

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Arquitetura
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Juliana Pontes Ribeiro
Orientador: Prof. Stéphane Huchet

A ARQUITETURA COMO FICÇÃO:
SUPERFÍCIES GRÁFICAS E PERSPECTIVAS PARADOXAIS PARA O ESPAÇO
– A OBRA DE REGINA SILVEIRA

Belo Horizonte
2016

Juliana Pontes Ribeiro

A ARQUITETURA COMO FICÇÃO:

SUPERFÍCIES GRÁFICAS E PERSPECTIVAS PARADOXAIS PARA O ESPAÇO

– A OBRA DE REGINA SILVEIRA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/UFMG), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:

Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

LINHA DE PESQUISA:

Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e suas relações com outras artes e ciências.

TERMO DE REFERÊNCIA DE PESQUISA:

As manifestações espaciais no campo da arquitetura e das artes plásticas.

ORIENTADOR: Prof. Stéphane Huchet

Belo Horizonte

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

R484a

Ribeiro, Juliana Pontes.

A arquitetura como ficção [manuscrito] : superfícies gráficas e perspectivas paradoxais para o espaço : a obra de Regina Silveira / Juliana Pontes Ribeiro. - 2016.

260 p. : il.

Orientador: Stéphane Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

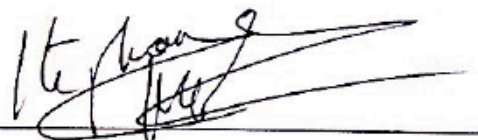
1. Representação de superfícies - Teses. 2. Percepção espacial - Teses. 3. Espaço (Arquitetura) - Teses. 4. Instalações (Arte) - Teses. 5. Projeto gráfico - Teses. I. Huchet, Stéphane. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 760.0981

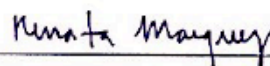
Ficha catalográfica: Biblioteca Raffaello Berti, Escola de Arquitetura/UFMG

Tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo/ NPGAU da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 22 de agosto de 2016 pela Comissão Examinadora:

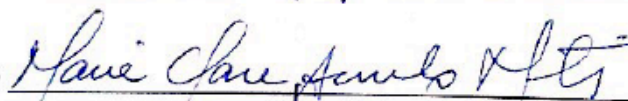
Prof. Dr. Stéphane Huchet (Orientador - EA-UFMG)



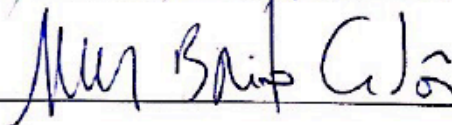
Profa. Dra. Renata Moreira Marquez (EA-UFMG)



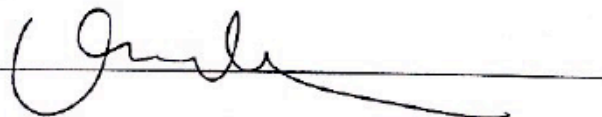
Profa. Dra. Maria Clara Amado Martins (UFRJ)

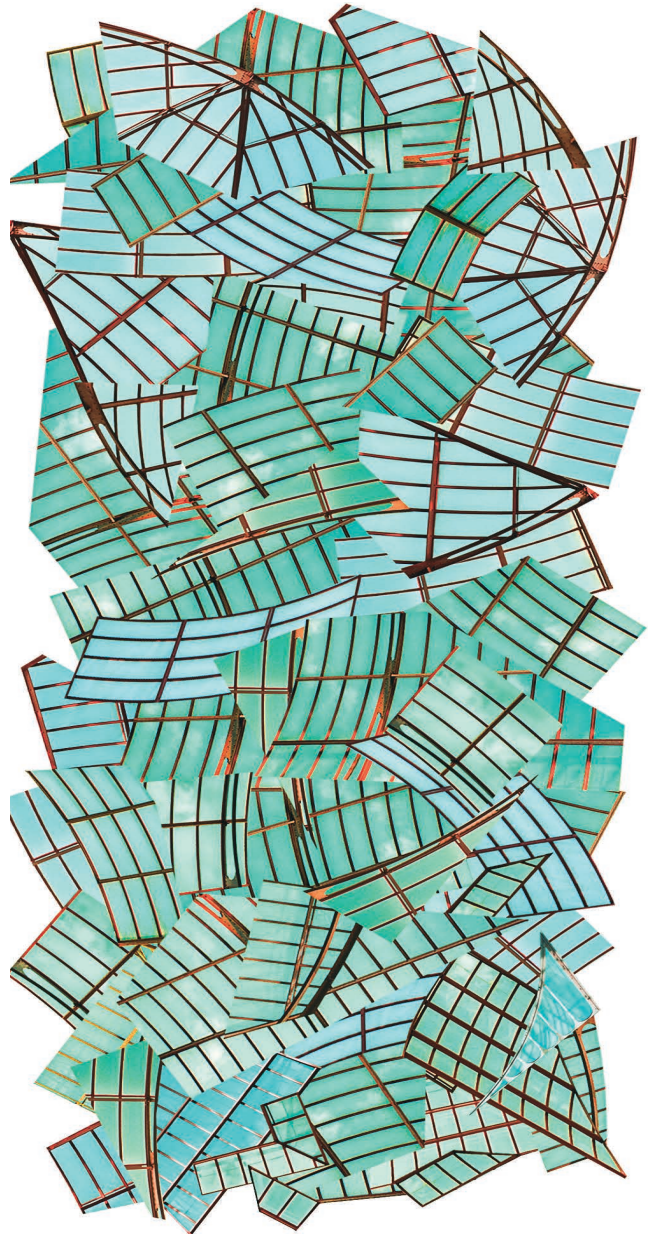


Prof. Dr. Amir Brito Córdor (EBA-UFMG)



Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz (FUMEC)





Dedico este trabalho às duas pessoas
que me estimularam a buscar sempre a
minha melhor versão: à minha mãe, pelo
amor absoluto; e à memória do meu pai,
exemplo sem fim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, prof. Stéphane Huchet, por me receber e apostar no meu projeto e na minha escrita, com comentários precisos e preciosos em suas aulas e orientações;

Às professoras Celina Borges, Renata Marquez e Andréa Zhouiri, que me apresentaram, em suas disciplinas, conteúdos realmente relevantes e estimulantes para o projeto;

À amiga e parceira de projetos Andréa Vilela que, em uma de suas belas apresentações, despertou em mim um olhar novo e transformador para a obra de Regina Silveira, o início de tudo;

À Cássia Macieira, sempre generosa com os amigos, que me deu um caderno maravilhoso feito de reaproveitamento têxtil (meu cúmplice ao longo das disciplinas do doutorado), além do valioso livro *Cartografia das Sombras*, já esgotado no mercado, que foi lido e relido várias vezes neste processo;

À amiga Adriana Tonani, que, mais do que me apoiar e dar suporte nas demandas dos nossos projetos em comum, teve o interesse de discutir o meu pré-projeto de tese em meio a um fim de semana de Ano Novo em São Paulo, além de ter sensibilidade, calma e sabedoria para ouvir meus momentos de drama e *stress* inevitáveis;

Ao companheiro de PROPIC Euclides Guimarães, que me estimula semanalmente ao conhecimento e à descoberta de novos autores que muito me ajudaram neste processo, sem contar as maravilhosas reuniões de pesquisa no terraço que divide com a querida Renata, espaço mais inspirador da cidade;

À minha família maravilhosa – os irmãos Tião e Sérgio; às cunhadas, especialmente à minha cunhada-irmã Silvana; às sobrinhas-afilhadas Camila e Gabriela; às sobrinhas Amanda e Laura; e, agora, ao sobrinho, o Paulo – que são um suporte fundamental de amor e de compreensão, dividindo comigo boas conversas, deliciosos momentos de relaxamento e diversão, assim como as temporadas de tensão (que não foram poucas) durante esses quatro anos;

A todos os amigos queridos que acompanharam com muita paciência, mesmo que de longe, o esforço, o cansaço, os dramas pessoais, as dificuldades e as conquistas desse longo caminho, me ajudando a manter o ânimo, mesmo após anos estudando nas férias, feriados ou finais de semana, sem tempo para celebrarmos nossa amizade;

Ao João, que fez os primeiros anos deste trabalho ficarem mais leves e estimulantes;
Aos vários colegas da Universidade FUMEC, que me incentivaram a manter o ritmo intenso de trabalho e estudo, tornando esse esforço mais suave do que poderia ser;

Aos coordenadores de curso e diretores da Universidade FUMEC/FEA, de 2012 até 2016, que me apoiaram nesta trajetória e compreenderam a dedicação intensa exigida;

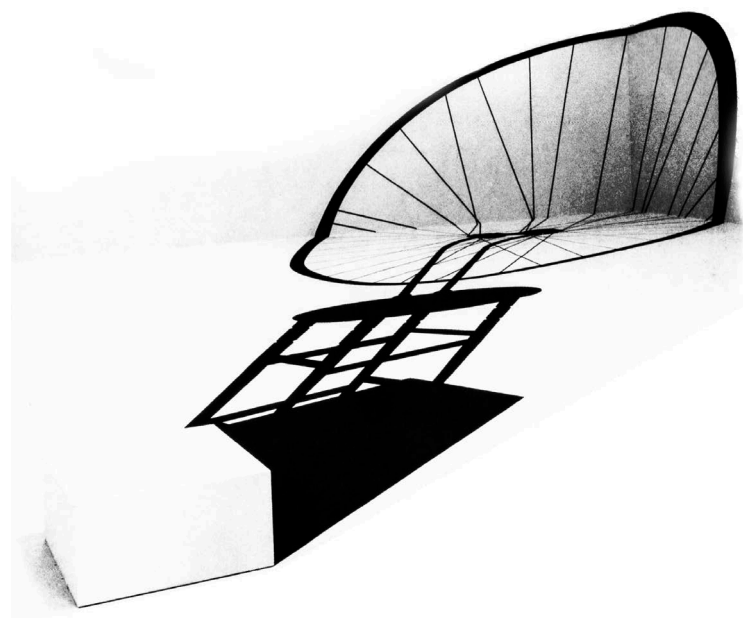
À Regina Silveira e sua equipe, por me receberem no seu estúdio em São Paulo e me abrirem todos os arquivos, plantas, esboços, maquetes e originais dos trabalhos escolhidos como tema de estudo para essa tese, além de responderem generosamente às minhas questões.

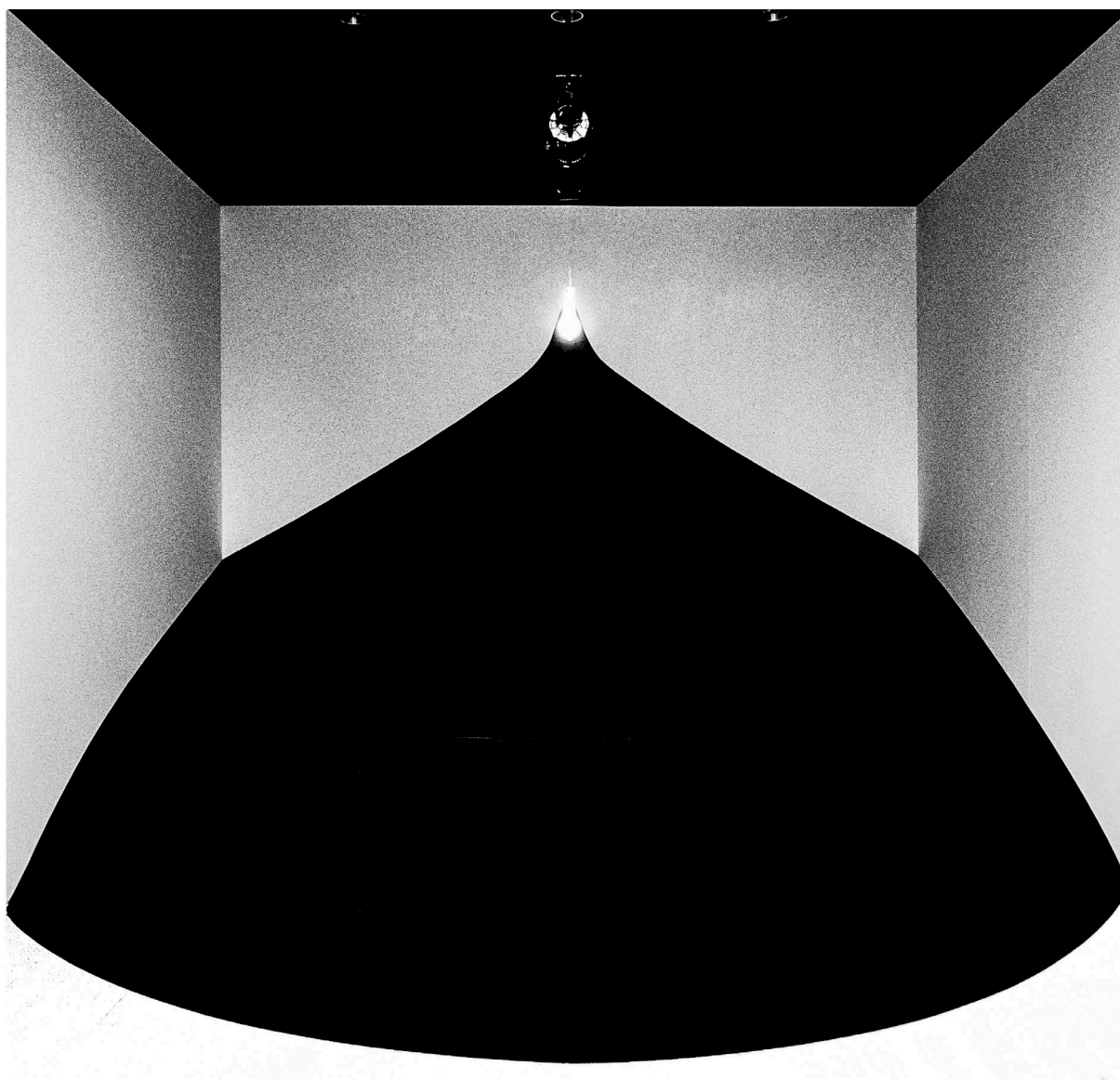
Ao Hugo Tognolo, ex-aluno dedicado, que tratou as imagens digitais de Regina Silveira e realizou o *scanner* de várias imagens impressas, sem as quais eu não conseguiria projetar o *layout* da tese com qualidade;

Ao Programa NPGAU/UFMG, que me recebeu e apoiou nesses quatro anos, ao seu corpo docente e funcionários, que me colaboraram de diversas maneiras nesse processo.

À querida companheira Élide Murta, extensivo à Rachel Murta, profissionais da Trema Textos, que tiveram um olhar cuidadoso, atento e perspicaz para revisar a tese. Mais ainda pelo achado fabuloso do champanhe “Juliana”, que nos aguarda;

Por fim, eu não poderia me esquecer do Sereno, que literalmente esteve ao meu lado, ou melhor, deitado ao pé da minha mesa de trabalho, durante toda a redação da tese, me lembrando sempre de que em alguma hora eu teria que parar, nem que fosse para encher seu pote de ração.





“Obras como essas realizam a essência daquilo que chamamos de *sublime*: algo que é, ao mesmo tempo, incrivelmente belo e apocalipticamente assustador.”

Arlindo Machado

RESUMO

O presente estudo propõe uma reflexão sobre as possibilidades de sensibilização dos espaços arquitetônicos por meio das interfaces gráficas de superfície realizadas nas instalações *site-specific* da artista Regina Silveira. A investigação tem em vista a ampliação da reflexão crítica sobre a qualidade das experiências sensíveis nos espaços construídos e, também, busca apontar possibilidades de reconciliação entre a dimensão técnica e o conteúdo expressivo na arquitetura contemporânea por meio da relação interdisciplinar entre arquitetura, arte e design gráfico. Além disso, importa investigar em que medida o exercício da arte em direção à incorporação das contradições inerentes à complexidade dos ambientes de vida contemporâneos pode ser considerado na pauta das atividades projetivas e das discussões teóricas em arquitetura, assim como no campo do design de superfícies aplicado aos ambientes construídos. O viés teórico tem como fundamento a fenomenologia e os estudos de percepção, sempre ancorados em teorias da arte, da arquitetura e do design gráfico. O estudo considera a arte *site-specific* como um território de tensionamento máximo dessas questões na arquitetura, mas não deixa de fazer apontamentos sobre o design de superfícies também como meio de ampliação do campo relacional das obras arquitetônicas e das experiências de caráter sensível no cotidiano.

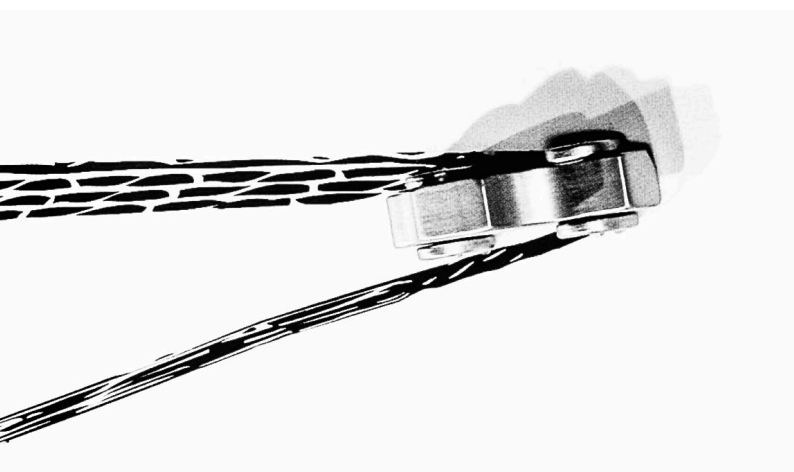
Palavras-chave: Superfícies gráficas Espaço arquitetônico. Arte *site-specific*. Design de superfície.



ABSTRACT

This study proposes a reflection on the possibilities of awareness of architectural spaces through the graphics interfaces of surface, performed in site-specific installations of the artist Regina Silveira. The research is aimed at the expansion of critical reflection on the quality of sensory experiences in built spaces and also point reconciliation possibilities between the technical dimension and expressive content in contemporary architecture through the interdisciplinary relationship between architecture, art and graphic design. Furthermore, it should investigate to what extent the exercise of art towards a merger of the contradictions inherent to the complexity of contemporary living environments can be considered on the agenda of projective activities and theoretical discussions in architecture, as well as surface design field applied to the built environment. The theoretical framework is based on the phenomenology and perception studies, always grounded in theories of art, architecture and graphic design. The study considers the site-specific art as a maximum tensioning territory these issues in architecture, but also make notes on the surface design as a means of expanding the relational field of architectural works and of sensitive experiences in daily life.

Keywords: Graphic surfaces. Architectural space. Site-specific art. Surface design.



LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – <i>Biblioteca Eberswalde</i> , por Herzog & de Meuron, 1999.....	57
FIGURA 02 – <i>Billboard Building</i> , por Klein Dytham, 2005	59
FIGURA 03 – <i>Sin Den</i> , por Klein Dytham, 2005	60
FIGURA 04 – <i>Polygreen House</i> , por Bellemo & Cat Architects, 2007	61
FIGURA 05 – <i>Sfera Building</i> , por Claesson Koivisto Rune, 2003	62
FIGURA 06 – <i>Walch's event Catering</i> , por Dietrich/Untertrifaller Archtekten, 2000	64
FIGURA 07 – Estudos para a dissertação <i>Anamorfás</i> , de Regina Silveira, 1980	77
FIGURA 08 – Esquemas de <i>Projectio II</i> , da tese <i>Simulacros</i> , de Regina Silveira, 1984	78
FIGURA 09 – Esquemas de <i>In Absentia (M.D.)</i> , tese <i>Simulacros</i> , de Regina Silveira, 1984	79
FIGURA 10 – <i>De Artificial Perspectiva 2</i> , obra de Regina Silveira, 1976	83
FIGURA 11 – Obra <i>Quimera</i> , de Regina Silveira, no CCBB-SP, 2003	86
FIGURA 12 – Pavilhão da artista Adriana Varejão no Museu Inhotim, em Minas Gerais/ Brasil; <i>Capela</i> de Rothko, em Houston, Texas/EUA; sala de exposição do <i>Musée de l'Orangerie</i> , em Paris/França com a obra <i>Nymphéas</i> , de Monet	90
FIGURA 13 – Exposição <i>Linha de Sombra</i> , CCBB-RJ, Brasil (2009); Exposição <i>Shadow Line</i> , Galeria Alex Gray, Nova York, EUA (1999/2011); Exposição coletiva <i>Arte à Primeira Vista: Páginas de uma História</i> , no Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil (2014)	92
FIGURA 14 – Obra <i>Derrapando</i> , de Regina Silveira, 2004	98
FIGURA 15 – O obra <i>Desaparências</i> , de Regina Silveira, na exposição <i>Linha de Sombra</i> ; em Torreão, Porto Alegre, 2001; e no <i>El Cubo</i> , SAPS - <i>Sala de Arte Público Siqueiros</i> , Cidade do México, 2004 e no CCBB-RJ em 2009.....	102
FIGURA 16 – Exposição <i>In Absentia (Collection)</i> , Connecticut, USA, 2012, com as obras <i>Masterpieces: In Absentia (Calder)</i> , 1993; <i>Masterpieces: In Absentia (MD)</i> , 1998; <i>Masterpieces: In Absentia (Meret Oppenheim)</i> , 1993	103
FIGURA 17 – Obra <i>Intro</i> , de Regina Silveira, em <i>La Mediatine</i> , Bruxelas, 2005	106
FIGURA 18 – Obra <i>Tramazul</i> , Regina Silveira, MASP - Museu de Arte de São Paulo, 2010	108

FIGURA 19 – Obra <i>Luminância</i> , 2003, de Regina Silveira, no CCBB - São Paulo/SP; Obra <i>Lumen (Memória Azul)</i> , 2005 no Palácio de Cristal, <i>Parque Del Retiro</i> , Madrid, <i>Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia</i>	113
FIGURA 20 – Obra <i>Abyssal</i> , de Regina Silveira, 2010, Lodz, Polônia	116
FIGURA 21 – Obra <i>Tilted Arc</i> (1981-1989), de Richard Serra, em New York; obra <i>Campo Relampejante</i> (1971-1977), de Walter de Maria, no Novo México; e obra <i>Lumen-Transluz</i> (2005), de Regina Silveira, no Palácio de Cristal, <i>Parque Del Retiro</i> , Madrid, <i>Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia</i>	118
FIGURA 22 – Obra <i>Observatório</i> , Regina Silveira, 2006, Pinacoteca do Estado de São Paulo....	120
FIGURA 23 – Obra <i>Bordadura</i> , de Regina Silveira, 2014, Palácio da Artes, Belo Horizonte	123
FIGURA 24 – Obras <i>Luz/Zul</i> (2003), CCBB São Paulo; <i>Lumen-Transluz</i> (2005), no Palácio de Cristal, em Madri; e <i>Glossário</i> (2010), Espaço Cultural Hospital Edmundo Vasconcelos em São Paulo, de Regina Silveira	131
FIGURA 25 – Obra <i>Lumen-Transluz</i> , de Regina Silveira, 2005, Palácio de Cristal, Madri.....	132
FIGURA 26 – Obra <i>Frenazos</i> , 2004, de Regina Silveira, Porto Rico	134
FIGURA 27 – Experiências do público com a obra <i>Abyssal</i> , 2010, Regina Silveira, Polônia	137
FIGURA 28 – Instalação <i>Atractor</i> , 2011, de Regina Silveira, Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul	147
FIGURA 29 – Instalação <i>Derrapando</i> , 2004, Montevideo, Uruguay e <i>Wrap</i> , de 2004, Portland/USA, de Regina Silveira	148
FIGURA 30 – Obra <i>Derrapagem</i> , 2004, de Regina Silveira, Museu de Arte Moderna de São Paulo; obra <i>Derrapagem</i> , 2005, Museu da Gravura Cidade de Curitiba	153
FIGURA 31 – Obra <i>Spiral Jetty</i> , do artista Robert Smithson	156
FIGURA 32 – Registro fotográfico da obra <i>Conical Intersect</i> , 1975, e estudos para <i>Office Baroque</i> , 1977, ambas de Gordon Matta Clark	157
FIGURA 33 – Obras de Barbara Kruger, 1987	158
FIGURA 34 – Série <i>Arquitetura da Loucura</i> , de Léon Ferrari, impressas em 2007-2008, originais de 1980-1986	159
FIGURA 35 – Panfleto <i>Pronto para Morar</i> , 1995, de Regina Silveira, Arte/Cidade 2 - SP.....	161
FIGURA 36 – Projeto do grupo Archigram, catálogo da exposição <i>Living City</i> de 1963	163

FIGURA 37 – <i>Projectio 2</i> , obra de Regina Silveira, 1984	172
FIGURA 38 – Série <i>Anamorfás</i> , 1980, de Regina Silveira, Itaú Cultural	174
FIGURA 39 – Maquete e instalação de <i>Projectio 1</i> e <i>Projectio 2</i> , 1984, Regina Silveira	176
FIGURA 40 – <i>Masterpieces: In Absentia (Man Ray)</i> , 1998; <i>Masterpieces: In Absentia (MD)</i> , 1998, de Regina Silveira, <i>The Aldrich Contemporary Art Museum</i> , Connecticut, USA	178
FIGURA 41 – <i>Equinócio</i> , 2000, de Regina Silveira, Parque Lage, Rio de Janeiro-RJ, Brasil	179
FIGURA 42 – Regina Silveira em sua metodologia de trabalho, no Palácio de Cristal, em Madrid, para esboço inicial das obras de <i>Lumen</i> , 2005	180
FIGURA 43 – Obra <i>Projectio 1</i> , de Regina Silveira, 1984	185
FIGURA 44 – <i>Lumen</i> , 2003, obra de Regina Silveira, CCBB de São Paulo	186
FIGURA 45 – <i>Luminância</i> , 2003, obra de Regina Silveira, CCBB de São Paulo	188
FIGURA 46 – Obra <i>Solombra</i> , 1990, de Regina Silveira, Sesc Pompeia-SP	191
FIGURA 47 – Palácio de Cristal, no Parque do Retiro em Madrid, dentro do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia	192
FIGURA 48 – Desenhos técnicos da obra <i>Memória Azul</i> , de Regina Silveira, no Palácio de Cristal em Madrid, 2005	193
FIGURA 49 – Obra <i>Quimera</i> , de Regina Silveira, 2005, Palácio de Cristal, Madrid	195
FIGURA 50 – Obra <i>Transluz</i> , de Regina Silveira, 2005, Palácio de Cristal, Madrid	197
FIGURA 51 – Museu da Arte da Pampulha, Belo Horizonte, e Pavilhão de Vidro, Brasília.....	199
FIGURA 52 – Obra <i>Mundus Admirabilis</i> , de Regina Silveira, no Pavilhão de Vidro do CCBB de Brasília, 2007	201
FIGURA 53 – Obra <i>Mundus Admirabilis</i> , de Regina Silveira, no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2007	202
FIGURA 54 – Estátua de São Tiago, monumento para Duque de Caxias e esboços da instalação <i>The Saint's Paradox</i> , de Regina Silveira, 1994, <i>Museo del Barrio</i> , New York	208
FIGURA 55 – Obra <i>Gone Wild</i> , de Regina Silveira, de 1996, prédio do Museu de Arte Contemporânea, San Diego, EUA	209

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	27
O DESENHO DA TESE	32
O ESTADO DA ARTE	42
PARTE 1. PROBLEMATIZAÇÃO	53
A ARQUITETURA DA SUPERFÍCIE: imagem-conceito entre design e arte	
PARTE 2. MATRIZES	73
SOBRE HERANÇAS, INFLUÊNCIAS E PRESSUPOSTOS DA ARTISTA	
PARTE 3. HORIZONTES	89
ARTE, ESPAÇO ARQUITETÔNICO E PERCEPÇÃO	
3.1 O cenário a partir dos anos 60	89
3.2 O pensamento site-specific	114
3.3 O corpo em situação: a experiência sensível no espaço arte-arquitetura	126
3.4 Site, espaço e lugar: diferenças e aproximações	142
PARTE 4. PROCESSOS	155
LÓGICAS DO OLHAR: o pensamento projetual em regina silveira	
4.1 Desvios críticos: códigos projetivos entre arte, arquitetura e design	155
4.2 O desenho como pensamento projetual	165
4.3 Perspectiva e fotografia	171
4.4 Luz e sombra	177
4.5 Fluxos mentais a partir da influência surrealista	205
PARTE 5. ESTÉTICA	211
SUPERFÍCIES GRÁFICAS COMO EXPERIÊNCIAS PARADOXAIS NA ARQUITETURA	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	247
PROJETANDO LUZ E SOMBRA SOBRE A ARQUITETURA	
REFERÊNCIAS	254

INTRODUÇÃO

Sensível aos fenômenos que afetam a percepção dos sujeitos, a artista brasileira Regina Silveira (Porto Alegre - 1939), cuja obra é tomada como ponto de partida para este estudo, explora intensamente as formas de representação e as diversas possibilidades de reinvenção gráfica das impressões e das ilusões sugeridas no encontro desses fenômenos com a arquitetura. Suas instalações alcançam a arte como campo articulador de linguagens em torno da ideia de representação, assim como a arquitetura como espaço propulsor de experiências acerca dos fenômenos e suas representações de natureza gráfica. A proposta deste estudo, portanto, é iluminar o grau de convergência entre os campos envolvidos em suas estratégias de criação – a arte, a arquitetura e o design gráfico – por meio da transversalidade dos recursos visuais presentes nessas instalações. Inevitavelmente, ao evidenciarem certos aspectos da experiência dos sujeitos em relação a essas obras, as análises expõem novas questões que se projetam como áreas de sombra, mantendo uma permanente alternância entre iluminar e obscurecer, oposição que forma a condição dialógica determinante para a análise desses trabalhos.

A abordagem interdisciplinar é recomendada pela natureza do objeto de estudo, que conclama o ponto de vista de três campos – arquitetura, arte e design gráfico – para modular o aspecto conceitual das experiências analisadas e dialogar com o repertório técnico-teórico desses campos afins, constituindo o eixo metodológico desta opção de investigação. Para realizar a proposta interdisciplinar de incursão teórica no objeto de estudo, os capítulos desta tese foram orientados a partir de conceitos e reflexões tomadas de campos como a arte, a arquitetura, o design, a filosofia, a antropologia e a sociologia.

O objeto de estudo escolhido para a observação nesta pesquisa concentra-se em um grupo de obras selecionadas da artista, caracterizadas como instalações de natureza *site-specific*, resultantes da associação de estruturas espaciais produzidas pelo pensamento arquitetônico e suas formas de representação por meio de elementos da linguagem gráfica, todos ordenados por intermédio do pensamento das artes plásticas. Entende-se como linguagem gráfica um conjunto de representações visuais composto basicamente por três categorias de elementos e suas relações: gráficos (formas geométricas, formas orgânicas, cores, linha, ponto, plano), tipográficos (signos utilizados na escrita, como numerais e letras) e iconográficos (figuras que representam seres ou objetos). O caráter interdisciplinar das obras escolhidas solicita a observação de instrumentos metodológicos da arte, da arquitetura e do design gráfico presentes no processo criativo e no resultado do trabalho da artista. No entanto, esta pesquisa circunscreve-se no campo de investigação teórica da arquitetura porque o

objetivo de uso das estratégias do design gráfico na conceituação artística de Regina Silveira é provocar a experiência no espaço arquitetônico, pensado como estrutura (edificação) e superfície (ambientação), sendo esta última o território no qual se produzem todas as intervenções, reflexões e questionamentos que permeiam os trabalhos selecionados da artista e as indagações teóricas desta pesquisa.

Assim, os trabalhos analisados têm em comum o potencial de promover a convergência entre dispositivos gráficos de superfície e a dimensão da experiência nos espaços delineados pela arquitetura. Em algumas obras, nota-se o predomínio da metalinguagem na criação das formas, devido às sobreposições de imagens gráficas que reproduzem a própria malha estrutural da edificação, multiplicando o efeito desses materiais no espaço construído. Em outras, distorções de perspectiva e proporção geram confusão e hesitação na compreensão dos ambientes propostos. E, em muitas obras, o principal é o jogo entre luz e sombra, fenômeno presente no mundo da vida, que invade inevitavelmente a dimensão tectônica da arquitetura. De modo geral, as sombras projetadas, tanto no mundo natural como na arte, criam configurações espaciais de aparência enigmática, que são exploradas neste contexto de pesquisa à luz da experiência dos sujeitos como corpos dinâmicos no espaço. Em todos os trabalhos aqui estudados, verifica-se uma intenção permanente de projetar espaços oníricos, sugeridos por elementos temáticos associados às superfícies limítrofes dos espaços reais, tomadas aqui como parâmetros para a percepção. Sobre isso, Regina Silveira comenta:

O que mais tenho feito é revestir superfícies e volumes com desenhos e padrões que nunca chegam a sair do plano onde estão aderidos, mas que, com diferentes estratégias, podem sugerir outra espacialidade – volumétrica, vertiginosa, ou labiríntica – tanto em objetos quanto em intervenções sobre arquiteturas diversas. (SILVEIRA In: NAVAS, 2011, p. 113)

Todas essas formas de intervenção na superfície da arquitetura resultam em alterações sensoriais que produzem certa perturbação na condição de percepção dos espaços, introduzindo a possibilidade de renovação da experiência de interação entre o sujeito e o objeto arquitetônico. Essas reflexões proporcionadas pela multiplicidade de dados sensíveis presentes nesse grupo de obras selecionadas de Regina Silveira e a natureza *site-specific* de seu trabalho oferecem subsídios para a investigação do problema fundador desta pesquisa: as intervenções conceituais e gráficas de superfície criadas pela artista podem contribuir para ativar a condição dialógica dos espaços, aproximando-os da natureza complexa dos processos de vida que participam do conceito de lugar? Essa questão propõe uma reflexão sobre a possibilidade de coexistência entre dualidades como natureza e cidade, ambiente real e ambiente virtual, espaço onírico e espaço concreto no cenário dos objetos arquitetônicos e espaços construídos, promovida a partir de perturbações visuais de ordem gráfica

criadas no encontro entre arte e arquitetura. Uma premissa que se apresenta neste contexto de estudo é que, para consolidar a arquitetura como um campo articulador de uma linguagem expressiva própria, coerente com a sua natureza tectônica e a sua inserção em um contexto de vida específico, as concepções estética, simbólica e sensorial das superfícies dos objetos arquitetônicos devem ser consideradas como fatores fundamentais, capazes de introduzir alterações de ordem qualitativa nas experiências de percepção dos espaços arquitetônicos.

Assim, a hipótese que direciona a pesquisa é que a linguagem gráfica – recurso transversal à arte, à arquitetura, ao design e aos processos comunicativos – pode tornar-se um instrumento metodológico para gerar interferências capazes de afinar a percepção acerca das dimensões sensíveis do espaço, em um processo de potencialização das contradições inerentes ao campo da experiência, pensadas em relações dialógicas a partir do paradigma da complexidade. Parte-se do pressuposto de que a associação entre linguagem gráfica e arquitetura – realizada especialmente nas suas camadas de superfície – adiciona dados sensíveis e significados ao espaço, o que determina um processo de renovação da experiência cognitiva a partir do estímulo aos sentidos. Supõe-se que os elementos de natureza gráfica são capazes de contaminar os espaços ao inserirem perturbações e fatores de estranhamento na condição de percepção da estrutura física dos objetos arquitetônicos. Nessa condição, o sujeito se vê diante de novos modos de interação física e emocional com o objeto arquitetônico, decorrentes de estímulos sensoriais que introduzem a contradição e o paradoxo na relação entre percepção e razão. Essa potência relacional dos espaços configura-se a partir das relações dialógicas características de ambientes complexos. Acredita-se que a proposição dessas novas relações espaciais por meio de processos de linguagem visual, ou de novas virtualidades para os espaços já instituídos, consiga se aproximar de uma materialização das contradições e interações de ordem complexa que constituem o âmbito da vida.

A intenção desta pesquisa é, portanto, fazer uma reflexão sobre as possibilidades de sensibilização dos espaços arquitetônicos pela arte, ampliando a visão crítica sobre a qualidade das experiências nos espaços construídos. Nesse intuito, reforça-se a busca de novas vias de conciliação entre a dimensão técnica e o conteúdo expressivo na arquitetura contemporânea, valorizando, para isto, o terreno das pesquisas interdisciplinares entre arte e arquitetura. No decurso desse pensamento, existe a preocupação de que as contradições inerentes à complexidade do contemporâneo sejam incorporadas na pauta das atividades projetivas e das discussões teóricas em arquitetura pelo viés do pensamento dialógico. Outra reflexão sugerida a partir do estudo do objeto selecionado é o desdobramento dessas questões em direção ao design de superfícies aplicado à arquitetura, que pode ser tratado como um meio de ampliação do campo relacional das obras arquitetônicas e das experiências de caráter

sensível no cotidiano. A partir do objeto de estudo selecionado pretende-se, também, reafirmar a potência da linguagem gráfica como um recurso metodológico transversal à arte, à arquitetura, ao design e à comunicação.

Para alcançar esses objetivos, os procedimentos metodológicos desta pesquisa tiveram início com a seleção das obras da artista que trazem alterações relevantes na percepção do espaço e dos ambientes construídos a partir de formas, grafismos e imagens aplicadas na superfície das edificações por meio de técnicas gráficas de impressão. A partir dos critérios de seleção descritos, foi feito um recorte metodológico no universo das obras de Regina Silveira, resultando, a princípio, na escolha do seguinte grupo: *Masterpieces: In Absentia – Calder, Marcel Duchamp, Meret Oppenheim e Man Ray* (1993-1998), *Vórtice* (1994), *O Paradoxo do Santo* (1994), *Gone Wild* (1996), *Desaparências* (2001), *Luz/Zul* (2003), *Luminância* (2003), *Derrapagem* (2004), *Derrapando* (2004), *Frenazos* (2004), *Wrap* (2004), *Irruption* (2005), *Intro* (2005), a série *Lumen: Memórias azul, Transluz e Quimera* (2005), *Observatório* (2006), *Mundus Admirabilis* (2007), *Entrecéu* (2007), *Tropel* (2009), *Abyssal* (2010), *Glossário* (2010), *Tramazul* (2010), *Atractor* (2011) e *Bordadura* (2014). Esses trabalhos listados são aqueles que trazem as condições centrais de análise, incluindo a ideia de produção gráfica como estratégia de reprodução mecanizada da imagem. As obras *De artificial perspectiva 2* (1976), *Anamorfias* (1980), *Projectio 1 e 2* (1984), *Solombra* (1990) e *Equinócio* (2000) são usadas como suporte para a compreensão do processo de formação da lógica criativa da artista e dos fundamentos que estruturam o seu pensamento no que diz respeito ao tratamento gráfico da arquitetura e às alterações na aplicação das técnicas ilusionistas de representação.

As obras escolhidas foram listadas neste texto introdutório por ordem cronológica e considerando a sua primeira instalação, pois muitas delas foram repensadas posteriormente em diferentes lugares, reaparecendo com títulos similares em outras datas. Essa recriação das instalações em outras épocas e locais reforça a opção por não analisá-las cronologicamente e, sim, convocá-las à medida que os temas de análise exigirem. Sendo assim, muitas vezes uma mesma obra será comentada mais de uma vez, em diferentes partes do estudo, sendo observada a partir de aspectos variados, pois praticamente todas elas carregam grande parte de todas as reflexões tratadas aqui. Essa metodologia pode parecer repetitiva em alguns momentos, mas a outra opção, que seria analisar cada obra individualmente e tentar esgotar a discussão acerca de cada uma sequencialmente, empobreceria as análises, pois, muitas vezes, os comentários e reflexões envolvem questões comuns a mais de uma obra, que merecem ser discutidas no momento em que aparecem, contribuindo com exemplos diversificados para consolidar cada debate temático. Portanto, a decisão foi recorrer às obras à medida que forem necessárias para esgotar a discussão dos temas que constituem a lógica criativa da artista em torno da junção interdisciplinar entre arte, arquitetura e design.

Vale ressaltar que o material iconográfico de registro (fotos, desenhos, projetos e maquetes) das obras selecionadas e dos seus processos de criação e produção, fonte constante de análise, está disponível em livros e *on-line*, além de existirem maquetes físicas reproduzindo todas essas instalações, que fazem parte do acervo da artista e já compuseram a exposição *Ocupação*, no Instituto Itaú Cultural de São Paulo, em 2010. Grande parte do material digital de documentação das etapas de criação das obras selecionadas foi cedida pela artista para esta pesquisa em uma visita ao seu estúdio, em São Paulo, realizada no mês de julho de 2013; assim como foi permitido o acesso às maquetes, então disponíveis, e foi concedida uma entrevista (existem diversas outras entrevistas com a artista, já publicadas em livros, catálogos e no seu endereço eletrônico).

A descrição das formas de acesso a todas as fontes, documentos e registros visuais dos processos e resultados finais de suas obras é necessária justamente para expor o ponto de vista deste estudo crítico: as instalações *site-specific* selecionadas não são abordadas a partir de uma experiência pessoal *in loco* específica, seja a da autora desta tese ou a de algum outro interlocutor. A presente tese se desenvolve a partir da investigação das múltiplas possibilidades oferecidas pela obra em relação ao espaço, o que não condiz com o encarceramento da experiência na visão de um único sujeito. Certamente as experiências pessoais da autora com alguns desses trabalhos encontram-se diluídas nessa multiplicidade de visões possíveis, mas não são determinantes para a observação, pois as documentações visuais consultadas oferecem, por si mesmas, inúmeros pontos de vista sobre os espaços arquitetônicos e as respectivas instalações criadas, incluindo aqueles não acessíveis ao público: os esboços iniciais da artista; as fotos da própria artista explorando fisicamente os espaços; os desenhos em plantas baixas ou sobrepostos às fotografias dos lugares; as imagens digitais feitas em malhas gráficas para a simulação das aplicações reais na arquitetura; as imagens vetorizadas finais e os fragmentos fotográficos já aplicados; as maquetes arquitetônicas que simulam a obra final; os vários registros fotográficos das obras instaladas nos espaços reais; e as fotos de pessoas interagindo com as obras.

