com a câmera fotográfica com recurso do filme, do filtro polarizador, eu consigo administrar essa relação dessas duas situações e dos aspectos na realidade. Essa questão de dois que é três”. Matérias e documentação sobre essa exposição no Anexo B, B. 4.

³⁴⁹ Ensaio realizado em Chicago.

³⁵⁰ Matéria sobre essa exposição no Anexo B, B.2, p. 327.

³⁵¹ Parte desses filmes engloba também outros ensaios, de acordo com o que esclareceu Carlos Fadon Vicente em troca de *e-mail* com a autora, datado de 25 de novembro de 2013. Fadon também esclareceu, nesse mesmo *e-mail*, que nenhuma imagem foi captada por meio eletrônico.

bancários substituindo templos religiosos, que ao longo de seu percurso, sempre foram parques e escassos [...] Avenida Paulista só avulta quando apreciada da vertente norte (alto de Santana) – ou e principalmente – da vertente sul (altos do Jockey Club e Morumby). Então a gente vê que é ela que dá a São Paulo o seu caráter cósmico, flash-gordônico. É ela que dá a São Paulo o seu jeito Manhattan, ilha escarpada entre dois rios, o Tietê e o Pinheiros. Uma ave, espaçonave que vai trocando de plumas, ao longo dos séculos. [...] Espaçonave, espaçoavenida. (PIGNATARI, 1986)

Por um lado, há, indubitavelmente, um caráter documental nesse ensaio, que vai registrando essa “espaçonave que vai trocando de plumas, ao longo dos séculos”. Estão ali conformações da avenida e de sua paisagem que desapareceram, ou foram modificadas, a exemplo de demolições, como as de residências (Lâmina LXV – imagens da coluna da direita, na parte inferior e no meio).

Como observa a estudiosa Regina Helena Alves da Silva, a Avenida Paulista³⁵²:

aberta por iniciativa privada. foi misturando uma imagem de lugar dos casarões dos barões de café, dos palacetes imigrantes, dos bancos internacionais, área de comércio e lugar de passagem. A Avenida horizontal, traçada em linha reta, muda todo o tempo seus usos como é próprio da cidade moderna. (SILVA, 1997, p. 216)

Por outro, há a *Avenida Paulista* pensada e mostrada por Fadon como imagem, como representação da avenida e, nesse sentido, é ficcional: a Avenida Paulista de Carlos Fadon Vicente. O fotógrafo destaca aspectos na imagem, como a sinalização das vias de trânsito

³⁵² “A partir dos anos 30 inicia-se o processo de verticalização da Avenida. Seus casarões começam a ser substituídos, lentamente, por edifícios residenciais. Nessa época a imagem de monumentalidade deixava de ser o traçado horizontal cortando uma parte da cidade em linha reta e passa a ser a da verticalização. Com o fim da regulamentação de uso somente residencial surgem prédios institucionais e de serviços. Com a demolição dos casarões vai se desfazendo a imagem de ‘Metrópole do Café’ que a cidade tinha. Do início desse processo de verticalização até os anos 70, a imagem da Avenida vai adquirindo novos contornos. Vão surgindo conjuntos comerciais e de serviços, galerias e lojas de departamentos. Constrói-se o MASP e finaliza-se o complexo viário da Paulista, completando seu perfil de obras de alargamento”. In: SILVA, Regina Helena Alves. **São Paulo, a invenção da metrópole**. 1997, 242 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 213. A estudiosa aborda a Avenida Paulista como um monumento: “Para Choay, denominar-se-á monumento, em um primeiro sentido, todo artefato edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer outras gerações rememorem as pessoas, os eventos, os sacrifícios, os ritos ou as crenças. A especificidade do monumento se prende a sua ação sobre a memória. O monumento não elabora e mobiliza a memória somente através da mediação da afetividade, ele o realiza de maneira a recordar o passado, fazendo-o vibrar segundo os costumes do presente. [...] Dois monumentos podem ser considerados símbolos-síntese de uma cidade como São Paulo. São ambos frutos de um esforço combinado no sentido de cunhar novas ‘marcas’ urbanas para simbolizar o futuro oficial da cidade. Direcionamos sempre “ao futuro da nação”, mostram a importância da cidade, do Estado e do seu povo para com o país como um todo: o Monumento das Bandeiras e a Avenida Paulista”. P. 210-211.

(Lâmina LXIII), placas – como aquela indicando “Museu de Arte de São Paulo” (Lâmina LXV) – e fachadas de edifícios (Lâmina LXV), aspectos da paisagem, e de situações que ocorriam ali, conferindo-lhes outra significação.

Esse destaque dos aspectos da sinalização das vias de trânsito, também estão presentes em outros ensaios de Fadon Vicente, como em, *Noturnos* (Lâminas LXXIII, LXXV e LXXVI – em uma comparação entre *Avenida Paulista* e *Noturnos*). Na maneira como concebe a imagem, ultrapassa o mero documento, não é o registro puro e simples, cria outra narrativa, outra possibilidade. Os ângulos escolhidos, as imagens feitas à noite, revelam um lado desconhecido do cenário urbano, que resulta em imagem que transita entre o real e o imaginado (Lâminas LXXIII a LXXVI). O real está ali, mas a chave é como esse real é mostrado. A maneira como Fadon Vicente vê e capta a cena, que narrativa e conexões quer criar, o que mostra e o que o espectador recebe. O artista questiona neste e, em seus outros ensaios, “como é que a imagem fotográfica pode ser usada não só para representar a realidade, que é a tradição que se atribui a fotografia, mas como a própria fotografia pode ser usada para questionar o processo de representação fotográfica.”³⁵³

Sobre a questão da representação, o estudioso Stuart Hall observa que

A representação é uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e trocado entre membros de uma cultura. Esse processo *sim* envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que “estão no lugar, significam” [*stand for*] ou representam coisas. Mas isto está longe de ser um processo simples ou direto. (HALL, 2013, p. 1)

Passagem, 1986 (Lâmina LXX) foi o primeiro trabalho³⁵⁴ a lidar com as fronteiras entre a imagem fotográfica e a computação gráfica, dentro do conjunto de obras de Fadon. Nele está presente o fluxo do mundo concreto (captado pela fotografia, no ensaio *Avenida Paulista*) e o virtual (a recriação por computação gráfica). Portanto, a passagem de um mundo ao outro.

A palavra “passagem”, por si, é um indício do que pode trazer como significação uma obra com este título: “Ação ou efeito de passar”³⁵⁵. Por conseguinte, sobre qual sentido dessa ação ou efeito. No caso da obra de Fadon, trata-se de “ir de um lado para o outro, atravessar”³⁵⁶.

³⁵³ Carlos Fadon Vicente em entrevista em vídeo concedida a Daniela Kutschat, série Pensarte, 2007.

³⁵⁴ No menu “media art” do *site* do artista (www.fadon.com.br), pode-se ter a impressão de que o primeiro trabalho nesse âmbito foi *7Super82*, 1982, 2008. Porém, ao acessar o verbete sobre o trabalho, o internauta notará que o trabalho foi constituído em 2008, com material de referência datado de 1982. Dessa forma, *Passagem* é o trabalho inaugural do projeto ARTTE, questão confirmada com o artista em *e-mail* datado de 6 de outubro de 2013. Documentação sobre essa exposição no Anexo B, B.3 e B.4, incluindo imagens do vernissage da exposição.

³⁵⁵ Uma das definições encontradas em dicionário.

³⁵⁶ Idem, *ibidem*.

Apesar de não haver um paralelo direto entre o trabalho de Fadon e a obra *Passagens*, de Walter Benjamin³⁵⁷, cabem aqui algumas considerações, no sentido da reflexão sobre a construção de um conceito. Tanto no caso de Benjamin como de Fadon Vicente, partindo da proposta de colagens de fragmentos para a articulação de um sentido.

Segundo Rolf Tiedemann, na introdução à edição alemã do livro, de 1982:

Benjamin definiu como “problema central do materialismo histórico” – que imaginava resolver com as *Passagens* – a seguinte pergunta: “de que maneira seria possível conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista? A primeira etapa seria a de retomar na história o princípio de montagem. Portanto, edificar as grandes construções a partir de elementos mínimos, confeccionados com agudeza e precisão. Ou seja, a de descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total [...] Tão logo o leitor se familiarize com a arquitetura do todo, poderá, sem grande dificuldade, mergulhar na leitura das citações e determinar, em quase todas elas, o que terá fascinado Benjamin; qual a função que teria lhe sido atribuída na construção, em que sentido se construir-se-ia no cristal que encerra o acontecimento total.

No capítulo “Y – A Fotografia”, Walter Benjamin cita diversos trechos com pequenos comentários, pensamentos ou poesias sobre a fotografia, formando o texto a partir da montagem e colagem dessas passagens e desses fragmentos e constituindo, também dessa forma, sua crítica sobre a fotografia no século XIX e traçando um histórico sobre ela.

Por exemplo, a “Passagem sobre a fotografia, extraída de Lampélie e Daguerre, de Lemercier”:

Como, presa à rede do caçador malvado,
A cotovia, despertando os ecos da manhã,
Esvoaça, e loucamente se lança na pradaria
Sobre um espelho, perigo de sua galanteria;
Assim, o voo de Lampélie (=luz do sol) foi interceptado
Pelo químico filete por Daguerre inventado.
A face de um cristal arredondado ou côncavo,
Diminui ou aumenta o objeto que ela grava.
No fundo da armadilha obscura seus finos e brancos raios
Mostram o aspecto dos lugares em rápidos traços:
Numa placa que aprisiona, a imagem capturada,
Do toque destruidor logo preservada,

³⁵⁷ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

Resta viva e durável; e os reflexos precisos
 Atingem as profundezas dos planos mais longínquos.
 (p. 717)

Em Carlos Fadon Vicente, os fragmentos em debate estão na seleção de fotografias do ensaio *Avenida Paulista*, que faz para compor *Passagem*.

Realizado em computação gráfica, em período anterior ao advento do Photoshop³⁵⁸, o ensaio *Passagem* lida com o oposto da ideia de documental. O ponto nodal do ensaio é a problematização e o questionamento da fotografia. O movimento é o de descolamento da fotografia documental e da ideia de fidedignidade em contraste com a possibilidade de manipular e recriar a imagem fotográfica, na medida em que *Passagem* se constitui pela recriação, via computação gráfica, de algumas imagens do ensaio fotográfico *Avenida Paulista*, que teve início três anos antes, apresentando a transição do mundo concreto (o ensaio fotográfico *Avenida Paulista*), para o eletrônico, virtual, (computação gráfica).

Cabe ressaltar a contribuição do repertório profissional no campo da engenharia, com a formação poética de Fadon, que contribuiu com sua pesquisa como fotógrafo, artista e na forma de compreensão da fotografia: foi na segunda metade dos anos 1970, na empresa Promon Engenharia³⁵⁹, onde trabalhava, que viu os primeiros equipamentos de Computer-Aided Design (CAD)³⁶⁰. Sob esse ponto de vista, a opção pela computação gráfica em vez de qualquer outra linguagem³⁶¹ para refletir sobre a “passagem”, torna-se uma importante questão relacionada à poética do ensaio.

O cerne desta análise em torno de *Passagem* abrange o peso histórico desse ensaio, considerando o período e a ambiência em que foi criado; além do diálogo que o trabalho estabelece com o cenário de hoje e o debate crítico em torno da ideia de representação na fotografia, considerando duas questões primordiais desse ensaio: apoiar-se em um ensaio

³⁵⁸ O trecho a seguir é uma tradução nossa, sobre a introdução do Photoshop no mercado, pela Adobe, a menção entre colchetes foi feita para melhor compreensão do trecho: “Adobe introduziu o aplicativo [Photoshop] em 1990 [...], mas não foi antes de 1994 que o software possibilitou uma complexa orquestração de múltiplas imagens, o Photoshop 3.0 foi lançado naquele ano sob o lema ‘Se você pode sonhar, você pode fazer’, foi a primeira versão a apresentar ‘camadas’ – o equivalente digital a uma pilha de folhas transparentes nas quais diferentes elementos pictóricos podem ser modificados, misturados e reconfigurados”. Trecho original: “Adobe first introduced the application [Photoshop] in 1990 (...), but it was not until 1994 that the software enabled the complex orchestration of multiple images, Photoshop 3.0, launched that year with the tagline ‘If you can dream it, you can do it’, was the first version to feature ‘layers’ – the digital equivalent of a stack of transparent sheets on which different pictorial elements can be modified, blended and reconfigured”. Ver FINEMAN, Mia. *Faking it Manipulated photography before photoshop*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, New York, 2012, p. 189.

³⁵⁹ Informações contidas em carta que Carlos Fadon Vicente enviou para Eduardo Kac, em 20 fev. 2004, redirecionada a mim em 16 mar. 2011.

³⁶⁰ O trecho a seguir é tradução nossa: “O processamento da imagem se tornou um método largamente utilizado para avaliar os resultados da fotografia científica, em colaboração próxima com padrões de reconhecimento, uma análise estrutural efetuada com a ajuda de métodos numéricos. CAD (Computer-aided design)/CAM (Computer-aided manufacturing) são

fotográfico que começou três anos antes com forte viés documental, que é *Avenida Paulista* – embora esse aspecto não seja o único contido neste último, como já foi apontado –, e recriar fragmentos de *Avenida Paulista* por computação gráfica, abandonando o aspecto documental desse ensaio e se descolando dele, uma vez que o recria, e não se apresenta de maneira comparativa, mas isolada. De tal forma, gera um debate sobre a nova imagem obtida, relativiza sua realidade e adentra no mundo da virtualidade, ficção.

Em entrevista, Carlos Fadon Vicente explica que *Passagem* é um trabalho que explora o limite entre dois lados, referindo-se à realidade concreta e à virtual, sendo um dos lados a fotografia e o outro, o resultado obtido por computação gráfica: “[...] Chama-se *Passagem* porque eu examinei um lado e depois queria ver como era o outro lado, então o trabalho engloba os dois aspectos”³⁶². Nessa mesma entrevista, esclareceu que utilizou de 10 a 13 imagens do ensaio *Avenida Paulista* para compor *Passagem*. Também é interessante notar, para compreensão do peso histórico de *Passagem*, a resolução da imagem, possível na época, porém insuficiente para os padrões atuais: 640 x 480 pixels.

Esse ensaio antecipa os resultados estéticos que hoje são obtidos pelo uso do Photoshop e a mudança cultural que tal uso trouxe para o mundo da imagem fotográfica, na esteira das evoluções tecnológicas de câmeras, *softwares* e aplicativos: a “perda da fé na fotografia como um acurado e confiável meio de representação do mundo visível”, como coloca Mia Fineman (2012, p. 4), curadora da exposição *Faking it Manipulated photography before photoshop*, que observa, ainda, a esse respeito, que: “Como espectadores, nos tornamos incrivelmente espertos, até mesmo habitualmente céticos, sobre a fotografia proclamada como verdade”³⁶³. Muito embora, como considera Hans Belting (2010, p. 265):

As imagens fotográficas simbolizam tanto como as mentais nossa percepção do mundo e nossa lembrança do mundo. Desde a sua invenção o desenvolvimento

importantes áreas da pesquisa corrente. O processo de controle “Computer-aided” surgiu como uma nova área, a supervisão central de sistemas técnicos com a ajuda de telas. Além disso, vários sistemas de processamento de textos valem ser mencionados, as características daquilo que foi gerado com métodos de computação gráfica, mas que também permite suplementação por uma simples representação gráfica”. Trecho original: “Picture processing has become a widely used method for evaluating the results of scientific photography, in close collaboration with pattern recognition, a structural analysis effected with the aid of numerical methods. CAD (Computer-aided design)/CAM (Computer-aided manufacturing) are important areas of current research. Computer-aided process control has surfaced a new area, the central supervision technical systems with the aid of screens. Furthermore, various text processing systems are worth mentioning, the characters of which are generated with computer graphical methods, but which also permit supplementation by simple graphic representations”. Ver: FRANKE, Hebert W. *Computer Graphics – Computer Art*. Springer-Verlag, Berlin Heidelberg, New York, Tokyo, 1985, 2ª edição, revisada e ampliada.

³⁶¹ Em vez de optar pelo uso de outra linguagem, como outro meio gráfico, a exemplo da gravura. As possibilidades que a serigrafia apresenta – em obras de artistas como Regina Silveira e também se pensarmos na Pop Art –, seria outro caminho possível.

³⁶² Trecho da entrevista concedida à autora, em 22 de agosto de 2011, na residência do artista. *Op. cit.*

interno da fotografia não se deu de modo algum de maneira automática. Desde então é possível perceber o jogo livre da interação entre imagem e meio. Ambos têm origens distintas: o meio como uma invenção técnica e a imagem como sentido simbólico do meio.³⁶⁴

Carlos Fadon Vicente o realiza em um período em que

[...] o interesse de artistas profissionais em novas ferramentas é relativamente baixo; as artes visuais estão seguindo em outras direções e, de maneira similar à fotografia no passado, o new medium não irá integrar o cenário da arte convencional, mas talvez sirva de desafio para a criação de uma nova profissão. Esta tendência surge a partir do desenvolvimento de algumas novas aplicações da computação gráfica durante os últimos anos, as quais são orientadas comercialmente e são mais capazes de atrair o interesse de cientistas da computação do que de atividades artísticas livres, mas que, por outro lado, são conectadas de perto com as recentes e que podem se beneficiar de suas experiências. Quatro áreas se distinguem:

- 1 – Design – da arquitetura à padrões têxteis
- 2 – Animação – para filmes, propagandas e jogos para computador
- 3 – Visualização – para propósitos de instruções
- 4 – Experimentos estéticos (FRANKE, 1985, p. VI)

Nesse panorama

Os procedimentos para designers e produtos industriais [...] assim como para arquitetos e engenheiros civis lembram o processo técnico do CAD e CAM cujo aspecto estético agregado é um fator adicional. (FRANKE, 1985, p. VI)

Lembre-se de que o Brasil vivia a reserva de mercado de informática no período em que Fadon viu os equipamentos de CAD.

Segundo Olavo Setúbal³⁶⁵

A reserva de mercado pode ser definida como instrumento de política industrial para a consecução de um objetivo explícito: abrir caminho e preparar terreno para uma expansão tecnológica em conformidade com as reais necessidades do país e com as aspirações nacionais formuladas por meio de instituições efetiva-

³⁶³ Tradução livre. (FINEMAN, 2012, p. xx). A exposição itinerou para a *National Gallery of Art* (Washington, D. C.), entre 17 de fevereiro e 05 de maio de 2013 e para o *The Museum of Fine Arts* (Houston), de 02 de junho a 25 de agosto de 2013. *Op. cit.*

³⁶⁴ Tradução livre.

mente democráticas (SETUBAL, 1984, p. 7).

Setúbal explica que, até 1984 (ano em que publicou livro sobre o tema)

a decisão mais importante da SEI (Secretaria de Informática) foi a escolha de cinco empresas para a fabricação de microcomputadores. Isso ocorreu em 1977, quando, pela primeira vez, foi adotada a condição de empresas com capital 100% nacional como sendo necessária para atuação nesse setor (SETUBAL, 1984, p. 48).

O ensaio *Passagem* resultará na exposição *Passagem – Imagens por computação gráfica*, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, de 14 a 26 de outubro de 1986³⁶⁶, e, mais tarde, em junho de 1993, na Sala Waldemar Cordeiro, Palácio Campos Elíseos, em conjunto com *Alfa*³⁶⁷ (Lâminas LXXI e LXXII)³⁶⁸, também realizado em computação gráfica.

No folder da exposição no MASP, o estudioso Boris Kossoy pontua, sobre *Passagem*:

Vicente articula dois meios expressivos, duas linguagens, em experimento pioneiro. Neste exercício, conceitual e estético ele transpõe o verismo fotográfico e aporta no verismo do imaginário. (KOSSOY, 1986)

Kossoy comenta, ainda, que

Carlos Fadon Vicente, com a mesma energia que o levou a realizar diferentes ensaios de aspectos urbanos de São Paulo ao longo de trabalho metódico – destacando-se entre estes a *Avenida Paulista* em preto e branco de qualidade ímpar, seja pela sua importância documental, seja por seu valor estético e, que desde já devem ser consideradas antológicas – lança-se agora em direção a um novo exercício, este, fundamentalmente oposto à sua obra anterior. Um desafio introspectivo onde o real fragmentário se vê retratado/através de duas linguagens plásticas. (KOSSOY, 1986)

No mesmo folder, a estudiosa Annateresa Fabris observa:

³⁶⁵ Ver SETUBAL, Olavo. *A questão da reserva de Mercado*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

³⁶⁶ A exposição será confirmada por meio de carta de Pietro Maria Bardi enviada ao artista em 08 de setembro de 1986. Essa carta foi localizada na pasta 27 – caixa 5 “Exposição Imagens por Computação Gráfica Carlos Fadon Vicente”, em pesquisa na Biblioteca do MASP, em 21 de fevereiro de 2013.

³⁶⁷ Carlos Fadon Vicente *Passagem/Alfa, imagens por computação gráfica*. 22 de abril a 06 de junho de 1993, Sala Waldemar Cordeiro, do Palácio Campos Elíseos. Vide folder no Anexo B, B.4, p. 336. As obras reproduzidas para estas lâminas são escolhas da autora desta tese, podem não representar as aproximações feitas na exposição.

³⁶⁸ “Fadon é um daqueles raros artistas que tem o faro da sensibilidade contemporânea que é, necessariamente, interdisciplinar e tecnológica. Fugindo às classificações artísticas, ele continua a relacionar pintura e fotografia, desta vez sob o ângulo da eletrônica inclusiva e com o apoio da fotografia, no seu mais novo papel de interface nos fluxos imateriais dos meios tecnológicos que possibilitam as poéticas digitais”. Ver: PLAZA, Julio. “Fadon: uma poética digital”. In: *Alfa*. catálogo da exposição artística, São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 13 a 31 de outubro de 1988, p. 2.

Negação do “duplo”, negação da “presença”, PASSAGEM introduz francamente a dimensão da ficção na fotografia, sublinhando sua natureza artificiosa, questionando os pressupostos do uso dum código social, que deixa de ser “revelação” da realidade para constituir a “realidade” deste final de século. (FABRIS, 1986).

A estudiosa destaca, também, a manualidade do ensaio e a analogia com as artes plásticas:

No caso de PASSAGEM não parece abusado falar em manualidade, se atentarmos para o uso que o fotógrafo faz do computador. Carlos Fadon Vicente usa-o, de fato, como lápis, como pincel, ora realçando os contrastes, ora apagando partes da primeira representação, ora desenhando nela novos signos, ora transpondo segmentos duma imagem a outra, submetendo o primitivo preto e branco a um processo cromático reevocador, às vezes da fantasia barroca, outras do clima onírico do surrealismo, outras, ainda, da frieza da pop art (FABRIS, 1986).³⁶⁹

De fato, há, além das possibilidades de debate em torno da fotografia, um diálogo possível com as Artes Plásticas, por vieses diversos, inclusive pela opção de utilização da computação gráfica, por meio da qual Fadon Vicente obtém tais resultados plásticos, em vez de optar pelo uso de outra linguagem, como a gravura, por exemplo.

As possibilidades que a serigrafia apresenta – em obras de artistas como Regina Silveira e também a Pop Art –, poderia ser um caminho a ser trilhado para a obtenção de tais resultados.

No entanto, nesse ponto adentra-se tanto na questão de resultados estéticos como na poética do artista. Há uma mestiçagem de linguagens³⁷⁰, quando Fadon utiliza a computação gráfica, para recriar a fotografia – ambas estão latentes na obra –, ao mesmo tempo em que tal procedimento suscita um diálogo com a pintura.

A questão poética será o fator determinante para a compreensão da obra de Fadon e o que nos possibilita pensar, em um senso mais aprofundado, na noção de representação, a partir do uso da fotografia, no universo da Fotografia e no das Artes Plásticas.

As visões de Kossoy e Fabris nos ajudam a avaliar o peso histórico que o ensaio *Passagem* teve à época e que continuou tendo e sendo avaliado, a posteriori, como observa Arlindo Machado, ao comentar que com *Passagem*, Fadon

Tinha vários objetivos em mente: de um lado, ele buscava nesse trabalho dar um salto para além dos limites da linguagem fotográfica; de outro verificar como a iconografia do computador poderia dar suporte a um sistema expressivo novo e autônomo; e de

³⁶⁹ O texto de Fabris está disponível também em FABRIS, 2009, p.287-288.

³⁷⁰ Refiro-me ao conceito apresentado pela estudiosa Icleia Borsa Cattani no livro *Mestiçagens na arte contemporânea* (2007).

outro, ainda, relativizar e embaralhar as ideias estabelecidas sobre o que é fotografia e o que é imagem digital. (MACHADO, 2001, p. 94-103).

Uma das imagens que Carlos Fadon Vicente recriou registra a Casa das Rosas, em 1983 – atual Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura –, enquanto ainda era habitada³⁷¹.

Fadon vai além do registro documental de um monumento histórico, tombado, ao retomá-lo e recriá-lo por computação gráfica, alterando seu sentido, a forma de ver. Passa a interessar menos que local é aquele e qual a sua história. O destaque é dado mais às cores e às interferências (Lâmina LXX) que criam nova identidade, nova paisagem, outro universo, a partir de uma mesma imagem: Carlos Fadon faz mais de uma recriação da imagem da Casa das Rosas.

Outro exemplo: via computação gráfica, Fadon, em outras obras do ensaio *Passagem* (Lâmina LXX), contorna, colore ou coloca filetes verticais que demarcam as sombras no chão presentes na fotografia do ensaio *Avenida Paulista* (Lâmina LXIX), que lhes dá origem. Se na fotografia do ensaio *Avenida Paulista*, as sombras configuraram uma “realidade questionável” (STOICHITA 1999, p. 26) – contexto que será retomado no capítulo 3 –, nas obras do ensaio *Passagem*, que recriam essa fotografia, tal questionamento será potencializado. Há, ainda, outra recriação de imagem por computação gráfica, na qual Carlos Fadon insere desenho de uma casa com um cifrão (Lâmina LXXII), no lugar de uma mansão do ano de 1919 (Lâmina LXXVI, 1983), aludindo ao dinheiro como motivo para o desaparecimento dos antigos casarões da Avenida Paulista.

Um dos aspectos fundamentais em *Passagem* é que Fadon não apresenta as imagens em conjunto com aquelas que se referem ao ensaio *Avenida Paulista*, como proponho neste tópico, mas como imagens autônomas, com sua própria potência e identidade. Embora estejam pautadas em fragmento do real, tornam-se ficcionais ou apresentam a possibilidade de outro real, imaginado, na medida em que o registro original é recriado (como no caso da Casa das Rosas), inserindo-se nele outros elementos, com os quais, para aqueles que não identificam alguma semelhança com o local registrado na imagem, na sua conformação da época, não é

³⁷¹ A Casa das Rosas, localizada na Avenida Paulista, nº 37, foi projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo para ser a residência de sua filha Lúcia e do esposo, o engenheiro Ernesto Dias de Castro. Ramos de Azevedo não chegou a ver o projeto concluído. Seus herdeiros lá habitaram até meados dos anos 1980. Ameaçada de demolição, entre 1985 e 1986 a Casa das Rosas foi tombada pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) e desapropriada pelo Governo do Estado de São Paulo. Durante os anos de 1986 a 1991, o local passou por processo de restauro. De 1991 a 2003 a Casa das Rosas, foi dedicada às Artes Plásticas. Em 2003, foi fechada para reformas e em 2004 reabriu com a atual vocação para a poesia e literatura. Equipamento da Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo passou a ser denominada “Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de poesia e Literatura”, em homenagem ao poeta Haroldo de Campos. Ver: <www.casadasrosas.org.br> (menu “institucional”) e <<http://www.sampa.art.br/historia/casadasrosas/historia>>. Acesso em: 7 out. 2013.

possível distinguir se a imagem constituída integralmente por computação gráfica é recriação ou criação.

A permeabilidade entre real e ficcional, nesse ensaio, traz à tona todo o potencial da fotografia para o debate sobre a representação: é a fotografia que desencadeia o ensaio, ao registrar um cenário que propicia a criação de outro. Pode-se reconhecer ou não o que está ali, identificar, tentar reconstituir mentalmente a imagem original. Ou abandonar completamente qualquer tipo de conexão e nos entregarmos ao mundo da ficção e de sua própria realidade³⁷².

No mesmo período que Carlos Fadon Vicente, outros fotógrafos, no Brasil, trabalhavam com computação gráfica, como o próprio artista relata em carta a Eduardo Kac, datada de 20 de fevereiro de 2004: Milton Montenegro (exposição na galeria Fotótica, em abril de 1986) e J. Henrique Lorca (Society Bits, Masp, Nov/dez, 1987). Com Milton Montenegro, Fadon participou da exposição “Carlos Fadon Vicente e Milton Montenegro – Imagens por computação gráfica” (Anexo B, B.4, p. 337). Fotógrafo de publicidade, residente no Rio de Janeiro, Milton Montenegro trabalhava com imagens recicladas em um microcomputador (Mindset). Segundo a matéria na *Revista Fotótica* (Janeiro/Fevereiro de 1986, nº 127), o uso dessas imagens recicladas

abre uma nova e instigante fronteira da informação visual, aliando os fundamentos mais importantes da fotografia com os recursos gráficos dos computadores, inesgotáveis e ainda tão inexplorados. Trabalha com seus próprios e poucos recursos. Ainda apalpa um terreno desconhecido.

Em matéria sobre a exposição “Carlos Fadon Vicente e Milton Montenegro – Imagens por computação gráfica”, traz observações dos artistas sobre suas obras (Anexo B, B.3, p. 329-330):

“Sou um fotógrafo que, através da técnica do computador, está fazendo agora um trabalho próximo ao da pintura”, diz Montenegro. “Esses meus trabalhos são coisa de artista plástico, pura e simplesmente, e não de um fotógrafo”, avalia por sua vez, Vicente. Ambos entram em acordo, porém, quando consideram que suas imagens não tem nada a ver com o realismo fotográfico. Ao contrário, são violações conscientes do realismo.

No folder da exposição (Anexo B, B.4, p. 337) Annateresa Fabris observa:

Neste procedimento que abre tantos caminhos novos à visualidade de nosso

³⁷² Ver KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª ed., 2002.

tempo, destaca-se o trabalho de dois fotógrafos brasileiros. Carlos Fadon Vicente e Milton Montenegro, os quais, da imbricação entre fotografia e computação gráfica, criam imagens que vão além da fotografia. Seus pontos de partida são diferentes: fotografias em preto e branco oriundas de um ensaio denominado Avenida Paulista (Fadon Vicente); imagens geradas por uma câmara de vídeo (Montenegro), mas ambos remetem àquele processo de simulação, de criação de uma nova realidade, alheia ao universo fenomênico tão característica de nossos dias. (FABRIS, 1987, p. 8)

Em entrevista realizada para esta tese, José Henrique Lorca³⁷³ observou a respeito de sua atuação de Carlos Fadon Vicente e de Milton Montenegro, no campo da computação gráfica no Brasil:

Aí veio a Semana Paulista de Fotografia, que quem organizava na época era o André Bocatto. E eles queriam fazer uma mesa redonda já sobre computação gráfica e fotografia. Então eles conseguiram achar três nomes no Brasil. E nós não nos conhecíamos! Eram trabalhos da mesma época, usávamos praticamente o mesmo software. O Milton usava no Rio, o Fadon aqui e eu. Usávamos o mesmo *software*, com variações de outros *softwares*.

Assim como Carlos Fadon Vicente, José Henrique Lorca fez mestrado no exterior, porém em outra instituição o Rochester Institute of Technology (RIT), nos Estados Unidos, onde obteve o título de *Master in Fine Arts – Photography*, em 1987. Sua dissertação de mestrado foi inédita, no RIT, ao trabalhar fotografia associada à computação gráfica, formação que Henrique Lorca obteve transitando entre diferentes departamentos e cursando disciplinas no setor de *design*, como *Computer Graphics Design*:

Então, um dos cursos era mais voltado para a expressão artística, tanto é que o equipamento não era sofisticado, eram daqueles primeiros *Apples* que tinham uma limitação muito grande de cores e tudo mais. Mas, a gente já conseguia digitalizar imagens e esse tipo de coisa. E o outro curso era assim, vamos dizer, uma ferramenta um pouco mais profissional voltado para gráficos, coisas que hoje em dia é o *Illustrator*, só que naquela época não existia nem *Adobe*. E aí eu fiz esses dois cursos e eles tinham lá, nesse que era mais livre e mais artístico, o que eles chamavam de sistema, que na época era conhecido como *turn key*. Era um sistema de computador que vinha o computador e todos os acessórios, tudo, e o software instalado no computador. Era *turn key* porque já vinha tudo pronto,

³⁷³ Realizada em 19 de mar. de 2014, no estúdio Photoimagem 5, em São Paulo.

you girava a chave, a chave opera e está lá o hardware, está lá o software tudo junto. E esse programa se chamava *Artronics* que na época era maravilhoso para ilustrações, uma coisa mais livre.

O trabalho que José Henrique Lorca desenvolveu no mestrado foi *Society Bits*: “Se você falar *society bits* você estará falando dos fragmentos da sociedade. *Bits* são fragmentos também. Então tem uma dupla conotação. São fragmentos da sociedade que era representada pelas imagens analógicas. E os *bits* do computador que eram representados pelas imagens de computação gráfica”³⁷⁴.

Em 1987, José Henrique Lorca realizou a exposição “Society Bits”, com o ensaio proveniente do mestrado –, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, realizada de 2 a 20 de dezembro³⁷⁵.

Em *release* de imprensa sobre a exposição, consta que

O homem vem, através dos tempos, percorrendo com velocidade cada vez maior a maravilhosa estrada das inovações em todos os campos e assim, com o advento da computação eletrônica de dados chegamos ao limiar daquilo que os visionários chamam de futuro. O futuro, no campo da fotografia, também já chegou com a invenção da holografia e, agora, com a manipulação da imagem gravada através de computação gráfica. No Brasil, inúmeros estudiosos vêm se dedicando ao tema e, entre eles, um jovem engenheiro por formação, porém fotógrafo de publicidade por profissão que acaba de retornar de Rochester, EUA, onde permaneceu por um ano inteiro no gozo de uma bolsa de estudos no Rochester Institute of Technology. “As imagens aqui apresentadas foram realizadas no período de maio de 1986 a fevereiro de 1987, e constituíram a parte visual da tese de mestrado em Belas Artes/Fotografia, expostas na Photo Gallery do Rochester Institut of Technology Rochester, NY, EUA. [...] Exagerada saturação de cores e contrastes e desfoque contribuem para

³⁷⁴ Entrevista concedida à autora em 19 de mar. 2014.

³⁷⁵ Em *release* de imprensa sobre a exposição, consta que “o homem vem, através dos tempos, percorrendo com velocidade cada vez maior a maravilhosa estrada das inovações em todos os campos e assim, com o advento da computação eletrônica de dados chegamos ao limiar daquilo que os visionários chamam de futuro. O futuro, no campo da fotografia, também já chegou com a invenção da holografia e, agora, com a manipulação da imagem gravada através de computação gráfica. No Brasil, inúmeros estudiosos vêm se dedicando ao tema e, entre eles, um jovem engenheiro por formação, porém fotógrafo de publicidade por profissão que acaba de retornar de Rochester, EUA, onde permaneceu por um ano inteiro no gozo de uma bolsa de estudos no Rochester Institute of Technology. [...] Consta também que “As imagens aqui apresentadas foram realizadas no período de maio de 1986 a fevereiro de 1987, e constituíram a parte visual da tese de mestrado em Belas Artes/Fotografia, expostas na Photo Gallery do Rochester Institut of Technology Rochester, NY, EUA. *Society Bits* é baseada em visões imaginárias e fantasias sobre a relação detrimental entre homem, meio ambiente e tecnologia [...]. Exagerada saturação de cores e contrastes e desfoque contribuem para a linguagem transmitindo um dinamismo, uma tensão que é peculiar à relação. A ideia de utilização de imagens geradas por computador combinadas com imagens fotográficas, surgiu, quando de introdução do autor à computação gráfica, pois vi no computador uma ferramenta versátil e poderosa para a criação de imagens. Texto encontrado em dossiê sobre a exposição disponível no Centro de Documentação e Biblioteca do MASP.

a linguagem transmitindo um dinamismo, uma tensão que é peculiar à relação. A ideia de utilização de imagens geradas por computador combinadas com imagens fotográficas, surgiu, quando de introdução do autor à computação gráfica, pois vi no computador uma ferramenta versátil e poderosa para a criação de imagens.

Cabe ressaltar que nesse panorama das relações entre fotografia e computação gráfica – inclusive nas obras de Montenegro e de José Henrique Lorca –, a interrelação entre os universos da fotografia, artes plásticas e computação gráfica em *Passagem*, de Carlos Fadon Vicente pode ser entendida como um resultado das questões que o artista já vinha elaborando desde o ensaio *Refletir* (Lâmina LXI - virtualidade via reflexos incluídos na imagem) e que vão se refinar em *Alfa* (Lâmina LXXI): além da questão plástica, estética, que aproxima a obra das artes plásticas, há também citação a esse universo, como nas imagens recriadas por Fadon da *Mona Lisa* (ou *La Gioconda*, em referência à pintura feita por Leonardo da Vinci, c. 1503-19), e da *Madame Cézanne* (de Paul Cézanne, como *Madame Cézanne em uma cadeira amarela*, 1880-90)³⁷⁶:

Fadon introduz a imagem no computador com uma câmera de TV e as submete a muitas operações icônicas, recriando-a. A imagem é retocada, solarizada, colorida, ampliada ou reduzida, e se enriquece com o caráter pontilhista da tela eletrônica, tornando-a representação da representação, uma meta-linguagem. (PLAZA, 1988, p.2)

A permeabilidade dos meios, para além da fotografia, compondo diversas outras realidades.

³⁷⁵ Texto encontrado em dossiê sobre a exposição disponível no Centro de Documentação e Biblioteca do MASP.

³⁷⁶ Não são todas as imagens desse ensaio em que há esse tipo de citação. Carlos Fadon Vicente comenta sobre essa obra, em entrevista de 11 de nov. de 2013: “O *Alfa*, por que ele é mídia arte? Porque ele foi feito, ele se baseia nos recursos de arte, embora ele tenha obras lá dentro que são, originalmente ou remotamente, artes plásticas, porque, se você for ver, tem – tem lá uma parte que eu recriei com motivos de artistas que tem esse papel”.

2.5.2. *Outdoor Mulher, 1979-2008, e Dolores, em cartaz a figura e o papel do feminino, 2003-2009*

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Outdoor Mulher*), 1998, no topo; 1986, acima, à esquerda; 1986, acima, à direita. Fotografia em cores. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Outdoor Mulher*), 1987, no topo, ambas; 1984, no meio, à esquerda (“avião”); 2006, no meio, à direita (“banhistas”); 1980, acima, à esquerda, e 2006, acima, à direita. Fotografia em cores. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Outdoor Mulher*), 2000, no topo e no meio, à esquerda; 2008, no meio, à direita; 1998, acima, à esquerda; 1983, acima, à direita. Fotografia em cores. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Outdoor Mulher*), 2000, 2001, 1996, 1980 e 1996, de cima para baixo. Fotografia em cores. Coleção do artista.

O ensaio *Outdoor Mulher*³⁷⁶, 1979-2008, (Lâminas LXXVII a LXXX) de Carlos Fadon Vicente, tem como objeto a representação da figura da mulher, principalmente em outdoors, no cenário urbano da cidade de São Paulo, em especial. Uma nova representação emerge a partir dos ângulos e enquadramentos escolhidos por Fadon para fotografar tais imagens, o que resultará na reinvenção e ressignificação da imagem contida nos outdoors. Cabe lembrar que em 1979, ano em que Carlos Fadon começou a realizar o ensaio *Outdoor Mulher*, foi aprovada a *Convenção sobre a Eliminação de todas as formas de Discriminação contra as Mulheres – CEDAW*, em 18 de dezembro, declaração internacional dos direitos das mulheres.

O ensaio tem um aspecto documental – documenta outdoors e a paisagem urbana em que se inseriram até surgir a lei³⁷⁷ que restringiu a colocação de outdoors pela cidade de São Paulo – e outro ficcional: o ensaio como uma grande narrativa, ligada a um tema, e a reinvenção e ressignificação das imagens, a partir de quais aspectos o artista seleciona da imagem, o que ele traz como representação de uma visualidade e quais visualidades e imaginários essa representação desperta. Além disso, pode-se pensar no reflexo de uma realidade que já é simulacro, no sentido de Baudrillard (*op. cit.*).

Na lâmina LXXVII, por exemplo, estão imagens que têm como foco partes do rosto da mulher: olhos e boca. Em duas delas (a de 1998 e uma do ano de 1986), associadas a textos curtos, ou palavras, lembrando que os textos de letreiros e cartazes despertam seu interesse desde os primeiros ensaios do ano de 1975, como (*ambiente próprio*), lâmina XLVI, ou na fotografia que integrou a exposição *Grande São Paulo*, do garotinho segurando o panfleto, lâmina XLVII.

Nas imagens de *Outdoor Mulher*, em questão, há a frase “Analgésico é super” “Superhist”, provavelmente relativa à propaganda de analgésico, de modo que Carlos Fadon Vicente ironiza essa propaganda ao enquadrar somente os olhos da mulher, em meio ao céu e nuvens, propiciando outras realidades para essa imagens. E naquela em que o foco é a boca associada à palavra “emoções”, em alusão a desejo, à sedução, ao mesmo tempo que destaca

³⁷⁶ *Outdoor Mulher* teve sua primeira exibição no Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS-SP, no ano de 1982, entre 11 e 30 de maio. A exposição reuniu um conjunto de ampliações fotográficas e um audiovisual convencional, em retroprojeção. Conforme Carlos Fadon Vicente relata na Parte II, da entrevista de 24 de jan. 2014, o próprio artista propôs a realização da exposição ao então diretor do museu, Boris Kossoy. À época, segundo entrevista de Boris Kossoy, para o seu livro *Boris Kossoy: fotógrafo* (São Paulo: CosacNaify/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Pinacoteca, 2010), relativa a questão de “Como foi a experiência de dirigir o Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, o fotógrafo e historiador respondeu: “O MIS era um museu atípico. Eu estava onde eu mais queria estar, tanto do ponto de vista da pesquisa (de textos e imagens) e da produção documental (em particular a gravação de depoimentos guiados pelo programa de história oral que planejamos), como da parte expositiva (mostras iconográficas, históricas e contemporâneas), além de uma vasta programação de cinema, incluindo ciclos, palestras e debates. A visitação do público era enorme e a imprensa dava um generoso espaço para a divulgação da programação. Quem pesquisar a atividade do museu nesse período poderá constatar”. P. 177. Em 1983, o ensaio foi apresentado na Itaú Galeria, de Brasília-DF, de 03 a 15 de agosto. *Outdoor Mulher* audiovisual fotográfico foi exibido em 28 de maio de 1985 na *I Quadrienal de Fotografia*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP. Vide Anexo B, B.4, p. 334, 335 e 340.

³⁷⁷ Lei municipal nº 14.223 de 26 de setembro de 2006.

as ondulações do outdoor, de modo que pode indicar, igualmente, a efemeridade da beleza e da sedução, por esse viés.

Nas lâminas LXXVIII e LXXIX, o raciocínio é por viés semelhante. As imagens reproduzidas nessas lâminas trazem também o universo do desejo, da sedução, algumas vezes associados a palavras (como “avião”), e, nesse contexto, a imagem estereótipo da mulher bela e sedutora: aquela da mulher travestida de Marilyn Monroe, que, Carlos Fadon Vicente observou em um outdoor de propaganda de tubos Monroe, o qual estava sendo substituído por outro – “Você já pensou nisso antes de ler o jornal”? – e realizou duas obras: uma a do outdoor sendo substituído e a outra somente com o foco no rosto da “Marylin Monroe”. Com essas operações, e as imagens integrando uma mesma narrativa, cria um universo intrincado de significações sofisticadas. Por outro lado, Fadon enfoca o lado oposto da sedução, o corpo da mulher real, sem disfarces, com celulite. E também a ideia de beleza, associada à monumentalidade (Lâmina LXXIX), como aquela do outdoor com a modelo Mariana Weickert, em meio a edifícios. Nessa mesma lâmina há diversas outras associações como a propaganda de fotos de estúdio fotográfico (para álbuns), e transeuntes passando ao lado. Narrativas que vão se construindo pelo olhar de Carlos Fadon Vicente e pelas associações de quem vê, e como vê o ensaio (quantas e quais imagens).

Na Lâmina LXXX, Fadon Vicente faz tiras de imagens, que intensificam as relações que estabelece no ensaio. A questão da narrativa se intensifica na versão de *Outdoor Mulher* como “audiovisual fotográfico”³⁷⁸, realizada no ano de 1982 (vide documentação no Anexo B, B.4, p.335 e 340).

Essas questões presentes em *Outdoor Mulher* servem como base e se intensificam na obra em hipermídia *Dolores, em cartaz a figura e o papel do feminino*, 2003-2009 (Lâmina CVI). Conforme observa a estudiosa Rosane de Andrade:

A difusão da imagem fabricada do corpo erótico da mulher está sedimentada na memória coletiva. Em revanche, a sociedade utiliza esse mesmo “corpo-objeto”, que faz parte de uma maneira de ser dentro de uma estética de sedução, assunto de uma construção idealizada pela História. Intensamente apresentada nos outdoors, nas revistas, na publicidade, e no coração das mídias do país, o corpo da mulher brasileira é recortado para as imagens e as imagens são recortadas pelo olhar do espectador. (ANDRADE, 2011, p.212-213)

A estudiosa observa ainda:

³⁷⁸ Vide tópico 2.4, deste capítulo.

Corpos-espetáculo que integram uma estética do sensível, além disso, um alimento cotidiano da população brasileira, como afirmou Darcy Ribeiro. A imagem da sedução é intensificada pela escolha da luz, que o artista define como uma “luz rasante” que passa na superfície do papel ou do outdoor revelando cada vez mais as ondulações. Podemos dizer que uma luz “toca” a superfície do corpo, revelando ainda mais sensualidade para aqueles que olham pelas janelas da cidade. Há situações onde a luz apropriada deve ser esperada, encontrada, observada, por ela mesma, tocada pela fotografia. O olhar transparece a luz, que ele também racionaliza e concretiza. (ANDRADE, 2011, p. 216)

As questões abordadas pela estudiosa estão presentes, principalmente, em *Outdoor Mulher*, ensaio de onde provém a maior parte do elenco de imagens apresentadas em *Dolores*, além de outras, dos ensaios *Avenida Paulista* e *Places*, por exemplo.

Dolores se centra “em particular na observação e no registro da presença do feminino nos cartazes de rua cuja linhagem é marcadamente fotográfica³⁷⁹”. As imagens provenientes dos ensaios que compõem a obra estão ali para propor ao espectador a experiência de imersão e interação. Entendo que a fotografia carrega o sentido de *Dolores* e faz sobressair a ideia de ficção de formas diversas, como no confronto documento/ficção e nas narrativas possíveis que surgem pelo percurso que o espectador escolhe fazer ao clicar sobre determinada imagem de cada interface do hipermídia.

Por outro lado, essa mesma narrativa e a montagem das imagens no hipermídia, aproximam a obra do cinema³⁸⁰. Note-se que, assim como em *Conjunto Oito* (Lâmina LX), a fotografia comparece como *um dos* elementos ou como *o* elemento articulador de universos ficcionais.

³⁷⁹ Ver www.studium.iar.unicamp.br/31/1.html. Acesso em 11 abr. 2015.

³⁸⁰ Sobre a aproximação com o cinema, a ideia de fragmento cinematográfico ver: FEITOSA, M. L. de S. *Dolores: caprichos contemporâneos*. Espejos hipermediáticos por Carlos Fadon. In: GIANNETTI, C. (Ed.). *La razón caprichosa en el siglo XXI: los avatares de la sociedad posindustrial y mediática*. Las Palmas de Gran Canaria: Gran Canaria Espacio Digital, 2006.

2.5.3. *TVe*, 1975, e *Medium*, 1991-2000

Carlos Fadon Vicente. *TVe*, 1975, fotografia em p&b, 30 x 24 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Medium*), 1992, no topo; 1991, acima, ambas. Fotografia em cores. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Medium*), 1998, no topo; 1994, acima, à esquerda; e 1995, acima, à direita. Fotografia em cores. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Medium*), 1998, no topo; 1992, acima, à esquerda e 1995, acima, à direita. Fotografia em cores. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Contato do filme (arquivo nº 0709), processo do ensaio *Medium*, 1991. Coleção do artista.

O estudioso Edmond Couchot (2003, p. 81) observa que,

A televisão se desenvolve muito rapidamente a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, inicialmente nos Estados Unidos onde se torna um meio de massa que entra em concorrência cada vez maior com o cinema. Seus efeitos sobre a percepção e sua ressonância na arte só se tornam discerníveis a partir da metade dos anos 50, quando desencadeiam uma nova efervescência. Pela última vez, a televisão vai conduzir a lógica figurativa da fotografia e do cinema em seu ponto culminante.

O panorama apontado por Couchot da “ressonância da televisão”, da questão da “lógica figurativa da fotografia e do cinema” se faz presente em *TVe*, 1975 (Lâmina LXXXI), de Carlos Fadon Vicente, a primeira fotografia em que o artista estabelece relação com a mídia como ideia de meio – o meio televisivo –, no início de sua trajetória como fotógrafo. Essa relação está presente também em *Medium*, 1991-2000 (Lâminas LXXXII a LXXXV), já no escopo dos ensaios realizados pós criação do projeto ARTTE (1985) e mestrado em Chicago (1990).

Em entrevista (Anexo B, B.1, p. 317) Carlos Fadon comentou: “Eu tive televisão na minha casa quando começou a televisão. O meu pai trouxe uma televisão dos Estados Unidos, eu tinha televisão em 51 [...]”. E considerou, nesse contexto, que o repertório “de imagem já estetizada, já fabricada, já produzida”, faz parte de seu “repertório cultural”. Daí depreende-se que Carlos Fadon era familiarizado com uma estética “do objeto já plasticizado”, proveniente da televisão, ao qual *TVe* faz referência³⁸¹. Essa obra constitui-se por prova de contato de tiras de negativos, onde vê-se diversas imagens fotográficas provenientes da televisão, feitas por Fadon, de modo aleatório, a exemplo de filmes e propagandas, como explica (Anexo B, B.1, p. 317):

Ao não cortar o filme, ao escolher não trocar de canal num certo momento, que envolve a decisão sobre o acaso³⁸², sobre a escolha que é ficar naquele canal e fotografar aquela imagem e não a outra, ou a outra e não esta, que deixei passar [...]

Há, note-se, o registro de cenas do filme *Moscou Contra 007*, de James Bond (*From Russia With Love*, 1963, dir. Terence Young): fotogramas 6 A a 11 A, 13 A a 15 A³⁸³, 28 A e 30 A, identificáveis³⁸⁴ (Lâminas LXXXI - na primeira, segunda, terceira e quinta tira de imagens). Veja-se que nos fotogramas 7A e 13A é possível reconhecer o rosto da atriz Daniela Bianchi

³⁸¹ Vide entrevista no Anexo B, B.1, p. 317, início da página, sobre referência ao objeto já plasticizado.

³⁸² Sobre o acaso na obra fotográfica de Carlos Fadon Vicente, Ronaldo Entler observa: “[...] o acaso já era um conceito presente em seus trabalhos com fotografia, e aparece sobretudo numa postura que o artista mantém diante da técnica que utiliza e do mundo que fotografa. Trata-se de reconhecer que a criação se dá através de um ato intencional, mas não apenas [...] Fadon busca através da câmera fotográfica a construção de ordens visuais, lidando com objetos que, em seus contextos originais, eram dinâmicos e não necessariamente corroboravam com o novo papel que é atribuído à sua forma, dentro da imagem fotográfica. Essa ordem resulta da sobreposição e aproximação de elementos isolados, distantes no espaço e em suas funções, mas que, reunidos em um fotograma, revelam a possibilidade de uma estrutura através do cruzamento de fenômenos diversos. [...]”. In: ENTLER, Ronaldo. Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente. In: **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**. 2000. 222 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, p.116-117.

³⁸³ Cenas de quando Tatiana (Daniela Bianchi) e James Bond (Sean Connery) estão conversando na área externa de um barco – fotogramas 13 A e 14 A – e, ainda nesse local, momento em que Bond pede para Tatiana falar pausada e claramente, voltada para o equipamento de gravação, escondido em uma câmera fotográfica – 15 A.

³⁸⁴ Com lente de aumento, para o tamanho da reprodução da obra *TVe*, na Lâmina LXXXI, e mesmo na dimensão da obra (30 x 24 cm). Suponho que os fotogramas 24 A e 25 A também sejam de cenas do filme *Moscou contra 007*, com Sean Connery e o ator com Daniela Bianchi, respectivamente. Não foi possível identificar nitidamente.

(personagem Tatiana), e no 14 A, o ator Sean Connery (personagem James Bond). Contudo esse reconhecimento resulta do repertório cultural do espectador e do esforço de observação, dado ao tamanho diminuto dos fotogramas, caracterizando um jogo e certa ironia: ver o todo e não o detalhe; ater-se ao detalhe e perder o todo.

As cenas captadas, mesmo que aparentemente contínuas (6A a 15A) – isto é, sem interposição de outras imagens, como propagandas, por exemplo –, não estão na sequência imediata do filme. Observe-se, ainda, que após o fotograma 15 A (de *Moscou contra 007*), entra outra sequência de imagens, uma delas anunciando “Os matadores da mala” (21 A); assim como vê-se a imagem de um avião da “AeroPeru” (34 A), provavelmente uma propaganda de companhia aérea, que vem dois fotogramas após a cena registrada no 30 A (de *007*). Com esse “ajuntamento de cenas”³⁸⁵, aleatórias, Carlos Fadon Vicente gera uma narrativa que mescla continuidade e descontinuidade, criando outras ficções, para um universo, em si, já ficcional (como o do filme *Moscou contra 007*). Suscita-se *com e pela* fotografia a pergunta: qual real ela registra? Por sua vez a televisão, como fonte de ficção, vai além da representação, o que Edmond Couchot chama de *sobreapresentação*³⁸⁶: “A sobreapresentação televisiva faz coincidir o tempo da realidade captada no seu desenrolar, o de sua imagem e o do observador” (COUCHOT, 2003, p. 82). Ao mesmo tempo, Fadon traz à tona noções como realidade, realismo, verossimilhança, nesse diálogo entre visualidades (televisão e fotografia), em que cabe lembrar do debate proposto pelo estudioso Stuart Hall em torno da distinção de *realismo* “ termo mais familiar pelo qual julgamos como a ficção constrói um mundo que reconhecemos como nosso” e *verossimilitude* “o que a cultura dominante acredita, o que é geralmente aceito como crível, adequado” (HALL, 2013, p. 356). Se em *TVe*, Carlos Fadon Vicente sintoniza canais televisivos para fotografar, ao acaso³⁸⁷, imagens de programas e filmes que estão sendo transmitidos, em *Medium*, o cerne do trabalho será a televisão fora de sintonia. Carlos Fadon define *Medium* como “um trabalho de linguagem eletrônica, só que é feito em fotografia. Ele tem todo o aspecto de ter sido feito em computador, mas ele foi feito completamente *low tech*, completamente televisivo”³⁸⁸. E explica:

Novamente, herdando a postura que eu tive em Chicago [...] se somam elementos vindos do mundo real, do mundo tangível, do mundo concreto, tudo é do mundo real, se não está no

³⁸⁵ Vide Anexo B, B.1, p. 317, sobre ajuntamento de arquitetura da paisagem urbana, faço aqui uma correlação.

³⁸⁶ “Nenhum prazo separa o momento da tomada da cena, próprio à imagem cinematográfica, e o momento de sua representação. A partir daí existe concomitância entre o tempo de gravação e o de representação [“Salvo, evidentemente, quando se trata de uma gravação, na qual (quase) encontramos o caso do cinema”, explica o autor, em nota de rodapé]. Nesse sentido a televisão faz ‘mais’ do que representar, ela torna presente. Ela coloca o observador, instantaneamente e independentemente da distância, em contato visual com a realidade. Esse modo de apresentação lembra o da pintura moderna [...], mas, agora, próprio de uma imagem imediata e em movimento do real. Para distingui-lo deste último [...], eu falarei a seu propósito como *sobreapresentação*”. In: COUCHOT, E. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 82.