O DESENHO DA TESE

Tendo em vista a disponibilidade desse material de consulta e as indagações iniciais sobre as obras escolhidas, a tese foi estruturada a partir de cinco partes: 1. Problematização; 2. Matrizes; 3. Horizontes; 4. Processos; 5. Estética.

A Parte 1 – **Problematização** – coloca em debate a superfície arquitetônica como campo estratégico para as intervenções da arte e do design, ressaltando esse território como detonador das questões essenciais para o presente estudo. A reflexão sobre esse plano de intervenção gráfica como uma interface sensível é contextualizada a partir do cenário contemporâneo de projetos de design voltados para a elaboração conceitual e estética das superfícies de diversas edificações. O design de superfície – área que desenvolve intervenções visuais nas camadas visíveis de todo tipo de objeto, peça ou estrutura – teoricamente se pauta em um método projetual de pesquisa temática e conceitual, resultando em escolhas estratégicas de linguagem e conteúdo, planejadas com o intuito de promover a interação plástica e simbólica entre a estrutura de suporte e a solução em design para a sua superfície. Esses projetos podem utilizar recursos ornamentais e adornos, no entanto a intenção de ornamento não é a sua atribuição primordial, pois existem, com frequência, em função de uma distinção conceitual e estética de um suporte, atribuindo-lhe identidade e acionando a sua capacidade de comunicar temas e conteúdos simbólicos. A criação de ornamentações de caráter autônomo, livres de um compromisso conceitual e de um lastro sociocultural com o contexto no qual estão inseridas, se distancia da complexidade de fatores à qual um projeto de design de superfícies responde na arquitetura contemporânea. Nesse ponto é importante situar que, historicamente, a tradição ornamental das fachadas e superfícies internas das edificações foi intensamente criticada pela arquitetura moderna na primeira metade do século XX e, posteriormente, essa mentalidade modernista será abordada com novas questões sobre os ornamentos e os elementos simbólicos de superfície no período tratado como pós-moderno. Esse último termo pode ser entendido com o suporte das reflexões críticas de Fredric Jameson (2006).

Além dessas duas formas de apropriação plástica da superfície, a arte também toma essa extensão como um suporte competente para suas investigações estéticas, sensoriais e conceituais, sendo que a aliança entre esse campo criativo e os recursos projetuais do design constitui o universo de pesquisa desta tese. Sendo assim, é vital tocar nos conceitos de arte contemporânea e atualidade da arte no contexto pós-moderno, da autora Anne Cauquelin (2005), pois explicam cenários importantes para desvendar essas manifestações estéticas realizadas nas superfícies arquiteturais e, principalmente, a obra de Regina Silveira no cenário da produção atual.

Por fim, nota-se a necessidade de expor nesta parte da pesquisa, mesmo que de forma panorâmica e sucinta, algumas diferenças de apropriação das superfícies arquitetônicas por meio desses modos criativos, além de tratar da ideia de superfície a partir de uma discussão teórica. Para essa reflexão, o autor Vilém Flusser (2007) é consultado na busca pelo entendimento da superfície como um termo que designa tanto uma dimensão propícia para experimentações de natureza simbólica e estética, como, também, um conceito capaz de estimular a formulação de uma lógica ou forma de pensamento. Como o trabalho de Regina Silveira alcança a experiência sensível do sujeito por meio da aplicação de imagens nas superfícies da arquitetura, Flusser foi um parâmetro para a compreensão do que ele considera como “pensamento em superfície” e “experiência a-histórica”, utilizados neste estudo para a observação da instantaneidade dos sentidos e das sobreposições de dados experienciais nas superfícies das edificações. Esse conteúdo ajuda a esclarecer a justificativa para a escolha de um conjunto de instalações originárias do campo da arte como ponto de partida para um debate acerca da dimensão estética da superfície arquitetônica: uma combinação de métodos e recursos de outros campos aliada a um vigor na experiência sensorial; além da intensidade conceitual e estética dessas intervenções.

A Parte 2 – **Matrizes** – refere-se às práticas artísticas, aos movimentos e artistas que Regina Silveira assume como influências, tanto para a formação do seu método como para servir de ponto de partida para um debate ou atitude de contestação artística. É importante esclarecer que esse capítulo não constitui um inventário das leituras e fontes bibliográficas citadas em diferentes momentos por Regina Silveira ou uma tentativa de refazer os seus caminhos de investigação teórica ou histórica. Em lugar disso, a intenção principal aqui é apresentar um conjunto selecionado de referências particulares da artista, frutos de sua investigação pessoal, tomadas a partir dos seus depoimentos, evidenciando um recorte possível do seu ponto de vista. E, ainda, somando-se a isso contribuições teóricas de autores selecionados no atual estudo, que enriquecem as falas de Silveira e servem como um suporte para ampliar a compreensão desses aspectos dentro do universo desta pesquisa. Desse modo, recuperam-se aqui parâmetros que a acompanham desde a sua formação acadêmica; passando por sua vivência como bolsista na Europa; incorporando as suas pesquisas sobre a perspectiva, os anamorfismos, a luz e a sombra a partir de Leonardo da Vinci; assim como a conexão que ela faz entre perspectiva e fotografia, unidas originalmente pela ótica e pelas câmaras escuras; chegando aos seus estudos sobre o ilusionismo e à perspectiva no maneirismo; e, já no século XX, sobre os reflexos desse conteúdo presentes no surrealismo. Grande parte desse movimento pessoal de investigação de Silveira deve-se à influência do pensamento de Marcel Duchamp, impulsionador de muitas de suas inquietações artísticas.

O levantamento de dados e informações sobre os processos metodológicos e o pensamento criativo de Regina Silveira teve como ponto de partida a sua dissertação de mestrado *Anamorfias* (1981) e a sua tese de doutorado *Simulacros* (1984), ambas desenvolvidas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Esses documentos serviram como fonte de informações sobre as elaborações conceituais e os procedimentos metodológicos por ela usados. Também foram mapeadas as entrevistas concedidas pela artista sobre o seu processo criativo, publicadas nos livros sobre sua obra organizados por Angélica de Moraes (1995) e Adolfo Montejó Navas (2011), nos catálogos das suas exposições e no seu *site*. Esses depoimentos e os textos de autoria da própria artista publicados em editoriais diversos foram importantes fontes de afirmações e dados acerca das suas influências, inspirações e diálogos artísticos. Esse material documental reforça grande parte do que foi dito por Regina Silveira em um encontro pessoal com a autora deste trabalho, realizado para fins de pesquisa, no seu estúdio em São Paulo, no ano de 2013, e que não foi gravado a pedido da artista.

A Parte 3 – **Horizontes** – traz pensamentos teóricos e críticos, formulados no campo das artes plásticas, da arquitetura e outros campos afins, que foram associados à lógica criativa de Regina Silveira por meio das observações e análises geradas neste estudo. Esse escopo teórico, acionado no sentido de somar contribuições ao conjunto de matrizes assumidas pela artista, cumpre a função de contextualizar historicamente o seu pensamento artístico, localizar suas referências em um universo mais amplo e oferecer aporte crítico para a observação das questões motivadas pela combinação entre superfície e espaço arquitetônico. A denominação de horizonte para esse momento da pesquisa é devido a uma intenção de concentrar, em um mesmo campo de visão, diversas manifestações e pensamentos acerca da arte e de seus campos limítrofes que, de alguma maneira, são relevantes para se estabelecer aproximações ou contraposições diante da obra de Silveira.

Fundamentalmente, essa parte traz uma visão panorâmica sobre fatores e reflexões no campo artístico que associam a arte à arquitetura por meio da concepção do espaço construído como elemento fundamental na experiência de percepção de uma obra. Nesse trajeto, recupera-se a proposta de deslocamento percebida nos *ready-mades* de Marcel Duchamp e os movimentos da arte dos anos 1960 e 1970, como a *Assemblage* e a *Pop Art*, tomados como fatores essenciais para a compreensão da formação de uma nova ideia de realismo, denominado na Europa como *Nouveau Réalisme* ou Novo Realismo. Avançando um pouco mais, a relação entre arte, espaço e percepção passa a ser tratada a partir da compreensão do papel central do minimalismo como detonador de uma série de questionamentos sobre o espaço da arte e a arte no espaço. Nesse aspecto os autores Michael Archer (2001) e Giulio Carlo Argan (1992) foram fortes pontos de apoio, pois destacam a crise das tradições científicas

ao apresentarem uma limitação para lidar com as questões humanas, ligadas aos aspectos sensíveis e ao sentido da vida. Argan trata especificamente da “crise do objeto” na sociedade industrial, que repercute no abandono do “objeto-modelo” da arte. As *performances*, os *happenings* e a *action painting*, abordados a partir dessas reflexões de Giulio Carlo Argan, aparecem como dados para o entendimento das relações do corpo do artista com o processo criativo. A noção de “persona do artista”, apresentada por Michael Archer, também se torna relevante para tratar desse cenário que surge em meados do século XX na arte.

A abordagem dessas referências artísticas cria condições para a observação da arte como o encontro da experiência do corpo no espaço e permite a incorporação pontual da visão fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1999). A fenomenologia, como um sistema teórico, não molda esse estudo em sua totalidade, mas alguns conceitos de Merleau-Ponty foram trazidos à discussão, pois abrem perspectivas para reflexões que apostam na aquisição de conhecimento por meio do corpo e em cada situação distinta da experiência. Muitos conceitos do autor foram aplicados nesta pesquisa para compor o entendimento do processo de percepção do espaço pelo viés da arte: as noções do “para si” e do “em si” no entendimento da totalidade do objeto; a consciência da multiplicidade de interações entre sujeito, objeto e contexto pela “estrutura objeto-horizonte”, somada à noção de “duplo horizonte de retenção e protensão”; e a “experiência perceptual corporificada”, que é tratada na arte de Silveira como o entendimento do mundo factível por meio da capacidade sensível.

Alguns autores dos campos da sociologia e da antropologia também foram incorporados ao debate, por uma conexão possível com os temas fenomenológicos vistos a partir de Merleau-Ponty (1999) e pela busca de um campo instrumental teórico mais amplo para lidar com a questão da experiência e da percepção. A partir da proposta da professora Andrea Zhouri¹ de conectar leituras de Tim Ingold, Pierre Bourdieu e Merleau-Ponty, foi utilizado o conceito de “*habitus*”, de Pierre Bourdieu (2002), desenvolvido em sua “teoria da práxis” e o pensamento de Tim Ingold (2002), focado na tensão entre o fluxo contínuo imaginativo e a restrição material construtiva por meio do conceito de “engajamento perceptivo ativo”, que é entendido como o desenvolvimento de habilidades relacionadas ao espaço sem que elas sejam uma repetição de formas transmitidas culturalmente, configurando-se como algo além da noção usual de habitar. A noção “movimento de percepção” a partir da ação do sujeito em Ingold também é uma importante conexão com a fenomenologia.

Todo esse despertar do corpo em relação ao espaço na obra de Regina Silveira surge das intervenções gráficas nas superfícies das edificações, sendo que estas carregam em si uma relação visceral da imagem com as questões simbólicas presentes

¹ Experiência relativa a uma disciplina do programa de pós-graduação em antropologia de UFMG, ministrada pela profa. Andrea Zhouri, em 2012, e cursada como disciplina isolada antes do ingresso no doutorado do NPGAU-UFMG.

na linguagem estilística e estrutural da arquitetura. Como um ponto de reflexão sobre esse aspecto, recuperou-se a discussão proposta no texto *Collage City*, por Colin Rowe e Fred Koetter (ROWE, KOETTER In: NESBITT, 2008, p.294-322), a partir dos conceitos de “teatros da memória” e “teatros de profecia”, trazendo à tona a noção de utopia, tratada por eles em duas possibilidades: como metáfora ou como prescrição.

A crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss (2007) também refere-se ao conceito de superfície, tratando-a como território natural para o acontecimento da experiência sensível do sujeito e para o significado da obra. Alguns desdobramentos da ideia de superfície a partir da mesma autora foram trazidos ao debate, como a noção de “superfícies mudas”, que surgem em oposição àquelas que induzem a uma “inteligência desbravadora”, assim como a abordagem do “fato perceptivo” que acontece na superfície e passa a ser o centro da relação sujeito-objeto. Para a compreensão da relação da arte com a experiência de caráter espacial, toma-se a discussão de Krauss sobre a “unidade essencial do objeto”, aspecto intelectual, frente à experiencição em tempo presente de seus dados perceptivos. E, de forma imprescindível, recupera-se o conceito de “campo ampliado” e a problematização do conjunto de oposições que Krauss aponta com ele: “paisagem e não-paisagem”; “paisagem e arquitetura”; “arquitetura e não-arquitetura”; “não-paisagem e não-arquitetura”. Sobre o espaço em arte, as reflexões de Rosalind Krauss também trazem para este estudo as concepções de “espaço conceitual” ou “espaço virtual” de um quadro tradicional e de “espaço literal”, que se forma na materialidade de uma obra que avança sobre o espaço real. Em sintonia com as direções aqui traçadas, a referência de Krauss a Merleau-Ponty para reforçar a coexistência entre espaço perspectivado e o espaço real já aponta para as relações que serão estabelecidas posteriormente na tese entre o paradoxo da realidade e da ficção.

Para adentrar de maneira mais específica nas questões das instalações de arte como uma lógica de sensibilização das estruturas espaciais, a definição de obra *site-specific* foi primordial, assim como a recuperação do entendimento e uso do termo em sua origem, no fim da década de 1960, em contraposição ao paradigma modernista do pedestal, ou seja, ao modelo de arte autônoma. Miwon Kwon (2004) torna-se uma autora fundamental para essa contextualização histórica, apontando para a “indiferença pelo lugar” predominante na arte modernista e as vertentes de instalações de caráter espacial que surgiram posteriormente, diferenciadas pela autora a partir dos modelos fundamentais de “integração” e “intervenção”. As diferentes formas de atuação *in situ* e suas denominações específicas, como *Land Art* (instalações em ambientes naturais) ou *Public Art* (instalações em espaços urbanos), também foram abordadas nessa etapa de contextualização. Ainda tomando Miwon Kwon como referência, suas discussões acerca das instalações espaciais em arte se estendem para as décadas de 1980 e de 1990, com a questão de certa volta da autonomia da obra,

trazida pelas tentativas de resgate das obras *site-specific*, que se tornaram referências históricas para o campo da arte e passaram a ser reproduzidas em lugares diferentes e distantes no tempo em relação à obra original. A divisão das obras contemporâneas de natureza *site-specific* em três modelos, feita por Miwon Kwon, aponta importantes questões sobre o *site* incorporadas nesta pesquisa: o aspecto fenomenológico; o campo ideológico e a via discursiva.

Neste momento torna-se imprescindível colocar em discussão o ponto de vista dos teóricos em arquitetura, pois entra em foco o tema da espacialidade da arte realizada através da arquitetura. Kenneth Frampton (FRAMPTON In: NESBITT, 2008, p. 476-481) é citado para tratar da experiência espacial local frente às referências conceituais de caráter globalizado e, também, para a discussão fundamental sobre a diferenciação entre os termos ‘espaço’ e ‘lugar’ a partir de relações espaciais e experiências sociais. Além desses termos, Frampton também aponta para o “não-lugar”, espaço frequentemente encontrado no domínio urbano, contexto que o autor denomina como “*rush city*”.

Ainda do ponto de vista dos autores em arquitetura, Christian Norberg-Schulz (SHULZ In: NESBITT, 2008, p. 444-461) traz um pensamento importante sobre o habitar como um ocupar físico e simbólico, pensamento essencial para a compreensão das noções de espaço e lugar. O autor trata do encontro entre o conteúdo sensível da vida com o espaço físico que a modela e, para isso, recorre à arte como o campo capaz de dimensionar o que não é da ordem da ciência. Esse pensamento reforça a relação estabelecida entre a obra *site-specific* de Regina Silveira e a arquitetura. A partir de Norberg-Schulz o espaço é ressaltado como uma “dimensão existencial” e o fazer da arquitetura como a busca pela construção de um “lugar” em seu entendimento pleno. Essa compreensão de lugar, do autor, refere-se a um “fenômeno qualitativo total”, que envolve uma ambiência como “espírito do lugar” ou “essência do lugar” – a partir do conceito romano de “*genius loci*” – diretamente conectado às noções de “espaço e caráter”. Esses conceitos operativos de Norberg-Schulz se entrelaçam com os conceitos filosóficos sobre a percepção dos espaços e dos fenômenos na arte.

A distinção de Stéphane Huchet (2012) entre obra “*site-specific*” e “*ideology specific*” indica a autonomia crítica da arte que se realiza a partir de um espaço construído específico. O seu conceito de “campo de forças” evidencia a relação da arte com a arquitetura no sentido de uma potência que dinamiza forças em direção ao ambiente e este torna-se parte da obra, mas sem que essa relação seja comprometida com uma ideologia local imposta ou uma vocação planejada. A fusão entre o “plano parietal” e o “plano pictórico”, apontada por Huchet nas instalações *site-specific*, também é tomada como parâmetro importante para a análise da fusão entre imagem e superfície da edificação em Regina Silveira.

Por fim, o termo *situation*, ou situação, é trazido à discussão pela autora Claire Doherty (2009) para ressaltar as diferentes formas de interação com o lugar que a arte pode propor na contemporaneidade, com a intenção de posicionar com mais clareza a proposição artística de Regina Silveira, que permanece atuando no espectro das instalações *site-specific* ou obras *in situ*. Entende-se a obra de Regina Silveira como uma série de intervenções em um lugar, que acionam a amplitude de sentidos e conteúdos já existentes ali como potencialidades do *site*. Em sua obra, Silveira não atua por meio de uma situação tramada, forjada para se constituir em um acontecimento, fluxo ou interrupção dos elementos de um lugar, mas opera na constituição física e simbólica da estrutura espacial existente, em seu cerne, como fenômeno revelado ao corpo do sujeito.

A Parte 4 – **Processos** – trata da dimensão metodológica da arte de Regina Silveira, em que se verifica a noção compartilhada de projeto entre a arte e diversas outras áreas projetuais, sendo que a arquitetura e o design foram tomados como exemplos permanentes neste estudo. Nesse contexto, o termo projeto é entendido, pelo viés metodológico, como recurso para a viabilização de propostas criativas e ações interdisciplinares. Nesse ponto, tangencia-se a noção de campo de conhecimento e a formação disciplinar dos territórios do saber formal. O pensamento interdisciplinar é tratado como recurso de ampliação da potência de um campo, assim como uma lógica de desvio, uma forma de reconfigurar a natureza original de determinados elementos nascidos em alguma tradição disciplinar específica.

A ideia de desvio metodológico é trazida ao debate, de maneira ampla, por meio de exemplos de obras de artistas diversos e, de um modo mais específico, pela observação crítica de Stéphane Huchet (2012) acerca desse aspecto no trabalho de Regina Silveira, entendido pelo autor como um contratipo metodológico, definição que será explicada no desenvolvimento do capítulo. Para uma contextualização mais ampla desse cenário de cruzamentos interdisciplinares em um tempo associado ao pós-moderno, buscou-se a visão crítica de Fredric Jameson (2006) sobre as manifestações na arquitetura, artes plásticas, literatura, música e cinema que surgiram a partir dos anos 1960 com esse perfil, assim como o seu comentário sobre a hibridização dos discursos teóricos de várias ordens – filosofia, história, teoria social ou ciência política – no final do século XX.

Para pontuar as discussões específicas sobre a hibridização de linguagens e métodos a partir do campo da arte, autores atentos a esses trânsitos interdisciplinares são convocados à discussão para adensar a observação desse aspecto na análise do objeto. O conceito de campo expandido, de autoria de Rosalind Krauss (2007), é adotado mais uma vez, pois fornece um terreno sólido para a compreensão das origens das relações cruzadas entre a arte e a arquitetura como pensamentos acerca da noção de espaço. A partir desse fundamento, são incluídos os apontamentos críticos

de outros observadores sobre o diálogo da arte com outros saberes, como o inglês Michael Archer (2001) e os brasileiros Agnaldo Farias (1999) e Angélica de Moraes (1995), que ajudam na compreensão da cena contemporânea e do próprio trabalho de Regina Silveira nesse contexto.

O pensamento de artistas emblemáticos também é incorporado às análises, a começar pela reflexão da própria Regina Silveira, presente por meio de entrevistas e da própria produção teórica. Artistas cujos pensamentos foram fundadores da vertente conceitual na arte, como Sol LeWitt e Lawrence Weiner, serviram de suporte para importantes análises sobre o aspecto conceitual no método de projeto de Regina Silveira e também para diferenciar a visão da artista acerca dessa questão em sua obra. Discute-se, também, a noção de conceito criativo em circunstâncias projetuais, realizando um paralelo com o universo do design.

A fotografia, por ser uma parte relevante do método de Regina Silveira, entra na discussão a partir de sua ligação original com a perspectiva ótica e por sua relação com a perspectiva linear ao compartilharem a busca por um ponto de enquadramento da imagem. Também é ressaltada a sua relação essencial com a questão da luz e sombra, fundamentos de toda a obra de Regina Silveira. A dinâmica entre a luz e a sombra foi abordada, a princípio, pelos textos de Michael Baxandall (1997), que traz à tona a discussão sobre as sistematizações dos tipos de sombra, feita por Leonardo da Vinci no final do século XV, que serviram para pontuar algumas análises da obra da artista. A partir de Baxandall também se discute o ponto de vista empirista de John Locke, no século XVII, que busca o reconhecimento das causas que geram as sombras a partir de uma experiência sensorial real anterior com o mesmo tipo de objeto, e o ponto de vista de Étienne Condillac, autor do século XVIII, que propõe o sensualismo como uma teoria sobre a percepção que explora a combinação de experiências sensoriais para gerar o conhecimento das formas, dispensando os processos de inferência tratados por Locke.

Ainda sobre a questão de luz e sombra, as reflexões de Rudolf Arnheim (2011) são tomadas como referência sobre a relação da iluminação e da perspectiva com imposições de linguagem e representação sobre as formas. Já a sombra, vista tanto como ausência quanto como presença, é tratada a partir de Adolfo Montejo Navas (2011), que aponta a suspensão do “caráter objetual” na arte contemporânea. Essa discussão vai ao encontro da descrição de Tadeu Chiarelli (CHIARELLI In: MORAIS, 1995, p. 203-2018) sobre a arte de Regina Silveira como “*cosa mentale*”, em alusão à frase de Leonardo da Vinci – “A pintura é coisa mental” – que aponta para o exercício mental produzido no campo da arte para desvendar as questões de linguagem decorrentes da busca pela representação ilusionista da realidade. Somam-se a esse ponto comentários da artista sobre o entendimento de Marcel Duchamp a respeito do movimento surrealista e os desdobramentos sobre as ideias de André Breton (BRETON In: CHIPPE, 1996, p.414-421) a partir do pensamento falado de Freud, associado ao processo criativo na arte, o que, nesta pesquisa, foi relacionado também com a técnica de *brainstorming* nas áreas projetuais.

A Parte 5 – **Estética** – concentra o cerne das questões apresentadas pelas instalações de Regina Silveira: a experiência paradoxal. Esse aspecto surge nas observações do conjunto de obras da artista a partir do pensamento de Michel Foucault (2013) sobre as heterotopias, que podem ser identificadas nos trabalhos de Regina Silveira a partir da complexidade dos espaços gráficos que se instalam nas estruturas físicas de diversas arquiteturas e constituem realidades temporárias e simultâneas às condições pré-existentes do lugar ali demarcado. Esse momento do texto expõe muito mais do que a natureza aparentemente contraditória dessas imagens em relação aos espaços, mas explicita a sensação de contrassenso diante do universo variado de parâmetros conceituais e referências artísticas de Silveira, que são combinados em estratégias de caráter perturbador ou que tendem para uma atitude de desvio. O conceito de complexidade e a noção de dialogismo, ambos tomados a partir de Edgar Morin (1990), também oferecem recursos para a compreensão dessa convivência entre opostos.

Para a compreensão desses pensamentos na obra gráfico-espacial de Silveira foi adotada, somente nessa parte da tese, uma metodologia de agrupamento das instalações por afinidades temáticas. Esse recurso tem como finalidade apontar territórios comuns, a partir dos quais as experiências sensoriais e conteúdos simbólicos possam ser compreendidos de um modo mais completo, adensados pelas múltiplas maneiras de abordagem de um mesmo assunto. Desse modo, temos conjuntos de obras que refletem coincidências temáticas e abordagens gráficas similares dentro da totalidade de trabalhos selecionados da artista, que são:

\ Traço

Divide-se entre pegadas e rastros de animais – evidenciando um referente orgânico – e marcas de pneus, que apontam para veículos automotivos. Os primeiros aparecem nas obras *Intro*, *Irruption Series-Saga*, *Mundus Admirabilis*, *Gone Wild* e *Tropel*, que são intervenções que trazem a ideia de invasão das edificações por pragas, rastros de animais ou pegadas. Essas figuras ocupam os espaços arquitetônicos com uma profusão de elementos considerados estranhos aos ambientes ali projetados, que são criados para serem, aparentemente, protegidos desses invasores. Os segundos encontram-se nas obras *Derrapagem*, *Derrapando*, *Frenazos* e *Wrap*, instalações que carregam para os ambientes arquitetônicos e as fachadas a dinâmica das ruas e a impessoalidade das máquinas automotivas, marcadas pela velocidade e por representarem certa ameaça ou perigo iminente.

\ Ausência

Outros exemplos de afinidade podem ser vistos entre a instalação *Desaparências*, a obra *O Paradoxo do Santo* e a série *Masterpieces: In Absentia* – que cita Calder,

Marcel Duchamp, Meret Oppenheim e Man Ray. Nessas obras, a sombra surge da ausência do referente que lhe deu origem ou como uma deformação perceptiva e interpretativa do mesmo, atribuindo-lhe um grau de autonomia formal e simbólica.

\ Infinito

Já em *Observatório* e *Entrecéu* a dimensão do espaço construído ganha a amplitude e a sensação de grandeza do espaço celeste, inserindo a noção de infinito nos espaços finitos.

\ Fragmento

A série *Lumen: Memóriazul, Transluz e Quimera*, e a instalação *Luminância* são trabalhos que fragmentam e multiplicam visualmente as superfícies arquitetônicas que servem de suporte e, ao mesmo tempo, de conteúdo imagético para essas instalações. Nesses casos, as estruturas das edificações que recebem as obras são colocadas como o centro da exploração gráfica e como o próprio fator perturbador do ambiente.

\ Abismo visual

Também em uma relação de semelhança, *Vórtice* e *Abyssal* estabelecem um jogo gráfico entre a arquitetura e a perspectiva, projetando os edifícios originais, que recebem estas obras para dentro deles mesmos, em um enraizamento de profundidade abissal.

\ Grafia

Luz/Zul, Glossário e Atractor trazem como afinidade a palavra escrita que, ao se deixar penetrar pela incidência da luz natural ou refleti-la de maneira especular, traz a similaridade gráfica entre as obras e reforça a dualidade entre luz e sombra.

\ Feminino

Por fim, o universo feminino é exposto na trama estrutural da arquitetura nas obras *Tramazul* e *Bordadura*, que tecem uma imagem do fazer manual dos bordados tradicionais como um invólucro, uma nova ordenação visual para a dimensão tectônica da arquitetura, que se apresenta tecida pelo trabalho feminino e, não, pela empreitada construtiva masculina.

O ESTADO DA ARTE

Várias obras de análise crítica sobre o trabalho de Regina Silveira foram consultados nesta pesquisa, sendo que alguns serviram como uma introdução para o entendimento dos procedimentos criativos da artista e, outros, trouxeram confirmações ou argumentos de apoio para alguns caminhos já trilhados neste trabalho. Nota-se que a grande maioria dos textos consultados concentra os seus esforços na compreensão das imagens criadas por Silveira a partir da inserção dessas no campo das artes visuais, tendo esse território como ponto de partida e parâmetro de análise para suas conclusões finais. Nesse quadro, muitos desses autores vão abordar as estratégias de tratamento das imagens a partir de projeções de luz, sombras e perspectivas espaciais; alguns, as questões ligadas à percepção e aos sentidos; outros, os simbolismos e os aspectos críticos, assim como suas raízes históricas na tradição da arte. Em sua maioria, todos citam os compartilhamentos interdisciplinares que a artista faz com diversas áreas, porém poucos fazem desses campos limítrofes o propósito primordial de suas análises, como é o caso da presente tese. Todas essas fontes e suas contribuições, somadas às demais referências desta pesquisa, foram tomadas no intuito de formular um percurso particular de investigação que, além de compreender a lógica autoral da artista a partir das questões demandadas pelas artes visuais, avança em direção à reflexão sobre esses temas em um espaço de interlocução com a linguagem gráfica como pensamento projetual e com a arquitetura como objeto de construção de experiências no cotidiano. Portanto, é importante frisar que o entendimento do lugar que o trabalho de Silveira ocupa em relação às discussões no campo das artes visuais, proporcionado em parte pela revisão da literatura crítica aqui selecionada, é um fundamento basilar para expandir essas questões para campos limítrofes – no caso a arquitetura e o design gráfico em seus tratamentos de superfícies – pois esses, sim, constituem os territórios nos quais se observa o tensionamento conceitual dos conteúdos mencionados nesta tese.

Para esse fim, alguns volumes editoriais que concentram textos selecionados sobre as várias fases de sua trajetória artística foram escolhidos como base de consulta e serviram também para a contextualizar o seu trabalho no cenário da arte nacional e internacional. Pela ordem cronológica da edição, o primeiro a ser consultado foi o livro organizado por Angélica de Moraes em 1995 – *Regina Silveira: cartografia das sombras* – que oferece um apanhado geral da carreira da artista até então, a partir de múltiplas abordagens feitas por nomes reconhecidos no ambiente da crítica em artes visuais.

Angélica de Moraes (1995) apresenta a publicação a partir da ideia da sombra como aparência e simulacro, retomando o mito da caverna de Platão para tal, referência que foi pontualmente tratada neste estudo. Em seu percurso pela obra da

artista, ela recupera sua relação com os estudos de perspectiva que surgem a partir de Leonardo da Vinci, destacando a importância das aberrações marginais para a lógica de Regina Silveira. Sobre esse aspecto, a autora reforça a intenção paródica e política das distorções e sombras da artista, evidenciando que o seu modo de operar está em sintonia com a arte conceitual, pois recusa “temas literários” para manter sua abordagem crítica na “armação formal da obra”. Essas últimas considerações foram levadas em conta no atual estudo, pois reforçam também a conexão conceitual que une a arte, a arquitetura e o design como exercício projetual. Da mesma maneira, a distinção que a autora faz entre o ato criativo a partir de um desenho intuitivo inicial e a posterior racionalização deste traço em um método exato, para ajustá-lo tecnicamente aos espaços, foi um dado que reforçou também os laços aqui propostos entre a metodologia criativa de Regina Silveira e os métodos de projeto das áreas citadas. Também foram mencionadas algumas influências assumidas pela artista, que serão tratadas na Parte 2 desta tese, como o pensamento de Marcel Duchamp e o surrealismo de De Chirico. A autora também coloca a sombra de Regina Silveira por um viés benigno na série *In Absentia*, revelando-a não só como aberração, manipulação ou artifício para impor situações, mas como um recurso para citar as poderosas influências do pensamento artístico do século XX. Essa colocação foi considerada por colaborar para o entendimento da complexidade que envolve as instalações de Silveira em relação aos espaços, dado que compõe um dos fundamentos desta tese. Sobre o feminino como tema de várias obras, Angélica de Moraes identifica um “viés feminista não assumido”, que desemboca no “confinamento doméstico”, intensificado pelos modelos de moradias extremamente desumanizados propostos pelos interesses voltados para a especulação imobiliária. A alusão ao feminino aparece nas análises individuais das obras selecionadas para este estudo, pois o tema é recorrente em suas instalações, e os questionamentos destinados aos modelos propostos pelas edificações comerciais são uma constante nesta pesquisa, justamente por ser a arquitetura o campo de onde partem todas as indagações e temas de interesse para a tese.

Em seguida o texto de Walter Zanini (ZANINI In: MORAES, 1995, p.125-176) expõe as influências na formação da artista e a sua relação com tecnologias e saberes de outros campos do conhecimento. Em seu percurso sobre a trajetória profissional de Silveira, Zanini aponta a relação da “ordem com a magia” em seu método, demonstrando a união entre “fundamentos matemáticos” e um “lirismo na atitude”. Essa observação é importante para ressaltar, na pesquisa, a relação intuitiva da escolha das imagens e dos temas, que é associada ao método exato da perspectiva e das técnicas projetuais. Ao mesmo tempo, o autor também destaca a intenção da artista em propor uma “contravenção dos sistemas de perspectiva”, desafiando a percepção. Para esta tese, a noção de que os princípios da perspectiva são arbitrários e relativos a quem os manipula é essencial na compreensão da lógica de Regina

Silveira, tendo em vista a imagem no espaço como um “lugar de jogo e artifício”, como o autor mesmo diz. A noção de artifício é associada ao conceito de design pelo autor Vilém Flusser (2007), e todas essas reflexões acerca deste termo foram muito úteis no decorrer desta pesquisa. Assim como outros, Zanini faz uma revisão das influências assumidas pela artista, especialmente em seus trabalhos acadêmicos de mestrado – *Anamorfias* – e de doutorado – *Simulacros* –, ambos realizados na Universidade de São Paulo - USP, referências que serão tratadas com mais detalhes na Parte 2 desta tese. Além disso, ele não deixa de tratar a sombra como simulacro, de abordar o seu aspecto simbólico e a ideia simultânea que ela carrega de presença e ausência, esta última muito comentada em diferentes momentos deste trabalho. Nesse sentido, outro ponto lembrado pelo autor é a relação entre percepção e memória, assim como a conexão entre realidade e ficção, parâmetros que ganham importância ao longo desta tese. Além disso, Zanini considera as maquetes das instalações espaciais de Regina Silveira como uma forma de “sobrevivência da obra como projeto”, trazendo uma forte conexão com as etapas de criação e visualização de projetos em arquitetura, reforçando o viés metodológico interdisciplinar desta pesquisa. E, por fim, ele caracteriza suas imagens como “armadilhas de realidade virtual”, tocando na noção de estranhamento e nas relações paradoxais, componentes fundamentais para a Parte 5 da presente tese.

Já a abordagem de Aracy Amaral (AMARAL In: MORAES, 1995, p.177-188) se concentra no percurso artístico de Regina Silveira, destacando a sua busca em se conectar com movimentos do cenário internacional como uma constante desde o início de sua carreira. Sobre as questões de imagem, ela cita a “manipulação da distância objeto/sujeito”, o que reforça esta pesquisa no que diz respeito ao estímulo para o deslocamento do sujeito no espaço no intuito de provocar uma interação corporal com a obra, a fim de decifrar as distorções da imagem. Mas o aspecto fundamental do seu texto, e que foi trazido para este estudo, é o entendimento de que cada fotografia das instalações de Silveira funciona como um trabalho autônomo, justamente por encarnar a ideia dos múltiplos pontos de vista possíveis nos enquadramentos da imagem.

O texto de Annateresa Fabris (FABRIS In: MORAES, 1995, p.189-202) traz a relação da artista com a fotografia como parte do cenário dos anos 1970, época em que os artistas se interessavam pela imagem mecânica, ressaltando, também, a alusão ao pensamento de Duchamp, muito referido naquele momento, pois, como afirma Fabris, enxergava-se nessas imagens “uma idéia de criação não-autógrafa”. Essa observação destaca as afirmações de Silveira acerca da sua independência em relação aos processos produtivos de suas instalações, pois o seu trabalho de desenho à mão é um preâmbulo para as aplicações digitais em tamanho real das peças no espaço, o que gera um filtro tecnológico sobre o seu gesto original, identificando-o mais com um meio de produção do que com um fim em si mesmo. Fabris vai recuperar, também,

alguns artistas que formaram o repertório declarado de Silveira, mas não serão tratados aqui, pois outros nomes se mostraram mais pertinentes para este projeto e serão abordados nos capítulos seguintes. Um aspecto importante levantado pela autora é a intenção de Silveira em colocar, lado a lado, “o realismo da imagem fotográfica e o artifício inerente à visão em perspectiva”. Essa observação se conecta com o que Regina Silveira apresenta em seus estudos acadêmicos, nos quais ela compara a fotografia e a perspectiva como recursos que apresentam uma realidade aparente, mas, são, ambos, resultados de manipulações do real a partir de um enquadramento específico de um sujeito. Nesse momento, Fabris também ressalta a intenção paródica da artista e o seu desejo de expor a dimensão ideológica desses recursos de representação. Tanto a dissertação de mestrado quanto a tese de doutorado de Silveira são citadas por Fabris como fontes para o entendimento das reflexões da artista sobre “os modos de percepção” e sobre a sua prática “próxima dos pressupostos da arte conceitual”. A relação com a arte conceitual é mencionada ao longo dos textos acadêmicos citados acima, da mesma maneira que a ideia de simulacro, abordada por muitos críticos nas análises das obras da artista justamente pela natureza das sombras como representação, assim como pelo falseamento do real nas perspectivas e fotografias, elementos deflagrados na própria tese de doutorado de Silveira, que carrega o termo ‘simulacro’ como título. O conceito de simulacro é colocado por Fabris como o “elemento deflagrador de sua operação”, pois, independentemente dos signos acionados em suas imagens, o que se constrói em cada obra é autorreferencial, diz algo sobre a trama de percepção instaurada em uma situação real, distanciando-se da ideia de cópia de algum referente ou somente de um “efeito hiper-real”, citando Jean Baudrillard.

Vale pontuar aqui que a noção de simulacro, que é tratada por Regina Silveira a partir de Leonardo Da Vinci, é de importância vital para a artista, além de ser ressaltada por grande parte dos críticos de sua obra, que abordam esse aspecto também a partir de outras referências, como a do filósofo Jean Baudrillard. No entanto, o conceito de simulacro foi tratado nesta pesquisa a partir dos estudos de doutorado de Regina Silveira (que serão detalhados na Parte 2) e, considerando esta fonte, o entendimento deste termo está diluído em vários momentos da presente tese. Nota-se que autores vitais para a compreensão desse tema por um viés contemporâneo, como o filósofo já citado Jean Baudrillard, não foram convocados neste estudo com a centralidade oferecida por alguns dos críticos mencionados nesta revisão bibliográfica devido a algumas considerações que valem ser rapidamente descritas. Em primeiro lugar, a questão do simulacro tratada em Regina Silveira concentra-se nos mecanismos de representação usados historicamente na arte e nos artifícios por eles criados para driblar os sentidos, gerando conflitos de percepção, ou seja, a tensão entre uma realidade verificável e um simulacro que a sobrepõe é essencial. Tendo em vista essa condição, mais importante do que constatar a natureza simuladora de suas imagens

– observação já muito bem alinhavada por vários críticos e pela própria artista – é essencial dar um passo adiante e colocar a realidade em cheque pelo contato direto com esses simulacros.

A arquitetura, realidade questionada nas obras selecionadas para esta análise, deve ser considerada a partir do encontro com o jogo de percepção que se cria entre o real e o simulacro. O interesse aqui não é reafirmar a condição de simulacro das imagens de Regina Silveira e se satisfazer com esta constatação, mas explorar o que se forma no espaço de interação entre essas duas dimensões – realidade e simulação – que no trabalho da artista não se enquadram nas categorias representação-representado. Sendo assim, Baudrillard e outros nomes que iluminam ou polemizam a definição de simulacro no universo imagético contemporâneo não foram estudados a fundo em detrimento de uma imersão mais detalhada nos efeitos decorrentes da simultaneidade das noções de real e de simulacro nessas instalações artísticas. Opta-se, então, por não aprofundar na verificação do conceito aplicado às imagens de Silveira, ou seja, na constatação da perda de lastro dessas imagens em relação à realidade ou da realidade dessas imagens como contextos autônomos. Em lugar disso, aponta-se a possibilidade desses simulacros formarem um campo imaginário que atua com exclusividade na realidade física de um contexto particular, realidade esta que passa a ser transformada (ou transtornada) ao se encontrar associada a essas imagens. O que chama a atenção, portanto, não é a autonomia alcançada por essas imagens frente à realidade, mas a capacidade de elas interagirem efetivamente na condição de percepção do real e existirem, única e exclusivamente, em função dessa relação íntima e estreita com a corporalidade de um objeto físico, e, no caso das instalações visuais de Regina Silveira, em relação a um objeto de natureza arquitetônica. A coexistência dialógica entre os simulacros criados pela artista e alguns recortes específicos de realidade é o objeto de interesse aqui.

Retomando a sequência da seleção de textos organizados por Angélica de Moraes (1995), passamos para o artigo de Tadeu Chiarelli, que investiga o pensamento metodológico de Regina Silveira proveniente da sua experiência acadêmica, relatando um pouco da vivência da artista como orientadora de outros artistas no do universo da graduação e pós-graduação em artes. O autor ressalta o seu pioneirismo na área, por ser uma das primeiras doutoras em artes no Brasil, e a sua capacidade de reverter o seu conhecimento prático em metodologia de pesquisa e ensino. O “como fazer”, maneira pela qual o autor enfatiza a capacidade de Regina para levar um jovem estudante a uma reflexão crítica e criativa sobre o seu fazer artístico, apresenta-se de fato como a chave para a sua ênfase acadêmica, levando o estudante também a entender e explicitar as suas motivações ao tratar de alguma “questão visual” e de determinados meios de produção. A abertura da artista como acadêmica para um leque sem fim de métodos e técnicas de produção caracteriza sua postura

em sala de aula e nos ambientes expositivos, o que o autor qualifica como uma “infidelidade” em relação a um meio único produtivo. Sobre essa característica, o autor comenta acerca da primazia do aspecto conceitual no fazer criativo, sobre a arte como “*cosa mentale*”, o que serviu bem para um momento específico desta tese. Reforça-se, assim, a afinidade com o entendimento da arte como projeto, sendo que a ideia de projeto é vista não só no sentido de um planejamento metodológico voltado para a execução de formas, mas como a consciência de uma ideia que move e motiva, de uma questão central que problematiza todo o processo criador. Notam-se mais indícios da proximidade com os aspectos metodológicos das atividades projetuais em arquitetura e design. Para suas anotações sobre Regina Silveira como acadêmica, o autor coleta depoimentos e observa o reflexo dos métodos da artista no trabalho de seus orientandos, reportando-se a nomes como Ana Maria Tavares, Mônica Nador, Iran do Espírito Santo e outros, que compartilharam dessa convivência com a artista/professora, evidenciando o seu campo de influência na formação de uma geração de artistas, especialmente aqueles formados no ambiente paulistano.