³⁸⁷ Em *Medium*, esta questão também se faz presente. De acordo com Ronaldo Entler em *Medium* o acaso aparece “de forma mais determinante, pois a imagem final é produto de sobreposições e interferências mútuas de visualidades que estão distantes no tempo e no espaço, algumas delas já reinterpretadas por um meio tecnológico”, p. 117, *op. cit.* De acordo com Carlos Fadon, “A principal fonte das imagens são sinais de televisão recebidos fora de sintonia. Trata-se de uma situação caracterizada pela aleatoriedade, onde podem estar presentes diferentes transmissões bem como eventuais interferências”. In: release sobre a obra *Medium*, dentro da Coleção Pirelli/MASP de fotografias, de 1997.

³⁸⁸ Entrevista concedida à autora em 24 de janeiro de 2014, Parte IV (não incluída no Anexo B).

mundo real, ele não existe. Se não existe, não dá para trabalhar. O *Medium* carrega o caráter híbrido, eletrônico, virtual, do mundo concreto, que também está no *Passagem*. Botar a mão para fazer aquele céu³⁸⁹, naquela imagem, nada mais é do que eu botar o papel de alumínio e fotografar sobrepondo uma tela. Tem uns procedimentos básicos, são bem poucos, os processos são bem poucos.

Note-se que *Passagem* (Lâmina LXX) envolve computação gráfica e se insere no projeto ARTTE, enquanto *Medium*, apesar de também carregar o “caráter híbrido, eletrônico, virtual, do mundo concreto” daquele ensaio, é inteiramente fotográfico e abarca procedimentos *da* ou *para* a fotografia: por exemplo, envolver objetos com papel alumínio³⁹⁰ para fotografar “sobrepondo uma tela”. No jogo entre visualidades e aparências (é televisão, vídeo, fotografia ou imagem manipulada?), há uma ironia sobre a ideia de meio, embutida, inclusive, no título da obra. Ademais, a questão da cor é fator comum aos ensaios *Passagem* e *Medium*, além do que a imagem em cores será também importante ao analisar, conjuntamente, *Medium* e *TVe* – este último remetendo tanto à televisão, como à fotografia em preto e branco. Em *Medium* há imagens provenientes de contextos diversos: cenário urbano (ex.: Lâmina LXXXII, 1992), identidade do artista – como retrato de família (ou óculos lâmina LXXXIII, 1995) –, além daquelas de televisão fora de sintonia abstratas (apenas faixas de cores e “fantasmas” da tela), sobrepostas entre si e com outras imagens (Lâmina LXXXII), algumas um tanto identificáveis. Por exemplo, na fotografia do ano de 1992 (p. 293), vê-se um retrato (de família), a partir de filme negativo. Fadon explicou (por e-mail, 25 de nov.2013) que,

Operacionalmente em *Medium* recorre-se a múltipla exposição num mesmo quadro (“fotograma”), nesse contexto para fotografar uma transparência (e.g. filme negativo) foi utilizada uma simples caixa de luz (observe que as imagens opacas foram reproduzidas em filme – a razão para tal procedimento está na preferência pela luz transmitida).

Identifica-se, igualmente, mediante repertório do observador, a imagem da apresentadora Marília Gabriela, de perfil, 1995 (p. 293), embora não seja nítida. Aqui, evoca-se situação semelhante à de *TVe*: a tentativa de reconhecer o que está na imagem. Se em *TVe*, o formato do fotograma é que dificulta o reconhecimento (como das cenas do filme *Moscou contra 007*), na fotografia de *Medium*, em questão, a dificuldade reside no fato de a imagem da apresentadora assemelhar-se a um vulto, além de estar inserida em sobreposições. Note-se que em *Medium* há também a questão do fotograma, porém para outro formato de negativo (Lâmina LXXXV). Contudo, diferentemente de *TVe*, a prova de contato não significa a obra mas “serve ao propósito de desnudar processo e metodologia: cada imagem do ensaio é fruto de um micro-projeto”, como explicou Carlos Fadon (por e-mail, 25 de nov. 2013). Porém, tanto em *TVe*, 1975, como em *Medium*, 1991-2000, em décadas diversas, o debate em torno da ideia de representação e um questionamento sobre visualidades de mídias (fotografia e televisão) estará presente, tendo a fotografia papel determinante nesse processo.

³⁸⁹ Carlos Fadon Vicente interfere no céu das imagens da Casa das Rosas (Lâmina LXX, topo), do ensaio *Passagem*.

³⁹⁰ “Em *Medium*, a folha de alumínio serve de invólucro e de cobertura – ocultando/ desvelando/ generalizando/ destacando – remetendo aos “fantasmas” (aos que têm a memória dos primórdios da televisão P&B no Brasil (talvez problemas de recepção de sinal), qual seja a imagem múltipla”. Carlos Fadon Vicente, em resposta à minha questão sobre o uso do papel de alumínio em obras desse ensaio, por e-mail (13 de maio 2013).

2.5.4. Ensaio *Duetos*, 2005- presente

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Duetos*), 2007. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Duetos*), 2005. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Duetos*), 2009, no topo, e 2007, acima. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Duetos*), 2008, no topo e acima, à direita; 2005, acima, à esquerda. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Duetos*), 2007, no topo; 2007, acima. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (ensaio *Duetos*), 2007, no topo; 2011, acima. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Dentro do conjunto de ensaios fotográficos de Carlos Fadon Vicente que dialogam com a propaganda e a publicidade, como *Outdoor Mulher*, 1979-2008 (Lâminas LXXVII a LXXIX), está *Duetos*, 2005-presente, (Lâmina LXXXVI a Lâmina XCI). Em *Duetos* se estabelece um diálogo com os anúncios imobiliários de placas e jornais.

Nesse ensaio, o debate ao redor da representação, característica da poética de Carlos Fadon Vicente, aparece por meio da encenação: o fotógrafo dirige as cenas que irá fotografar, estabelecendo, assim, uma relação com a ideia de ficção.

Segundo A. D. Coleman “[...] o ato de dispor objetos e/ou pessoas diante da câmara é fundamentalmente dirigido”. O autor se refere ao que chama de método dirigido, o qual abrange as “variedades do imaginário fotográfico que contêm elementos dirigidos”, como as encenações. E, nesse âmbito, a classe de imagens que “utilizam a manifesta veracidade da fotografia contra o espectador, exploram esse pressuposto inicial da credibilidade ao evocá-la em acontecimentos e relações que o fotógrafo gera mediante de uma estruturação deliberada do que ocorre diante da objetiva e da imagem resultante” (COLEMAN, 2004, p.135). O ensaio *Duetos*, 2005- presente, se insere nesse debate apontado por Coleman.

De acordo com Carlos Fadon Vicente

Iniciado em 2005, *Duetos* versa simultaneamente sobre a paisagem urbana contemporânea e a natureza da representação fotográfica. Mediando entre o crítico e o satírico, este trabalho conjuga cenários urbanos selecionados e encenações fundadas na propaganda de empreendimentos imobiliários. [...] Concebido como um ensaio fotográfico, suas imagens são feitas em São Paulo utilizando em filme preto e branco, via de regra em pares: paisagem urbana, paisagem urbana mais encenação. (VICENTE, 2008, p.269)

Noto que nesse ensaio o elemento “jornal” não é só importante como veículo de divulgação do anúncio imobiliário, mas também como o que esconde algo da cena. Quem são aqueles personagens (Lâminas LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX)? Há também a ideia de espelhamento ou duplo, como na Lâmina XC: o rosto da mulher que lê o jornal, com o rosto daquela que *está* no jornal. Por sua vez, essa ideia de espelhamento, de ocultar o rosto do personagem e de uma clara indicação de encenação, via pose, está na imagem da Lâmina LXXXVIII: a mulher que esconde o rosto atrás do espelho. A noção de duplo se dá mais claramente pela imagem da Lâmina XCI (do ano de 2011), onde há o prédio real ao fundo, relacionando-se com a imagem fotográfica de um edifício em uma placa, à frente.

Em *Duetos* a ideia de narrativa é igualmente forte para o estabelecimento de diversas

associações. Por exemplo, na imagem de cunho insólito, de um busto de manequim, um cavalete, lugar que seria da pintura, acomoda um anúncio imobiliário (Lâmina XC). Ao fundo, a imagem de um edifício. O plano em que está o busto do manequim funde-se àquele do prédio atrás, remetendo à ideia de vitrine.

Representação, encenação, ficção.

2.5.5. *Vectors*, 1989-1990

Carlos Fadon Vicente. *Vector 2*, 1989, imagem digital sobre papel, 24 x 140 cm (detalhe); *Vector 6*, 1989, acima, imagem digital sobre papel, 24 x 140 cm (detalhe). Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Vector 10b, 1989, 112x24 cm, à esquerda, Vector 12, 1989-90, 28x24 cm, no topo, Vector 12 i, 1989, 84x24 cm, acima, à direita, (*Vectors*). Imagens digitais. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Vector 12j (*Vectors*), 1989. Imagem digital, 112x24 cm. Coleção do artista.

Carlos Fadon Vicente. Vector 12o (*Vectors*), 1989. Imagem digital, 84 x 24 cm, detalhe. Coleção do artista.

Vectors (Lâminas XCII a XCV) insere-se dentro do projeto ARTTE, assim como *Passagem*³⁹¹ (Lâminas LXX e LXXII), *Alfa* (Lâminas LXXI e LXXII), *telearte* (Lâmina LVI), *Telage*³⁹² (Lâmina LVII), *Conjunto Oito* (Lâmina LX) e *Dolores*³⁹³ (Lâmina CVI), também estudados nesta tese³⁹⁴, dentro dos ensaios de *media art*, de Carlos Fadon Vicente:

a distinção no corpo da obra entre fotografia e *media art* tanto serve uma raiz cronológica – 1975 e 1985, respectivamente – como é um facilitador da apreciação[...] Numa perspectiva mais abrangente parece-me mais apropriado aplicar a denominação global artes visuais ao conjunto da obra³⁹⁵.

Insere-se, ainda, nos ensaios feitos enquanto o artista estava em Chicago, como *Places*, cursando mestrado, “como parte de um programa de estudos na ‘The School of the Art Institute of Chicago’”³⁹⁶. Em carta a Fábio Magalhães, Carlos Fadon ressalta, sobre sua produção em Chicago:

Tenho desenvolvido projetos em fotografia (sob a forma de ensaios fotográficos) e em computação gráfica (sob a forma de livros de artista e de séries de imagens). Entre as questões estéticas e conceituais examinadas posso citar a paisagem urbana e a natureza ficcional da fotografia; a construção e a manipulação de imagens no computador [...] ³⁹⁷.

Vectors compreende “cerca de 60 peças produzidas com uma impressora em cores, jato de tinta” (p. 338) e traz à tona o questionamento sobre a representação³⁹⁸, que percorre toda a obra de Fadon, ressaltando-se, aqui, porém, a noção de que “a representação não é unicamente mediada pela ideia do homem”, considerando “o deslocamento do homem do centro de criação”³⁹⁹. Nesse ensaio, o “fascínio pelas infinitas possibilidades da imagem numérica converte-se em reflexão sobre as diferenças entre ciência e arte⁴⁰⁰, entre um território que tenta

³⁹¹ Lembrando que *Passagem* foi o ensaio inaugural do projeto, já trazendo relações com a computação gráfica, mas diferente de *Vectors*, cujo ponto fulcral é a relação homem-máquina. *Passagem* problematiza as imagens fotográficas que lhe dão base (do ensaio *Avenida Paulista*) e questões próprias à fotografia, como as sombras no chão (Lâmina LXIX).

³⁹² Lembrando que *Telage* e *Conjunto Oito*, integraram o projeto Arte-Cidade, em 1994.

³⁹³ A obra em hipermídia *Dolores* também traz a questão do acaso presente em diversos ensaios, inclusive em *Vectors*. Cada interface (Lâmina CVI, interface 6) traz um conjunto de imagens para o espectador clicar. A opção escolhida aciona determinado conjunto de imagens. Não é possível prever ou ter o controle sobre qual conjunto irá abrir.

³⁹⁴ Ver todas as obras que integram o projeto ARTTE In: http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/media_art.html. Acesso em 20 de nov. 2015.

³⁹⁵ Trecho de resposta de Carlos Fadon à questão “Como se produz interdependência entre a sua proposta fotográfica e a produção em media art?”, em entrevista concedida a Claudia Giannetti, p. 23.

³⁹⁶ Ver Anexo B, B.4, p. 338. Note-se a correção do artista “cópia” ao “invés de “reprodução”.

³⁹⁷ O ensaio fotográfico *Places* foi concebido como livro de artista e estabelece relações visuais com ensaios anteriores (inclusive *Avenida Paulista*, a sombra no chão, por exemplo). *Vectors* se insere nos projetos em computação gráfica sob a forma de séries de imagens. Ver Anexo B, p. 323 e p. 324-325 (sequência do assunto).

³⁹⁸ Levando-se em conta o que diz Baudrillard sobre as fases da imagem: “Seriam estas as fases sucessivas da imagem: ela é o reflexo de uma realidade profunda; ela mascara e deforma uma realidade profunda; ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro”. In: **Simulacros e Simulação**, *op. cit.*, p. 13.

³⁹⁹ Fala de Carlos Fadon Vicente em entrevista concedida em vídeo a Luiz Duva, onde comenta que *Vectors* “tem o condão de apontar o deslocamento do homem do centro de criação ou que a representação não é unicamente mediada pela ideia do homem”. In: *Série Investigações: o trabalho do artista. Carlos Fadon Vicente*. Direção: Luiz Duva.

⁴⁰⁰ A questão de ciência e arte, em Carlos Fadon Vicente, na obra *Vectors*, relaciona-se à interação com a tecnologia, no caso, o sistema computacional (ciências exatas), na colaboração homem-máquina. Lembre-se, ainda, do interesse do artista por ciência e pelo aspecto científico (p. 238, tópico 2.2).

controlar cada vez mais a irrupção do acaso e uma prática que não teme o imprevisto e a opacidade”, como escreve Annateresa Fabris (1991, p. 4), no catálogo da exposição *Vectors*, realizada em 1991, no MASP⁴⁰¹. Fadon relata no esboço de texto para a exposição (*Sobre Vectors*), a concepção da obra (p. 338) e, em entrevista, comenta sobre a incorporação de falhas da impressora, como devido ao o fim do cartucho de tinta⁴⁰², e sobre a imprevisibilidade: a obra não se dá na tela do computador e sim quando é impressa, onde a imagem se forma, não sendo possível prever o resultado. Cabe ressaltar que “cada obra é resultante de múltiplas etapas de impressão, num procedimento que remete à colagem e à montagem”, conforme explica o artista (Anexo B, B.4, p.338).

A fotografia não é o mote do *Vectors*, mas participa do intrincado jogo ao redor da representação que o ensaio propõe, presente como elemento constituinte em algumas obras tais como, *Vector 2* (detalhe), *Vector 10 b*, *Vector 12 j*, *Vector 12 o* (Lâminas XCII a XCV). Nesse sentido, cabe pensar que a fotografia é “realmente uma matriz de invenção e centro de um processo criativo iconográfico inesgotável” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 20) e, ainda, motivadora de um desejo social pela ficção. As imagens são, principalmente, do rosto do artista⁴⁰³ e fragmentos (remetendo à arte pop, inclusive, p.308), além de mãos, seguindo a ideia de autorrepresentação que vem desde 1975, no ensaio homônimo⁴⁰⁴. Nesse âmbito, cabe refletir sobre a criação de uma imagem ficcional, por meio da pose:

Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original. (FABRIS, 2004, p. 57)

A imagem ficcional do artista emerge tanto da autorrepresentação no retrato fotográfico, como ao mesclar-se com as informações geradas pela impressora (*Vector 10b* e *12o*, p.309 e 311). Essa mescla colabora, igualmente, com a construção de “inúmeras máscaras” que escamoteiam “a existência do sujeito original”. Nesse circuito, a imagem do rosto pode ser um indício da presença humana (o artista), na colaboração homem-máquina. Fotografia e ARTTE estão no cerne da poética de Carlos Fadon, pela qual ao questionar a representação traz à tona visualidades ficcionais, provenientes de diferentes universos.

⁴⁰¹ Ver relação de obras listadas no catálogo da mostra (p. 339, desta tese) e fotos da exposição (p. 342): Note-se a presença do papel alumínio como fundo das obras, diferente de *Medium*, onde é usado para envolver os objetos que serão fotografados. Ver também matéria de época (Anexo B, B.3, p. 331), “Tecnologia e Arte Polêmica União”, de 23 de agosto de 1991, com especial destaque para o trecho: “O uso da arte-tecnologia não é um caminho novo, nem no Brasil [...] Mas no Brasil ainda causa perplexidade [...] Para Fadon, o uso do computador não deve ser encarado como ‘um bem ou mal à arte’ [...] O processo técnico não é relevante. O computador configura-se como um novo meio de linguagem visual. Mas o que vai sempre valer e interessar é o conceito artístico do criador daquelas imagens. Não se trata de decretar a morte da pintura, da gravura, da cerâmica. Os meios novos chegam para afirmar a especificidade dos anteriores”.

⁴⁰² Entrevista a Luiz Duva, *op. cit.* Ver também ENTLER, Ronaldo. Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente. In: **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**, *op. cit.*, p. 117-118.

⁴⁰³ Em *Cahiers*, 1988-89, imagens do rosto do artista já estão presentes de modo similar a como aparecem em *Vectors*.

⁴⁰⁴ Ver: http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/auto-representacao.html. Acesso em 20 nov. 2015.

ANEXO B

B.1 – Entrevista com Carlos Fadon Vicente

B.2 – Correspondências

B.3 – Periódicos

B.4 – Documentações de exposições (fotografias, folders, cartazes)

B.1 – Entrevista com Carlos Fadon Vicente

Entrevista¹ com Carlos Fadon Vicente, gravada em áudio em 24 de janeiro de 2014, no escritório da residência do artista, em São Paulo.

Daniela Maura Ribeiro: *Achei interessante essa questão de você trabalhar com a representação [referindo-me às obras “Outdoor Mulher” e “Dolores”], no caso, a partir de cartaz, mencionando [em texto de autoria do artista] as suas escolhas. Cartazes desgastados, a questões como a ondulação, a estética, a marca da cola, dobra.... Essa menção explícita também o aspecto documental de que hoje em dia é um trabalho [Outdoor Mulher] que tem esse status, apesar de lidar com a questão da representação. A montagem da obra, também. No MIS [Museu da Imagem e do Som] “Outdoor Mulher” teve o audiovisual com a retroprojeção e as fotos. Em Brasília também?*

Carlos Fadon Vicente: Em Brasília só foram as fotos. O audiovisual nas mostras de audiovisual, na Funarte, no CCSP [Centro Cultural São Paulo].

DMR: *E na obra “Dolores”, a questão do percurso, por ser hipermídia, fica mais acentuada. Você traz diversos ensaios para compor e montar “Dolores”, como “Places” ou mesmo “Avenida Paulista”, mas com foco na figura feminina, no outdoor. Há o fator dos percursos, ao clicar na imagem, abrindo uma chave de outras. E é possível clicar numa outra imagem, daquela chave, e aparecer alguma já vista em outra chave acessada. Poderia falar um pouco mais sobre isso? Pensando em “Dolores”, me ocorreu uma relação com “Duetos”, porque você menciona dois mundos: o real e o ficcional. “Duetos” não é hipermídia, é um ensaio fotográfico encenado. Penso que essas obras vão se entrelaçando, ao longo do tempo. Claro que podem não ter sido concebidas, com esse propósito. Poderia falar um pouco mais sobre isso, também?*

CFV: Quando eu escrevi o artigo [sobre *Dolores* e *Outdoor Mulher*], quando me pediram um artigo para a revista “Studium”, não me pediram um tema. Pensei: vou escrever, fazer uma reflexão sobre uma obra. Isso vai dar uma conversa longa eventualmente. É um traço da minha obra eu refletir sobre aquilo que faço. Essa reflexão segue ao longo. Não necessariamente se transforma em um texto, imediatamente. Às vezes se transforma em um texto ou junto à obra, ou é posterior, ou essa reflexão é só uma conversa comigo mesmo, que eu olho para a obra e reconheço nela um certo tipo de pensamento, ou a recorrência de um certo tipo de pensamento. Por que eu escrevo? Primeiro

¹ Apresenta-se aqui a “Parte I” desta entrevista, que foi dividida em quatro partes. Optou-se por trazer a primeira parte, neste tópico, na íntegra, em razão de que traz uma visão panorâmica de Carlos Fadon Vicente sobre sua obra e explicitando o seu raciocínio e reflexões a respeito do próprio trabalho, a partir de questões que apresentei ao artista sobre as obras *Outdoor Mulher* e *Dolores*. As demais partes possuem trechos contextualizados ao longo do capítulo, nas seções de obras, em especial.

porque eu tenho uma certa facilidade para escrever. Adquiri uma certa facilidade. Seja por força da atividade profissional anterior, onde eu tinha que ser claro porque eu lidava com outras pessoas, eu tinha a função de apresentar coisas para outras pessoas no âmbito de uma empresa.

DMR: *Você fala da época da Promon [Engenharia]?*

CFV: Sim. A minha carreira se deveu ao fato de eu ser claro. A ter clareza sobre as coisas e ter clareza ao me expressar sobre elas. Então se você olhar o conjunto da obra, se você olhar... Você não viu muita coisa de artes plásticas?

DMR: *Não.*

CFV: É, na verdade... Tem muito pouca coisa, não tenho uma produção grande em artes plásticas, mas aquilo que eu fiz, basicamente, tem uma parte de desenho que tem um pouco esse caráter figurativo/abstrato.

DMR: *Que está na parede daqui, do seu escritório?*

CFV: Esse desenho... Uma boa parte da minha produção em artes plásticas envolveu colagem ou a citação, no sentido de eu retrabalhar coisas. Tem um trabalho que eu fiz na FAAP junto com a [artista plástica] Edith Derdyk. Fizemos um trabalho na época. Eu fui em algum lugar fotografar e encontrei um lugar que fazia moldes de gesso, de estatuária... e tinha lá umas pequenas peças, umas peças desse tamanho que são os Apóstolos lá do... começo do campus. Que são os mesmo que estão lá no alto da FAAP. Eu já fazia FAAP na época. Peguei uns dois ou três e fiz um trabalho com a Edith.

DMR: *Você ainda os tem?*

CFV: Foi embora... Essa estética da colagem, da citação, você pode ler nela uma influência da arte pop ou da arte conceitual, de uma certa sátira, um caráter lúdico. Essa inclinação estética pela referência, pela colagem, pela justaposição... Essencialmente justaposição. A sobreposição e a colagem têm muito pouco de transparência, literalmente tem muito pouco de transparência. Exceto aquela coisa que você deve ter visto... Não sei se você chegou a ver no Viaduto do Chá, pessoas que vendiam uma pastinha, vendiam um produto, uma pastinha dente... uma pasta de sapato, que você passava aquele produto numa folha de revista e ele transferia a tinta da impressão para o outro papel. Lembra decalque mania? Aquele decalque mania tinha uma certa transparência, então, a arte da colagem é uma arte da sobreposição, principalmente da justaposição. O princípio da justaposição está presente no conceito dos meus ensaios. Se você olhar o [ensaio] *TVê* ... O que é o *TVê*? Ele lida com a representação da representação, tem a colagem, a citação... a citação é mais pós-modernismo.

Não é de quando eu comecei a fazer artes plásticas, mas... A referência a um objeto já plasticizado, quer dizer, um conteúdo... Eu tive televisão na minha casa quando começou a televisão. O meu pai trouxe uma televisão dos Estados Unidos, eu tinha televisão em 51 [1951]... em 50 na minha casa. O repertório de imagem já estetizada, já fabricada, já produzida, já faz parte do meu repertório cultural. Faz parte do seu, desde a sua educação infantil. Mas você não se dá conta, porque os seus ídolos de escola tinham figurinhas, tinha... entendeu. Eu aprendi ler, lendo jornal com meu avô, com meu pai. O repertório de imagens todo mundo tem, mas o fato... nem todo mundo cultiva ou leva isso adiante ou tem isso como entendimento do mundo. Ao me interessar por paisagem urbana... O que paisagem urbana é essencialmente? Me responda o que a paisagem urbana é essencialmente? É um ajuntamento de arquiteturas. Vicárias ou elaboradas, mas é um ajuntamento, porque é uma justaposição. Por mais que tenha um parque planejado, na beirada do parque planejado você já justapõe com a cidade que não... o lote que... junta no outro. Aquele ensaio com a televisão lida com a primeira coisa da representação da representação. Lida com justaposição. Ao não cortar o filme, ao escolher não trocar de canal num certo momento, que envolve a decisão sobre o acaso, sobre a escolha que é ficar naquele canal e fotografar aquela imagem e não a outra, ou a outra e não esta que eu deixei passar, podia ter feito essa e não fiz, vamos fazer a outra. Quando você deixa de fazer alguma coisa, você se dá conta que deixa de fazer uma coisa. Em fotografia, pelo menos, é muito frequente. Por exemplo, quando eu estou montando a câmera e passa uma pessoa que eu gostaria que estivesse incluída na cena, porque... a roupa dela tem listras horizontais e minha imagem do fundo comporia... essas listras horizontais com a estrutura, com o fundo daquela imagem... Mas ela passou, não deu tempo, ok... Estas coisas não fazem parte da imagem, fazem parte da reflexão e do processo de criação, que essas coisas não são separadas. Não é uma explicação posteriori, não é uma coisa que surge anos depois. Com o passar do tempo eu já sei que isso acontece. Na próxima imagem, a rapidez de você se preparar e prestar atenção que pode vir ou não... Então... a justaposição, combinação entre escolha e acaso estão lá presentes desde aquele momento. Então quando você passa para o cartaz de rua, gráfica urbana ou a peça gráfica incorporada na fotografia está lá desde o comecinho. Tem aquele menininho segurando o cartaz, que não é um cartaz de rua mas... a relação do cartaz, que é uma peça gráfica, você pode não entender o que está escrito. Se você entende o que está escrito, sobretudo, é uma outra. Se eu te contar que eu fui na porta de um cemitério, não está escrito em lugar algum, mas eu vi na porta do Cemitério da Consolação, na rua Mato Grosso [o menino com o panfleto] “Onde você vai passar a eternidade.” Aquilo foi fotografado na soleira do cemitério. Isso está fora do quadro... o extra-quadro... Ele estava lá com a família, a família desse empregador estava lá distribuindo, ele estava lá com o auxiliar de empregador distribuindo os panfletinhos, carregando, distribuindo. Uma função desse tipo. O extra-quadro só eu sei, só eu tenho. Essa justaposição, essa escolha do encontro da gráfica urbana.... Fotografia de rua em São Paulo, você esbarra nessa arquitetura da cidade. Tem a arquitetura, tem o pequeno cartaz do sapateiro, de quem vende qualquer coisa, do rabisquinho.

CFV: Porque banca de jornal, o peso da banca de jornal na paisagem é uma coisa mais recente. No passado, banca de jornal era muito mais modesto, não tinha essa expansão, não tinha essa área física, não ocupava calçada, não vendia balinha. Banca de jornal era uma coisa... era banca no sentido, praticamente ele tinha lá uma parte da banca onde ficavam os jornais. Chamava banca de jornal porque tinha lá a bancadinha onde ficava o jornal. Não era tão...

DMR: *Como hoje que vende jornal, revista...*

CFV: É muito mais ampla. Esse interesse pelo que já está codificado e a relação do codificado com a paisagem, cortando ou não cortando, você corta um cartaz, corta um número, você sugere uma outra significação não aquela que o passante... A beleza da fotografia está no recorte que você sugeriu. Se você sugeriu uma significação que não está presente se você estiver lá. Do 4D para o 2D é que está o trabalho de criação. O *zzzt!* foi o primeiro exercício de observar que num certo tipo de cartaz, foi em 78. É um cartaz que é bastante simples graficamente, um elemento gráfico, um raio estilizado, que divide o cartaz no meio que eu resolvi fazer um ensaio já inspirado no de 75, no *TVe*. No [ensaio] *ambiente próprio*, se você olhar no site, tem uma imagem que é um cartaz de rua.