Finalizando a série de textos críticos do livro de Moraes (1995) – *Regina Silveira: cartografia das sombras* –, Kim Levin, crítica de origem americana, comenta o paradoxo entre presença e ausência por meio de uma analogia entre as culturas americana e brasileira. Ela percebe uma visão transformadora da artista sobre o poder da cultura colonizadora e, em oposição, uma novidade na apropriação dessas influências. Sobre as sombras, a autora utiliza palavras como “alucinações”, “formas envolventes”, “fantasmas” para classificar sua potência, comparando a densidade de sua cor negra com as sombras formadas sob o sol, frutos de uma incidência tropical cruel de luz e calor, que forma “superfícies nauseantes” e “espaço ilusório mutante”. Em uma breve observação sobre o “jogo visual sensorial e conceitual”, Levin aponta uma dualidade, essencial para o atual estudo, que foi desenvolvida nesta tese como uma relação íntima entre a corporalidade produzida no encontro físico com a obra e a condição conceitual que gera as inflexões das imagens no encontro com o espaço.

Uma conexão possível se faz entre essa última questão indicada no texto de Kim Levin (1995) e as análises de Fernando Cocchiarale (2005), estas últimas publicadas posteriormente em uma edição da Pinacoteca de São Paulo, lançada em 2005, sobre a obra *A Lição* (2002). Nesses artigos, curtos, mas profícuos, Cocchiarale vai além das observações fundamentais sobre as características principais da artista, como o uso crítico das técnicas ilusionistas de representação, e faz aproximações entre a consciência da luz e sombra como condição de visibilidade em Leonardo da Vinci e em Maurice Merleau-Ponty, recorrendo à fenomenologia da percepção. Dessa forma, o autor já aponta para um dos aspectos fundamentais para esta pesquisa que é o paradoxo essencial contido na própria obra da artista, que reúne a questão conceitual – que Cocchiarale define como uma “proposta desmaterializadora” – e um

“legado gráfico-espacial”, que ele atribui à arte concreta, que prevalece no lugar dos “discursos narrativos”. Essa conjunção entre o que o autor chama de “genealogias paralelas” é a fonte do imaginário crítico que se forma na obra da artista e que expõe uma potência transformadora diante das realidades espaciais em que atua em função das contradições entre mente e corpo, entre razão e percepção.

Cocchiarale (2005) assinala claramente que o pensamento de Da Vinci, artista que Regina Silveira toma como interlocutor ao recuperar as origens do ilusionismo, indica uma concepção intelectualizada da pintura em relação à escultura justamente por esta ter a obrigatoriedade de recriar, no plano pictórico, os efeitos de volume provocados pela luz e sombra, sendo que uma escultura, por ser um objeto espacial por natureza, já interage com a luz ambiente, que revela seus volumes e sua tridimensionalidade naturalmente, sem a necessidade de artifícios de representação. Nessa observação já se encontra uma das questões primordiais para esta tese: a simultaneidade entre imagens ilusórias, que carregam em si efeitos espaciais, e a realidade de interferências luminosas nos espaços físicos nos quais essas obras se instalam, cujos volumes reforçam algumas perspectivas propostas visualmente ou são anulados por elas. Assim, a artista provoca em suas instalações uma ruptura com uma tradição histórica, negando a primazia intelectual às imagens pictóricas destinadas a planos bidimensionais em detrimento da condição física inerente à escultura, pois, em seus trabalhos, os relevos e volumes reais da arquitetura é que fornecem dados de complexidade conceitual para as imagens que aderem a eles.

Para sublinhar essa poética paradoxal, Cocchiarale (2005) recorre a Merleau-Ponty² – referência fundamental na presente pesquisa – recuperando uma citação do autor na qual ele ilumina a questão da percepção, demonstrando que os objetos que vemos são um conjunto de impressões visuais resultantes de uma amálgama de cores, luzes e sombras, ou seja, o mundo se apresenta à visão como um jogo múltiplo de luz e sombra. Nesse sentido, a obra de Regina Silveira manifesta essa condição atrelada ao caráter visual da percepção, colocando em uma mesma experiência volumes reais, que podem ser desmentidos pelo olhar, e fictícios, que podem sugerir concretudes inexistentes.

Já Martin Grossmann (2003), no catálogo que apresenta a exposição *Clara Luz*, de sua curadoria, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, em 2003, compara o iluminismo de Regina Silveira com o Iluminismo europeu, recorrendo ao autor Michel Foucault (2013) como referência. Exatamente 200 anos depois de Immanuel Kant ter escrito sobre o Iluminismo, o texto de Foucault³ apontava, em

2 Cocchiarale cita Maurice Merleau-Ponty a partir do texto *O Olho e o Espírito*, publicado na obra *Textos Escolhidos*, da coleção *Os Pensadores*, publicada em 1980 pela Abril Cultural de São Paulo. Essa fonte original não foi consultada nesta pesquisa.

3 Martin Grossmann cita o texto *O que é o iluminismo?* da sua versão em inglês intitulada *What is enlightenment?*, encontrado no livro *The Foucault Reader*, editado por Paul Rabinow, em Londres, em 1984. Esse original não foi consultado nesta pesquisa, pois figura no texto somente para ilustrar o pensamento de Martin Grossmann.

1984, para aquilo que, a partir de Kant, ele considera o fundamento da filosofia moderna: um olhar reflexivo sobre o próprio pensamento filosófico. Nesse ponto situa-se a aproximação que Grossmann faz com a lógica de Regina Silveira, pois a artista realiza uma revisão crítica dos próprios métodos da arte e do alcance dos mesmos como formas de se pensar a arte. Mas, olhando por outro lado, o autor também mostra que é um iluminismo às avessas, pois é feito em um país que não está em um continente que dita “parâmetros universais para a razão”. Dessa maneira, Grossmann demonstra que Regina não propõe modelos, mas brinca com eles produzindo paradoxos no lugar de consensos, misturando técnicas e linguagens para percorrer caminhos híbridos e não direções pré-estabelecidas.

Em 2007, discorrendo sobre a exposição *Ficções*, que aconteceu no Museu Vale do Rio Doce, Teixeira Coelho fala em “transfiguração”, expressão extraída de uma leitura do filósofo Jean Baudrillard, citado por alguns outros críticos de Regina Silveira, já comentados aqui. Esse termo, que diz algo sobre o poder da imaginação ou a potência de reconectar os sujeitos à vida por meio de algum tipo de ilusão, foi usado em Baudrillard em tom crítico para apontar a incapacidade da arte contemporânea de efetivar essa potência. Em oposição a esse ponto de vista, Teixeira Coelho afirma a capacidade de transfiguração do trabalho de Regina Silveira, especialmente de uma das obras pertencentes à referida exposição, que recebeu o título de *Entre-céu*, por carregar em si a “capacidade de imaginação da imagem”. Tal capacidade indica algo que vai além de si mesmo e do seu próprio referente, algo que toca a ideia de sublime – de Kant – e institui um conteúdo que Teixeira Coelho localiza no “próprio observador”, usando para tal a denominação de “puro conceito”. Mas, como parte da natureza da obra de Regina Silveira, Coelho ressalta que esse dado conceitual depende do corpo, do físico, do sensorial, dos sujeitos em relação ao espaço. Nota-se que Baudrillard surge como uma fonte recorrente de reflexão acerca da ideia de simulacro e do esvaziamento do poder de ilusão/imaginação da arte. Contudo, mais uma vez se reforça a observação de que, para o atual estudo, essas constatações acerca da arte contemporânea nem sempre se aplicam à arte de Regina Silveira, e não são o elemento fundamental para conduzir esta pesquisa ao limiar inventivo entre arte, arquitetura e design. É preciso ir em direção a esse elemento grandioso que acontece entre corpo, imagem e espaço, buscando os fatores de expansão da potência sensível manifesta nos dados concretos da realidade.

No mesmo ano de 2007, Stéphane Huchet escreve sobre outra exposição – *Compêndio* – que aconteceu no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte. Logo de início, ele destaca a complexidade de questões levantadas pelas instalações ali concentradas, como a contradição de imagens que formam “quimeras”, mas, quando em contato com o lugar – natureza e edifício –, tornam-se uma presença “imensamente real”. Em relação à natureza técnica, Huchet associa seus recortes

em silhuetas com gravuras, o que é de extrema pertinência, pois Regina Silveira teve uma produção importante em gravuras no início da sua carreira, sendo esta técnica um fundamento decisivo para os seus experimentos com a reprodução da imagem. Quanto a isso, Stéphane Huchet pontua a contemporaneidade da gravura por carregar em seu “conceito todas as tecnologias da reprodução”.

Dos autores citados nesta revisão de literatura, Stéphane Huchet é o que mais explora a vinculação entre a arte e a arquitetura em Regina Silveira. No seu texto ele já chama a atenção para a presença da arquitetura como “antecipação”, colocando em evidência a conexão com a ideia de projeto, muito cara a esta tese, devido ao uso de maquetes e plantas pela artista. Nesse sentido de antecipação ou projeção, o autor também cita o grupo Archigram, referência comentada neste estudo. Outro ponto que também foi parâmetro para as análises desta tese, e que Huchet cita em mais de um texto, é a noção de que Regina Silveira faz um “contratipo metodológico”, revelado pela proliferação de imagens no espaço, mostrando uma “pulsão explosiva”. A pergunta que o autor lança – “[...] a arquitetura é suporte ou alucinação?” – é muito importante e será uma questão que vai aparecer de diversas maneiras e cada vez mais ao longo desta tese. O olhar de Huchet para a dimensão arquitetônica das instalações de Regina Silveira teve valor fundamental para esta pesquisa.

Por fim, temos as publicações organizadas ou escritas por Adolfo Montejo Navas, que também é responsável por vários textos sobre Regina Silveira. Em 2011, uma publicação lançada pela editora Charta e organizada por Navas apresentou textos críticos, entrevista com a artista, sua cronologia e uma documentação de extrema importância para o presente estudo: as maquetes e os desenhos técnicos de várias instalações. Um texto interessante nesse editorial é o de Arlindo Machado, que fala de “ciência fictícia”, ponderando sobre um rigor de base científica aplicado ao impossível ou mesmo a um humor paródico. Ali ele já aponta para o teor de informação que existe no trabalho da artista e para o rigor com que ela trata este conteúdo. O autor também chama a atenção para a ideia de índice, a qual ele associa tanto aos vestígios como às próprias sombras. Mas um ponto que interessa bastante para esta pesquisa é a ideia de sublime proporcionada pelo gigantismo das imagens em escala arquitetônica. O conceito de sublime não foi aprofundado nesta tese, mas alguma coisa da definição de Arlindo Machado para o termo passa por este estudo: “[...] algo que é, ao mesmo tempo, incrivelmente belo e apocalípticamente assustador”.

Já Adolfo Montejo Navas (2011) reforça a expressão usada por Cocchiarella (2005), que denomina a ação criativa de caráter conceitual como “desmaterializadora”, mas não a utiliza no sentido estrito da atitude conceitual na arte, que é uma característica inegável de Regina Silveira. Entretanto, ele ressalta essa capacidade na própria imagem criada por ela, que desmaterializa o espaço construído e insere as contradições e a poética perturbadora típica da artista. Nota-se, neste momento, um

dato essencial para esta tese que é a aparente contradição de uma obra que conjuga o aspecto conceitual, que na tradição da arte coloca a materialização do conceito em segundo plano, com o vigor gráfico de imagens que aderem fisicamente aos espaços concretos. Contudo, essa materialidade visual, em vez de consolidar a dimensão física da criação e do suporte, desmaterializa tudo que toca e faz da realidade um conceito.

Em seu livro *O outro lado da imagem e outros textos (A poética de Regina Silveira)*, Adolfo Montejo Navas reúne textos de sua autoria sobre a artista, escritos entre 2002 e 2008, sendo que o livro foi lançado em 2012. Nesse conjunto, ele aborda, entre vários temas, as sombras, a fantasmagoria da luz, a caracterização *in situ* de grande parte das obras, o jogo de palavras em luz, os paradoxos e as dualidades. O autor tem uma vasta produção sobre Regina Silveira e uma observação atenta sobre muitas obras dela, além de comentar alguns dos críticos já citados nesta revisão de literatura e de retomar muitos assuntos já considerados por esses autores. Quanto aos teóricos por ele tomados como referência nesses escritos estão: Jean Baudrillard, a partir do conceito de simulacros, mas já indicando que os simulacros de Regina Silveira não são “pejorativos”, pois usam a simulação como uma “prática de conhecimento”; Giorgio Agamben, para pensar luz e escuridão como facetas de um mesmo elemento; Gilles Deleuze, para apontar a perspectiva como relativismo; Roland Barthes, que trata as representações como formações e deformações; Jacques Derrida, para abordar a relação do que é exterior à arquitetura com o interior da obra; Maurice Merleau-Ponty, com o conceito de reversibilidade para tratar os negativos e positivos na ideia de duplo; e Walter Benjamin, para compreender a imagem autêntica como imagem crítica.

Quanto à sua abordagem da obra, o autor traz definições como: “enigmas visuais”, para falar de sua capacidade de produzir ilusões; “obra multigráfica”, tocando no aspecto de intervenção gráfica na arquitetura; as “desconstruções visuais”; os “procedimentos virtuais”; além de expressões como “leitura espacial”, “um espaço para o olhar” e “um lugar dentro do outro”, sendo que esta última coincide em parte com o capítulo desta tese que trata das heterotopias. Ele também cita uma categoria de análise, a cosmopoética, para observar “obras que contemplam o universo, o cosmo, o mundo em uma nova dialética espacial”.

Enfim, nesse conjunto de textos e autores tomados como referência, nota-se que os olhares sobre a arte de Regina Silveira se concentram em desvendar a sua ironia crítica dentro do domínio próprio das artes visuais, assinalando suas obras como reflexões que retornam para este campo de origem. Poucos desses autores, como, por exemplo, Stéphane Huchet e Adolfo Montejo Navas, dirigem seus pontos de vista de maneira específica para observar as anotações críticas que esses trabalhos produzem em outros campos, como a arquitetura, mas todos tocam nas questões limítrofes da obra da artista em diversos momentos. Todo esse fundamento

analítico serviu como impulso para buscar alianças entre a arte e outros territórios do saber, na tentativa de trazer à tona as contribuições transdisciplinares que esses encontros produzem. Em outras palavras, este estudo se constrói como uma busca pelo entendimento da complexidade que enlaça campos do conhecimento científico às atividades de caráter criativo, revelando o grau de intimidade que esses universos podem compartilhar.

PARTE 1. PROBLEMATIZAÇÃO

A ARQUITETURA DA SUPERFÍCIE: imagem-conceito entre design e arte.

No cenário da arquitetura contemporânea percebe-se, com uma frequência cada vez maior, a aplicação de projetos de design de superfície que utilizam recursos gráficos para sensibilizar visualmente as estruturas das fachadas e os ambientes internos dessas construções. Essas intervenções de natureza gráfica têm como função ampliar a capacidade relacional dos objetos arquitetônicos, intensificando a carga sensível de suas formas ou o estímulo sensorial dos seus espaços. Esses projetos têm em comum alguns aspectos, como a aplicação de elementos iconográficos nas superfícies das edificações; a pesquisa de inovação em tecnologias tanto para a impressão das imagens quanto para a incorporação do desenho da superfície nos processos construtivos e nos revestimentos; a sensibilização dos ambientes com diferentes materiais e texturas, além da reformulação da experiência de percepção dos espaços pelos seus efeitos de cores e composições visuais. Sobre as temáticas abordadas nas imagens, é possível encontrar motivos da natureza ou temas da cultura visual compartilhada socialmente.

Essa recente vontade de investir na sensibilização de superfícies arquitetônicas é tratada por alguns autores como um produto da crescente desilusão com a característica reducionista da arquitetura funcionalista. Segundo Ben Pell (2010), a objetividade arquitetônica funcionalista, que ganhou força no início do século XX, eliminou todos os tipos de ornamentos da arquitetura em rejeição às hierarquias sociais e ao simbolismo burguês atrelados a eles. Para o autor, a superfície modernista transforma-se em uma abstração, eliminando a sua relação com a natureza e com os contextos sociais delineados historicamente. Ao isolar o objeto arquitetônico das imposições ornamentais de ordem social, corre-se o risco de um esvaziamento da potencialidade sensível da arquitetura, justamente por esse isolamento poder transformá-la em uma abstração, em um universo utópico fechado em si mesmo, descolado das dimensões sensíveis do cotidiano. Essa vertente racionalista reforçou uma tentativa de se criar uma assepsia no ambiente arquitetônico ao isolar o seu objeto das contaminações resultantes do ambiente natural, do contexto social e da subjetividade humana. No entanto, os ornamentos, considerados pela vertente funcionalista como conteúdos desprovidos de função objetiva e eficiência, também carregam em si repertórios culturais, afetivos, sensoriais e emocionais que impregnam o ambiente construído de dados sensíveis capazes de modificar a interação dos sujeitos com esses espaços.

Mas a tentativa de criação de uma arquitetura isenta de tradições sociais e pautada em argumentos técnico-científicos é apontada por Alain de Botton (2007) como um discurso também impregnado de ideologia à medida que sustenta um ideal

de vida ligado às demandas da sociedade industrial da época. A colocação do autor aponta para a existência de uma relação entre as formas da arquitetura e o desenho de um estilo de vida que, por sua vez, traz em si um ideal de felicidade moldado por valores sociais predominantes. Aparece em primeiro plano, nesta discussão, a questão ideológica atrelada ao projeto e não a possibilidade de fruição estética ou o julgamento de valor plástico dos ornamentos em um objeto arquitetônico: “A noção que as construções falam nos ajuda a colocar no centro das nossas charadas arquitetônicas a questão dos valores segundo os quais queremos viver – e não meramente como queremos que as coisas pareçam.” (BOTTON, 2007, p. 73)

Em uma sociedade industrial, em que a noção de felicidade é atrelada à noção de eficiência, a elaboração estética das formas poderia sugerir um obstáculo no caminho direto para a eficácia funcional dos aparatos da arquitetura. Mas, em contraposição a isso, Botton lembra que “a ciência justifica a função, mas não o aspecto de um objeto ou construção” (BOTTON, 2007, p. 68). Evidencia-se, assim, que o valor estético associado à arquitetura traduz, além de uma concepção compartilhada de modos de vida, uma aproximação afetiva com valores ligados ao cotidiano.

Em relação à arquitetura como disciplina, Stéphane Huchet (2005) aponta a rejeição aos ornamentos como um projeto de autonomia de linguagem para a arquitetura moderna do início do século XX, que a seu ver não desprezava a indissociabilidade entre a arquitetura e os valores plásticos, mas propunha novos termos para esta relação: “A expulsão do ornamento levou, portanto, a postar os termos culturais e linguagéticos da boa integração das artes, estas devendo funcionar em contexto tectônico culturalmente completo e ‘*omni-disciplinar*’” (HUCHET In: MALARD, 2005, p.177). Ao fazer essa afirmação, o autor coloca o que ele denomina como “campo plástico” e “horizonte tectônico” como fatores diretamente interligados quando se trata de pensar a consolidação de uma linguagem própria para a arquitetura. O autor trata a expressão “horizonte tectônico” como uma denominação circunscrita ao campo construtivo e a expressão “campo plástico” como uma categoria comum tanto às artes como à arquitetura, demonstrando o ponto de convergência entre estas disciplinas. Tendo como princípio essas observações, é possível pensar que uma proposição plástica associada à arquitetura adquire relevância e pertinência diante do objeto arquitetônico quando nasce a partir de sua lógica construtiva ou considera esta referência como preponderante. Nesse sentido a concepção de ornamento rejeitada pelo modernismo realmente não se mostra pertinente, pois é constituída por elementos descontextualizados, que se sobrepõem à construção sem integrar a sua intenção plástica como linguagem autônoma.

Porém, Ben Pell (2010) coloca questões próprias do cenário contemporâneo da arquitetura que surgem para trazer mais complexidade para a compreensão plástica da estrutura arquitetônica na atualidade. A arquitetura do período pós-

-moderno convive com um universo amplo de materiais e, conseqüentemente, com o que ele denomina de “efeitos atmosféricos” variados, que são experiências com diferentes tipos de ambientações e atmosferas possíveis de se criar a partir da concepção plástica das superfícies das edificações. A partir dessa constatação, o autor menciona “modos entrelaçados de articulação”, que não são equivalentes às sobreposições descontextualizadas que o modernismo criticava. Nessa proposição, Ben Pell apresenta um desenho de superfície que é criado para se entrelaçar com a estrutura do edifício no qual será aplicada, gerando o que ele considera uma “superfície articulada”. Nota-se que essa camada de experimentação plástica que se molda à estrutura construída não é fruto de algum padrão social ou modelo vigente, mas é uma construção estética planejada para tal ambiente estrutural. Aqui, já começamos a ver questões que tangenciam as estratégias da arte *site-specific*, mesmo que nem sempre com as mesmas intenções, que são as intervenções com o intuito de potencializar e empoderar as superfícies para alcançar efeitos diversos no ambiente. Mas o que interessa nessa aproximação é a identificação de que a superfície recuperou o *status* de “lugar de engajamento”, ou seja, mostra-se como um território capaz de propiciar experiências e ser um vetor de “expressão cultural”, nos termos do autor. A novidade agora é que há uma legitimidade da imagem colocada em jogo, pois, mesmo que ela carregue elementos puramente ornamentais, a sua configuração vai além do decorativo para dialogar com as manifestações e dados culturais locais, assim como atuais, que afetam diretamente os usuários desses projetos.

Nessa reflexão, Pell (2010) retorna no tempo e mostra que nos anos 1960 já se discutia a superfície arquitetural como um espaço de expressão popular, capaz de recuperar ou convocar as suas “capacidades simbólicas”, sendo que nessas condições já se apontava inclusive o ornamento como uma “técnica disciplinar legítima”, nas palavras do autor, que pode também tornar-se um recurso para o engajamento entre a arquitetura, variados usuários e contextos. A ideia de ornamento não é o foco desta tese e nem caracteriza as intervenções que Regina Silveira realiza, mas é importante ser mencionada justamente porque é um dos aspectos de ocupação das superfícies das edificações que já foi banido e condenado pelo modernismo, mas que retorna no pós-moderno junto com uma série de novas intervenções de natureza estética. O design de superfícies, quando atua em um projeto estrutural de arquitetura, opera lógicas que vão desde o conceito da construção, passam pela relação funcional e cultural do edifício, assim como pela beleza e ornamentação. Da mesma forma, uma intervenção *site-especific* pode ter objetivos muito distintos das intenções projetivas do design, mas, mesmo assim, pode alcançar resultados que percorrem todas essas questões.

Em relação a esse campo de atuação profissional, que é o design voltado para superfícies de naturezas diversas, nas quais se inclui a arquitetura, Ben Pell

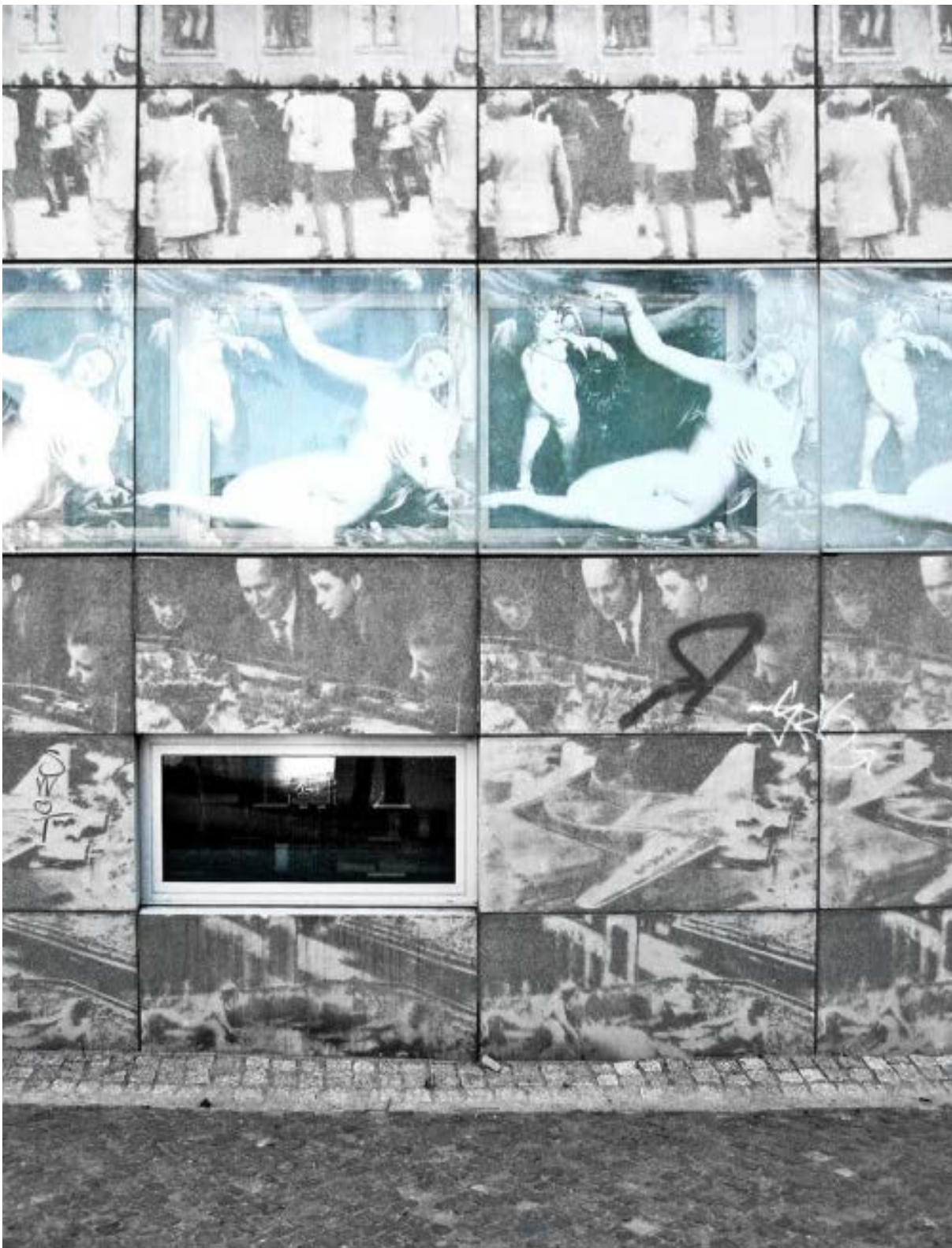
(2010) comenta que nos anos 1990 o design digital aparece como um fator de “inovação arquitetural”. O interessante é que nesse momento as imagens de superfície tornam-se projetos digitais, planejamentos de formas e estruturas imateriais – que Pell chama de “membranas imateriais” – que vão ser implantados como camadas imagéticas ou mesmo como relevos e acabamentos. Essa prática profissional legitimada no campo do design, mas que não raro é desenvolvida por arquitetos, passa a ser um terreno de investimento tecnológico e conceitual, unindo recursos destes dois campos a favor de uma nova forma de interação entre a arquitetura e os seus usuários. Encontra-se aqui mais um ponto de conexão entre as imagens de superfície das obras *site-specific* de Regina Silveira com essas produções em design: todas são provenientes da tecnologia digital e surgem como aparatos imateriais. Na opinião do autor, citado acima, essas superfícies, projetadas pelo design para a arquitetura, não são “membranas monolíticas e desarticuladas”, ou seja, são camadas flexíveis, que se adaptam e se articulam conversando (e transformando) com as estruturas que as recebem, citando as capacidades de “comunicação” e de “representação cultural” dessas camadas.

Hal Foster (2015) desenvolve essa discussão sobre incorporação de imagens digitais nos processos arquitetônicos citando as posturas críticas de Richard Serra e Kenneth Frampton acerca da desvalorização do espaço estrutural na arquitetura pós-moderna, na qual o primeiro critica justamente a preocupação excessiva com a superfície, e o segundo, o descuido com a conservação da unidade estrutural da arquitetura. Diante dessas colocações, o autor situa a questão em termos mais amplos, mostrando que essa hipervalorização do aspecto cenográfico no período pós-moderno é um reflexo das mudanças globais na dinâmica industrial, ou melhor, que estamos imersos em uma era pós-industrial que tem seus alicerces fundados em valores imateriais, como a informação e os serviços. A imagem tecnológica tornou-se, especialmente, um recurso recorrente na arquitetura. Mas, independentemente do contexto econômico e industrial, existe a postura crítica de cada arquiteto e seu diálogo, ou não, com o campo das imagens. Arquitetos como a dupla Jacques Herzog e Pierre de Meuron (FIG. 1) assumem a aproximação da edificação com a superfície, recobrando seus projetos com imagens que confundem a percepção da materialidade original da estrutura, concentrando o ato de percepção no aspecto visual. Nas palavras de Foster (2015, p. 150): “Com isso sugerem que o pictórico e a experiência já não podem ser separados e, mais, que aceitam essa condição”. Outros casos estão registrados em imagens a seguir (FIG. 2, 3, 4, 5, 6).



FIGURA 1 – Biblioteca da Escola Técnica Eberswalde, dos arquitetos Herzog & de Meuron, 1999, com aplicações de imagens do acervo da própria biblioteca.





Fonte: Disponível em: <<http://www.herzogdemeuron.com>>. Acesso em: fevereiro de 2012.

FIGURA2-**BillboardBuilding**. Situado em Tóquio, feito pelo escritório multidisciplinar de design e arquitetura Klein Dytham, 2005, com aplicações de imagens de um bosque de bambu na sua fachada.



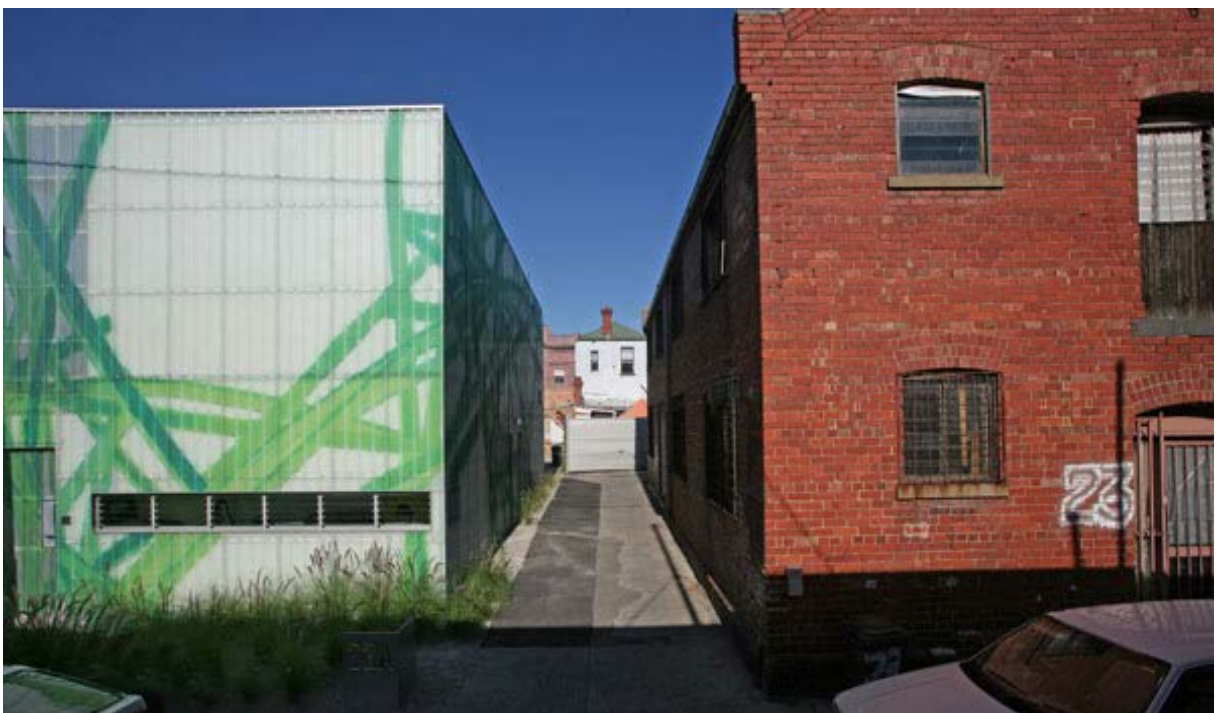
Fonte: Disponível em: <<http://klein-dytham.com>>. Acesso em: fevereiro de 2012.

FIGURA 3 – Sin Den. Em Jingumae, no Japão, o projeto do escritório de design e arquitetura KleinDytham, 2005, conjuga uma residência e um salão de cabeleireiros.



Fonte: Disponível em <<http://klein-dytham.com>>. Acesso em fevereiro de 2016

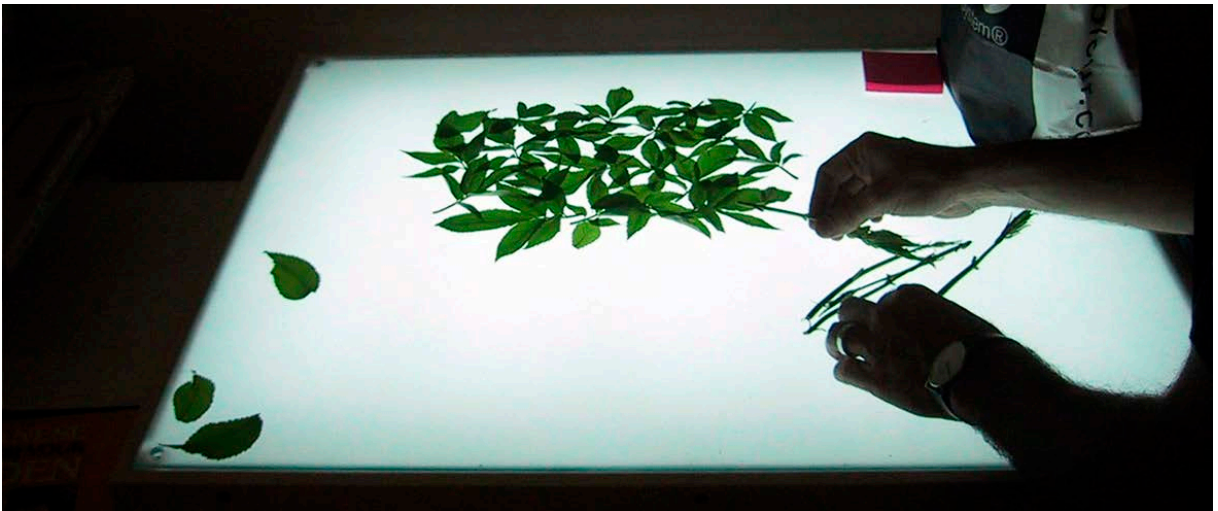
FIGURA 4 – **Polygreen House**. Feito pelo escritório Bellemo & Cat Architects, de Melbourne, 2007, o projeto mistura as referências do entorno deste bairro industrial em uma superfície de *container*.



Fonte: Disponível em: < <http://www.bellemocat.com/residential/polygreen-northcote> >
Acesso em: fevereiro de 2012.

FIGURA 5 – **Sfera Building**. Projeto de casa de cultura e galeria em Kyoto, Japão, feito pelo escritório Claesson Koivisto Rune, em 2003, reproduz as tradicionais folhas de cerejeiras em tecnologia digital, gravadas em pontos perfurados numa folha de titânio.





Fonte: Disponível em: <<http://http://www.claessonkoivistorune.se/?category=architecture,all#/projects/sfera-building/>> Acesso em: fevereiro de 2012.

FIGURA 6 – **Walch's event Catering, Lustenau.** Projeto feito no ano 2000, pelo escritório Dietrich / Untertrifaller Architekten, da Áustria, que apresenta uma imagem contínua, concebida pelo artista Peter Kogler, em toda a sua fachada.





Fonte: Disponível em: < <http://www.dietrich.untertrifaller.com/en/projekt/walchs-event-catering> > Acesso em: fevereiro de 2012.

Para artistas como Regina Silveira, que trabalham com a arquitetura como substrato e suporte para as suas instalações visuais, questões que conectam o pictórico com a experiência no espaço são literalmente o ponto de partida para as suas investidas gráficas. A conexão com as novas tecnologias de produção e tratamento de imagens não se configura como um aspecto depreciativo em relação ao domínio do espaço. Ao contrário, se mostra como uma estratégia para estabelecer um jogo de percepção com o espaço e multiplicar as suas potências. A visualidade que a arte pode sugerir a uma paisagem construída é um fator de complexidade para a dinâmica de uso e experimentação do espaço. Os dados imagéticos não anulam as condições estabelecidas pela estrutura tectônica, mas transformam a sua interface. A superfície é o ponto de contato entre o corpo do sujeito e o corpo da arquitetura, é a face de intermediação, é uma grande extensão que aciona a percepção e induz à experiência. A arte de Silveira toca a visão em primeiro plano, mas não se reduz a ela, proporcionando uma experiência fenomenológica plena a partir do corpo.

Portanto, na intenção de propor uma reflexão sobre a plasticidade dos objetos arquitetônicos, esta pesquisa concentra-se na observação dos elementos que compõem o “campo plástico” compartilhado entre a arte e a arquitetura, especialmen-

te no que tange às potencialidades estéticas e, sobretudo, sensoriais que surgem quando os mesmos funcionam como recursos de linguagem entre os dois campos. A opção por discutir a dimensão plástica da arquitetura a partir do seu encontro com a arte e não por seus próprios objetos ou pelo design de superfícies, parte integrante da composição estética de muitos edifícios, se deve ao fato de que, por ser naturalmente livre dos compromissos funcionais e mercadológicos atrelados ao projeto e à construção, a arte pode se unir à arquitetura nos seus aspectos sensíveis de maneira muito mais intensa e desafiadora. A dimensão crítica presente nas intervenções provenientes do campo da arte é um aspecto indispensável nesta abordagem, pois, além de questionar os parâmetros estéticos do objeto arquitetônico em diálogo com a obra, coloca em questão também os recursos de linguagem e a própria metodologia criativa que atravessam esses campos. A arte explora a dimensão estética da arquitetura como possibilidade de experiência, cognição e fruição a partir de fatores como a materialidade arquitetônica – que se impõe aos sujeitos na experiência de interação com os espaços construídos – e os aspectos intangíveis dos ambientes, entendidos como dados sensíveis que ocupam os espaços e formam a carga cultural do lugar. Portanto, a escolha de um objeto de estudo a partir de obras concebidas no campo das artes plásticas e compreendidas como instalações *site-specific* acontece com o intuito de perscrutar a potência sensorial, emocional e simbólica de estruturas arquitetônicas, sensibilizadas por intervenções conceituais provenientes do campo da arte.

A arte *site-specific* é uma concepção de arte para além da galeria, que se realiza em um processo de negociação com a complexidade do contexto que recebe e também participa da obra. Para tal tarefa de criação, o artista não se limita somente a um reconhecimento espacial, mas, de inúmeras maneiras possíveis, busca uma combinação de informações que se situam entre um mapeamento físico do local e uma percepção sensível da dimensão relacional que se realiza nesse território. O diálogo com o contexto implica considerar, na origem do processo criativo, diversas questões do entorno que afetam desde os métodos até as indagações estéticas, conceituais e sensoriais concebidas pelo artista acerca de tal extensão socioespacial. Por própria definição, um contexto carrega em si um encadeamento de textos, com os quais a arte pode propor diferentes modos de interação ou mesmo uma relação dialógica entre conteúdos em situação de aparente conflito.

Nota-se que esses aspectos muitas vezes condicionam a experiência espacial do sujeito, justamente por apresentarem à mente, primeiro, estruturas simbólicas para, em seguida, permitirem ao corpo uma experiência a-histórica. De acordo com Vilém Flusser (2007), o pensamento histórico respeita o processo sequencial, em que prevalece a lógica de causa e efeito, assim como a ordenação linear que determina um começo, um meio e um fim, encadeados. Quando o autor refere-se à experiência a-histórica, não se trata mais do reconhecimento de ordenações pré-estabelecidas,

mas da possibilidade de experienciar certas situações por meio da instantaneidade dos sentidos, sem passar pelo entendimento racional de uma proposição sequencial pensada *a priori*. O ponto-chave para a compreensão dessa ideia é o que Flusser (2007) denomina como “pensamento em superfície”, que é aquele que se faz pela experiência diante das imagens. Para ele, uma imagem, diferentemente de um texto que depende da ordenação linear pré-determinada dos signos linguísticos, é apreendida por meio de um processo associativo, determinado não pelo domínio de códigos e regras pelo leitor, mas por interesses sensíveis que se manifestam no encontro do olhar do sujeito com a mesma. Atuam nesse momento memórias afetivas, sensações e aspectos emocionais despertados por associações instantâneas entre o repertório subjetivo do indivíduo e as formas, as cores, os traços, as manchas, a luz e a sombra, além de outros estímulos sensoriais presentes na imagem.