DMR: *A frase “seja feliz com”, corta o restante.*

CFV: Foi recortado e o ensaio, eu te mostrei, você viu a caixinha. Ele abre e fecha. Numa porta é branca e noutra porta é preta. Isto é, aquilo que as pessoas chamam de borda da imagem é a imagem. O resto da imagem, que é aquilo que você não vê como imagem, é branco naquela imagem e preto na última. Para informar o telespectador que as duas imagens, aquilo é uma narrativa circular. Tem uma imagem que começa e uma imagem que, aparentemente, termina. Não é a mesma mas, uma parte dela repete, portanto, isso sugere que é. E onde é que isso aparece outra vez? Narrativa circular. No [4x2], por exemplo. Foi um trabalho que eu fiz duas vezes. Fiz duas polaroides. Não é a mesma cena, porque se são duas polaroides, não é a mesma cena. Do supostamente ser a mesma cena, eu fiz duas imagens. Como elas parecem praticamente iguais, a narrativa é assim: João conhece Maria, que conhece Pedro, essa história... Esse recurso do percurso que retorna, mas não retorna porque quando você volta, você não volta no mesmo ponto, porque você passou pelos outros pontos. É uma figura de linguagem. O circular não é circular, é uma espiral. Uma narrativa em espiral, porque você volta. O *Outdoor Mulher*, ele se vale então da observação desses cartazes. Feito o *zzzt!* que eu expus no MAM-SP [Museu de Arte Moderna de São Paulo], mandei o projeto pro MAM-SP, em 78².

² Carlos Fadon Vicente expôs *zzzt!*, na 1ª Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1980.

B.2 – Correspondências

Este tópico traz um total seis fac-símiles de correspondências de Carlos Fadon Vicente a Paulo Klein, Fábio Magalhães e Luíz Hossaka, entre os anos de 1985 e 1989, e de Luíz Hossaka a Carlos Fadon Vicente, em 1991, selecionadas em pesquisa realizada nos Arquivos da Biblioteca e Centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP (Arquivo Histórico) e da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP (Dossiê de Artistas – FADON VICENTE, Carlos Edmundo, 1945-), entre os anos de 2013 e 2014.

As correspondências estão aqui reproduzidas na íntegra para possibilitar a leitura do conteúdo completo referente aos trechos contextualizados no segundo capítulo, dispostas na sequência seguinte:

- Fac-símile de documentação enviada por Carlos Fadon Vicente para a 1ª Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo (informações gerais e descrição da obra apresentada). São Paulo, s/d. Arquivo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP.
- Fac-símile de documentação enviada por Carlos Fadon Vicente para a 1ª Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo (conceituação do trabalho e montagem). São Paulo, s/d. Arquivo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP.
- Fac-símile de carta de Carlos Fadon Vicente a Paulo Klein, curador da 1ª Quadrienal de Fotografia. Arquivo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP. 23 mai. 1985.
- Fac-símile de carta datilografada com anotações manuscritas de Carlos Fadon Vicente a Fábio Magalhães, sobre proposta de exposição de “40 trabalhos entre fotos e reproduções de imagens por computação gráfica (reproduções fotográficas e imagens impressas)”. Arquivo da Biblioteca e Centro de Referência do MASP. Chicago, 31 jul. 1989.
- Fac-símile de bilhete manuscrito de Carlos Fadon Vicente a Luíz Hossaka (exposição Vectors). Arquivo da Biblioteca e Centro de Referência do MASP, s/d.
- Fac-símile de carta datilografada de Luíz Hossaka a Carlos Fadon Vicente, respondendo o bilhete do artista. Arquivo da Biblioteca e Centro de Referência do MASP. São Paulo, 23 jan. 1991.

1a. TRIENAL DE FOTOGRAFIA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

INFORMAÇÕES GERAIS:

Nome: CARLOS EDMUNDO FADON VICENTE

Nome de Arte: CARLOS FADON VICENTE

Nascimento: 04.09.1945

Endereço: Rua Livreiro Saraiva, 236 - São Paulo, São Paulo - CEP: 01237

Telefone: 65.5510 282-7944 - R. 424

Atividades Fotográficas:

- início: 1975
- área de interesse: ambiente urbano
- exposições individuais:
 - 1980, "Refletir", Museu de Arte de São Paulo
- exposições coletivas:
 - 1976, "Grande São Paulo", Museu de Arte de São Paulo
 - 1976, "1a. Bienal Nacional", Fundação Bienal de São Paulo

Obra Apresentada:

- título: zzzt!
- descrição: portfolio com 9(nove) fotos em cores, tamanho 10,0 x 12,5 cm
- técnica: fotografia, ampliação fotográfica diretamente do diapositivo (cibaprint)
- ano de produção: 1978
- preços: não está à venda
- premiação: não concorrente

Carlos E.F. Vicente

1a. TRIENAL DE FOTOGRAFIA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

CARLOS FADON VICENTE (CARLOS EDMUNDO FADON VICENTE)

Conceituação do Trabalho:

O trabalho apresentado é um ensaio fotográfico sobre um elemento visual já incorporado, ou no mínimo tolerado, na paisagem urbana: o painel de rua ("out-door").

Sua elaboração partiu da idéia do raio, elemento graficamente atraente e símbolo de força na natureza e na mitologia.

O trabalho foi produzido em curto espaço de tempo, utilizando-se filme positivo em cores, tendo em vista uma possível impressão.

Na edição do trabalho, decidiu-se por um tamanho háptico e na forma de portfolio, possibilitando tanto o manuseio como a liberdade de fazer/montar a leitura segundo a vontade de cada um.

Montagem:

Tendo em vista os conceitos acima expostos, me parece que ele deve ser apresentado nas dimensões originais. A possibilidade de manuseio e a disposição lúdica das fotos não parecem possíveis no tipo de mostra em questão.

Sendo assim, duas possibilidades se abrem:

- utilizar um espaço vertical, cerca de 1,5m lineares, fazendo-se a montagem em fundo cinza (20% preto) e protegidas por vidro, a sequência de apresentação seria linear.
- utilizar um espaço horizontal, cerca de 0,90 x 0,90m, sob a forma de uma vitrine, onde as fotos estariam dispostas em 3 linhas de 3 fotos juntamente com a embalagem (caixinha) sobre um fundo cinza (20% preto).

Qualquer que seja a alternativa de montagem escolhida, entendo necessária minha colaboração.

Carlos E.F.Vicente

São Paulo, 23 de maio de 1985

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Parque do Ibirapuera
04028 São Paulo SP

s/c Paulo Alein, Curador

ref.: 1ª QUADRIENAL DE FOTOGRAFIA

Prezados senhores,

Apresentamos com esta carta dois projetos de trabalho, a saber:

- na categoria de fotografias em P&B, uma seleção de imagens do ensaio "Avenida Paulista"; (12 fotos)
- na categoria de audiovisuais, o trabalho "Outdoor Mulher", com duração de 8 minutos.

Além da apresentação de portfolio, são entregues as seguintes informações:

- resumo biográfico;
- 3 (três) ampliações em P&B do ensaio "Avenida Paulista" para fins de referência e arquivo da Comissão de Arte/HAM.

Sem mais apresentamos nossos saudações,

u/

Carlos Edmundo Fadda Vicente
Rua Lúcio Barreto 238
01227 São Paulo SP
(011) 86 6910

caso Fabio - submisso em 2.º via - para ser apreciado, em duas, pelo p. de m. v. t.
07.04.89

Chicago, 31 de julho de 1989

02/89

Museu de Arte de São Paulo
Avenida Paulista 1578
01310 São Paulo SP

a/c Fabio Magalhães

Prezado senhor,

Em carta de 4 de março de 1989 propus ao MASP a realização em 1990 de uma exposição, em carta de 6 de abril o prof. Bardi considerou a idéia interessante mas pediu-me para representar a proposta - uma vez que a coordenação das exposições estaria sob sua responsabilidade. Assim sendo, é esta a finalidade desta carta.

Estou na fase final do meu programa de mestrado em artes (MFA), com ênfase na área de Arte e Tecnologia, na "The School of the Art Institute of Chicago" e na condição de bolsista do governo brasileiro (CAPES).

Tenho desenvolvido projetos em fotografia (sob a forma de ensaios fotográficos) e em computação gráfica (sob a forma de livros de artista e de séries de imagens). Entre as questões estéticas e conceituais examinadas posso citar: a paisagem urbana e a natureza ficcional da fotografia; a construção e manipulação de imagens por computador e o imaginário resultante dos procedimentos de transcrição.

Minha proposição básica é exibir cerca de 40 trabalhos, entre fotos e reproduções de imagens por computação gráfica (reproduções fotográficas e imagens impressas). Com meu retorno ao Brasil previsto para maio de 1990 (ou seja, após minha graduação formal), considero o período de julho a agosto como o mais conveniente, uma vez que existe a possibilidade de prosseguir o programa de estudos e pesquisas no exterior em outubro de 1990. Evidentemente estou aberto às suas sugestões.

Anteriormente tive a oportunidade de realizar duas mostras no MASP, a saber: 'Refletir' (1980, fotografias) e 'Passagem' (1986, imagens por computação gráfica).

Como referência pessoal e profissional cito o nome de um amigo comum, Gal Oppido, com quem tive a oportunidade de realizar diversos trabalhos fotográficos.

Finalmente, apresento meus agradecimentos pela atenção dada a esta solicitação.

Cordialmente,

endereço no exterior: 2048 N. Cleveland Ave. #201
Chicago IL 60614
U.S.A.

Luís

com a definição de data de início expor-
 rar interest de uma carta do MASSP
 finalizada a de (de mês, ano) ou (mês, a
 para que eu possa ir de trabalho eventual
 após para a exposição (catálogo, livro crítico,
 publicação por montagem, etc) - e uma carta
 bem simples, devendo constar o nome de
exposcal (VECTORS) bem como tratar-se
 de folheto produzido por computadores gráficos ^{durante}
 1989 e 1990.

grato,

OSCAR PADUA VICENTE

25.5510

Museu de Arte de São Paulo

Assis Chateaubriand

01310 Avenida Paulista 1578, 01000 São Paulo, Brasil
End. Teleg. Museuarte, Tel. (011) 851-5644

Em 23 de Janeiro de 1991.

Ilmo. Sr.
Carlos Fadon Vicente
Rua Livreiro Saraiva, 236.
01237, São Paulo, SP

Prezado Senhor,

Levamos ao seu conhecimento que a exposição de seus trabalhos de computação gráfica, série 'VECTORS', está programada para o período de 21 de Agosto a 08 de Setembro do corrente ano.

Solicitamos seu especial obséquio em nos enviar informações tanto sobre o seu trabalho na área de computação gráfica como no de fotografia propriamente dita e, de modo particular, de seus estudos no The Art Institute de Chicago, EUA.

Agradecendo suas atenções, subscrevemo-nos mui

Cordialmente,

Luiz Hossaka
Curador

B.3 – Periódicos

O retrato da fotografia

MAURÓ RUBENS DE BARROS

A fotografia no Brasil simplesmente explodiu e está botando pra quebrar. Também não era pra menos com as 7 milhões de máquinas existentes, das quais presumivelmente 5 milhões ativas, queimando 15 milhões de rolos de filmes no último ano que devem virar 25 milhões neste. Por alto, 1,5 milhões de novos fotógrafos tupiniquins eleitos anualmente entram no reino fotográfico. Nos EUA esse número é maiorzinho, apenas 20 milhões novos.

É claro que nesse oceano de fotos de família, casamento, batizado e formatura, há ilhas de arte e icebergs semivisíveis de talento. A riqueza dessas erupções artísticas pode ser avaliada pela vastidão de mostras realizadas e das que estão acontecendo, numa atitude que elevam e levam a fotografia no Brasil a sua condição de arte média maior do futuro.

Senão vejamos: Pierre Verger, o antropólogo francês, convertido em baiano, iniciado, no MASP e em preto e branco, penetrou fundo nas nossas etnias, documentando-as, para se transfigurar no grande capitão sertanejo do agreste. No contraponto, Mário Cravo Neto, ex-ponto em conjunto, com sua maestria de artesão construtivista da forma e da cor, dá um banho de elaborações plásticas.

O índio, mostra organizada pela arquiteta Roseli, na Galeria Fotóptica, em colaboração com Manuela C. da Cunha, da Comissão Pró-Índio, exibiu os trabalhos dos fotógrafos Ion de Freitas Filho, José Marcos Santilli, Cláudia Andujar, Maureen Bisilliat, Luigi Mamprim, George Love, Araquem Alcântara e Assis Valdir Hoffmann. Nesta exposição, Cláudia Andujar, antes eu era fotógrafa, agora não sei!, com suas fotos (?) revela o claro enigma (permita Drummond) do mistério indígena, no apolíneo dos gestos naturais, não rituais, de sensual voluptuosidade de vida, e penetra no inconsciente coletivo de nossas raízes.

George Love nas suas "Ilustrações para os diários de Kafka", no MASP pré-ilumina suas

foram as geometrias de nosso cotidiano. O Plantão Fotográfico do Museu Lasar Segall, como sempre, manteve suas portas abertas a grupos interessados no laboratório. Lazer foi uma grande coletiva da Funarte sob a guante de Zeca Araujo. A Comissão de Pais do Centro de Educação "O Poço" do Visconde", deu curso de fotografia para crianças a partir de 5 anos.

Roberto Fuchs da "Luz e Sombra" Rio, de arquiteto, se converte num dos primeiros marchands brasileiros da fotografia, expondo e vendendo Astrid Marot, Januário Garcia, João Bosco, Gui Gonçalves, Osmar Villar, Sebastião Barbosa, Milton Montenegro, Maria Kikoler, Lello Facó, Carlo Wrede, Victor Guerhardt e Otto Stupakoff.

O Museu de Rua documentou e pôs na rua o Bixiga. Carlos A. Moreira reuniu trabalhos de 8 anos na Fotóptica. Amérís Paulini fez mostra dupla em Campinas e na Galeria Augusto com "Paisagens". O Centro Cívico de Santo André promoveu o III Salão Internacional de Fotografia, com 704 fotos de 32 países. Dose família. Um acontecimento importantíssimo junto com o centenário da Kodak.

Essa "mostra", não exaustiva, de alguns dos acontecimentos fotográficos do semestre dá uma ideia da explosão desta Arte no Brasil, onde ainda aconteceu uma nova Galeria, a da Aliança Francesa, expondo Modesto S. Wielewiczki: fotos de Hudnison, Roberto, Myê e Katia no bar Pauliceia Desvairada; e Ilan Wuidan documentou a Vila Clementino na Imagem-Ação; e a Bayer do Brasil lançou a câmera "Agfa show" para filme 126.

Registro também merecem as exposições de Mário Espinosa, "Negritude", no Quincas; Luiz Carlos Felizardo, sob temática da natureza, no Museu da Imagem e do Som; as fotos originais de Alphonse Mucha no Alburn, graças aos esforços de George Love, e de Linda Buggeln do consulado americano; e Maurício Simonetti, na Imagem e Ação, com blocos carnavalescos.

Loris Machado abriu, de forma muito questionável, o Ga-

binete Fotográfico da Pinacoteca. Realizou-se a 2ª Mostra de Fotografia da FAU-USP. O MASP destacou 60 fotografias históricas e atualmente expõe os trabalhos de Sérgio Rabinovitz. Moisés Gurovitz fez-se presente no Clube Atlético Paulistano. Afidy Goldstein, no MIS, disseará a "La Muerte De La Muerte", na próxima semana. Nesta semana, Alex Flemming, no Alburn, dará novo testemunho de talento. A partir do próximo dia 11 de junho, Viviam Gottheim, no MASP, se constitui na expectativa de um dos pontos mais altos do semestre, com seu visual "Um Paulistano em Nova York", de rica originalidade.

Também a partir do dia 11 teremos "Dez Fotógrafos Franceses", na Galeria de Arte da Aliança Francesa (Centro) e Pierre Leblond na unidade do Jardim América. Após o dia 16, o MASP exporá os trabalhos de Vieri Tomaselli.

Dentro deste contexto de eventos fotográficos, do primeiro semestre, podem ser destacadas as realizações da Galeria Alburn, com mostras dos trabalhos de George Love, Alphonse Mucha e Alex Flemming. Igual inflexão pode ser atribuída a mostra "Nosso Século, no MASP, sob o patrocínio da Abril Cultural, documentário de 60 anos de história.

Destacaria também a exposição sobre o índio da Fotóptica, principalmente as criações de Cláudia Andujar: os Retratos Íntimos do Sagesse, o anti cartão postal de Wielewiczki; o audiovisual de Vivian Gottheim (a ser exibido no MASP) mas já apreciado pela crítica; a exposição de Pierre Verger e Mário Cravo Neto. No campo do ensino destacaram-se a Alburn, José Natanael, Jairo Casoy, Janine Decot, a Escola Imagem e Ação, Zoom, Focus e João Sócrates de Oliveira, como restaurador da obra de A. Mucha. Devem ser lembradas também as iniciativas de Yves Perez, na Aliança Francesa e de Linda Buggeln do consulado americano.

Mas, talvez, o acontecimento mais importante venha a ser a Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna, prestes a ser inaugurada. A conferir.

O Salão Fuji mostra a partir de hoje a I Exposição da Fotografia Contemporânea, fruto do concurso realizado no fim do ano passado, em Santo André, com a participação de mais de uma centena de fotógrafos profissionais e amadores. As fotos ao lado são dos dois primeiros colocados: Eduardo Longman e Carlos Faden Vicente.

Em discussão, a fotografia brasileira de hoje

A I Exposição da Fotografia Contemporânea abre hoje, às 19 horas, no Salão Fuji (avenida Vereador José Diniz, 3.465). A mostra é fruto de um concurso realizado nos últimos meses do ano passado, em Santo André, sob a organização de Manuel Reis, fotógrafo e crítico do jornal Diário do Grande ABC. A exposição conta com 189 fotografias, distribuídas nas categorias cor e preto e branco, produzidas por 59 fotógrafos de todo o Brasil.

O concurso era aberto tanto a fotógrafos profissionais quanto amadores e, no final, Eduardo Longman, Carlos Faden Vicente e Sérgio Duarte foram os primeiros colocados, além de a comissão julgadora, formada por Stefania Brill (crítica de O Estado), Boris Kossoy, (fotógrafo, historiador e coordenador de eventos culturais do Centro de Convenções Rebouças) e Manuel Peres, (fotógrafo e publicitário), ter indicado para

menção honrosa os trabalhos de Manuk Poladian, Pêrsio Galembeck, Campos, Cláudio Feliciano, Fernando Zanetti, Liane Vezes, Ricardo Elkind e Emilio Schoeps, e para menção especial, o trabalho de Oswaldo Mendes.

Segundo Stefania Brill, a seleção das obras aconteceu em três etapas. Na primeira analisou-se o conjunto de trabalhos do autor, uma vez que a maioria se inscreveu com várias fotos: "Essa etapa era para ver se havia coerência na qualidade e evitar os acasos, ou seja, que num conjunto houvesse apenas uma fotografia de alta qualidade, as demais não". Na segunda etapa, escolheu-se a melhor de cada conjunto. E, na última, a consequente premiação. Para a crítica de O Estado, tempos atrás, em qualquer concurso de fotografias, verificava-se a presença constante do tema documental, enquanto hoje se observa, tanto no profissional quanto no amador, a foto do autor, ou

seja, uma preocupação maior com a cor, composição e grafismo.

Para Kossoy, o trabalho de Longman, o primeiro colocado, é no mínimo inquietante: "Ele traz um momento flagrado que extrapola a estaticidade". Já para Stefania, Longman mostra a visão do olhar fotográfico, o mesmo que disparar a máquina no momento exato: "Um profissional que se apresenta como o dono da situação naquilo que faz, e bem, a fotografia".

Carlos Faden Vicente vem realizando um intenso trabalho de registrar vários ângulos e momentos da avenida Paulista, desde os tempos dos casarões até a sua demolição. É justamente esse tipo de trabalho que Kossoy dignifica: "Não se trata de um trabalho aleatório, e sim de grande senso de disciplina. Grande revelação!" Stefania, por sua vez, exalta a criatividade de Vicente, endossando as palavras de Kossoy.

Já nos trabalhos apresentados por Sérgio Duarte, o terceiro colocado, Stefania aponta a ambigüidade de imagens. A foto premiada é a de uma mulher vendo televisão numa praia: "Era uma obra produzida em estúdio, mas o artista conseguiu um duplo sentido original: duas realidades numa só arte".

Stefania Brill e Boris Kossoy ficaram surpresos com a qualidade dos trabalhos enviados para o concurso e, de acordo com Manuel Reis, o organizador, o resultado foi positivo: "Alto nível de qualidade e quantidade de obras, mas o mais importante é destacar a iniciativa cultural do evento, que está abrindo para o público a oportunidade de apreciar e discutir a fotografia brasileira contemporânea". A I Exposição da fotografia Contemporânea ficará aberta até o dia 9 de fevereiro, com visitas de segunda-feira a sábado, das 10 às 20 horas.

VISUAIS

O destaque fica com a arte de computador

13/10/86

JT 2

A arte feita por computador, no Brasil, ainda não convenceu aqueles que procuram invenção e não apenas uma nova técnica para um velho assunto. É o que ficou provado nas imagens pioneiras de Waldemar Cordeiro, por exemplo.

Irmã mal-vista e mal-amada da Vídeo-Arte (aqui no Brasil ela é puro tédio), a arte feita por computador começa agora a ser mais bem conhecida e discutida, não só porque a informática está na pauta das discussões diárias do governo brasileiro como também pelo objeto em si. Se nos anos 50 as pessoas queriam ter liquificador e na década seguinte uma vitrola ou um aparelho de televisão, agora, a obsessão é pelos computadores. Portanto, a arte pode estar, agora dentro de casa se assim desejarem os artistas.

Certamente atenta a isso tudo, a empresa Prologica Computadores entregou a carcaça de seu computador Solution 16 a 12 artistas do Brasil e pediu-lhes que fizessem o que queriam com ela. O resultado, em Antonio Peticov, é néo-dadaísta: Ou seja: ele cobriu o corpo do objeto com formas mais ou menos geométricas e deu-lhe um aspecto final de cenário de teatro (a favela da peça Gimba?), com um pouco de fantasia e sonho.

Os outros artistas tiveram a mesma liberdade e esta mostra é daquelas que se sabe antecipadamente são históricas pela ousadia, ineditismo, invenção. Pode ser vista na quarta, às 20 horas, no Museu da Casa Brasileira, agora dirigido pelo publicitário Roberto Duailib, o que já explica, em parte, a ori-

gem da mostra que tem, entre outros, trabalho de Guto Lacaz, Baravalli, Tomoshige Kusuno e Wesley Duke Lee.

Mais uma mostra de computador: a que se abre amanhã, às 14 horas, no Museu de Arte de São Paulo (avenida Paulista, 1578) feita pelo fotógrafo Carlos Fadon Vicente sobre a avenida Paulista e que ele chama de *Passagem*, para definir uma articulação entre arte e tecnologia. Quem apresenta a obra de Fadon é o historiador de fotografia Boris Kossoy, um estudioso brasileiro mais respeitado e conhecido no Exterior do que entre nós.

Amigos há muitos anos, Grassmann, Octávio Araújo e Aldemir Martins estão agora reunidos numa oportuna mostra que o Espaço Cultural Cásper Líbero (av. Paulista, 886) abre amanhã, às 20 horas. Junto com eles expõem Antonio Vitor, a cada dia um expressionista mais respeitado, e o espanhol Odrizola, morto há pouco tempo em São Paulo. A exposição faz parte do ciclo "Antes e Agora", um confronto natural entre ontem e hoje na obra de artistas consagrados. Quem lucra é o público, que pode abrir a mente para novas visões e/ou interpretações de um artista.

Maria Bonomi está de volta e vai expor na Múltipla (av. Morumbi, 7.990), uma galeria que voltou a funcionar plenamente e ser significativa na vida cultural da cidade, mesmo estando a muitos quilômetros do centro da cidade, onde estão as demais. E o que se verá a partir de hoje, no horário comercial, são xilogravuras inéditas de Maria Bonomi, que há dez anos não mostrava algo nessa técnica que a consagrou. Mesmo tangenciando Hartung, Maria Bonomi é genial.

Quem quiser ver como se faz, o que é e até mesmo fazer a sua própria obra de arte Origami (dobradura de papel) pode ir hoje, das 14h30 às 17 h, no Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000). Quem estará lá é um mestre no assunto, o japonês Kunihiko Kasahara, nascido em Nagano, região central do Japão. Nessas esculturas de papel tudo é permitido, desde a inocência deliberada até o atrevimento da vanguarda.

Destinada a grande sucesso e muita agitação na cidade, abre-se na quinta, às 19h, a exposição

Quadriênial de Publicidade, que o MAM (Ibirapuera) organizou com mostra de peças de propaganda de 1985/86; lançamento do Anuário do Clube de Criação de São Paulo; originais dos ilustradores históricos do Brasil; seminários, palestras, debates e até a apresentação da Orquestra Sinfônica Brasileira.

A Guerra do Paraguai vista esteticamente através de 300 litogravuras originais e de mapas é o que propõe Miguel Ottoni, numa exposição que o MASP abre na quarta, às 14h. O objetivo é claro: visualizar a guerra, o Império do Brasil e a República do Paraguai através de mapas e gravuras da época da Guerra do Paraguai, entre 1864 a 1870.

Opções

A Galeria Carlos Uint (rua Mello Alves, 360) abre na quinta, às 21h, uma individual de Marco Rossi, que pintou fotografias de filmes e artistas famosos (Marilyn Monroe, Liz Taylor, Bette Davis), mas sem acrescentar nada de inventivo ou original a elas.

O desenhista figurativo Italo Cencini, que mistura seus traços à pintura, faz uma mostra individual na quinta, às 21h, na Traço (al. Ministro Rocha Azevedo, 818) com seus conhecidos nus femininos que, como os de Carlos Leão, são marcas indelévels do desenho brasileiro.

O escultor italiano Franco de Renzis, que faz os nus mais bonitos da arte contemporânea brasileira, é um dos artistas escolhidos para inaugurar na quinta, às 21h, a mais nova galeria de arte da cidade: a *Monopólio*, que fica na rua Oscar Freire, 1.072. Os outros são Toyota, Bonadei, Bin Kondo, Swoboda. O telefone da Monopólio é 853-3300.

Santuza de Andrade, que foi aluna de Oswald de Andrade Filho, expõe na quinta, às 21h, suas obras abstratas na galeria Paulo Figueiredo, na rua Mello Alves, 717. Santuza é mineira de Belo Horizonte.

Fernando Ikoma, autor de imagens ultra-educadas, abre mostra individual na quinta, às 21h, na Galeria Portal (rua Augusta, 1.961), sem nenhum medo de tratar pictoricamente a pieguice. Ikoma nasceu no Paraná.

Pintor da velha guarda, colega de Odrizola e espanhol como ele, Pedro Tort volta a expor depois de quatro anos de ausência, na quin-

ta, às 21h, na Galeria Documenta — rua Padre João Manuel, 811.

Já se pode prever que a contrarreação dos artistas aos geométricos virá, certamente, dos figurativos e até dos acadêmicos, depois que a onda dos geométricos contra os expressionistas acalmar. Sobre esta ótica, há vários geométricos expondo nesta semana, aproveitando a maré que os beneficia: Judith Lauand na quarta, às 21h, na Galeria Choice (rua Oscar Freire, 440); Mário Barreiros na Galeria Jasmin (rua Haddock Lobo, 932) aberta até o dia 19 deste mês; Jorge Bassani e Chico Zorzete, a partir de amanhã, às 21h, no Paço das Artes (av. Europa, 158) com suas "Construções" que eles chamam de traduções em objetos e instalações; Antonio Manuel no Gabinete de Arte (av. 9 de Julho, 5.719).

Márcio Périgo, sempre um artista maduro e de raízes expressionistas, expõe na quarta, às 20h, na Galeria Mônica Almeida — rua Haddock Lobo, 1.568.

Maurício Villaza, que faz mostras individuais a cada quinze dias, está de volta com seu *Butirigre 86*, na quarta, às 19h, uma proposta de Arte Postal no Centro Cultural São Paulo. Desta vez ele organiza um evento de 127 artistas.

Mesmo utilizando um material nobre como a lã, as tapeçarias de Guiomar Marinho expostas na loja de decorações Plano (rua Oscar Freire, 809) amanhã, às 20h, são muito decorativas com seus pássaros, flores e bananeiras soltas ao vento tropical.

O traço decidido de Maria Saraiva, uma ótima desenhista, ocupa amanhã, às 20h, as paredes da Galeria do Sesi — av. Paulista, 1313 —, agora supervisionada pelo pirógrafo italiano Adriano Colangelo.

Começa hoje, às 17h, a exposição de arte dos militares da Polícia Militar de São Paulo, reunidos numa coletiva que a Caixa Econômica abre na avenida Tiradentes, 451.

Chama-se *Construindo o Amanhã* a mostra coletiva que o Espaço Cultural Chap-Chap (rua 13 de Maio, 1.585) faz com trabalhos das crianças assistidas pela AACD — Associação de Assistência à Criança Defeituosa e pode ser visitada no horário comercial, de segunda a sexta, até 24 de outubro. O telefone é 287-8185.

O.K.

Fotografia

Imagens eletrônicas

Uma exposição carioca mostra como a precisão técnica pode afastar as fotos da nitidez realista

Desde o seu surgimento, em 1826, a fotografia colocou problemas tanto para as artes plásticas como para si mesma. Para as artes porque, ao captar a realidade com uma nitidez nunca antes obtida, a fotografia abalou o reino tranquilo da pintura realista. Por que pintar cenas da realidade com o máximo de precisão se a fotografia fazia isso melhor? E, para si mesma, o problema da fotografia foi o de entrar para o reino da arte. Nesse caso, valia o mesmo argumento, só que com os pólos invertidos: se a foto apenas reproduz fielmente um fragmento da realidade, ela é apenas uma cópia servil, e não uma criação estética. Artistas da câmara — do francês Cartier-Bresson ao americano Ansel Adams — provaram que a fotografia pode ser arte mesmo. Eles deram aos seus trabalhos uma dimensão única, criativa, que parte da realidade, se solta dela e adquire alma nova.

O desenvolvimento das técnicas fotográficas — como o uso da cor, as lentes cada vez mais sensíveis, o foco detalhista ao extremo — fizeram com que ela se tornasse cada vez mais realista. A sofisticação da técnica acentuou o poder demoníaco da fotografia. O poder temido pelos povos primitivos que se recusam a ser fotografados por acreditar que as suas imagens, de tão assombrosamente reais, lhes roubariam a alma. Mais recentemente, a incorporação de novas tecnologias à fotografia fez com que a discussão estética do seu realismo desse uma outra cambalhota. Com os recursos oferecidos pelos computadores e vídeos é possível fazer com que a fotografia se descole totalmente da realidade. Prova disso é a exposição *Imagens por Computação Gráfica*, que abre nesta terça-feira na Galeria de Fotografia da Funarte, no Rio de Janeiro.

A exposição mostra sessenta trabalhos dos fotógrafos Milton Montenegro e Carlos Fadon Vicente que se situam no limite entre a arte pictórica tradicional, principalmente a ilustração, e a última moda em tecnicismo. Nesse limite exíguo, e ainda que usem a mesmíssima técnica, o carioca Montenegro, 32 anos, e o paulista Vicente, 41, não só obtêm resultados radicalmente diferentes como

Luiza Brunet: como uma ilustração

Crash-landing: distorção da figura para marcar o pânico de uma aterrissagem forçada

até se vêem de maneira oposta. "Sou um fotógrafo que, através da técnica do computador, está fazendo agora um trabalho próximo ao da pintura", diz Montenegro. "Esses meus trabalhos são coisa de artista plástico pura e simplesmente, e não de um fotógrafo", avalia por sua vez Vicente. Ambos entram em acordo, porém, quando consideram que suas imagens não têm nada a ver com o realismo fotográfico. Ao contrário, são violações conscientes do realismo.

REAÇÕES CONTRADITÓRIAS — A técnica usada para fazer os trabalhos em exposição no Rio de Janeiro é simples. Primeiro, se alimenta um microcomputador com uma imagem — uma foto ou um determinado quadro fixo de uma fita de vídeo. Essa imagem é então transferida para a tela de vídeo acoplada ao

Montenegro: "Estou próximo da pintura"

Lápis: massas decompostas em uma grade colorida

computador. O criador marca as linhas que quer alterar, alonga determinados detalhes, modifica texturas e altera as cores. As possibilidades de mudanças são praticamente infinitas. Quando o artista se dá por satisfeito com as alterações que provocou na imagem na tela do computador, ele tem duas alternativas básicas. A primeira é fotografá-la, sem mais nem menos. A segunda é passá-la diretamente do computador para o papel, com o auxílio de uma impressora a ele acoplada.

Os resultados obtidos com essa técnica provocam reações contraditórias entre os fotógrafos profissionais. "Esse negócio de computador é uma coisa que não me fascina", diz J. R. Duran, conhecido por suas fotografias de mulheres. "Ele pode ser apenas mais um modismo sofisticado." Já Marisa Alvarez Lima, especializada em fazer retratos dos ricos e famosos do Rio de Janeiro, acha que "a nova técnica pode representar um avanço para a fotografia". Vânia Toledo, de

São Paulo, preocupa-se com outra possibilidade: "A emoção pode desaparecer nesse jogo tecnológico". Entre os fotógrafos também não está estabelecido se a técnica computadorizada pode resultar em arte. "Depende de quem manipula o equipamento para se saber se as imagens obtidas são artísticas", opina Luiz Monforte, pesquisador formado em Rochester, nos Estados Unidos, o maior centro de estudos e experiências fotográficas de todo o mundo.

Fotógrafo de publicidade há doze anos, Montenegro se aproximou do computador por dois motivos básicos. "Sempre quis fazer fotos que fugissem do real", é o primeiro motivo. "E fiz isso talvez para compensar as minhas tentativas frustradas de ser ilustrador", o segundo. No retrato *Luiza Brunet* fica evidente o lado ilustrador — e também publicitário — de Montenegro. Nele, a modelo foi repintada para se obter uma figura bonita. Em *Crash-landing*, outro de seus trabalhos, a figura ainda predomina — só que, de tão distorcida, ela serve para realçar o pânico de uma perigosa aterrissagem forçada. O melhor resultado do fotógrafo é obtido em *Lápis*, em que as massas originais são decompostas até se transformarem numa enorme grade colorida. Para Montenegro, uma das maiores vantagens do trabalho

com computador é o de se saber na hora o que se está fazendo. "O processo de fotografar, revelar e fazer cópias, por ser lento, me afastava da reação imediata que, por exemplo, tem um músico, que, ao fazer um som, já sabe como foi a sua criação", diz.

TÉCNICA E SENSIBILIDADE — Fotógrafo especializado em Arquitetura, Carlos Fadon Vicente sempre esteve mais próximo das artes plásticas. Formou-se em Artes Plásticas na Escola de Comunicações e Artes da USP, onde apurou seu gosto pela pintura — gosto que agora desenvolve em microcomputadores. Assim, a partir de uma foto em preto e branco da Avenida Paulista, criou uma imagem quase abstrata, adicionando cores fortes ao original e alterando a sua textura. "Primeiro, desenho como se estivesse numa prancheta", explica Vicente. "Depois, experimento as cores como se estivesse usando tinta a óleo ou aquarela." Para ele, os resultados, decididamente, não são fotografia. "A imagem original só existe na tela do vídeo, e a fotografia só serve para fixá-la", diz.

Teoricamente, o conhecimento da linguagem do computador habilitaria qualquer pessoa a obter imagens semelhantes às de Montenegro e Vicente. Na prática, porém, o mais provável é que uma pessoa que soubesse a técnica conseguisse apenas algumas coisas curiosas, que não seriam nem fotografia, nem arte, nem as duas juntas. Para ser fotógrafo e artista, além do domínio da técnica, é preciso ter uma sensibilidade especial. Não há computador ou câmara, por mais sofisticados, que prescindam dessa sensibilidade, capaz de fazer do real uma obra de arte.

Avenida Paulista de Vicente: o original em preto e branco adquire tons fortes

VEJA, 1.º DE JULHO, 1987

117

TECNOLOGIA E ARTE, POLÊMICA UNIÃO.

Aos 60 anos de idade, 35 de carreira, o artista plástico Wesley Duke Lee resolveu recorrer à tecnologia para "dar vida" às 12 telas que compõem a mostra "Os Trabalhos de Eros", que ele está expondo até o final do mês na Kate Art Gallery. Até agora, apenas uma tela foi vendida e outra reservada. O motivo: a nova linguagem visual adotada por Wesley (o uso do scannaprint como forma de impressão — ver matéria abaixo) vem provocando polêmica no mercado, na crítica e entre os marchands. Ninguém, de público, assume as críticas. Mas Kátia Largman, da Kate, diz que é comum as pessoas entrarem em sua galeria e acharem que as telas de Wesley são apenas cópias de trabalhos originais, chegando até a desconfiar de sua durabilidade. Kátia reconhece que são poucos os que percebem a sutileza do trabalho do pintor, que fez uso da tecnologia de ponta para dar vazão ao seu processo artístico. "As pessoas não associam esse trabalho à arte. Por, o que fascina não é a linda história que estou contando. É a máquina que fez aquilo", reclama Wesley.

Treze anos mais novo, o fotógrafo e artista plástico Carlos Fandon Vicente rebate: "Se as pessoas ficarem chocadas por Wesley ter usado o Scana como meio de reprodução, vão ficar mais ainda com os meus trabalhos. Nos dele, consegue-se reconhecer a imagem de partida. Nos meus, isso será impossível", diz Fandon referindo-se às 30 imagens por computação gráfica impressas sobre papel que ele está expondo desde a última quarta-feira no Museu de Arte de São Paulo (Masp).

A polêmica na verdade não é nova. Começou com os gregos que fizeram uso de tecnologia disponível da época (guindastes) para

suspensores as colunas do Parthenon e da Acrópole. O pintor e escultor dadaísta Marcel Duchamp, ao instalar um vaso sanitário como peça de exibição numa exposição de artes plásticas, inventou o *ready made* e também implantou neste século a discussão das fronteiras entre tecnologia e arte. Picasso é outro exemplo. Chocou ao inspirar-se num selim de bicicleta para compor a sua "Cabeça de Touro".

Wesley Duke Lee e Carlos Fandon Vicente são artistas de estilo e formação completamente diversos. O que os aproxima no momento é que são dois artistas brasileiros, com exposição na cidade, se valendo de tecnologia afins para dar solução plástica a suas criações. O uso da arte-tecnologia não é um caminho novo, nem no Brasil. Na década de 60 o artista plástico paulista Waldemar Cordeiro já apresentava um trabalho importante na computação gráfica. É apenas mais um recurso que alguns artistas vêm lançando mão com o avanço da informática pelo mundo, seja na holografia, nas telecomunicações, no vídeo experimental ou até na música. Mas no Brasil ainda causa polêmica e perplexidade. "A base da arte não é apenas esfregar um pincel na tela. É o conceito artístico que a envolve", retruca, indignado, Wesley Duke Lee. Para Fandon, o uso do computador não deve ser encarado como "um bem ou mal à arte". Mestre em arte-tecnologia pela The School of the Art Institute of Chicago, em 89, Fandon concordou mais uma vez com Wesley: "O processo técnico não é relevante. O computador configura-se como novo meio de linguagem visual. Mas o que vai sempre valer e interessar é o conceito artístico do criador daquelas ima-

gens. Não se trata de decorar a parede da pintura, da gravura, da cerâmica. Os meios novos chegam para afirmar a especificidade dos anteriores".

Esse é o nó da questão, para Wesley. Ele afirma ter um olhar despojado de qualquer tipo de preconceito quando o assunto diz respeito à arte. É claro ao afirmar que não deixará a pintura, a gravura ou a fotografia de lado no seu universo artístico, baseado há 25 anos num casarão no bairro de Santo Amaro. "Mas para resolver meus problemas plásticos vou usar todos os meios que me estiverem à mão". O que ele teme, no entanto, é que muitos artistas possam deixar um olhar entusiasmado pelas "máquinas" para resolver problemas de talento. "Há uma música de que o computador seja um instrumento criativo por si. Isso é tão verdade quanto dizer que é bom escritor quem tem uma boa caneta à mão", completa Carlos Fandon Vicente.

A arte em computação gráfica, de Carlos Fandon Vicente (acima) e a obra A Memória, de Wesley Duke Lee (à dir.), dois trabalhos impressos em scannaprint.

Scannaprint, o braço direito do talento.

Numa de suas viagens a Paris, em 1982, o pintor Wesley Duke Lee dedicou boa parte de seu tempo fotografando as frisas que ornamentam as seis colunas do Grand Palais des Arts, esculpidas há cem anos por Louis Le Fevre. Só sete anos depois é que resolveu tirar cópias xerox de cada uma delas, para montar o que ele chamou de "O Livro do Artista", uma sequência de imagens com figuras que representam os arquétipos do alquimista, do ferreiro, do geômetra, do pintor, do escultor, do escriba, do mago, do desenhista, do cantor, do poeta do músico e finalmente da memória. Mas estava difícil para Wesley encontrar uma "solução plástica" para aquelas fotos. "Como vou ilustrar no auto-relevo de outro artista sem violar a visão que esse artista deu à obra, e ao mesmo tempo somar a minha visão à dele?", perguntava-se Wesley ainda em 89.

Em Estocolmo, no começo do ano, Wesley Duke Lee descobriu as potencialidades artísticas do scannaprint, imprimindo as telas que está expondo na Kate Gallery.

Em abril deste ano Wesley estava em Estocolmo, na Suécia. Foi até lá para imprimir em scannaprint o painel que fez para a Estação Triaxion do Metrô. Mas levou, por acaso, as imagens fotografadas em 82 em Paris. O scannaprint que Wesley descobriu em Estocolmo tinha uma vantagem em relação aos similares existentes nos Estados Unidos e até no Brasil: além de imprimir qualquer tamanho de tela, imprimia num sistema linha. Ou seja, sem aquele pontilhado do sistema chamado pixel. Além disso, Wesley ficou maravilhado com a cartela de 32 mil cores que foi colocada à sua disposição, que eram reguladas por um técnico num computador gráfico. Com as telas impressas, Wesley voltou ao Brasil para "animar" as suas figuras a lápis de cera e pastel, sublinhando especialmente os olhos. As telas foram montadas pelo próprio artista em duas barras de latão, como se fossem estandartes.

No caso de Carlos Fandon Vicente, há seis anos lidando com o mundo da computação gráfica, o uso da impressora não serve como meio de reprodução para seus trabalhos, mas sim como um centro de produção. Usa qualquer computador com capacidade de aceitar seu repertório inicial de imagens. Mas trabalha com uma impressora a jato de tinta. Na série que expõe no Masp até 8 de setembro — batizada de "Vectores" — Fandon utiliza um processo criativo que remete à colagem e à montagem. Cada obra é resultado de múltiplas etapas de impressão. Como na realização do trabalho ocorrem situações gráficas imprevisíveis — um acaso que corre por conta do próprio sistema de impressão — o computador assume, no trabalho de Fandon, o papel de "colaborador", porque as imagens impressas tornam-se únicas.

B.4 – Documentações de exposições (fotografias, folders, cartazes)

Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand"

CURSO BASICO DE FOTOGRAFIA

Matriculas abertas no MASP:
Avenida Paulista, 1578
fone: 287-8481

Periodo: 25 de agosto a 15 de outubro de 1975
Segundas, quartas e sextas, das 19 às 21 horas

Professores: Claudia Andujar - Orientadora-Responsável
Roger Bester - Orientador
Irka Goralski - Monitora de Laboratório

Preço: Cr\$ 400,00 na matricula; Cr\$ 300,00 dia 15/9/75;
e Cr\$ 300,00 dia 1/10/75.

Aulas praticas com projeções e debates.
Laboratório - Técnica de revelar, ampliar e interpretação
da fotografia branca e preta.

Nosso esforço é de tentar enriquecer o aluno, não só na sua maneira
de ver, mas em fazê-lo entender, através de projeções, debates e tra
balhos praticos, que existem mil maneiras de se expressar.

Cartaz do curso básico de fotografia, 25 ago. a 15 out. 1975, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, ministrado por Cláudia Andujar (orientadora-responsável) e Roger Bester (orientador). Arquivo Biblioteca e Centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

No topo, à esquerda: Cartaz da exposição *Refletir* de Carlos Fadon Vicente, MASP, 15 a 27 abr. 1980 e, à direita, folheto contendo breve texto sobre a exposição. Arquivo Biblioteca e Centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Acima: Convite da exposição *Veracidade*, de Carlos Fadon Vicente e Gal Oppido, de 1 a 18 set. 1981, IAB/SP – Instituto dos Arquitetos do Brasil. Arquivo Carlos Fadon Vicente.

Carlos Fadon Vicente

Começou a fotografar em 1975, fez curso no MASP com Claudia Andujar e Roger Bester e mais tarde foi aluno de Eduardo Castanho. Curso Engenharia Civil (1968) e Artes Plásticas (1982) na Universidade de São Paulo. Tem como área de atuação foto-ensaio e foto-documentação da paisagem urbana, profissionalmente seu campo é fotografia de arquitetura e fotografia institucional.

Principais mostras:

- 1976 — 1º Bienal Nacional — Fundação Bienal, São Paulo
- Grande São Paulo-MASP, São Paulo
- 1980 — Individual — Refletir-MASP, São Paulo
- 1º Trienal de Fotografia-MAM, São Paulo
- 1981 — Individual — Veracidade-IAB, São Paulo
- Foto/Idéia-MAC, São Paulo
- 1982 — Individual — Outdoor Mulher-MIS, São Paulo
- Trabalho-FUNARTE, Rio de Janeiro
- 1983 — 6ª Mostra de Audiovisuais-FUNARTE, Rio de Janeiro
- Avenida Paulista-Galeria SESC paulista, São Paulo

Coleções: MASP, São Paulo
MIS, São Paulo

OUTDOOR MULHER

Outdoor Mulher é um ensaio fotográfico sobre a figura da mulher nos cartazes de rua. As imagens mostram tanto fragmentos de cartazes/painéis como sua situação na cena urbana. São explorados efeitos de perspectiva, de escala, de segmentação e de luz; rasgos, sobreposições, alterações de cor e textura dos cartazes; a interferência de outros elementos urbanos, etc.

Foram pesquisados "outdoors" exibidos entre 1980 e 1981, principalmente na cidade de São Paulo. Como método de trabalho, cabem algumas indicações:

- a partir da observação dos cartazes elabora-se um projeto visual (ou seja, uma intenção). O ato de fotografar apropria-se do acaso, alterando/complementando a intenção inicial;
- o componente de documentação do ensaio reforça a necessidade de uma organização prévia e que resulta num melhor aproveitamento do material fotografado;
- a utilização de sequências significa utilizar o filme como uma estrutura de fotogramas e como tal criar uma narrativa.

O ensaio apresentado se constitui no desenvolvimento de um trabalho anterior ("zzzz!", 1978), também sobre cartazes de rua, exposto na 1ª Trienal de Fotografia do MAM-SP.

Carlos Fadon Vicente

Abertura dia 3.8.83 às 14 horas. Horário: de segundas às sextas das 14 às 20 horas até 15.8.83.

No topo, à esquerda: Folheto da exposição *Outdoor Mulher*, MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 11 a 30 mai. 1982. Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP. No topo, à direita: Frente do folder da exposição *Outdoor Mulher*. Itaú Galeria Brasília, 3 a 15 ago. 1983. Acima: verso do folder, contendo informações sobre o artista e sobre a obra. Arquivo Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

28⁸⁵ maio

audiovisuais
21h30 sala lima barreto

IBISCOS E RABISCOS (13 min)
Edith Derdyk
O processo de desenvolvimento de um trabalho em desenho é contado neste audiovisual: as primeiras anotações, o gesto, o grafismo, a cor, os materiais, a luz, a construção do espaço, até as imagens finais.

OUTDOOR MULHER (8 min)
Carlos Fadon Vicente
O ensaio mostra a figura da mulher nos cartazes de rua; foram pesquisados "outdoors" exibidos entre 1980 e 1981, a maioria em São Paulo; as imagens trazem tanto fragmentos dos cartazes como a situação na cena urbana.

TRANSPARÊNCIAS (11 min)
Carlos Siffert
Tema dos mais fotogênicos, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro tem sido amplamente fotografado. Indo além do documental, o trabalho tenta captar a efervescência do Carnaval em termos do seu equivalente visual-cor em movimento — destacando dança, rito e evocação.

À esquerda, folheto do *Espaço Audiovisual*, do Centro Cultural São Paulo, e, no topo, à direita, lâmina com informações sobre a exposição *Audiovisuais*, anunciando as exibições de *Ibiscos e Rabiscos* (13 min), de Edith Derdyk, *Outdoor Mulher* (8 min), de Carlos Fadon Vicente, e *Transparências* (11 min.), de Carlos Stiffert, Centro Cultural São Paulo – sala Lima Barreto, 28 jun. 1985. Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP. Acima, à direita: Bilhete de Carlos Fadon Vicente a Paulo Klein, curador da *I Quadrienal de Fotografia*, orientando sobre publicação de obra em catálogo da Quadrienal. 25 jul. de 85. Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP.

PASSAGEM / CARLOS FADON VICENTE

Imagens por computação gráfica produção: Palette Imagem Eletrônica
14 a 26/10 de 1986 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Acima, à esquerda: Folder da exposição *Passagem/Carlos Fadon Vicente – Imagens por computação gráfica*. MASP, 14 a 26 out. 1986. Arquivo Biblioteca e Centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. No topo e acima, ambos à direita: Folheto (frente e verso) da exposição *Passagem/Alfa*, Palácio Campos Elíseos, Sala Waldemar Cordeiro, 23 abr. a 06 mai. 1993. Arquivo Biblioteca e Centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

No topo, à esquerda: Capa do catálogo da exposição *Imagens por computação gráfica: Carlos Fadon Vicente e Milton Monteiro*, FUNARTE – Ministério da Cultura, 30 de junho a 22 de julho de 1987. Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP. No topo, à direita: Lâmina do catálogo *Imagens por computação gráfica* com obra de Carlos Fadon Vicente Sem título (ensaio *Avenida Paulista*), 1983. Acima, à direita: lâmina com obra de Milton Montenegro.

Carlos Fadon Vicente®

"O mundo das máquinas tenta descobrir o segredo da criação: letras e números."
(Umberto Eco, O Pêndulo de Foucault)

Sobre Vectors

Vectors é uma série de imagens por computação gráfica impressas sobre papel, construídas em modo interativo e, frequentemente, com a intervenção de processos aleatórios.

Cada obra é resultante de múltiplas etapas de impressão, num procedimento que remete à colagem e à montagem. O trabalho posiciona a impressora mais como núcleo de produção e menos como dispositivo de reprodução, dando relevo à questão da tradução da imagem eletrônica digital — não tangível por natureza — para uma forma tangível.

No continuum criação-produção ocorrem circunstâncias, fruto de eventos aleatórios, em que a resposta da estação gráfica não é previsível; em consequência, as imagens assim elaboradas são únicas. Contraria-se então a expectativa de previsibilidade e repetitividade usualmente associada ao computador. Este, em Vectors, assume o status de colaborador.

Diferentes simbologias, por vezes diacrônicas, comparecem nas imagens. A trama de códigos, escrituras, símbolos e figuras — estabelecendo diálogos entre linguagens, e relações entre sistemas de conhecimento — configura um imaginário.

A efetivação das imagens em Vectors, via sobreposição em distintas passagens, permite vislumbrar algumas metáforas, tais como a fabricação de microprocessadores, ou a aproximação das imagens a palimpsestos.

A série, realizada entre 1989 e 1990 como parte de um programa de estudos na "The School of the Art Institute of Chicago", compreende cerca de 60 peças produzidas com uma impressora em cores, a jato de tinta.

Vectors dá continuidade às explorações anteriormente efetuadas sobre computação gráfica como linguagem visual, integrando o projeto ARTE — que vem sendo desenvolvido pelo artista desde 1985. Trata-se de uma pesquisa estética e conceitual sobre as novas poéticas visuais nascidas da sinergia entre arte e tecnologia.

Carlos Fadon Vicente

Carlos Edmundo Fadon Vicente
Rua Livreiro Saraiva 236
01237 São Paulo SP
(011) 65 5510

Texto datilografado (esboço) de Carlos Fadon Vicente para a exposição Vectors, realizada de 21 ago. a 08 set. 1991, no MASP. Arquivo Biblioteca e Centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand — MASP.

Relação das Obras

Vector	3z,	1989	(24x140)
Vector	7x,	1989	(24x112)
Vector	10a,	1989	(140x24)
Vector	10b,	1989	(112x24)
Vector	10d,	1989	(84x24)
Vector	10e,	1989	(168x24)
Vector	10f,	1989	(140x24)
Vector	10i,	1989	(140x24)
Vector	10j,	1989	(24x140)
Vector	10l,	1989	(140x24)
Vector	10t,	1989	(24x196)
Vector	10w,	1989	(140x24)
Vector	12,	1989-90	(28x24)
Vector	12d,	1990	(140x24)
Vector	12f,	1990	(140x24)
Vector	12h,	1990	(84x24)
Vector	12i,	1990	(84x24)
Vector	12j,	1989	(112x24)
Vector	12n,	1989	(84x24)
Vector	12o,	1989	(84x24)
Vector	12q,	1989	(84x24)
Vector	12u,	1990	(140x24)
Vector	12v,	1990	(112x24)
Vector	12y,	1990	(168x24)
Vector	13b,	1990	(84x24)
Vector	13c,	1990	(84x24)
Vector	13h,	1990	(84x24)
Vector	13j,	1990	(84x24)
Vector	13k,	1990	(84x24)
Vector	13l,	1990	(84x24)
Vector	13p,	1990	(84x24)
Vector	13u,	1990	(84x24)
Vector	13x,	1990	(84x24)

Fotografias do vernissage da exposição *Outdoor Mulher*, de Carlos Fadon Vicente, no MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 11 de maio 1982. Arquivo Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS-SP.

Fotografias do vernissage da exposição *Passagem*, de Carlos Fadon Vicente, realizada de 14 a 26 out. 1986, no MASP. Arquivo Carlos Fadon Vicente.

Fotografias da exposição *Vectors*, de Carlos Fadon Vicente, realizada de 21 ago. a 08 set. 1991, no MASP. Arquivo Carlos Fadon Vicente.

No topo, escritório de *Telage*, 1994, em Campinas; em Recife, ao centro; e em São Paulo, acima. Na foto acima, Carlos Fadon Vicente está em pé, próximo a janela. Arquivo Carlos Fadon Vicente.

CAPÍTULO 3

Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente: encontro de percursos

© Carlos Fadon Vicente, todos os direitos reservados:

mcz15 (ensaio *Alfa*), 1988; *Sem título* (ensaio *Passagem*), 1986; *Sem título*, 1975; *R*, 1981; *Sem título* (ensaio *Avenida Paulista*), 1983 e 1986; *zzzt!*, 1978, *Sem título* (ensaio *Outdoor Mulher*), 1996 e 1985; *Dolores* [hipermídia, interface 6, 2008]; *Sem título* (ensaio *Duetos*), 2007; *Sem título* (*Observatório*), 1982; *Vector 2*, 1989.

A imagem da página 360 foi redimensionada, a pedido do artista Carlos Fadon Vicente, para a versão online desta tese. Consultar o exemplar impresso para a visualização dessa imagem em tamanho maior.

Regina Silveira. *Destrutura Urbana 5*, 1975, serigrafia em cores, 50 x 70 cm. Coleção da artista. *Enigma 2*, série Enigmas, 1981, gelatina e prata (fotograma sobre fotografia), 29,5 x 39,5 cm Coleção Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA. Arquivo Regina Silveira. Obra da série *Velox*, 1997, vinil adesivo, 200 x 300 cm, acima à esquerda. Coleção da artista. *Nômade*, 2011/2012, serigrafia, 100 x 70 cm, acima, à direita. Coleção da artista.

Carlos Fadon Vicente. *Sem título*, 1975. Fotografia em p&b, 30 x 24 cm. Acervo Biblioteca e Centro de Documentação do MASP. *Sem título (ensaio Passagem)*, 1986. Imagem digital em cores. Coleção do artista. *Sem título (ensaio Medium)*, 1998. Fotografia em cores, 40,8 x 40,2 cm, acima, à esquerda. Coleção do artista. *Sem título (ensaio Diários/Compendium)*, 2012. Fotografia em cores, 40 x 40 cm, acima, à direita. Coleção do artista.

Regina Silveira. Série *Inclusão Watteau*, 1974. Serigrafia em cores sobre papel, 49,3 x 59,5 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: José Minerini Neto. **Carlos Fadon Vicente.** mcz15 (ensaio *Alfa*), 1988. Imagem digital. Coleção do artista.

Regina Silveira. *Destruturas Urbana 5*, 1975, serigrafia em cores, 50 x 70 cm. Coleção da artista. **Carlos Fadon Vicente.** Sem título (ensaio *Passagem*), 1986. Imagem digital. Coleção do artista.