Para Flusser (2007), existem diferenças fundamentais entre o que ele chama de “pensamento em linha”, moldado pela razão linear textual, e o “pensamento em superfície”, essencialmente imagético. A estrutura em linha, moldada na leitura textual, acontece em um sentido único, que foi construído arbitrariamente pela lógica de leitura dos signos linguísticos que, no ocidente, por exemplo, exige um fluxo da esquerda para a direita e de cima para baixo, completando o sentido do conteúdo somente ao término deste percurso. Sendo assim, demanda um encadeamento de elementos em uma dada sequência. Já a lógica de superfície não exige um sentido de leitura, podendo ser apreendida como mensagem de forma imediata, sem a necessidade de ser analisada e decodificada por seus elementos singulares. Essa questão do sentido de leitura já carrega, em si, certa imposição no caso do pensamento em linha, o que não ocorre no pensamento em superfície de forma tão forte, justamente porque o caminho de leitura se faz pelos elementos que chamam a atenção do observador, ou seja, a leitura é particularizada e possui uma subjetividade na sua ordenação. Aqui, já é possível concluir que existe um fator afetivo, emocional ou mesmo ligado a uma sensibilidade estética que move a aventura do observador pela imagem, diferentemente do conteúdo textual, que exige uma apreensão racionalizada dos signos para, então, formar um entendimento mais amplo das dimensões do texto.

A seguir, serão desenvolvidas reflexões sobre alguns fatores importantes que são observados a partir da leitura de Flusser (2007), como, por exemplo, o fato de que o universo textual depende do domínio de um código linguístico para ser compreendido por um determinado grupo social e, portanto, tem um entendimento limitado. Seus signos se organizam em um sistema que depende de uma sintaxe, uma gramática e uma lógica específica, que devem ser compartilhadas por aqueles que pretendem usufruir desse universo. Na linguagem visual, própria da lógica de superfície, existe também um corpo comum de signos – cores, formas, linhas e outros – que se organizam sem a necessidade de seguir as regras de algum código e não condu-

zem a uma mensagem específica de caráter objetivo, mas a um universo de sentidos que orbitam em torno das interpretações e leituras de cada indivíduo. Mesmo não seguindo um sistema de regras, a linguagem visual pode se organizar de um modo que alguns sentidos sejam reforçados ou mesmo sugeridos, mas não chega a ter o grau de assertividade e objetividade que uma mensagem textual pode alcançar.

É importante frisar que em um pensamento em superfície os signos linguísticos – como letras, numerais e até palavras – aparecem, sim, mas são tomados como imagem, ou seja, funcionam como inserções gráficas e formais, muitas vezes permitindo a leitura textual dos signos, mas esta se dilui na composição imagética total. As palavras tornam-se imagens. Em Regina Silveira essa característica é muito perceptível em algumas obras, que mesclam palavras impressas diretamente nos ambientes ou projetadas como luz, e interagem com outros elementos visuais da própria obra ou mesmo da arquitetura. Nesses casos, o conceito que a leitura textual da palavra traz pode ser uma chave para a leitura da imagem ou, então, um elemento complicador que, em lugar de elucidar o contexto visual, traz para ele combinações de caráter enigmático. Portanto, o signo linguístico nesses contextos não opera com a frequente clareza dos conteúdos textuais tradicionais.

Outro aspecto a se destacar é a natureza do tipo de pensamento que caracteriza cada uma dessas linguagens. O território verbal se constrói em torno de um pensamento conceitual, são signos linguísticos encadeados com a finalidade de traduzir um conceito específico em cada palavra que se forma. Em uma linguagem movida por um pensamento por imagens, o encadeamento das formas visuais gera relações conceituais e processos associativos, o que é diferente de conceitos específicos. A ideia de relações acontece pela justaposição, contraposição, sobreposição e outros jogos de composição entre os elementos imagéticos. São posicionamentos intencionais do autor da obra, que podem ter sido criados de forma totalmente objetiva e lidos de maneira subjetiva e particular pelo observador, de acordo com o próprio processo associativo. O pensamento conceitual estabelece relações entre conceitos, que são ordenados pelo parâmetro do código linguístico, seja para segui-lo ou para rompê-lo. Em uma composição visual existem maneiras de conseguir certos resultados e aspectos específicos, mas são estratégias isoladas, que podem ser usadas sem que o recurso a elas deva obedecer ou negar algum sistema ou código regulador. Dentro do sistema de perspectiva, por exemplo, existem várias regras e maneiras de obter um resultado realista em termos de profundidade de campo que, nas obras de Regina Silveira, são burladas, confundidas, misturadas e alteradas em busca da própria linguagem visual e de sua proposta gráfica para as superfícies nas quais ela atua.

Outro aspecto apontado também pelos estudos de Flusser (2007) é a análise racional e consciente dos signos e dos conceitos formados em seus encadeamentos. Essa racionalidade na leitura do código não é o que acontece em relação a uma

superfície imagética pois, neste caso, o processo não ocorre de forma analítica, por uma apreciação lógica dos signos. A compreensão de um contexto visual surge muito mais da percepção de uma síntese, de uma totalidade que se mostra simultaneamente, do que de uma decomposição racionalizada das partes constituintes desse todo. No caso das instalações de Silveira, essa síntese percebida é composta tanto pela superfície imagética quanto pela estrutura construída que a suporta e integra. Essas camadas se misturam e tornam-se um amálgama que se apresenta como um todo íntegro e único: arquitetura e imagem.

Compreende-se, portanto, ao acompanhar esses pontos levantados a partir do texto de Flusser (2007), que a decodificação das relações que se estabelecem entre os signos visuais de uma superfície acontece de forma hipertextual, realizando-se por meio de uma rede de conexões e não por um pensamento linear. A ideia de rede já carrega a noção de que não há uma hierarquia ou prioridade na sequência de decodificação desses signos, pois as entradas e acessos a esses dados visuais são múltiplos e diversificados. Em uma lógica linear existe uma ordenação a ser seguida, um ponto de partida e um trajeto pré-determinado a ser percorrido. Portanto, a maneira ou o percurso que o idealizador da superfície gráfico-imagética usa para realizá-la não coincide necessariamente com as associações feitas pelos observadores. Essa lógica permite múltiplas formas de apropriação e entendimento da imagem e da relação dela com a arquitetura de suporte, como acontece nas obras de Regina Silveira, ou mesmo em um projeto de design de superfície aplicado a uma edificação. Pode-se concluir que tanto a arquitetura quanto a imagem que se aplica à sua superfície podem ser o ponto de partida para o sujeito que entra em contato com esse espaço visualmente sensibilizado.

A linguagem visual que surge a partir da lógica de superfície, portanto, oferece uma universalidade maior justamente por causa da sua flexibilidade na forma de apreensão dos signos visuais e de não estar condicionada ao domínio de um código específico. Ao mesmo tempo em que é de compreensão ampla e universalizada, uma composição visual de superfície não se caracteriza por uma especificidade na mensagem, podendo focar em um conjunto de temas sem comprometer-se com uma comunicação direta e objetiva. Ela ganha em universalidade à medida que é aberta para inúmeras formas de percepção, apropriação e atribuição de sentido para os seus conteúdos e signos. Portanto, a leitura de uma superfície sempre gira em torno de certos paradigmas visuais que se apresentam claramente na composição gráfica, mas será sempre surpreendente em virtude da liberdade de navegação do leitor por entre seus signos e da sua capacidade de acionar um processo associativo.

Junto a isso está a velocidade da percepção visual, pautada pela dinâmica do olhar, que nos permite uma apreensão imediata do contexto gráfico em uma lógica de simultaneidade. Ao contrário, a leitura de um texto construído a partir da lingua-

gem verbal demanda um tempo de decodificação da sua sequência linear de signos e a compreensão dessa cadeia de significados só se completa integralmente após o percurso total percorrido. Assim, mais uma vez existe a indicação de que tanto a superfície quanto a arquitetura são percebidas em conjunto, de uma só vez, causando um impacto único no observador. A fusão entre a estrutura e a camada superficial, como imagens e formas sobrepostas, acontece aos olhos do observador, sendo seu campo sensorial um filtro para realizar essa combinação e interpretá-la. Sendo assim, fica evidente que tanto uma instalação *site-specific* em arquitetura quanto um projeto de design de superfície para um ambiente construído remodelam e redefinem o entendimento do espaço e de sua relação com as estruturas imagéticas e construtivas.

Em relação aos fatores que afetam diretamente a percepção e a interpretação das imagens que compõem o universo da linguagem visual estão também os fatores culturais e o contexto no qual está inserida a imagem. A compreensão de um complexo imagético adicionado a uma edificação sempre vai ser influenciada pelo entorno urbanístico que a envolve e pela situação de uso desse edifício em determinado contexto social. E essa influência acontece já no momento do olhar, da captação e compreensão dos signos visuais, diferente da linguagem textual linear, na qual essas conexões acontecem somente à medida que a mensagem se completa ao longo do percurso de leitura. O repertório cultural de cada indivíduo também é determinante nesse processo, pois vai ser acionado na rede associativa que se forma a partir do contato com a imagem. Dados sociais e pessoais participam da apreensão das imagens de superfície, confundindo-se com toda a carga estética e plástica projetada como estrutura e camada superficial.

Todos esses apontamentos desenvolvidos a partir do pensamento de Vilém Flusser (2007) desembocam em um ponto-chave da reflexão do autor, que é a compreensão de que o pensamento imagético dentro de uma lógica de superfície deixa de traduzir um fato do mundo em imagem para traduzir conceitos em imagens. Assim, pensando na superfície arquitetônica, nota-se que as imagens que são projetadas pelo design para essas edificações contribuem para gerar um aporte conceitual para o ambiente construído, recurso que vai além da ideia de ornamentação ou de identificação de funcionalidade. Nesse sentido, a imagem reconfigura a intenção estética e simbólica do objeto arquitetônico, acrescenta-lhe um novo vigor sensorial e força para despertar afetos e emoções. Portanto, uma imagem de superfície pode ser entendida como uma imagem-conceito, expressão que será usada nesta tese para caracterizar imagens capazes de atribuir uma carga conceitual própria à arquitetura e que possuem um lastro de significados e sentidos que são transferidos e transformados no encontro com o espaço construído. Portanto, enquanto a arquitetura carrega suas narrativas históricas claramente reconhecíveis, imagens-conceito podem ser associadas a essas superfícies, acrescentando-lhes uma experiência a-histórica, um impacto de percepção.

Esse entendimento da imagem de superfície vem ao encontro das concepções acerca da arte e do design em uma época denominada pós-moderna. Nessa perspectiva, é relevante citar a distinção que Anne Cauquelin (2005) faz entre atual e contemporâneo no campo da arte, pois essa questão traz reflexões para o universo do design e da arquitetura atuais também. A arte dita contemporânea, para a autora, não tem como prioridade a genialidade do artista, a universalidade de sua obra ou mesmo as qualidades estéticas do trabalho. Essa categoria da arte opera dentro do que Cauquelin chama de regime da comunicação, no qual a noção de rede é fundamental, algo que coincide com os processos de leitura do pensamento em superfície de Flusser (2007). Ela também comenta a importância que certas figuras do passado ganham no tempo presente, como Marcel Duchamp – que é também uma importante referência para Regina Silveira – justamente por tratar a arte como uma atividade que se mistura com as outras do mundo, distanciando-se do valor estético do objeto em si e integrando a figura do artista e o que ele produz com as demais esferas produtivas da sociedade. Nesse caso, temos a vertente da arte *site-specific* se integrando e dialogando com a arquitetura, buscando recursos de campos produtivos distintos da própria arte para realizar suas propostas.

Já o que ela define como atual coincide com as características que são atribuídas ao momento pós-moderno, ou seja, uma produção artística dita pós-moderna não é necessariamente arte contemporânea, mas, sim, atual. Nesse leque de opções estão práticas que conjugam referências do passado com novas formas de representação. No caso da arquitetura, por exemplo, os edifícios pós-modernos repetem a lógica caótica da cidade que, de acordo com Jameson (2006), é completamente diferente da lógica dos grandes monumentos modernistas que propunham projetos utópicos diante da degradação urbana. Esse mesmo autor também comenta que os vidros da arquitetura pós-moderna também colaboram para essa fusão entre cidade e edifício, pois o reflexo que eles geram provoca essa confusão. Esse exemplo ilustra um dos aspectos que ele coloca como típico do pós-moderno: a “transformação da realidade em imagens” (JAMESON, 2006, p.44). A ideia de fragmentação se junta a esse comentário, pois são fragmentos de realidade que ganham um novo *status* visual. No design de superfície isso acontece com frequência, à medida que as superfícies arquitetônicas reais se fundem com as imagens-conceito projetadas pelo design e novas combinações visuais surgem. Na arte *site-specific* de Regina Silveira os fragmentos fotográficos da arquitetura se diluem em múltiplas visões de uma nova realidade gráfica.

Essa fragmentação também traz o que Jameson (2006) chama de uma “série de presentes perpétuos”, em que os instantâneos de imagens ou estruturas do passado, presente e futuro convivem em uma composição de recortes visuais que co-mungam de um eterno presente. Sendo assim, percebe-se que os projetos de design

de superfícies da contemporaneidade operam nessa lógica que representa a atualidade, em sintonia com os valores e motivações que regem o tempo corrente, de certa forma, bem distintas dos ideais e valores do moderno. Já na arte, é possível distinguir as manifestações que operam na lógica do contemporâneo e aquelas se encaminham na ordem do atual. Muitas vezes essas questões se misturam e aparecem em um mesmo trabalho ou contexto de criação, como acontece com a obra de Regina Silveira que, em sintonia com a atualidade, aproxima o ambiente construído do ambiente urbano e natural, mesclando seus elementos, mas, também, operando na esfera da arte contemporânea ao se aproximar das técnicas e campos produtivos não tradicionais da arte, pensados comumente para desenvolver produtos da indústria para serem usufruídos no mundo cotidiano. Essas lógicas atingem os projetos de design e arte à medida que eles comungam dessas questões que passam pelos domínios técnico, formal, conceitual e funcional.

PARTE 2. MATRIZES

SOBRE HERANÇAS, INFLUÊNCIAS E PRESSUPOSTOS DA ARTISTA

Uma matriz, de maneira ampla e generalizada, serve como um modelo para se espelhar, um manancial de referências ou mesmo um original a ser reproduzido. Nesta proposta, a palavra matriz se faz interessante justamente por trazer para este terreno exploratório a menção a um legado incorporado e assumido pela artista que, independentemente de suas afirmações pessoais acerca dessas influências, é um repertório que também pode ser compreendido, alcançado e sentido em suas inflexões visuais e em seus movimentos gráficos pelo espaço. Para pontuar essa linha-gem que alimenta o pensamento inventivo e interdisciplinar próprio de Regina Silveira, é preciso ressaltar que o seu processo criativo parte de diálogos não só com outros artistas, mas, também, com diferentes paradigmas da própria arte, bem como surge a partir de trocas de experiências com diferentes campos do conhecimento. Algumas de suas heranças têm raízes distantes historicamente, como no caso das distorções de perspectiva e dos anamorfismos explorados por Leonardo da Vinci durante o Renascimento, e outras se encontram no ambiente artístico contemporâneo.

De suas influências mais recentes – em comparação às manifestações artísticas brasileiras da mesma época –, artistas e movimentos da Europa, dos Estados Unidos e da América Central foram presenças mais marcantes no seu universo criativo. Isso se deve ao fato de que Regina Silveira ficou fora do Brasil, morando na Espanha, com bolsa de estudos em pintura e história da arte, no auge de importantes movimentos nacionais, como a Tropicália, além de ter morado e atuado profissionalmente em Porto Rico, no Caribe. Ao retornar ao Brasil, em meados dos anos 1970, a artista relata que entrou em contato direto com esses movimentos e também com os trabalhos ambientais de Hélio Oiticica. Por esse contexto, nota-se que a história da arte e, especialmente a da pintura, são sempre um ponto de partida para a artista, seja como experiência prática ou como experiência crítica.

Para a artista, essa época foi de transição e ruptura em sua carreira devido à sua experiência fora do País, que foi estimulada, mais tarde, pelo contato direto com a arte concreta brasileira, especialmente a de Augusto e Haroldo de Campos, e com todas as novidades provenientes do final dos anos 1960, resultando em transformações, especialmente nas suas escolhas de linguagens: “Enfim, os anos da tropicália foram de rupturas definitivas em muitas latitudes, para mim também. De qualquer modo, foi o período de ‘trocar de casca’ para assumir, dali pra frente, esta minha sintonia com linguagens mais híbridas” (SILVEIRA In: NAVAS, 2011, p. 111). Ainda pensando nas influências estrangeiras para a artista decorrentes das décadas de 1960 e 1970, momento definitivo em que ela muda totalmente de direção e se envolve com manifestações de caráter mais tecnológico e resultantes de misturas de linguagens, Silveira afirma:

Entretanto, posso dizer que minha imaginação e percurso foram influenciados com força por manifestações neodadaístas e conceituais dos anos 70 [...] Ver a exposição *Information* no MoMA em 1971 e estar nos *Encuentros de Pamplona* que homenagearam John Cage em 1973 marcou e mudou de fato a minha visão artística. Algo tão forte como o que me acontecera na década anterior, quando deixei a pintura e formas mais tradicionais da arte depois que encontrei, na Europa, as manifestações e exposições que celebravam a Arte Programa, a Arte Cinética, a Arte Povera e os passos iniciais de arte por computador. (SILVEIRA In: NAVAS, 2011, p. 109)

Nota-se claramente que as propostas de ampliação do instrumental técnico/tecnológico disponível para os artistas, em função de novas concepções da arte nessas décadas, influenciaram sensivelmente Regina Silveira na direção de rupturas com suportes, técnicas, processos e materiais tradicionais da pintura, área de formação da artista não só por sua extensão dos estudos na Europa, mas, também, por sua formação inicial no Brasil, que foi o bacharelado em pintura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concluído em 1958. Em entrevista concedida a Dan Cameron, ela deixa bem claro que antes dos anos 1970 a sua investigação estética ainda mantinha como foco a pintura: “[...] sem dúvida antes dos anos 70 [...] ainda lutava para imprimir mudanças na minha prática de pintora encaminhada para uma abstração expressiva, matéria e algo gestual, resultantes de estudos de arte bastante tradicionais” (SILVEIRA In: NAVAS, 2011, p. 109). Nesse momento ela revela que a sua formação foi pautada por uma concepção de fazer artístico direcionado para o fazer manual, para o adestramento da mão.

A abertura para a experimentação de novos meios e métodos de criação, que aconteceu para a artista a partir da década de 1970, conduziu o seu uso do desenho para uma prática de materialização gráfica de imagens a serem projetadas para interagir com novos suportes e espaços, o que leva a outra concepção do desenho: “Acredito que no meu trabalho não só não há destreza artesanal como, também, não há traço autográfico”, afirmação que se completa com a frase “Uso o desenho como instrumento de conhecimento e não como expressão de virtuosismo técnico” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p.62-63). Essas falas demonstram que ela passou a encarar o desenho como um meio para alcançar outras visualidades para a imagem, diferentes do resultado artesanal do desenho ou da pintura feitos à mão e que retêm os gestos e os traços inconfundíveis de um artista. Sob esse aspecto, é possível ponderar que seu trabalho recente, que exhibe traços vetorizados e executados por computador, apresenta um virtuosismo técnico em relação à manipulação digital dessas formas, aliado ao reconhecimento de uma escolha de linguagem para demarcar a sua concepção estética das formas e efeitos de luz e sombra. Contudo, essa linguagem, plasticamente particular e associada a um caráter autoral da artista, não se confunde com uma intenção de expressão de um virtuosismo no desenho manual, que seria o resultado da destreza pessoal da mão da artista ao imprimir

traços originais em um suporte: “A famosa ‘mão solta’ corresponderia, enfim, a esse virtuosismo fácil, a um quase não pensar, à pura intuição. Penso que esse tipo de desenho não se constitui como uma poética por si mesmo, está no meio do caminho” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p. 66).

Sendo assim, o afastamento dos preceitos formais e estilísticos associados à sua formação tradicional em pintura foi moldando seus métodos e seus resultados em torno de “atitudes de desmontagem dos códigos visuais tradicionais” e em busca de um desejo de investigação mais amplo: “[...] meu interesse pelo espaço e pela arquitetura, sob diversas formas, e na curiosidade e abertura para meios não artísticos, novos ou tecnológicos, para explorações e colaborações diversas” (SILVEIRA In: NAVAS, 2011, p. 111). É importante frisar que para a artista, que se formou em um ambiente acadêmico tradicional e acompanhou, na própria vivência, as transformações da arte ocorridas no Brasil e no mundo a partir dos anos 1960, realmente faz sentido falar em “meios não artísticos” de criação, referindo-se aos meios tecnológicos diversos de produção de imagens, pois o seu parâmetro original era a tradição da pintura em tela. Para essa artista isso foi uma conquista, uma libertação, diferente da perspectiva dos artistas que surgiram em um momento posterior à década de 1980, com esse cenário já consolidado. Esses depoimentos de Regina Silveira revelam e documentam uma transição importante na mentalidade dos artistas que viveram a dinâmica de renovação dos conceitos e do fazer artístico, instaurados a partir da década de 1960. A sua fala representa o registro de um marco temporal na carreira pessoal, mas também um balizador para o entendimento mais amplo desse processo por um olhar que conecta a experiência brasileira, como formação e prática, no cenário nacional e internacional da arte naquele instante.