LÂMINA C

Regina Silveira. *Destrutura Urbana 4*, 1975. Serigrafia em cores sobre papel, 51,8 x 69,2 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: Sérgio Guerrini. **Carlos Fadon Vicente.** *Sem título*, 1975, fotografia em p&b, 18 x 24 cm. Acervo Biblioteca e Centro de documentação do MASP.

Regina Silveira. *Enigma 4*, série Enigmas, 1981, gelatina e prata (fotograma sobre fotografia), 29,4 x 39,4 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA. Arquivo Regina Silveira. **Carlos Fadon Vicente.** Prancha do livro de artista *R*, 1981. Fotografia e fotomontagem em p&b, 13,5 x 18 cm. Coleção do artista.

Regina Silveira. Série *Topo-Sombra* (do álbum *Simulacros*), *Topo-Sombra 2*, 1983, lito offset sobre papel, 50 x 70 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Registro fotográfico da obra: Estúdio Regina Silveira. Arquivo Regina Silveira. **Carlos Fadon Vicente.** Sem título (ensaio Avenida Paulista), 1983. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Regina Silveira. *Pressão*, 1982, outdoor para o 1º Festival da Mulher nas Artes, rua dos Ingleses, 3 x 9 m, pintura e recorte de madeira, São Paulo-SP. Arquivo Regina Silveira. **Carlos Fadon Vicente.** Prancha do ensaio zzzzt!, 1978, acima. Livro de artista com fotografia em cores de imagens de outdoor. Coleção do artista.

Regina Silveira. *Inflexão*, 1990. Outdoor para o evento *Sunday Design*, do Shopping Morumbi. **Carlos Fadon Vicente.** *Sem título (ensaio Outdoor Mulher)*, 1996. Fotografia em cores. Coleção do artista.

Regina Silveira. Imagem da obra *Encuentro*, que teve concepção como outdoor para participação na exposição “Imaginaciones: 16 miradas al 92”, em comemoração ao 5º Centenário do Descobrimento da América, em 1992. Arquivo Regina Silveira. **Carlos Fadon Vicente.** Sem título (ensaio *Outdoor Mulher*), 1985. Fotografia em cores. Coleção do artista.

Regina Silveira. *Tobecontinued....* (Latin American Puzzle), 1998. Detalhe. Coleção da artista. **Carlos Fadon Vicente.** *Dolores* [hipermídia, interface 6, 2008]. Coleção do artista.

Regina Silveira. *Lumen*, 2003. Projeção luminosa site specific, 240 m², exposição Claraluz, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo – CCBB-SP. Arquivo Regina Silveira. Registro fotográfico da obra: João Musa. **Carlos Fadon Vicente.** *Dolores* [hipermídia, interface 6, 2008]. Coleção do artista.

Regina Silveira. *Duplo*, 2003. Projeção de globo dicróico, madeira pintada e recorte de vinil adesivo. Coleção da artista. **Carlos Fadon Vicente.** Sem título (ensaio *Duetos*), 2007. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Regina Silveira. *Plugged 3 (Plugged Series)*, 2011, fotogravura, 66,5 x 47,5 cm, no topo, à esquerda. Coleção da artista, edição da Fundação Iberê Camargo, e *Nômade*, 2012, serigrafia, 100 x 70 cm, no topo, à direita. Coleção da artista. **Carlos Fadon Vicente.** *Sem título (ensaio Duetos)*, 2007, acima. Fotografia em p&b, 50 x 50 cm. Coleção do artista.

Regina Silveira. *Observatório*, 2006. Impressão em vinil adesivo (teto), madeira e caixa de luz 330 m². Projeto Octógono Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brasil. Arquivo Regina Silveira.

Carlos Fadon Vicente. Sem título (Observatório), 1982. Fotografia em p&b. Coleção do artista.

Regina Silveira. *Tramazul*, 2010. Intervenção sobre o prédio do MASP – Museu de Arte de São Paulo, imagem digital, impressão em vinil adesivo, 2.300 m² (aprox.), no topo. Arquivo Regina Silveira. Registro fotográfico da obra: Tassia Quirino/Olhar Periférico Filmes. **Carlos Fadon Vicente.** Sem título (do ensaio *Avenida Paulista*), 1986. Fotografia em p&b. Coleção do artista. Observo que para os dois artistas o cenário urbano pode ser palco de ficções. O ensaio *Avenida Paulista*, de Carlos Fadon Vicente, segue até o presente, assim como outros de seus ensaios.

Regina Silveira. *Desfile*, 2003/2006 (série *Dilatáveis*), vinil adesivo, 100 x 400 cm, no topo. Coleção da artista.

Carlos Fadon Vicente. *Vector 2*, 1989, acima, imagem digital sobre papel, 24 x 140 cm (detalhe). Coleção do artista.

3.1. O encontro de percursos

Cheguei a pensar em assumir o encontro de percursos de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, somente pela narrativa dada pela força da visualidade das imagens. Propor uma reflexão pelo silêncio, pela ausência das palavras. A visualidade do ficcional, por si mesma. A fotografia, a Arte e a ARTTE.

Contudo, faz-se necessário demonstrar que ficção (ões) enxerguei na obra desses artistas, em minha percepção individual, como pesquisadora, leitora e estudiosa, durante a elaboração desta tese, levando-me a pontuar similitudes e diferenças ao aproximar e contrapor as poéticas, as obras e as trajetórias de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, de modo que possa vir a propiciar, futuramente, outras leituras e interpretações, de outros estudiosos.

Postas essas questões, considero importante lembrar que não há uma relação direta entre as poéticas, obras e trajetórias dos artistas Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, tampouco os artistas realizaram trabalhos conjuntos.

A escolha por trabalhar a partir do universo de Regina e Fadon deve-se, em primeiro lugar, ao percurso da própria pesquisa no momento em que comecei a ampliar o escopo sobre os anos 1970 – década em que se iniciaria o debate da tese –, e a contrapor o trabalho de artistas que fizeram uso da fotografia ao de fotógrafos que atuavam no mesmo período. O fio condutor nessa contraposição foi buscar poéticas que se fundamentassem em um debate sobre a ficção propiciado pelo uso da imagem fotográfica (como elemento, ou ela própria). Lembro, aqui, que o conjunto de artistas para este estudo era, até então, mais abrangente, ainda da maneira como havia constituído a reflexão no projeto para ingresso no doutorado, conforme abordado na introdução.

Em segundo lugar, a principal questão que fez-me perceber um ponto de contato entre as obras de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente foi a maneira como os artistas desenvolvem suas poéticas, dos anos de 1970 até o presente, com uma motivação semelhante em trazer, persistentemente, por meio de suas obras – cada qual a seu modo – um debate crítico ao redor da representação, que se dá *na* ou *por meio da* fotografia. Recorde-se a percepção de Carlos Fadon sobre “como é que a imagem pode ser usada não só para representar a realidade, que é a tradição que se atribui a fotografia, mas como a fotografia pode ser usada para questionar o processo de representação fotográfica” (vide p. 269, desta tese) e a crítica de Regina Silveira sobre os códigos projetivos – a fotografia e a perspectiva (vide p. 116, desta tese):

Considerando que os códigos projetivos, entre os quais a fotografia e a perspectiva, mesmo reconhecidamente convencionais e de apreensão culturalizada, podem prover representações consideradas “fiéis” à realidade visual, pareceu atraente poder me apoiar nesses códigos para gerar aparências distorcidas.

Cabe observar que há, em ambos, um interesse no questionamento crítico da representação onde a fotografia está presente, porém os artistas percorrem caminhos inversos – Regina Silveira se movimenta da arte para a fotografia e Carlos Fadon Vicente da fotografia para a arte –, mas que são permeados por diversos pontos de contatos, como procurarei aqui demonstrar.

Nesse escopo notei a possibilidade de cotejar o desdobramento das poéticas dos dois artistas, que abrange da década de 70 do século XX, até o presente, adentra e segue pelo século XXI, trazendo à tona, nesse longo período, contextos históricos da arte e da fotografia contemporâneas, que são, aqui, deflagrados pelo estudo de suas obras, além de constituir reflexões sobre a ficção, a partir do que suscita o repertório de cada um deles.

Chamo a atenção para memórias visuais que se contextualizam e recontextualizam, neste capítulo. Há um ideário, um imaginário, que vejo ser comum a Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, sendo que a aproximação que proponho aqui são de ideias e conceitos, de modo que as comparações não apresentam um parâmetro cronológico, embora, em alguns casos, sejam obras do mesmo período.

Dessa forma, procuro relacionar nos tópicos a seguir (3.2 a 3.13), quais as principais conexões que enxergo entre as obras e poéticas de Regina e Fadon, no âmbito do debate sobre a fotografia e a arte contemporânea no terreno da ficção, dentro da percepção do estudo empreendido nesta tese. Por exemplo, o modo de cada artista de discutir o real; criar ou apontar ilusões, virtualidades e ficções que propiciam ativar a percepção e o repertório cultural do espectador; quais ficções ou narrativas ficcionais vejo emanar de suas obras, configurando *visualidades ficcionais*.

3.2 História da arte e tecnologia

A menção à fontes artísticas dentro da História da Arte aparece em diversas obras de Regina Silveira, como forma de referência e diálogo, a exemplo dos conjuntos que compõem *Simulacros*, “constituídos por aspectos da obra de Marcel Duchamp (1887-1968), Giorgio De Chirico (1888-1978), René Magritte (1898-1967), M. C. Escher (1898-1971) e Jan Dibbets (1941)”, na tese de doutorado da artista, 1984 (Lâminas XXVI, XXVII, XXVIII e XXX), e em obras posteriores concebidas a partir da ideia de *simulacro* e *simulação*, algumas das quais inseridas no escopo deste estudo⁴⁰⁵, por exemplo, *Entrecéu* e *Mil e Um Dias* (Lâminas XLII e

⁴⁰⁵ Fora do âmbito desta tese, claras menções a Marcel Duchamp, se dão, por exemplo, nas obras *In Absentia M.D.*, 1983, tinta industrial e madeira, XVII Bienal Internacional de São Paulo e *Série Masterpieces (In Absentia: Marcel Duchamp)*, 1988, vinil adesivo e madeira. Coleção Jack S. Blanton Museum of Art (Austin), Universidade do Texas, E.U.A, além de *e Rébus para Duchamp* (Série *Jogos de Arte*), offset, 1977.

XLIII) , alusão a René Magritte, *Escada Inexplicável II* (Lâmina XXXI), remetendo a Marcel Duchamp⁴⁰⁶.

Carlos Fadon Vicente – considerando o escopo de obras em fotografia e *media art*⁴⁰⁷ – faz citações à obras/artistas, temas da História da Arte e à própria Arte. Por exemplo, levando-se em conta o corpus estabelecido nesta tese⁴⁰⁸, em *R* (Lâminas LIV e LV), onde alude ao conceito de arte, cabendo aproximação ao universo de Marcel Duchamp; à arte grega, como em still frames da obra em hipermídia *Conjunto Oito* (Lâmina LX); a Leonardo da Vinci e novamente a Duchamp, com a menção à “Mona Lisa”, do primeiro e à releitura desta por Duchamp, do segundo, em obras como *Conjunto Oito* (Lâmina LX), *Alfa* (Lâmina LXXI) e *Vectors* (Lâmina XCII, *vector 2* – referência aos olhos da Mona Lisa); à Paul Cézanne, obra “Madame Cézanne”, *Alfa* (Lâmina XXI), e a Giorgio Morandi, em *Medium* (Lâmina LXXXV – imagens “garrafa e copo”).

Vejo, nesse escopo, um ponto de contato entre os dois artistas. Especialmente, quando ambos – embora em períodos diversos e com motivações diferentes –, associam citação à História da Arte às pesquisas, seminais, que realizavam, com tecnologias relacionadas ao uso da fotografia na serigrafia (Regina) e da computação gráfica para intervir na imagem fotográfica (Fadon).

Esse é o caso das séries *Inclusão Watteau*, 1974, de Regina Silveira e *Alfa*, 1988, de Carlos Fadon Vicente, a exemplo da aproximação feita na Lâmina XCVIII, com uma obra de cada série.

Regina Silveira trabalha com temporalidades diversas: a da pintura *A viagem de peregrinos para a Ilha de Cítera*, 1717, do pintor francês Jean-Antoine Watteau, e a das imagens retiradas da mídia impressa, que são sobrepostas à da pintura, na série *Inclusão Watteau*, realizada no ano de 1974. Tecnicamente, a artista obtém essa sobreposição de imagens com a utilização de chapas emulsionadas fotográficas na serigrafia, conforme a pesquisa que já vinha realizando nesse campo desde 1971, naquele momento, no âmbito da Universidade de Porto Rico.

⁴⁰⁶ “Com *Escada Inexplicável II*, a artista alcança dimensão ilusória ainda mais radical. Ela aprofunda o vórtice ao articular a imagem em três planos e multiplicar os ‘andares’ dessa planta arquitetônica paródica. Cria uma quarta dimensão que captura o espectador e precipita-o, inapelavelmente, no abismo. A quarta dimensão – aqui entendida tanto em seu sentido perspectivo quanto simbólico – é um dos mais sólidos legados de Duchamp [...]”. In: POR QUE DUCHAMP?, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁰⁷ Lembre-se que o artista possui obras em Artes Plásticas, que compreendem colagens (como na Lâmina XLIX, desta tese), montagens, estudos de composição e de cor, que, “tanto refletindo uma inclinação pessoal, como revelando uma interligação com a atividade paralela em fotografia”, de acordo com o artista, no catálogo da exposição *Carlos Fadon Vicente – Cenários: de duetos e diários*. *op. cit.*, p. 161-163.

⁴⁰⁸ No âmbito de outras obras de *media art* de Carlos Fadon Vicente, há menção ao gênero “natureza morta” em *Natureza Morta – ao Vivo/Still Life – Alive*, 1988 http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/Natureza_Morta_-_ao_Vivo.html (Acesso em 25 de nov 2015).

Carlos Fadon Vicente faz uso da citação e da recriação na série *Alfa*, por meio da utilização da computação gráfica, técnica que empregou, inauguralmente, em *Passagem*.

Fadon cita a *Mona Lisa (La Gioconda)*, c. 1503-19, de Leonardo da Vinci e ao mesmo tempo, Marcel Duchamp, ao apresentar releituras/recriações dessa obra. Da mesma forma cita e recria retratos pictóricos da *Madame Cézanne*, realizados por Paul Cézanne (como *Madame Cézanne em uma cadeira amarela*, 1880-90), sendo que na obra da série *Alfa*, da Lâmina XCVIII, um desses retratos se insere na imagem de uma pintura de Hokusai.

Cabe lembrar, contudo, que essa série não é inteiramente composta somente pela recriação dessas imagens (ver http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/Alfa.html).

Nessa aproximação que faço de uma obra da série *Inclusão Watteau*, de Regina Silveira, com uma da série *Alfa*, de Carlos Fadon Vicente, na Lâmina XCVIII, fica latente que os artistas, embora em diferentes anos (Regina em 1974 e Fadon em 1988), demonstram ideários semelhantes de sobrepor imagens de naturezas e tempos diversos: dois mundos impossíveis de conviver ao mesmo tempo, no campo do real, só havendo possibilidade dessa convivência no âmbito das obras, onde criam ficções, combinando diferentes realidades.

Nesse caso, os dois artistas caminham em uma mesma direção, no que concerne ao uso de imagem fotográficas de obras (de Watteau, Cézanne e Hokusai).

Chamo a atenção para o fato de os artistas obterem visualidades semelhantes, cada um dentro de suas pesquisas, que foram seminais em seus contextos: Regina Silveira em sua pesquisa sobre o uso fotografia na serigrafia, nos anos de 1970, e Carlos Fadon Vicente, com o uso da computação gráfica como ferramenta para intervir em imagens fotográficas, em meados dos anos 1980 (1986 e 1988).

3.3. Pesquisas seminais

As pesquisas de Regina Silveira, com o uso da fotografia na serigrafia e, posteriormente, (anos 1980) na lito offset; e de Carlos Fadon Vicente, no emprego da computação gráfica para intervir na imagem fotográfica são seminais, dentro do contexto de atuação de cada artista.

Em Regina Silveira, essas investigações têm origem nos anos de 1970, primeiramente no âmbito da Universidade de Porto Rico, Campus Mayaguez (1969-1973). Na obra de Fadon Vicente, origina-se na década de 1980, com o ensaio *Passagem*, 1986 e, depois em *Alfa*, 1988.

As *Destruturas Urbanas* dão continuidade aos procedimentos fotomecânicos praticados por Regina Silveira como docente na Universidade de Porto Rico e que depois ajudou “a disseminar no ensino da gravura no Brasil” quando introduziu “procedimentos de impressão a partir de chapas pré-emulsionadas fotograficamente”, na rotina de suas “aulas de gravura na Fundação Armando Alvares Penteado e no Departamento de Artes Plásticas da Escola

de Comunicações e Artes da USP (assessorada inicialmente por informações técnicas dos laboratórios da Hoescht do Brasil)”⁴⁰⁹.

O panorama das pesquisas seminais é uma possível primeira aproximação entre obras das séries *Destruturas Urbanas* de Regina Silveira, como a *Destrutura Urbana 5*, 1975, e do ensaio *Passagem*, 1986, de Carlos Fadon Vicente, como proposto na Lâmina XCIX.

Em termos estéticos, de *visualidade*, os dois artistas chegam a resultados semelhantes tanto em termos de cor, como na inserção de filetes na cor vermelha para delimitar campos (dos veículos, em Regina Silveira) ou criar um grafismo na imagem (em Carlos Fadon Vicente).

Note-se que o uso da imagem fotográfica possui funções diferentes na *Destrutura Urbana 5*, de Regina Silveira, em *Sem título* (ensaio *Passagem*), de Carlos Fadon Vicente e resultantes de movimentos que seguem em direções diferentes, embora ambos trabalhem a partir de imagens do cenário urbano: Regina, apropriando-se da imagem de postais e Carlos Fadon tomando como base para recriação, o ensaio fotográfico *Avenida Paulista*, que começou a realizar em 1983.

Regina Silveira, nas *Destruturas* observará a “extrema compatibilidade entre fotografias e perspectivas, enquanto sistemas de representação fundados sobre os mesmos princípios teóricos-técnicos” (ver p. 103 desta tese), ou seja, a fotografia tem a função de trazer à tona um sistema de representação. Contudo, a artista parte do campo das Artes Visuais para realizar essa série usando os recursos de cor da serigrafia.

Carlos Fadon Vicente, parte do campo da Fotografia, uma vez que parte de um ensaio fotográfico (*Avenida Paulista*), que ele mesmo realizou, para recriar essas imagens a partir do uso de recursos da computação gráfica.

Porém, a coloração que aplica e as interferências que insere nas imagens, via computação gráfica, faz com que, visualmente, se aproximem ao universo das Artes Plásticas.

Nas *Destruturas Urbanas*, a exemplo da *Destrutura 5*, a fotografia está presente, na base da obra, conferindo uma credibilidade subjacente à imagem ao mesmo tempo em que busca problematizar os sistemas de representação (fotografia e perspectiva). Nesse sentido, não se trata mais de compreender a imagem como um postal fotográfico de determinado aspecto da paisagem urbana, e sim de nova visualidade e narrativa, que ficcionalizam o documento.

Em obras do ensaio *Passagem*, de Fadon Vicente, como em *Sem título*, aqui em discussão (Lâmina XCIX), eliminam-se os rastros de realidade das cenas urbanas fotografadas na *Avenida Paulista*, por meio da recriação integral das imagens conferindo-lhes coloração que não é própria da fotografia e elementos gráficos não existentes nas cenas originais.

Dentro de intencionalidades e contextos diversos chega-se a um resultado estético semelhante, que revela a ficção de cada artista, a partir de como lidam com a fotografia na série *Destruturas Urbanas* (Regina Silveira) e no ensaio *Passagem* (Carlos Fadon Vicente).

⁴⁰⁹Trechos entre aspas contidos no texto “Notas sobre a fotografia” In: **Boletim 4** Grupo de Estudos Arte & Fotografia, *op. cit.*, p. 101.

3.4. O urbano e a questão gráfica

Nesse tópico chamo a atenção para outro ponto de encontro entre as obras e poéticas de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, considerando-se os campos das Artes Visuais e da Fotografia Contemporâneas e o terreno da ficção.

Na Lâmina C proponho observar-se como os dois artistas trabalham a temática urbana, com uma preocupação voltada para a questão gráfica.

Trata-se da obra *Destruturas Urbana 4*, 1975, da série *Destruturas Urbanas*, de Regina Silveira, e da obra *Sem título* [fusca], 1975, de Carlos Fadon Vicente.

Em contextos e momentos diversos da trajetória de cada um, lembrando que 1975 é o ano em que Carlos Fadon começa a fotografar, aos trinta anos, e também quando faz um curso de fotografia, orientado por Cláudia Andujar, no MASP.

Regina Silveira, estava, nesse período, realizando a série de serigrafias *Destruturas Urbanas*, com foco na temática urbana, enquanto Fadon, como fotógrafo de rua, direcionava sua câmera para a cena urbana e que realizava a fotografia, *Sem título* [fusca], que viria a integrar a exposição coletiva *Grande São Paulo*, no MASP, no ano seguinte (1976).

Cabe apontar a possibilidade de reflexão sobre o meio gráfico (a serigrafia), em Regina Silveira e as intervenções gráficas contidas na obra (caixas retangulares), ou a imagem possuir questões gráficas (a sinalização no chão, na fotografia), em Carlos Fadon, como forma de se pensar a representação.

É interessante notar que nessas obras de Regina e Fadon o automóvel Fusca aparece como elemento do cenário urbano.

Na *Destruturas Urbana 4* de Regina Silveira, como em outras serigrafias dessa série, a fotografia aparece na base da obra, de modo a trazer à tona um debate ao redor do sistema de representação, como foi visto no tópico anterior.

Em *Sem título* [fusca], 1975, de Carlos Fadon Vicente o discurso é dado pela própria fotografia, a partir dos elementos contidos na imagem, como o grafismo no chão e o papel do fusca, nessa cena. Essa fotografia será ressignificada, propiciando novas narrativas, quando inserida em outros ensaios realizados pelo fotógrafo, como *6*, 1976 (Lâmina LI), *modus operandi* componente da poética de Fadon, que configura uma das formas com as quais aponta para como a fotografia pode ser usada para questionar o processo de representação fotográfica.

3.5. A fotografia como enigma visual

Regina Silveira denomina de *Enigmas* a série de fotografias de objetos do cotidiano – bolsa, máquina de escrever, panela de pressão e telefone – sobre os quais incidem sombras de outros, completamente diversos (serra de arco, martelo, pente e garfo, respectivamente),

concebida em 1981. O próprio nome da série já indica a condição misteriosa das imagens de objetos em combinação com sombras paradoxais, constituindo um *enigma visual*.

Cabe lembrar que os *Enigmas* foram realizados um ano depois das *Anamorfás*, constituindo uma série de transição para as reflexões que a artista Regina Silveira iria desenvolver no escopo das obras que compuseram sua tese de doutorado *Simulacros*, 1984.

No mesmo ano, o fotógrafo e artista Carlos Fadon Vicente realiza *R*, ensaio composto por fotomontagens na forma de livro de artista, em outra proposta de diálogo com imagens ou letreiros contidos em painéis de rua, dentro do escopo dos ensaios que já vinha realizando desde 1975, com essa dialética. Inserido em outro contexto e propósito, o ensaio/livro de artista *R*, de Carlos Fadon, transmite, igualmente a ideia de *enigma visual*: o que acontece na imagem com os jogos que Fadon com a letra *R* e a palavra “Arte”, ao longo das pranchas do ensaio (Lâminas LIV e LV)?

A ideia de *enigma visual*, presente na série *Enigmas*, de Regina Silveira, e no ensaio fotográfico/livro de artista, de Carlos Fadon Vicente, leva a mais um ponto de contato/encontro de percursos possível, desses artistas.

Na Lâmina CI, a aproximação entre o *Enigma 4*, de Regina Silveira, e prancha do livro de artista *R*, Carlos Fadon Vicente, permite-nos observar esse aspecto e estabelecer mais algumas considerações/conexões.

Em ambos, a fotografia tem um papel fundamental com relação ao caráter enigmático das imagens: Nos *Enigmas*, de Regina Silveira, como pode objetos que estão registrados do real, fotograficamente, nas imagens, visíveis e reconhecíveis, possuírem sombras de outros objetos? Que real é esse? Há aí um paradoxo, que quebra o real e cria o enigma, além de uma narrativa que não o soluciona, ao contrário, reitera. Estamos diante de *enigmas visuais*, elaborados e organizados em uma narrativa que mantém essa latência e que não de forma a solucionar o mistério. Cabe aqui um cotejamento com outra obra da artista *Rébus para Duchamp* (Série *Jogos de Arte*), 1977, na qual pergunta, sob a forma de um criptograma, combinando letras e imagens de obras do próprio Duchamp: “Caro MD [Marcel Duchamp]: a arte é enigma, jogo ou paródia”?

Chamo a atenção como essa obra ecoa na constituição dos *Enigmas*, 1981 (a arte é enigma, jogo ou paródia?) e remete ao questionamento que o próprio Duchamp fazia sobre o que é arte.

A ideia de qual o significado da arte, aparece, explicitamente no ensaio fotográfico/livro de artista *R*, de Carlos Fadon Vicente, em que igualmente cabe aproximação ao universo de Marcel Duchamp. Do significado e da latência da arte, como algo que “arde”: note-se as relações que Carlos Fadon faz entre as palavras “Arte”, “Arde” e “Ate” (nesta, onde a letra “R” aparece chamuscada, uma ponte metafórica entre “Arte” e “Arde”), em combinações, nas quais usa um recorte da letra “R” (e também da letra “D”, em Arde), proveniente da palavra

“Veracidade”, contida em um folder de divulgação de exposição de Carlos Fadon Vicente e Oppido (p.333) e que apresenta sentido ambíguo: o de veracidade (atestado de que algo é verídico) e de “ver a cidade”.

Há aí um jogo sobre qual peça falta na imagem para completar o enigma (Lâmina CI), e, ao mesmo tempo, em outras pranchas do livro, um cotejamento entre as letras dentro painel e fora dele, além de entre as palavras que formam (“Ate”, com “Arde”, Lâmina LV).

Ambos artistas com as operações de montagem na imagem fotográfica trazem à tona a ficção que emerge obras: para a inclusão dos fotogramas relativos às sombras sobre a fotografia dos objetos (bolsa, máquina de escrever, panela e telefone), em Regina (*Enigmas*); inclusão e supressão da letra R, no ensaio homônimo (Fadon).

O aspecto da narração, na constituição da obra sob a forma de série (*Enigmas*, Regina), e livro de artista (*R*, Fadon), igualmente colabora com a ficção que cada artista cria, com suas obras, problematizando o sentido de real e de “verdadeiro e falso”.

3.6. Sombra e Simulacro

A questão da sombra é de extrema importância na concepção dos *Simulacros*, de Regina Silveira, em sua tese de doutorado e em obras posteriores, dentro dessa proposta.

Em Carlos Fadon Vicente, o elemento sombra desempenha, de maneira semelhante, um papel importante como elemento de fotografias que realiza, inclusive como protagonista da imagem.

No ano de 1983, Regina Silveira realizava uma das séries do álbum *Simulacros*, que iria compor sua tese de doutorado: *Topo-Sombra*. Nesse mesmo ano, Carlos Fadon Vicente dava início ao ensaio *Avenida Paulista*, que segue desenvolvendo até o presente (ano de 2015).

Propostas e contextos diversos, mas com possibilidade de enxergar pontos em comum, dentro do propósito de promover o encontro de percursos dos artistas, neste capítulo.

Na Lâmina CII percebo pontos de contato entre a *Topo-Sombra 2*, da série *Topo-Sombra*, de Regina Silveira, 1983, e uma das fotografias do ensaio *Avenida Paulista*, do mesmo ano, de Carlos Fadon Vicente.

Chamo a atenção para a noção de simulacro ligada à ideia de sombra. De acordo com Regina Silveira (ver nota 239, nesta tese, p. 135):

A palavra ‘simulacros’ foi tomada de Leonardo da Vinci; nos manuscritos de Windsor, entre as anotações onde considera a formação das imagens na retina, o artista chama de ‘simulacros’ as imagens projetadas do mundo fenomênico, convergindo num ponto, para logo recompostem-se, espelhadas e novamente dilatadas, no interior do olho ou da câmera obscura. Concebendo as imagens como formas aparentes da visualidade, pois ... ‘o corpo sombrio’.... manda ao orifício do olho ‘não a sombra, mas o simulacro da sua escuridão’, Leonardo ainda pensa esses corpos como ‘fantasmas’ de outras

realidades mais gerais; por este ângulo seus simulacros são as formas aparentes das aparências.

Sobre o simulacro, para Baudrillard a era da simulação “inicia-se pois, com uma liquidação de todos os referenciais – pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas dos signos, material mais dútil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda álgebra combinatória” (ver nota 239, nesta tese, p. 135). E prossegue:

Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinal ética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças.

O real, em *Topo-Sombra 2*, está representado pela imagem fotográfica dos sapatos da artista, intermediada pela impressão em litografia, mas perfeitamente visíveis como provenientes do mundo real. O simulacro se dá pela presença da sombra, de outro objeto (alicate), e não a do par de sapatos, nesse sentido “uma substituição no real dos signos do real, isto é de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório”, como aponta Baudrillard “que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias”.

A sombra “como realidade questionável” (STOICHITA, 1999, p. 26), aparece na imagem *Sem título* (“é proibido colar cartazes”), do ensaio *Avenida Paulista*, de Carlos Fadon Vicente, ao mesmo tempo em que funciona como índice⁴¹⁰ da presença do ser humano, que emite uma das sombras: aquela que aparece desfocada no limiar do extra-quadro, na borda esquerda da fotografia. Daí pode-se depreender que uma das sombras é índice, a outra, considerando a lógica da imagem, também deveria ser. Porém, ao deixar a referência à segunda figura humana,

⁴¹⁰**Tradução livre:** “Antes que auto-projeção fotográfica pudesse ser pensada como uma semelhança icônica, assim como índice, deve abandonar a mimese e retornar à ideia de espelhamento da sombra, ou – mas isto torna-se de algum modo um caso limítrofe – deve buscar a semelhança do índice. Isto pode acontecer apenas em uma condição (crucial por causa de suas implicações teóricas e históricas): para se aproximar da “semelhança”, a representação da sombra deve assumir o perfil simbólico. Esta é, de fato, a única mensagem que o mito das origens da arte pode transmitir, porque sustenta que somente no perfil do contorno da sombra pode coexistir a mimetização e o índice (semelhança e conexão física)”. **Trecho original:** “Before the photographic self-projection can be thought of as iconic likeness, as well as na index, it must forsake the mimesis of the shadow and return to that of the mirror, or – but this become somewhat borderline case – it must search out the index’s likeness. This can only take place on one condition (crucial because of its theoretical and historical implications): in order to approach the ‘likeness’, the representation of the shadow must take on the symbolic form of the profile. This was in fact the only message that the myth of the origins of art was understood to convey, because it maintained that only in the profile of the outlined shadow could mimesis and index (likeness and physical connection) coexist. Ver: STOICHITA, Victor. A Short history of the Shadow. Londres: Reaktion Books, 1999, p. 113.

totalmente fora do quadro, a suposta respectiva sombra funciona como um questionamento da realidade que a teria originado.

Alinhado à tradição da fotografia direta, portanto registrando na imagem o que foi fotografado e de acordo com a obtenção da tomada, sem intervenções posteriores, por parte do fotógrafo, o ensaio *Avenida Paulista*, de Carlos Fadon Vicente, tem imagens ambíguas e altamente codificadas, como é o caso de *Sem título* (“É proibido colar cartazes”).

A sombra, peça chave dos *Simulacros* de Regina Silveira, uma combinação impossível entre a imagem fotográfica litografada e sua suposta sombra, por si só uma ficção. As sombras humanas como protagonistas da cena fotografada, propiciando narrativas e ficções a respeito dela, em Carlos Fadon Vicente.

A fotografia como meio, em Regina, e como fim, em Fadon, abrindo o campo para ficções.

3.7. Outdoors

Como vem sendo demonstrado, o cenário urbano está presente em várias obras de Regina Silveira e fotografias de Carlos Fadon Vicente, ao longo de suas trajetórias.

Um elemento do cenário urbano que pode ser visto tanto na produção artística de Regina Silveira, como na fotográfica de Carlos Fadon Vicente é o *Outdoor*.

Enquanto Regina Silveira cria *outdoors*, no contexto de eventos dos anos 1980/90 – como o *1º Festival da Mulher nas Artes*, em 1982 –, Carlos Fadon Vicente, em período semelhante, um pouco antes, a partir de 1978, observa e dialoga com as imagens contidas nesses painéis de rua, por meio de seu olhar de fotógrafo.

Nas Lâminas CIII, CIV e CV trago alguns exemplos contrapondo trabalhos de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, para estabelecer conexões.

Na Lâmina CIII, o pregador gigante no outdoor *Pressão*, 1982, que pôde ser visto na Rua dos Ingleses, em São Paulo, criado e realizado por Regina Silveira, para o *1º Festival da Mulher nas Artes*⁴¹¹; uma das fotografias do desenho de um raio em um outdoor, que esteve localizado próximo à Avenida Francisco Matarazzo, feitas por Carlos Fadon Vicente em *zzzt!*, 1978 – livro de artista com fotografias em cores de imagens de outdoor (Lâmina LII).

Linguagens intercambiáveis – o desenho de um pregador, recortado em madeira “prendendo o outdoor” (*Pressão*, Regina Silveira) e o desenho de um raio contido em outdoor,

⁴¹¹ O 1º Festival da Mulher nas Artes abrangeu as mais diversas manifestações artísticas como música, teatro, artes plásticas, fotografia, literatura. Os outdoors feitos para o Festival estiveram nas ruas pelo período de 3 a 12 de setembro de 1982. O evento foi uma promoção da revista feminina “Nova”. Ver: “Mulheres preparam out-doors”, matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada (7º Caderno), de 29 ago. de 1982, inserida no Anexo A, A.3, p. 188, desta tese. As artistas que fizeram outdoors para o evento foram: Regina Silveira, Mary Dritschel, Ana Maria Tavares, Jac Leirner, Monica Nador, Leda Catunda e Cida Galvão. As reuniões para a realização dos outdoors aconteciam no Teatro Ruth Escobar.

registrado fotograficamente e transformado em livro de artista (*zzzt!*, Carlos Fadon). O que subjaz ao desenho ou ao registro fotográfico é o outdoor, como elemento da paisagem urbana, sua significação nesse espaço e ressignificação dada pelos artistas: como obra, criada por Regina como artista, dentro de seu repertório poético e para um evento específico; como observação e registro fotográfico de recortes de imagens contidas em outdoors no exercício da fotografia de rua e para ressignificação como livro de artista, em Fadon.

Na Lâmina CIV, o Outdoor *Inflexão*, de Regina Silveira, 1990, criado para o evento “Sunday Design”, do Shopping Morumbi, em São Paulo, no qual a imagem fotográfica de uma cadeira de escritório é o ponto de partida para a distorção do desenho desse objeto e para o sentido irônico desse outdoor: fazer a propaganda de uma feira de design, “vendendo” a imagem de uma cadeira onde não se pode sentar. A não menos irônica situação de um outdoor, com a capa da revista masculina Playboy do mês de julho de 1996 (Kelly Christie) cujo corpo “nem mulher consegue botar defeito”, que Carlos Fadon Vicente fotografa para compor o ensaio *Outdoor Mulher*, posicionado em um local de travessia para cegos. A perspicácia de Regina Silveira na criação de um outdoor para uma propaganda de uma feira de design, propondo uma situação irônica de “venda” de uma cadeira impossível de sentar e de Carlos Fadon, quanto à localização do outdoor que fotografa, e, ao mesmo tempo, quebra na realidade da fotografia da mulher, capa da Playboy, contida no outdoor (a imagem é aplicada em um outdoor que possui uma quina, modificando a realidade do que se vê).

Na Lâmina CV, a combinação ficcional entre imagem fotográfica e sombras gigantes de objetos cortantes e armas, na obra feita para outdoor *Encuentro*, de Regina Silveira, 1992, onde a fotografia é que deflagra e articula o discurso. E o discurso da propaganda, o outdoor como ele é, o espaço da venda do produto, o outdoor “que todo filho da mãe vê”, portanto ali é o espaço para se anunciar a venda de presentes para o dia das mães, percebido e registrado por Carlos Fadon Vicente, em 1985, e parte do ensaio *Outdoor Mulher*, do fotógrafo. A fotografia deflagrando um discurso.

Nessas aproximações aqui feitas entre as propostas de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, destaco: o significado do outdoor como espaço de propaganda e venda por meio da ironia (*Inflexão*, Regina, *Outdoor Mulher* [*Todo filho da mãe vê!*], Fadon) e de representação estereotipada – a figura da mulher, em *Outdoor Mulher* [Playboy] e ironia do papel da mulher, em *Pressão* (imagem do pregador, em *Pressão*, 1º Festival de Mulher nas Artes). A fotografia como forma de apontar para um “corte do real” *Outdoor Mulher* [Playboy] e, como elemento do real (*Encuentro*) em meio a sombras de objetos cortantes e armas, que deflagra crítica sobre a questão da rivalidade contida no “encontro”, presente na fotografia.

3.8. Fragmentos, narrativas e virtualidades

Nas lâminas CVI e CVII reúno as obras *To be Continued...* (*Latin American Puzzle*), 1998, e *Lúmem* (exposição *Claraluz*), 2003, de Regina de Silveira, e Dolores, 2008, de Carlos Fadon Vicente. A ideia de fragmento, narrativa e virtualidade aproxima as três obras.

Em *To be continued...*, de Regina Silveira, está embutida a proposta de “algo para continuar”. Trata-se de quebra-cabeça, criado, propositalmente, com peças faltando, e os espaços abertos por essa falta, podem ser completados, virtualmente, por peças imaginadas por cada espectador, que complete ou continue as narrativas contidas em cada imagem, dos fragmentos do quebra-cabeça.

Cabe aqui uma aproximação com os níveis de descrição que Roland Barthes propõe distinguir na obra narrativa: o nível das “funções”, das “ações” e o da narração, destacando que: “Será bom lembrar que estes três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código”. (ver nota 270, p. 148, desta tese).

To be continued... de Regina Silveira pode ser entendida sob essa integração progressiva entre função (a de perder a função de ser completado, a não ser em um nível imaginário), entre ação (a montagem das peças que se encaixam) e o discurso (da incomunicabilidade e da imaginação), de modo que o discurso decorrente dessa obra, tem seu próprio código.

A claraboia do teto do Centro Cultural do Brasil - CCBB, em São Paulo, é fotografada sob diferentes ângulos, gerando diversos fragmentos de imagens que irão compor a projeção *Lúmen*, de Regina Silveira, que será exibida sobre a superfície do teto real.

A obra em hipermídia *Dolores*, de Carlos Fadon Vicente, é composta por fragmentos de ensaios fotográficos como *Outdoor Mulher*, *Avenida Paulista* e *Places*, combinados nas interfaces da obra, que propiciam diferentes narrativas, dependendo da escolha de acesso do espectador, ao clicar em determinada imagem.

Os fragmentos do quebra-cabeça *To be continued...* (*Latin American Puzzle*), aqueles fotográficos da claraboia do CCBB, na projeção *Lúmen* (Regina Silveira) e os fragmentos de ensaios fotográficos compondo conjunto de imagens em interfaces do hipermídia *Dolores* (Carlos Fadon Vicente), abrem espaços narrativos. A narrativa como espaço de ficção e virtualidade. A fotografia como imagem constituinte dessas obras e deflagradoras desse processo.

3.9. Duplo do real, espelhamento, virtualidade e ficção

Por um lado, a fotografia conecta-se à ideia de duplo do real e espelhamento por ser “considerada *como a imitação mais perfeita da realidade*” (DUBOIS, p. 27). Por outro

lado, a “fotografia está, em sua própria essência, ligada à ficção”, sendo uma das razões “pela semelhança que gera, toda imagem fotográfica faz o observador entrar na ficção”, conforme aponta François Soulages (SOULAGES, 2009, p. 149).

Ainda de acordo com Soulages,

A ficção não é, antes de mais nada, mentira ou ilusão: é uma ferramenta que possibilita a criação do outro em função dos próprios desejos e temores; é, sobretudo, um meio para viver melhor a sua própria relação com o real e apreender, mesmo pelo pensamento, esse real. A ficção não é o oposto da razão, é sua ferramenta.

(SOULAGES, 2009, p. 149).

Essas questões cabem para se refletir sobre a obra *Duplo*, 2003, de Regina Silveira e *Duetos* (fotografia do ano de 2007), de Carlos Fadon Vicente, leitura que proponho na Lâmina CVIII: a ideia de duplo da fotografia, e, ao mesmo tempo, de ilusão, virtualidade, ficção, no *Duplo*, de Regina Silveira (os dois cubos – um real e o outro, projetado, seu duplo, fotográfico), e em fotografia do ensaio *Duetos*, de Carlos Fadon Vicente (a placa para venda de imóveis contendo a imagem de um prédio, que na fotografia de Fadon, se associa ao edifício real, ao fundo).

3.10. Pose e encenação

A questão da pose e da encenação, na fotografia, igualmente aproxima os universos de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, como na proposta da Lâmina CIX.

Em *Plugged 3 (Plugged Series)*, 2003, fotogravura, e *Nômade*, 2012, serigrafia, de Regina Silveira, a mão da artista, posada e tornada sombra (segurando uma lâmpada e aviões de brinquedo, respectivamente), gera cena, por si, ficcional.

No ensaio *Duetos*, de Carlos Fadon Vicente, a encenação, e, por conseguinte, a pose, constitui a opção que Fadon, como fotógrafo, lança mão para discutir a natureza da representação na fotográfica, por meio da propaganda imobiliária na paisagem urbana, encenando situações nesse contexto, no cenário urbano. Na fotografia do ano de 2007, (Lâmina CIX), a questão da encenação se dá claramente, via pose da mulher que com uma das mãos segura o espelho sob o qual esconde o rosto, e repousa a outra sobre o jornal, em suas pernas. O espelho é um elemento importante nessa encenação, na alusão à ideia de espelhamento, na fotografia.

Tanto em *Plugged 3* e *Nômade*, de Regina Silveira, como em *Duetos* (fotografia do ano de 2007), de Carlos Fadon Vicente, a mão (na forma de silhueta, em Regina) que segura algo protagoniza a encenação e revela a intencionalidade de cada artista, ao lançar mão dessa escolha.

Nas obras de Regina Silveira em questão a imagem fotográfica é nítida, porém intermediada pelo processo da fotogravura e da serigrafia. Em Fadon, trata-se de ensaio fotográfico.

Em ambos, porém há a criação e da direção da cena que será fotografada, mas com sentidos diversos: Regina Silveira como artista, que dentro de uma intencionalidade poética, precisa lançar mão da fotografia, de modo que cria e dirige a cena que será fotografada por outrem, segundo as suas instruções, Carlos Fadon, como autor do ensaio fotográfico.

Em Regina há montagem dos elementos que compõem a obra (mão/ lâmpada e mão/ aviões de brinquedo) e sua presença, como autora, se dá pela inserção da silhueta de sua mão, na imagem (a mão do artista, como criador).

A pose e a encenação estão presentes nas poéticas dos dois artistas, nessas obras, embora com propostas e resultados diversos: *visualidades ficcionais*, em Regina, *narrativa ficcional*, em Fadon.

3.11. Observatórios

Neste tópico se aponta a contraposição entre o real documental: o observatório, ficcional, construído, de Regina Silveira, *Observatório*, 2006, Lâmina CX, e o do ensaio fotográfico documental *Observatório*, 1982-1985, como na fotografia que compõe o ensaio, do ano de 1982, na Lâmina CXI, mas cuja visualidade e atmosfera, possibilitam imaginar além da imagem.

O *Observatório*, 2006, Lâmina CX, de Regina Silveira, segundo a artista (em depoimento contido na versão anterior de seu website www.reginasilveira.com), “é um ideograma visual onde imagens ficcionais do cosmos se entrecruzam com a arquitetura descarnada do espaço do Octógono [da Pinacoteca do Estado de São Paulo]”, explicando que

A narrativa visual da instalação compreende duas esferas, uma delas gigante e aderida diretamente ao teto de vidro modular que cobre o espaço expositivo e a outra muito menor, visível apenas para quem espia o fundo de um poço negro, objeto/enigma construído em madeira e assentado no meio do espaço arquitetônico, sobre o piso de mármore branco.

Já o *Observatório*, 1982-85, é um ensaio em filme preto e branco realizado por Carlos Fadon Vicente “primeira incursão na fotografia em formato médio (6 x6 cm), passo decisivo no aprimoramento estético e técnico da obra do autor”, como o próprio relata (VICENTE, 2014, p. 44), realizado no antigo observatório astronômico de São Paulo, localizado no bairro da Água Funda “as suas instalações datam dos anos 1930 e integram o Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas da Universidade de São Paulo (VICENTE, 2015, p.44).

Note-se como, apesar de todo o caráter documental, como a fotografia do ano de 1982, Lâmina CXI, traz também uma atmosfera, como céu carregado de nuvens escuras, que remetem a uma narrativa que pode ser imaginada, no observatório, como um palco ou cenário de algum acontecimento.

3.12. A cidade como palco de ficções

Penso aqui na cidade como palco de ficções, tanto para Regina Silveira como para Carlos Fadon Vicente. Regina com intervenções no espaço público, a exemplo de *Tramazul*, instalada nos vidros do MASP, 2010, e Carlos Fadon Vicente como fotógrafo de rua, realizando seu longo e contínuo ensaio *Avenida Paulista*, como na imagem *Sem título* [MASP], 1986, Lâmina CXII.

Regina Silveira revestiu os vidros do MASP, com suas nuvens baseadas em fragmentos fotográficos⁴¹², dialogando com o céu real, em *Tramazul*. O MASP em um *flash*, na narrativa do ensaio *Avenida Paulista* de Carlos Fadon Vicente, compondo a ficção do fotógrafo sobre a *Avenida*, ao mesmo tempo em que documenta sua paisagem e monumentos, ao longo dos anos.

Cabe observar que a obra *Tramazul*, de Regina Silveira, apresenta dois níveis de uso da fotografia: um, no uso de imagens fotográficas de nuvens na composição da obra. Outro, a obra tornada registro fotográfico, uma vez que a intervenção teve caráter efêmero.

Sob esse último aspecto, chamo a atenção para o cotejamento das duas fotografias: a da obra *Tramazul*, de Regina Silveira (feito por Tassia Quirino) e a do ensaio *Avenida Paulista*, de Carlos Fadon Vicente. Observe-se, por exemplo, a angulação da tomada, a permanência do prédio, na face lateral do museu, ao longo dos anos (a fotografia feita por Fadon no ano de 1986, e a intervenção *Tramazul*, em 2010). Pode-se, assim, olhar ambas pelo aspecto documental.

3.13. Arte e ciência

Na Lâmina CXIII trago a relação “arte e ciência”, que pode ser vista tanto na obra de Regina Silveira, como de Carlos Fadon Vicente, embora sob aspectos diferentes, e que contribui para a composição de *visualidades ficcionais*, em obras de ambos. Por exemplo, na obra *Desfile*, 2003/2006 (da série *Dilatáveis*), de Regina Silveira, e no ensaio *Vectors*, como na imagem *Vector 2*, 1989.

Em *Desfile*, de Regina Silveira o aspecto matemático está contido na elaboração da projeção das sombras, e no ensaio *Vectors*, 1989-90, de Carlos Fadon Vicente, Lâmina XCII a

⁴¹² Em e-mail enviado para Regina Silveira em 11.04.2015, apresentei a seguinte questão. “Queria verificar com você se existe algum uso da fotografia na elaboração de *Tramazul*. No livro da Charta [Editora Charta, livro “Regina Silveira”, ano 2011] informa ser imagem digital. Mas na elaboração dessa imagem há algum elemento fotográfico? Olhando cada face da obra (Face Paulista, Face Carlos Comenale, Face Plínio Figueiredo e Face Otávio Mendes), a impressão que tive foi que a imagem da nuvem, o formato de nuvem, poderia vir de alguma imagem fotográfica, como em *Entrecéu*. Pareceu-me que a trama de bordado teria sido aplicada digitalmente sobre a imagem fotográfica de uma nuvem. Estou certa?” Regina Silveira me respondeu (em 12.04.2015): “Está certa / também as agulhas são fotográficas”.

XCV, “o fascínio pela imagem numérica” (FABRIS, 1991, p.4) e a interação com a tecnologia, no caso, o sistema computacional (ciências exatas), na colaboração homem-máquina (no processo de elaboração de *Vectors*).

No texto de apresentação da mostra de Regina Silveira, realizada em 1978, no Instituto de Artes da UFRGS, o crítico Carlos Scarinci percebe “um procedimento arbitrariamente racional, como o pensamento matemático”, analisando obras da artista, sendo a série do álbum *Middle Class & Co.* “um bom exemplo desse procedimento de abstração organizacional, através do qual o pensamento formal se apodera pouco a pouco de uma parcela da realidade, informando-a, isto é, desvelando significações possíveis” (ver anexo A, A.2, p. 184).

Arlindo Machado fala em uma “ciência fictícia” na obra da artista:

A ficção científica é uma livre fabulação de um escritor ou cineasta, tentando imaginar cenários futuristas utópicos, sem necessidade, entretanto, de qualquer base científica. Já a ciência fictícia (*fiction science*) é um trabalho de um rigor absoluto, estritamente baseado em modelos lógicos ou matemáticos, mas que, em lugar de buscar alguma pretensa verdade sobre o mundo, coloca-se a serviço do delírio, faz emergir o impossível, e, acima de tudo, parodia a própria ciência. [...] Há algo de ciência fictícia na obra de Regina Silveira, e esta talvez seja uma forma de perceber uma grande coerência nos trabalhos da artista.
(MACHADO, 2011, p. 85)

Já Alejandro Martín observa o interesse de Regina Silveira:

pelo conceito e pela maneira como o conceito se ancora em figuras e símbolos particulares a aproxima de maneira muito especial à forma de pensar dos matemáticos. Seu trabalho, em particular seu modo intelectual de aproximar-se daquilo que quer pensar e elaborar, nos revela algo que une as matemáticas e a filosofia: esse interesse (desinteressado) pelas formas puras, pelas ideias. Na obra de Regina Silveira, com seus recorrentes motivos e suas infinitas variações, e com a reflexão sobre aquilo que os torna possível, podemos notar, como no trabalho dos melhores matemáticos, o controle sobre o uso dos signos, sua materialidade, sua expressividade e sua complexa relação com esse outro que busca ser pensado através deles.
(MARTIN, 2012, p. 296).

O interesse de Carlos Fadon Vicente em ciência e pelo aspecto científico já aparece na decisão pela busca de sua graduação, que foi realizada em Engenharia, como o próprio fotógrafo atesta na entrevista que realizei com ele em 22 de agosto de 2011:

DMR: Por qual razão decidiu-se por cursar Engenharia primeiro?

CFV: Pelo interesse em ciência, talvez. Meu interesse pelo aspecto científico. Na verdade, a Engenharia que eu pretendia estudar originalmente, a opção de Engenharia, era a Eletrônica. Tinha um interesse que eu ainda tenho, por questões espaciais, seria o início da eletrônica com sistema de telecomunicações.

E na realização de obras como *Vectors*, nas quais “o que se vê é sempre o diálogo entre

o artista e a máquina: o artista produz um gesto transgressivo e a máquina responde de modo imprevisível” (MACHADO, 2001).

Lembrando que *Vectors* integra o projeto ARTTE, concebido em 1985, dentro do qual Carlos Fadon Vicente sistematizou suas criações e pesquisas “em torno das poéticas advindas da sinergia entre arte e tecnologia”, guarda-chuva que abriga outras obras do artista em que pode-se estabelecer conexões entre arte e ciência, inclusive, pela natureza do projeto.

Retomando, aqui, observação de Júlio Plaza, a respeito de Carlos Fadon Vicente, no âmbito da realização da obra *Alfa*, 1988, note-se, que também integra o projeto ARTTE, sendo pertinente para o presente contexto:

Fadon é um daqueles raros artistas que tem o faro da sensibilidade contemporânea que é, necessariamente, interdisciplinar e tecnológica. Fugindo às classificações artísticas, ele continua a relacionar pintura e fotografia, desta vez sob o ângulo da eletrônica inclusiva e com o apoio da fotografia, no seu mais novo papel de interface nos fluxos imateriais dos meios tecnológicos que possibilitam as poéticas digitais.

(PLAZA, 1988, p.2)

Com esses apontamentos, encerro minhas reflexões sobre de quais formas percebo o encontro de percursos de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente, sendo a relação entre “arte e ciência” o derradeiro aspecto que observei até aqui e que contribui para a constituição de *visualidades ficcionais*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

Ao longo dos três capítulos desta tese buscou-se mostrar como os universos dos artistas Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente trazem à baila a problematização da noção de real por meio do uso da fotografia como fonte ficcional, e não como um atestado de fidedignidade e verdade. Desse modo, a fotografia permeando o campo das Artes Visuais e o da própria Fotografia, como suporte mediático para se pensar a questão da natureza da representação.

A dualidade entre arte e fotografia percorreu toda a tese, assim como o debate em torno da ficção dado a partir da ideia de “terreno”, no jogo com a natureza artificiosa da imagem fotográfica. Isto é, como conjunto de significados capaz de problematizar diversas noções de ficção, que foram surgindo a partir das reflexões sobre as obras dos dois artistas: imitar, parecer semelhante, real, verdadeiro, fidedigno, verossímil. Iludir, encenar, construir, falsificar. Tornar ambíguo, virtual, simular (simulacro).

Trabalhou-se com diversos tempos históricos, mostrando a atuação de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente em diferentes épocas. Mas, como, ao longo do tempo, os dois artistas mantêm uma mesma linha de raciocínio, cada um dentro de sua poética. Em Fadon essa questão fica nítida nos ensaios que ele faz por um longo período de tempo, como *Avenida Paulista*, 1983- presente.

Este trabalho é uma reflexão acadêmica, porém com uma concepção que esbarra no pensamento curatorial (conceito, seleção de obras, relações estabelecidas), que o fez ganhar uma complexidade ainda maior. Há também um raciocínio editorial como o de um livro, ao organizar os conteúdos de modo que as imagens pudessem ter a mesma latência dos textos e dos documentos dos anexos (registros históricos de época). Entrevistas com os artistas, atuais, para a tese, ou provenientes de outros contextos teve como propósito levar em conta o pensamento do artista sobre a sua arte, que conforme Lionello Venturi (2007) “sempre que possamos conhecê-lo, é naturalmente, o documento mais precioso. Do mesmo modo, o pensamento dos contemporâneos de um artista, eles mesmos artistas ou não, dos seus discípulos e continuadores”.

Objetivou-se que a tese funcione como um organismo único, com permeabilidade entre as partes, para além de cada conteúdo, visto individualmente ou por blocos (imagens, textos, anexos). Ressalto, contudo, que não se pensou na tese na forma de livro, como produto final, uma vez que trata-se de um trabalho em processo, um pensamento inicial para muitas reflexões a respeito, a partir da configuração que o trabalho tomou.

Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente são fazedores de uma história da arte, na medida em que ao mesmo tempo que participam, atuam no âmago dessa história⁴¹³. Não se trata de um estudo biográfico sobre os artistas, mas sim, como em ambos, está presente um raciocínio

em torno da representação *na* ou *por meio da* fotografia, na articulação de ficções, por meio do desdobramento das poéticas de Regina e Fadon: desde o momento em que Regina Silveira usa a fotografia em sua obra, pela primeira vez, em *Middle Class & Co*, 1971, até hoje, e a relação de Fadon com a ideia de mídia e propaganda, na fotografia, desde 1975 (como em *ambiente próprio*), passando por *zzzt!*, *Outdoor mulher*, chegando no projeto ARTTE, em pesquisas em *media art*, como a realização de obras em hipermídia.

Nesse processo, a indicação dos contextos que cada artista se insere, e o estabelecimento de aproximações, semelhanças, diferenças, contrapontos, entre os percursos de cada artista, nos conjuntos de obras estudados na tese, revelando-se de modo mais contundente, no capítulo 3, que contém também intencionalidades, narrativas, recortes, como os artistas problematizam a noção de real, o que nos mostram e quais interpretações cada um de nós, como leitores das obras desses artistas, iremos ter.

A minha foi a que apresentei nesta tese. A representação *na* ou *por meio da* fotografia. Os universos permeáveis, poéticas que pensam a representação e que nos levam a imaginar além da imagem, visualidades ficcionais *na* ou *por meio da* fotografia, como desejei ter mostrado neste estudo sobre as obras de Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente e procurado apontar reflexões sobre a questão da fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção.

⁴¹³ Em “O autor como produtor” Walter Benjamin reflete sobre a criação literária e a “forma fotográfica”, “o que vale para ela pode ser transposto para a forma literária. Ambas devem o seu extraordinário desenvolvimento à técnica de divulgação: ao rádio e à imprensa ilustrada”. Questiona, primeiro a partir da criação literária “como ela se coloca nas relações de produção? Esta pergunta se volta de modo imediato para a função que a obra desempenha dentro das relações de produção literária de uma época. Em outras palavras, ela aponta de modo imediato para a *técnica* de feitura das obras”. Benjamin irá citar vários exemplos a começar pelo escritor Sergei Tretiakov. Após citar um trecho do que escreveu Tretiakov em um jornal, Benjamin comenta que “a apresentação do autor como produtor deve remontar até à imprensa”. Considero possível uma analogia com essa situação trazida para a História da Arte. Os artistas são produtores, fazedores de uma História da Arte relativa ao contexto em que estão inseridos, na medida em que fazem suas obras e são estas que constituem e formam a História da Arte. Ver: Benjamin, Walter. “O autor como produtor”. In: KOTHE, Flávio R. “Walter Benjamin – Sociologia”. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 187-201.

5. REFERÊNCIAS

5. REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. Regina Silveira: Arte não é terapia. **Jornal de Caxias**. Caxias, 16 set. 1978, s/p.
- ALBIERI, S. **A Narração em História**. Videoaula 3, 26 nov. 2013. Sala Joaquim Barradas de Carvalho, prédio de História e Geografia da FFLCH-USP (apoio técnico: DH-FFLCH-USP). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IdXpCx8S5HE&hd=1>. Acesso em: 09 fev. 2015.
- AMARAL, A. “Regina Silveira: a ordenação transfiguradora”. In: **Regina Silveira: obra gráfica 71-77**: catálogo de exposição artística de Regina Silveira. Porto Alegre, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, 19 jun./04 jul. 1978.
- ANDRADE, R. P. de. “La figure du féminin de Carlos Fadon Vicente”. In: **La construction et la déconstruction du regard sur les corps exotiques brésiliens du XIX siècle à nos jours**. 2011. 368 f. Tese (Doutorado em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes), Université-Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis, 2011.
- ANDRÉ, W. **Simulacros e a fotografia: considerações sobre uma relação essencial na obra da artista Regina Silveira**. 2007, 169 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007.
- ARAÚJO, V. G. “Regina Silveira e a fotografia: uma leitura do retrato na performance ‘Biscoito ARTE (1976)’”, In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 2005. Goiânia. **Anais do 14º Encontro Nacional da ANPAP – Cultura Visual e Desafios da Pesquisa em Arte**. Goiânia: ANPAP, FAV/UFG, 2005. p. 494-502.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. (Coleção os Pensadores).
- ARTE na cidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 18 jul. 1977. Ilustrada. p. 22.
- BALTRUSAITIS, J. **Anamorphoses – les perspectives dépravées – II**. Paris: Flammarion, 1996.
- BARCELLOS, V. C. (Org.). **Julio Plaza, Poética**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- _____. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

BASBAUM, R. (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. (Coleção N-Imagem).

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.

_____. **A arte da desapareição**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.

BAXANDALL, M. **Sombras e Luzes**. São Paulo: EDUSP, 1997.

BÉDARIDA, François. “Tempo presente e presença da história”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, 8ª edição.

BELTING, H. **Antropología de la imagen**. Madri: Katz Editores, 2010.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012, 8ª ed. Revista.

_____. “O autor como produtor”. In: KOTHE, F. R. **Walter Benjamin: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1991.

BERG, E. **Conversa com Regina Silveira à margem de sua exposição**. Zero Hora, Porto Alegre, 09 jul. 1978. ZH Feminina, p. 3.

BLOCH, M. **Apologia da História, ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CAMBONA – Centro de Artes. **Do passado ao presente: As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Cambona Centro de Arte, 1983.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. “O banal fantástico: Regina Silveira”. In: **A educação dos cinco sentidos: poemas**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CARDOSO, C. F. et al. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, D. R. **[arte comunicação]: processos de criação com meios digitais**. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2003.

CATTANI, I. B. (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CENTRO Cultural Banco do Brasil. **Regina Silveira: Claraluz**. São Paulo: CCBB, 2003.

CENTRO Cultural São Paulo. **Regina Silveira, exposição Anamorfis**: catálogo de exposição. São Paulo, 13 mai./27 ago. 2006.

CHAVEAU, A. (Org.). **Questões para a História do presente**. Tradução de Ilka Stern Cohen. Bauru: EDUSC, 1999.

CHIARELLI, T. “A fotografia em exposição”. In: CENTRO Cultural São Paulo. **A Fotografia Contaminada**: catálogo. Apresentação: Maria Camila Duprat. Curadoria: Tadeu Chiarelli. São Paulo: CCSP, 1994.

_____. “A Fotografia Contaminada”. In: **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

_____. “A propósito ou a partir de Brazil Today, de Regina Silveira”. In: SANTOS, A.; SANTOS, M. I. dos, (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. “Seminário Arte, cultura e fotografia: metodologias de investigação”. In: GRUPO de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. **Boletim número dois**. São Paulo, ano 2, 2007.

CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CIRNE, M. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

COLEMAN, A. D. “El método dirigido. Notas para uma definición”. In: RIBALTA, J. (Org.). **Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

COSTA, H.; SILVA, R. R. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____. “Da fotografia como arte a arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 16, n. 2, jul./dez. 2008.

_____. Sem título. In: **Fronteiras Incertas: Arte e Fotografia no Acervo do MAC–USP**: folder de exposição. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 28 set. 2013/03 mai. 2015.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção Arte&Fotografia).

COUCHOT, E. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

COUTO, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010, 6ª edição revisada e ampliada.

DE ALMEIDA, M. Os enigmas de Regina Silveira. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 mai. 1983. Ilustrada, p. 32.

DE ALMEIDA, J. G. M. **Fotografia e práticas artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970**. 2013, 284 f. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DE BARROS, M. R. O retrato da fotografia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 mai. 1980. s/p.

DELEUZE, G. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DEZ ANOS depois, Regina Silveira volta a expor aqui. **Revista ZH**. Porto Alegre, 18 jun. 1978, p. 4.

DÍAS, V. C. (Coord.). **Regina Silveira Luz = Lúmen**. Madri: Museu Nacional do Centro de Arte Reina Sofia, 2005.

DIEGUES, I.; ORTEGA, E. (Eds.). **Fotografia na arte brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

DOCTORS, M. “Efeitos e afetos – entrevista com Regina Silveira”. In: CENTRO CULTURAL TELEMAR. **LUZ ZUL – Regina Silveira**. (catálogo de exposição artística). Curadoria: Marcio Doctors. Rio de Janeiro, Centro Cultural Telemar, 18 jul. a 27 ago. 2006.

DOSSE, F. “De histoire des idées a l’histoire Intellectual”. In: **Mimesis**, Bauru, v. 24, n. 2, 2003, p. 13-28.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

EM DISCUSSÃO, a fotografia brasileira hoje. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 15 jan. 1985. p. 21.

ENTLER, R. Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente. In: **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**. 2000. 222 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. “Um lugar chamado Fotografia, uma postura chamada contemporânea”. In: **A Invenção de um Mundo**: catálogo da exposição homônima. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

FABRIS, A. **O Desafio do Olhar – Fotografia e Artes Visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O Desafio do Olhar – Fotografia e Artes Visuais no período das vanguardas históricas – Vol.II**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

_____. Sombras Simuladoras In: MORAES, A. (Org.). **Regina Silveira: Cartografias da Sombra**. EDUSP: São Paulo, 1996.

_____. “A realidade simulada”. In: **Imagens por computação gráfica**: catálogo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

_____. “A regra do acaso”. In: **Vectors**: catálogo. São Paulo: MASP, 1991.

_____. **Identidades Virtuais – Uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **O museu como espaço de pesquisa: o caso do MAC-USP**. In: Caiana. Revista de História da Arte e Cultura Visual do *Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* nº 6, primeiro semestre 2015, p. 44-51. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=187&vol=6 . Acesso em: 22 nov. 2015.

_____. “A ausência presente”. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Passagem/Carlos Fadon Vicente – Imagens por computação gráfica**: folder de exposição. 14/26 out. 1986.

_____. “Contrapropostas”. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. **Regina Silveira: Projectio**: catálogo de exposição. Lisboa, jan. 1988.

_____. “A fotografia e a ‘crise da história da arte’”. In: XXXII COLÓQUIO CBHA, 2012. Brasília. **Anais do XXXII Colóquio CBHA – Direções e Sentidos da História da Arte**. Brasília: Universidade de Brasília/CBHA, 2012. p.25-44. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/conferencista_annateresafabris.pdf Acesso em: 8 de dez. 2014.

FEITOSA, M. L. de S. Dolores: caprichos contemporâneos. Espejos hipermediáticos por Carlos Fadon. In: GIANNETTI, C. (Ed.). **La razón caprichosa en el siglo XXI: los avatares de la sociedad posindustrial y mediática**. Las Palmas de Gran Canaria: Gran Canaria Espacio Digital, 2006.

FERNANDES JUNIOR, R. **A fotografia expandida**. 275 f., 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. “Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica”. In: **Boletim/publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP**. Ano 2, n. 2, mai. 2007. São Paulo: ECA/USP, 2007. 108 p.

_____. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1949-1998]**. São Paulo: CosacNaify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2003.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70** (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FINNEMAN, M. **Faking it Manipulated photography before Photoshop**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2012.

FLORES, L. G. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** Tradução de Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. (Coleção Arte&Fotografia).

FOGLE, D. **The last picture show: artist using photography 1960-1982**: catálogo de exposição. Minneapolis: Walker Art Center, 2003. Walker Art Center. 11 out. 2003/04 jan. 2004.

FOTO/IDEIA. Documentação Parcial. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANKE, H. W. **Computer Graphics – Computer Art**. 2ª ed. Revisada e ampliada. Springer-Verlag,

Berlin Heidelberg, New York, Tokyo, 1985.

FREIRE, C. (Org.). **Walter Zanini – escrituras críticas**. São Paulo: Annablume/MAC-USP, 2013.

_____. “Arte conceitual depois da arte conceitual”. In: FREIRE, C.; LONGONI, A. (Org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; MAC-USP, AECID, 2009.

_____. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. “Por um museu público: tributo a Walter Zanini”. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Por um museu público: tributo a Walter Zanini**: Folder de exposição artística em homenagem a Walter Zanini, com curadoria de Cristina Freire. 03 dez. 2013 a 01 fev. 2015.

_____. Sem título. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Júlio Plaza: Indústria poética**: folder de exposição artística sobre Júlio Plaza, com curadoria de Cristina Freire. 09 nov. 2013/03 mai. 2015.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. **Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80**: edição fac-símile do catálogo da exposição homônima publicado originalmente em 1985, pela FAAP. São Paulo, 2010.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição**/Curadoria: Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013, edição bilíngue.

GALERIA SESC PAULISTA. **Avenida Paulista**: catálogo de exposição. Artistas: Angelo Flores, Carlos Fadon Vicente, Ciro Cozzolino, Claudio Tozzi, Darcy Penteado, et al. São Paulo: Galeria Sesc Paulista. 08/28 jun. 1983.

GIANNETTI, C. “Carlos Fadon Vicente: o observador na rua ou olhar se aprende olhando”. In: VICENTE, C. F. **Cenários: de duetos e diários**: catálogo de exposição. Textos: Claudia Giannetti, Boris Kossoy, Carlos Fadon Vicente. Évora: Fundação Eugênio de Almeida, jun. 2014.

_____. Entrevista Carlos Fadon Vicente. In: VICENTE, C. F. **Cenários: de duetos e diários**: catálogo de exposição. Textos: Claudia Giannetti, Boris Kossoy, Carlos Fadon Vicente. Évora: Fundação Eugênio de Almeida, jun. 2014.

GINZBURG, Carlo. Controlando a evidência: o juiz e o historiador. In: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério Forastieri da. **Nova História em perspectiva**. São Paulo: CosacNaify, 2011, volume 1.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Tradução Raul de Sá Barbosa, 4ª edição. São Paulo WMF Martins Fontes, 2007.

GOMES, K. S. **Regina Silveira: um esboço biográfico**. 2009, 197 f. Trabalho de conclusão de curso (Jornalismo). Fundação Cásper Líbero, São Paulo, 2009.

HALL, S.; EVANS, J.; NIXON, S. (Ed.). **Representation**. 2 ed. Londres: The Open University, Sage Publications, 2013. (Culture, Media and Identities series).

IMAGENS ELETRÔNICAS: “Uma exposição carioca mostra como a precisão técnica pode afastar as fotos da precisão realista”. In: **Revista Veja**. 1 jul. 1987. p. 116-117.

INSTITUTO CULTURAL BRASILEIRO-NORTEAMERICANO. **Regina Silveira: tempera, xilogravuras**: folder de exposição. Texto: Francisco Stockinger. 18/31 mai. 1964.

JACOB, M. C.; STEWART, L. **Practical Matter – Newton’s Science in the Service of Industry and Empire, 1687-1851**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

KOSSOY, B. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. A memória além do espelho. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Passagem/Carlos Fadon Vicente – Imagens por computação gráfica**: folder de exposição. 14/26 out. 1986.

_____. “O percurso do artista. A modo de uma introdução crítica à obra de Carlos Fadon Vicente”. In: VICENTE, C. F. **Cenários: de duetos e diários**: catálogo de exposição. Textos: Claudia Giannetti, Boris Kossoy, Carlos Fadon Vicente. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, jun. 2014.

_____. **Boris Kossoy fotógrafo**. São Paulo: CosacNaify/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Pinacoteca, 2010.

_____. “Em busca da dupla realidade – o fotógrafo Carlos Fadon Vicente mostra um ensaio fotográfico em branco e preto sobre a Avenida Paulista”. In: **Revista Galeria**, n. 2, 1986.

LAUTERBACH, I. **Antoine Watteau 1684-1721**. Koln: Taschen, 2010.

LÁZARO, Luiz Vicente de Lima. **Site-specific art na obra de Regina Silveira**. 2008, 164 f.

Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo, 2008.

LE GOFF, J. “Documento/monumento”. In: **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

LEIRNER, S. Técnica heliográfica: arte ou simples apropriação? **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 14 abr. 1981. p. 24.

LE WITT, S. “Parágrafos sobre Arte Conceitual”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70** (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. “Sentenças sobre Arte Conceitual”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70** (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MACHADO, A. “Uma poética da desprogramação”. In: MACHADO, A. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 91-103.

_____. “A ciência fictícia”. In: NAVAS, A. M. (Ed.). **Regina Silveira**. Milão: Edizioni Charta, 2011.

MINERINI NETO, J. **Regina Silveira: antiarte e política (1973-1978)**. 2007, 105 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo, 2007.

MINISTERIO DE LA JUVENTUDE, LA MUJER, LA NIÑEZ Y LA FAMILIA. Convención sobre todas las formas de Discriminación contra la Mujer CEDAW. Protocolo Facultativo. Panamá: República de Panamá, edição de 2001.

MORAES, A. (Org.). **Regina Silveira: Cartografias da Sombra**. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Centauros Contemporâneos**: folheto da exposição. Regina Silveira: Velóx, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, outubro de 1998.

_____. Regina Silveira subverte os significados do cotidiano. **Zero Hora**. Porto Alegre. Artes Visuais/Segundo Caderno, 09 jul. 1984.

MULHERES preparam *outdoors*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, Ilustrada, 7º Caderno, 29 ago. 1982, p. 67.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Carta de Regina**

Silveira a Walter Zanini. 21 mar. 1968. São Paulo: Arquivo MAC-USP (FMACUSP 0067.004).

_____. **Carta de Regina Silveira a Walter Zanini.** 02 jun. 1969. Arquivo MAC-USP (FMACUSP 0067.004).

_____. **Ofício 595/69, de Walter Zanini a Regina Silveira.** 23 jul. 1969. Arquivo MAC-USP (FMACUSP 0067.004).

_____. **Carta de Regina Silveira a Walter Zanini.** 31 jul. 1969. Arquivo MAC-USP (FMACUSP 0067.004).

_____. **Carta de Walter Zanini a Regina Silveira.** 22 mai. 1970. Arquivo MAC-USP (FMACUSP 0079.006).

_____. **Carta de Regina Silveira a Walter Zanini.** 14 mai. 1972. Arquivo MAC-USP (FMACUSP 0079.006).

_____. **Carta de Walter Zanini a Regina Silveira.** 29 ago. 1972. Arquivo MAC-USP (FMACUSP 0079.006).

_____. **Carta de Regina Silveira a Walter Zanini.** 24 out. 1972. Arquivo MAC-USP (FMACUSP 0079.006).

_____. **Carta de Regina Silveira a Walter Zanini.** 22 abr. 1973. Arquivo MAC-USP (FMACUSP 0130.003).

_____. **Simulacros: Regina Silveira:** catálogo de exposição artística. Nov./dez. 1984.

_____. **8ª JAC'74:** catálogo de exposição artística. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 05/22 dez. 1974.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Bilhete de Carlos Fadon Vicente a Luíz Hossaka** (exposição Vectors). Arquivo da Biblioteca e Centro de Referência do MASP. s/d.

_____. **Carta de Carlos Fadon Vicente a Fábio Magalhães.** Arquivo da Biblioteca e Centro de Referência do MASP. Chicago, 31 jul. 1989.

_____. **Carta de Carlos Fadon Vicente a Paulo Klein, curador da 1ª Quadrienal de Fotografia.**

Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 23 mai. 1985.

_____. **Carta de Luíz Hossaka a Carlos Fadon Vicente**. Arquivo da Biblioteca e Centro de Referência do MASP. São Paulo, 23 jan. 1991.

_____. **Vectors**: catálogo de exposição artística. São Paulo: Museu de Arte Assis Chateaubriand, 21 ago./08 set. 1991.

_____. **Refletir**: folheto de exposição artística. São Paulo: Museu de Arte Assis Chateaubriand, 1980.

MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul. **Regina Silveira**: catálogo de exposição. Texto: Carlos Cavalcanti. Porto Alegre: MARGS, 1966.

MARTÍN, Alejandro. “Regina Silveira”. In: ZALAMEA, F.; CRUZ, A. et al. (Ed.). **Rondas em Sais: ensayos sobre matemáticas y cultura contemporânea**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas/Departamento de Filosofía, 2012.

MELLADO, Justo Pastor. “Regina Silveira, el goce del simulacro”. In: **Desapariencias – Regina Silveira** (catálogo de exposição artística). Santiago, Chile: Galería Gabriela Mistral, 1999.

NAVAS, A. M. (Ed.). **Regina Silveira**. Milão: Edizioni Charta, 2011.

_____. “Entreimagens”. In: MUSEU VALE DO RIO DOCE. **Ficcões/Regina Silveira**: catálogo de exposição. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 27 jul./27 set.2007.

O DESTAQUE fica com a arte do computador. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 13 out. 1986. p. 8.

O FASCÍNIO das sombras no MAC. **O Estado de São Paulo/Jornal da Tarde**. 08 nov. 1984. p.18.

O “JOGO DE SOMBRAS” na série de Regina Silveira. **O Estado de São Paulo**. 24 mai. 1983. p. 17.

OSTERWORD, T. **Pop Art**. Koln: Taschen, 1994.

PAULISTA SÍMBOLO DA CIDADE. São Paulo: Unida Artes Gráficas e Editora, 1990. Projeto editorial: Ricardo Ohtake. Fotografia: Eduardo Castanho. Texto: Ignácio de Loyola Brandão. Projeto Gráfico: Ricardo Ohtake, Sandra Vaccaro, Ligia Pedra.

PIGNATARI, D. “Espaçonavenida Paulista”. In: **Revista Galeria**. n. 2, 1986.

PLATÃO. **República**. 5 ed. Madri: Mestas Ediciones, 2009.

PLAZA, J.; TAVARES, M. **Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. “Fadon: uma poética digital”. In: **Alfa**: catálogo de exposição. Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 13 a 31 de outubro de 1988.

POR QUE DUCHAMP? catálogo de exposição. São Paulo: Itaú Cultural/Paço das Artes, 1999.

PROSPECTIVA’74 (catálogo de exposição artística). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 16 ago. a 16 set. 1974.

QUEBRA-CABEÇA sem pé nem cabeça. **Zero Hora**. Porto Alegre, 03 abr. 1997, Segundo Caderno, capa.

REDE DE TENSÃO. Curadoria: Vitória Daniela Bousso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Paço das Artes, 2001.

REGINA SILVEIRA: compartimentação da imagem. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2 nov. 1975, Folha Ilustrada, s/p.

REGINA: folder de exposição. Texto: Carlos Scarinci. Galeria Lak’ar, Porto Alegre, nov. 1965.

REIS, M. Avenida Paulista, uma boa renovação visual. **Diário do Grande ABC**. 25 set. 1983. s/p.

RIBEIRO, C. Regina Silveira defendeu tese de mestrado expondo “Anamorfias”. 28 nov. 1980. **Zero Hora**. Porto Alegre, 2º Caderno, p. X.

RICCA, R. Tecnologia e arte, polêmica união. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 23 ago. 1991, Divirta-se, p. 1.

ROCA, José. “Regina Silveira – Mil e um dias e outros enigmas”. In: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Regina Silveira – Mil e um dias e outros enigmas** (catálogo de exposição artística). Porto Alegre, 16 mar. a 29 mai. 2011.

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constancia Egrijas. São Paulo: SENAC SP, 2009.

SANTOS, A.; SANTOS, M. I. dos. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SCARINCI, C. Sem título. In: **Regina Silveira: obra gráfica 71-77**: catálogo de exposição. Porto Alegre, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul. 19 jun./04 jul. 1978.

SCOMAZZON, C. Regina Silveira: minha arte não é popular se o que faço não está no repertório popular. **Zero Hora**. Porto Alegre. Geral – ZH Variedades. 26 jun. 1978. p. III.

SEITZ, W. C. “Ambiente U.S.A: 1957-1967”. In: **Nona Bienal de São Paulo 1967**: catálogo de exposição artística. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967.

SILVA, D. M. A. N. R. da. **Verdade ou mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca**. 2006, 189 f.. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, J. R. **Doença, fotografia e representação – Revistas médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925**. São Paulo: EDUSP, 2009.

SILVA, M. A. da. “O imediato como referência permanente”. In: SILVA, M. A. **História: o prazer em ensino e pesquisa**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. “A História vem a público”. In: _____. **História: Que Ensino é esse?** 1. ed. Campinas: Papirus, 2013. v. 1.

SILVA, R. H. A. **São Paulo, a invenção da metrópole**. 1997, 242 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVEIRA, R. “Middle Class & Co”. In: **Revista Comunicações e Artes**. n. 7. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977, p. 181-187.

_____. **Anamorfis**. 1980, 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **Simulacros**. 1984, 151 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. “Notas sobre a fotografia”. In: **BOLETIM 4**. Grupo de Estudos Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. São Paulo, 2012.

_____. “A genealogia da *Escada Inexplicável* e o embaralhamento dos meios”. In: CARAMELLA, E. et al. **Mídias – Multiplicação e Convergências**. São Paulo: SENAC, 2009.

SETUBAL, O. **A questão da reserva de Mercado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SOULAGES, F. “A ficção fotográfica – Antropologia e Estética”. In: **A Invenção de um Mundo**:

catálogo da exposição homônima. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

STOICHITA, V. I. **A Short of the Shadow**. Londres: Reaktion Books, 1999.

_____. **O efeito Pigmaleão – para uma antropologia histórica dos simulacros**. Lisboa: KKYM, 2011.

STRAND, P. “The art motive in photography”. In: LYONS, N. **Photographers on photography – a critical anthology**. New York: The George Eastman House, 1923.

TEIXEIRA COELHO NETO, J. **Enigmas**. ECA-USP, 1983 (folheto).

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1939-1889)**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Rocco, 1995.

VICENTE, C. F. **Passagem/Alfa, imagens por computação gráfica**: folheto. Sala Waldemar Cordeiro, do Palácio Campos Eliseos, 22 abr./06 jun. 1993.

_____. **Cenários: de duetos e diários**: catálogo. Textos: Claudia Giannetti, Boris Kossoy, Carlos Fadon Vicente. Évora: Fundação Eugénio de Almeida. Jun. 2014

_____. **Outdoor Mulher**: folder de exposição. Brasília: Itaú Galeria, 03/15 ago. 1983.

_____. **AVA**. Livro de artista digital em hipermídia (projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural) 2012.

_____. Duetos. In: **Caderno número 11**. ano XI/IV. Advanced Seminar on Pierce’s Philosophy and Semiotics. 11ª Jornada Peirceana, 04/05 set. 2008. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

_____. Documentação para a 1ª Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo (conceituação do trabalho e montagem). São Paulo, s/d.

_____. Documentação para a 1ª Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo (informações gerais e descrição da obra apresentada). São Paulo, s/d.

VENTURI, L. **História da Crítica de Arte**. Lisboa: Portugal: Edições 70, 2007.

ZALAMEA, F.; CRUZ, A. et al. (Ed.). **Rondas em Sais: ensayos sobre matemáticas y cultura contemporânea**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas/ Departamento de Filosofía, 2012.

ZANINI, W. “A aliança da ordem com a magia”. In: MORAES, A. (Org.). **Regina Silveira: Cartografias da sombra**. EDUSP: São Paulo, 1996.

_____. “Duas décadas difíceis: 60 e 70”. In: FREIRE, C. (Org.). **Walter Zanini – escrituras críticas**. São Paulo: Annablume/MAC-USP, 2013.

_____. “Regina Silveira e as novas poéticas”. In: **Regina Silveira: obra gráfica 71-77**: catálogo de exposição. Porto Alegre: Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, 19 jun./04 de jul.1978.

ZÍLIO, V. Regina mais uma vez. **Diário de notícias**. 23 out. 1966. 2º Caderno. p.4.

YORDÁN, J. M. **Desarrollo político y pobreza**. San Juan: Editorial Cordillera, 1971.

WHITE, H. “A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea”. In: NOVAIS, F.; DA SILVA, R. F. (Orgs.). **Nova História em perspectiva – volume 1**. São Paulo: CosacNaify: 2011.

5.1 ENTREVISTAS:

I. Por e-mail (correspondência pessoal)

BARCELLOS, V. C. **Vera Chaves Barcellos**: entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. E-mail. São Paulo, 12 jun. 2014.

SILVEIRA, R. **Regina Silveira**: entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. E-mail. São Paulo, 14 out. 2012.

_____. **Regina Silveira**: entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. E-mail. São Paulo, 09 jul. 2014.

II. Gravadas em áudio

LORCA, J. H. **José Henrique Lorca**: entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. Gravação digital. (94 min.) São Paulo, 19 mar. 2014.

SILVEIRA, R. **Regina Silveira**: entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. Gravação digital (10 min17s.). São Paulo, 07 set. 2013.

VICENTE, C. F. **Carlos Fadon Vicente**: entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. (Parte I). Gravação digital. (18 min11s.) São Paulo, 24 jan. 2014.

_____. **Carlos Fadon Vicente**: entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. (Parte II).

Gravação digital. (11min28s.) São Paulo, 24 jan. 2014.

_____. **Carlos Fadon Vicente:** entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. (Parte III). Gravação digital. (16 min.) São Paulo, 24 jan. 2014.

_____. **Carlos Fadon Vicente:** entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. (Parte IV). Gravação digital. (23min50s.) São Paulo, 24 jan. 2014.

_____. **Carlos Fadon Vicente:** entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. Gravação Digital. (63 min.) São Paulo, 11 nov. 2013.

_____. **Carlos Fadon Vicente:** entrevista. Entrevistadora: Daniela Maura Ribeiro. Fita cassete. (120 min.) São Paulo, 22 ago. 2011.

III. Em vídeo

VICENTE, C. F. **Carlos Fadon Vicente.** Direção: Luiz Duva. São Paulo: 2007. 27 min. Série Investigações: o trabalho do artista.

VICENTE, C. F. **Carlos Fadon Vicente:** entrevista. Entrevistadora: Daniela Kutschat. 5min19s. Série PENSARTE. Direção e criação: Daniela Kutschat. DVD. (60 min.) São Paulo, 2010.