Em um texto de sua autoria, publicado no livro sobre a sua obra, organizado por Adolfo Montejo Navas (2011, p. 143), Regina Silveira fala especificamente desse momento de transição na arte brasileira, confirmando que a sua geração foi fruto de uma ruptura com uma formação padrão em arte e que isso significava buscar novos meios para realizar a arte como processo: “Nos anos 1970, ser um artista multimídia na cena da arte brasileira significou tomar um partido que implicava a distância dos meios tradicionais e a ênfase nos processos mais que nas obras acabadas”. Nesse período, Silveira produziu arte por correspondência, começou experimentos com vídeo e fotografia, além de usar máquinas de fotocópias para gerar intervenções visuais em imagens tecnológicas. Começa, ali, a sua aproximação com os meios de produção de imagens para a produção seriada e em larga escala que, naquele momento, ainda não eram considerados como recursos próprios para a especulação artística:

Para este artista multimídia, os recursos mais híbridos, atrativos – e ao mesmo tempo os mais acessíveis – encontravam-se no campo (então novo) das possibilidades trazidas pelas diversas e desartisticadas modalidades técnicas em uso para a produção rápida e industrial de imagens. (SILVEIRA In: NAVAS, 2011, p. 143)

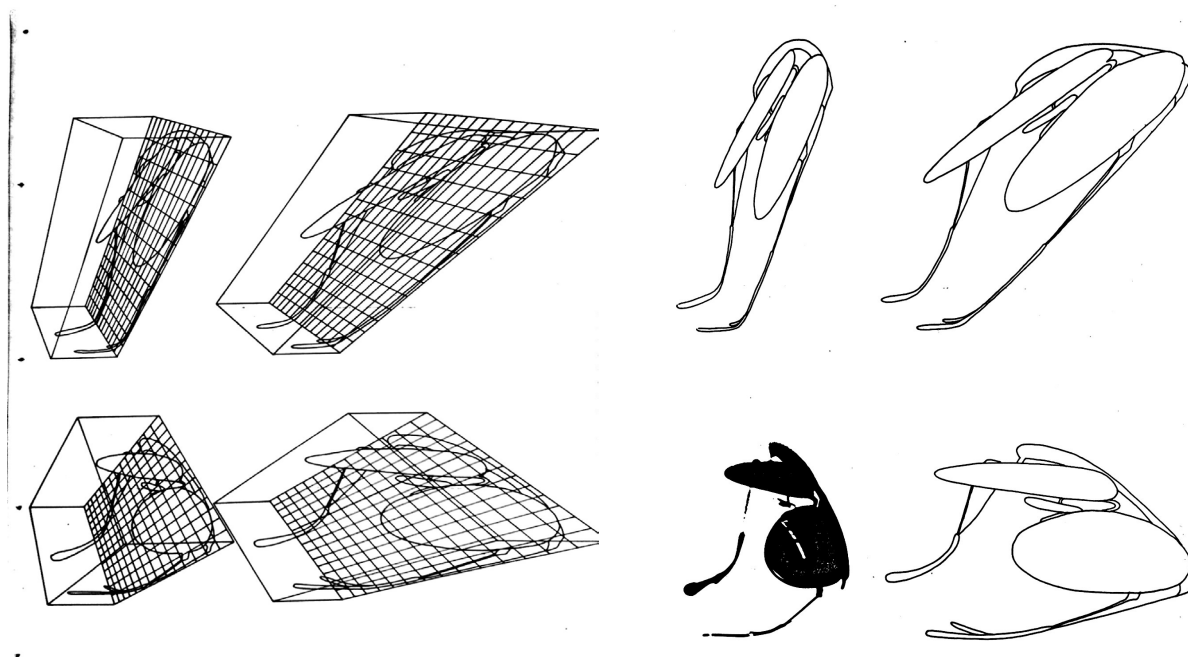
Esse percurso mostra um caminho de consolidação dos seus métodos e do seu repertório de recursos instrumentais que surgem, somados às tecnologias digitais e computadorizadas, como formas de moldar sua linguagem e definir o seu pensamento projetual em arte em função de suas intenções espaciais a partir de imagens. Mas o seu modo de pensar essas ações também se forma, após os anos 1970, em estudos que transformaram a sua maneira de construir uma lógica de formulação das proposições visuais para os espaços de dimensões arquitetônicas. Nesse sentido, a artista assume que algumas influências ao longo da história da arte foram determinantes, mas, de maneira central, nota-se a presença do pensamento de Marcel Duchamp como um impulso primordial. Foi a partir da descoberta dos estudos desse artista sobre os tratados do século XVI que ela encontrou as referências e o potencial crítico para abordar a complexidade dos jogos de percepção propostos com a perspectiva, pois Duchamp “fascinava-se com o fato de que a perspectiva, criada para ser um meio lógico de racionalização da visão, fosse também um caminho para o que Leonardo da Vinci chamou de aberrações marginais. Fui atrás dessas pistas todas” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p. 99).

Em suas pesquisas para a pós-graduação (mestrado e doutorado), Silveira se envolve com o pensamento de Duchamp e com a maneira como ele incorporava as questões provocadas pela perspectiva sob um viés irônico, com o qual a artista se identificava: “Foi uma revelação quando pude notar que ele fazia uma geometria irônica. Isso, porém, já existia no meu trabalho. Havia também a questão de combinar a imagem fotográfica com a perspectiva, e o que aquela geometria distorcida fazia com a imagem fotográfica” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p. 100). Nota-se claramente que esses foram pontos de partida fundamentais para a formação de suas estratégias de linguagem e das questões que ele desejava provocar com o seu exercício criativo, algo em sintonia com o que ela capturou ao investigar o método de Duchamp: “uma perspectiva inventada”.

Na sua dissertação de mestrado – *Anamorfias* (1980) – Silveira parte de fotografias de objetos para, então, deformá-los com o que ela denomina de “uma ação gráfica arbitrária”, que distorce as regras do sistema de perspectiva. Nessa série de trabalhos investigativos sobre as formas está explícita a conexão entre a fotografia e a perspectiva em seus estudos como um desafio à pretensão de realidade desses sistemas de representação. Além disso, há uma comparação entre “a imagem mental do objeto” e suas “representações projetivas”. Para esses estudos, as “aberrações

marginais de Leonardo da Vinci” foram determinantes, somadas a várias outras referências, como Leon Battista Alberti, Paolo Ucello, Jean Fouquet, Albrecht Durer, Felipo Brunelleschi. Também artistas e pensadores mais atuais, como o já citado Marcel Duchamp, com as suas “*opticeries*”, e Rudolph Arnheim, com seus escritos sobre a “ambiguidade da perspectiva”, estão presentes nas suas pesquisas. A questão central está nas anamorfoses, porém mudando o objetivo original destas deformações – que buscavam conferir a sensação de realismo – para provocar uma discussão acerca do próprio sistema. O resultado dessa pesquisa foi uma série de desenhos preparatórios, litografias e lito-offsets (ver FIG. 7). Nota-se que, no mestrado, o conteúdo ainda se mantém em desenhos e gravuras aplicados em suportes planos, sem que a arquitetura apareça como presença, como ambiente interlocutor ou mesmo como estrutura participante. Embora já exista nessa fase a sugestão de relevos, aspectos volumétricos e distorções que afetam a sensação de profundidade no plano.

FIGURA 7 – Estudos da dissertação de mestrado de Regina Silveira, *Anamorfias*.



Fonte: Imagens feitas pela artista Regina Silveira e extraídas da dissertação *Anamorfias*, de 1980, USP.

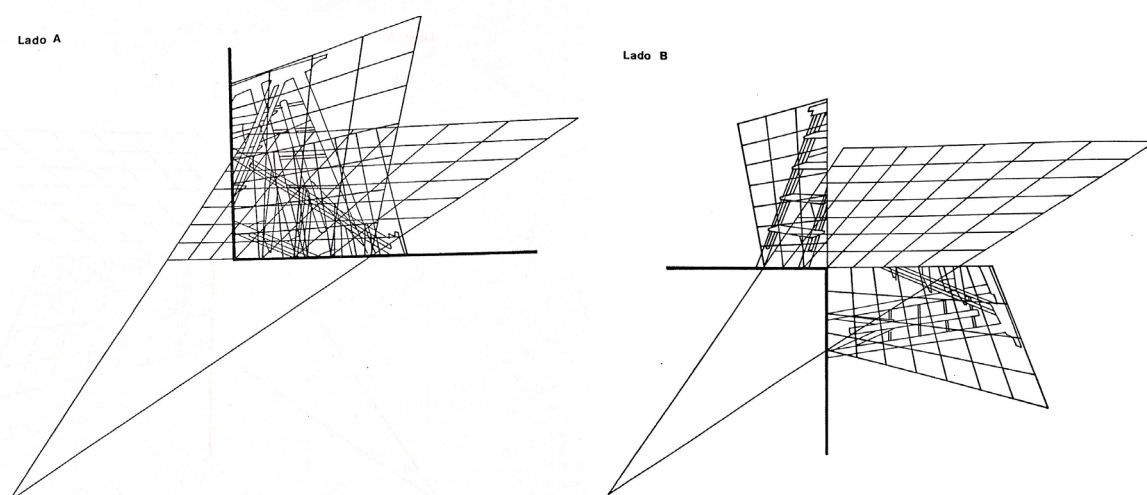
Em sua tese de doutorado – *Simulacros* – concluída em 1984, a menção ao termo simulacro se deve a uma abordagem crítica que Silveira dirige à perspectiva, assim como à fotografia, justamente por ser uma tentativa de reprodução fidedigna do real, sendo que não passam de artifícios visuais, aparências de realidade sem lastro na verdade dos objetos e cenas. Nesse caso, essa proposta se realiza pelo trabalho com as sombras projetadas, passando pela percepção, os paradoxos e a artificialidade do sistema perspectivista. A expressão “enigmas visuais”, comentada e utilizada por críticos como Adolfo Montejo Navas (2011), foi eleita pela artista para se referir ao

elemento básico de seus grafismos: as silhuetas recortadas em negro provenientes de imagens fotográficas. As sombras se fazem a partir do jogo entre presença e ausência dos seus referentes, solicitando referentes mentais para tal. A sua tese é composta de séries gráficas sobre papel (litografias, lito-offset, heliografias) e séries de instalações ambientais, formadas por sombras projetadas em ambientes arquitetônicos internos. Nesse momento, Silveira começa a aventurar-se pelo espaço construído para conquistar os ambientes com as suas imagens.

O conceito de simulacros em sua tese é tomado a partir de Leonardo da Vinci para denominar “as imagens projetadas do mundo fenomênico” que são espelhadas no interior do olho ou da câmara escura. Esses simulacros também são tratados pelo termo “fantasmas” ou “formas aparentes das aparências”. Também de Leonardo da Vinci a artista busca a teoria das sombras para criar com elas os seus simulacros. Regina Silveira ainda atribui dois significados à palavra simulacro, provenientes de suas próprias investidas de pesquisa e criação: primeiro, o de caráter artificial associado às imagens projetivas, e, segundo, o de serem os resultados dos próprios procedimentos de simulação da artista.

Além de Leonardo da Vinci, os tratados maneiristas dos séculos XVI e XVII foram importantes parâmetros para a compreensão do “falseamento da realidade externa pelos sentidos”. Em muitos artistas, ela observava a questão do ponto de vista obrigatório, as anamorfoses, os cenários com duplo espaço, as ilusões arquitetônicas que geram a percepção de outros espaços e a pintura de quadratura com múltiplos planos de perspectivas. Para isso, a relação entre Marcel Duchamp e os perspectivistas foi fundamental, assim como o estudo de artistas como Giorgio de Chirico, René Magritte, M. C. Escher e Jan Dibbets. Além disso, diversos críticos e historiadores foram consultados por Silveira e alguns aproveitados no atual estudo, como Erwin Panofsky.

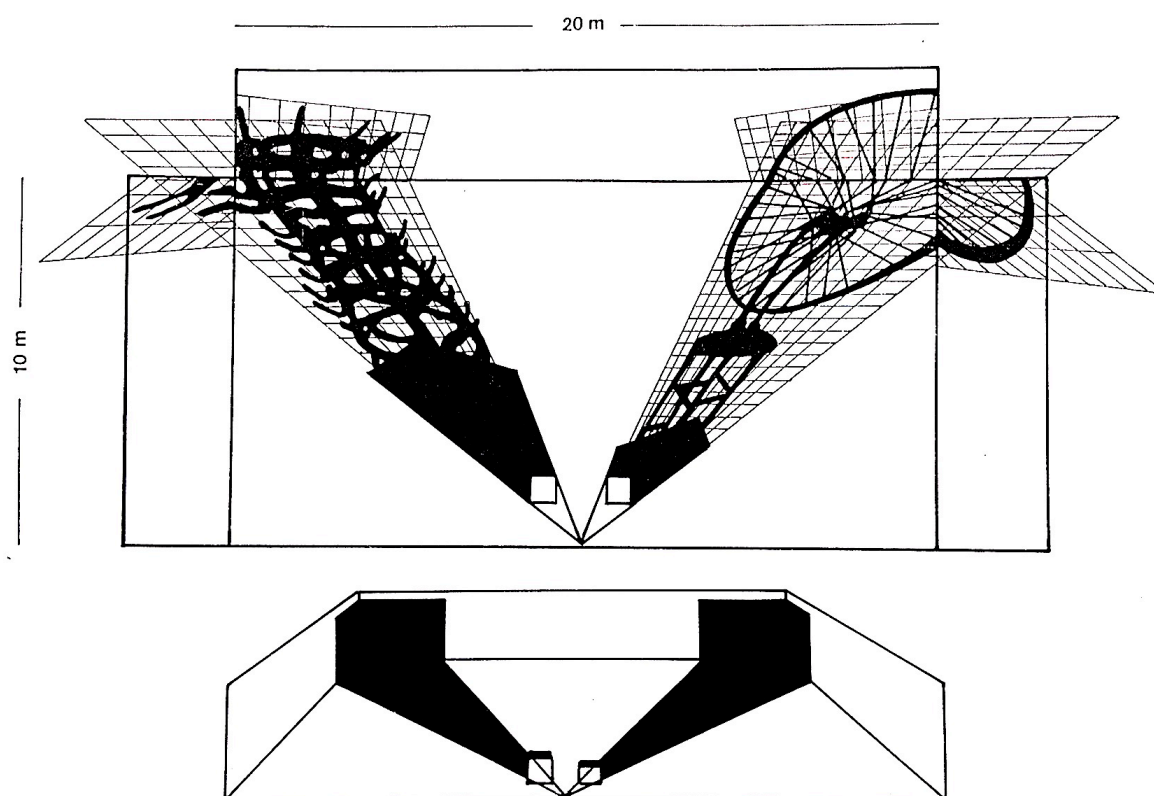
FIGURA 8 – Esquemas construtivos da obra *Projectio II*, da tese *Simulacros* de Regina Silveira.



Fonte: Imagens feitas pela artista Regina Silveira e extraídas da tese *Simulacros*, de 1984, USP.

Sendo assim, o que está em análise, aqui, são as imagens criadas por Regina Silveira com esse intuito crítico, ou seja, imagens detentoras de uma autonomia assumida perante o real, pois simulam ser simulacros, parecem ser perspectivas e reproduções de fidelidade fotográfica, mas, na verdade, são formas rebeldes, que não nascem querendo parecer, elas simplesmente são. O engano proporcionado por essas sombras e fragmentos de fotografias é na verdade um exercício sobre a representação e não sobre uma tentativa de recuperação da realidade. Como consequência disso, muitos trabalhos de Regina Silveira se devem a um debate constante da artista com o pensamento e as práticas ligadas às técnicas ilusionistas de representação da realidade como indagações para a arte como linguagem, como uma prática visual que afeta os sujeitos em sua percepção das imagens e dos espaços.

FIGURA 9 – Esquemas construtivos da obra *In Absentia (M. D.)*, da tese *Simulacros* de Regina Silveira.



Fonte: Imagens feitas pela artista Regina Silveira e extraídas da tese *Simulacros*, de 1984, USP.

Historicamente, o desenvolvimento da perspectiva linear trouxe um paradoxo na maneira de se pensar a representação das imagens figurativas realistas, por recorrer a determinadas distorções das formas justamente para simular a sensação de realidade a partir de um ângulo de visão específico. Ou seja, o objetivo de representação fiel da realidade só se concretiza por meio de uma ilusão dos sentidos, de alterações na natureza real das formas para enganar a percepção do observador e levá-lo a ter a sensação de estar diante do mundo real enquanto observa uma pintura,

por exemplo. O que importa nesse sistema é entender como as imagens se apresentam aos nossos olhos para que pareçam reais. As técnicas ilusionistas trabalham com a aparência de realidade dos objetos muito mais do que com a realidade de suas formas. A ideia de realidade aparente está presente em todo o processo criativo de Regina Silveira, mas de maneira invertida: em lugar da distorção das formas para simular o mundo real, ela distorce as regras de representação do mundo real e cria uma sensação de perspectiva aplicada a uma imagem de aparente irrealidade. Em uma de suas entrevistas publicadas ela já aponta, inclusive, outros movimentos artísticos, que fizeram uma apropriação da sensação de realidade da perspectiva para gerar irrealidades aparentes, que também são referências para o seu trabalho:

A perspectiva mostrou-se um constructo mental, cheio de códigos artificiais. A mesma racionalidade que serviu para representar o que seria a realidade e a visão correta também serviu como instrumento para a produção de fantasias e alucinações. E foi o que trataram de explorar os artistas do maneirismo e do surrealismo. (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p. 96)

Ao recorrer a esse sistema de representação, a artista incorpora em seu trabalho um diálogo com instrumentos fundamentados em um grande rigor técnico e esse grau de exatidão e cientificidade aplicado à tradição ilusionista na arte também passa a ser tratado de forma crítica em sua obra, incluindo, aí, as implicações desse pensamento no campo da arquitetura. Para deixar claro esse grau de cientificidade em torno da perspectiva, vale lembrar suas origens a partir das observações de Robert Klein (1998): a perspectiva linear surge no século XII como uma ciência dedicada ao estudo da transmissão dos raios luminosos, associada à matemática e à ótica, sem conexão naquele momento com o desenho. Para o autor, tanto o arquiteto Leon Battista Alberti quanto o pintor Piero della Francesca, ambos referências renascentistas em relação à sistematização da técnica de perspectiva em suas respectivas áreas e também nos estudos de Silveira, “[...] concordavam em definir a pintura como nada mais, de fato, que uma perspectiva [...]” (KLEIN, 1998, p. 221), sendo que Alberti focava mais na ótica antiga e Piero della Francesca tentava eliminar os vestígios da física e se concentrava na geometria pura. Assim, os próprios artistas da época tratavam a pintura como uma técnica representativa mais do que um recurso de livre expressão. Essa observação apresenta a pintura realista ilusionista e seus métodos de representação dos espaços e objetos entendida, desde a sua origem, como uma técnica projetiva que buscava na matemática, na ótica e em outras ciências os recursos técnico-científicos necessários para cumprir as suas intenções de representação da realidade. Essa origem da perspectiva ligada à tradição científica, mas carregando em si a contradição no seu método, já se conecta com algumas das motivações de Regina Silveira em associar o seu trabalho criativo às técnicas exatas e calculadas de projeto e representação comuns ao campo da arquitetura, por exemplo.

A perspectiva seria a descoberta das aparências do mundo através daquilo que poderia ser uma visão científica da realidade. Desde o momento que ela foi inventada, porém, já criou sua contraposição, sua situação de hipótese questionável. Ou seja: até que ponto a perspectiva não é também uma construção artificial? Que olhar é esse que equaciona e resolve tudo através de apenas duas coordenadas? A perspectiva é uma convenção tão arbitrária quanto todas as outras. (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p. 96)

Sobre essas contradições metodológicas originais, nota-se que a perspectiva linear que se configurou na modernidade preocupava-se com a representação do campo de visão no plano bidimensional, enquanto na antiguidade consideravam-se as curvas do nosso sistema ocular esferoidal como superfícies de projeção das imagens da retina e, por isso mesmo, eram muito comuns as compensações nas formas na tentativa de neutralizar essas curvaturas por meio de recursos óticos. Ainda dentro do leque de referências de Regina Silveira, Marcus Vitrúvio, arquiteto do século I a.C., também citado por Angélica de Moraes (1995) no intuito de relembrar antigos princípios de distorção das formas, ressaltava a necessidade de equilíbrio visual na arquitetura para solucionar os enganos provocados pela imagem curva da retina, desconectando-se da proporção real para alcançar uma proporção complementar a essa imagem (PANOFSKY, 1993). A origem da planificação na representação pictórica é identificada por Panofsky (1993) ainda na idade média, pois, em lugar de uma representação da dimensão espacial, buscava-se uma unidade cromática e gráfica a partir da aplicação do ouro e de padrões gráficos repetidos de forma homogênea como plano de fundo, produzindo um contínuo formal e não espacial, além de um jogo de luz baseado somente nos sombreados individualizados de cada forma. O autor, muito citado por Silveira, reforça que naquele momento houve uma redução do espaço à superfície, esfacelando as noções antigas da perspectiva ótica esférica e abrindo caminho para a perspectiva linear plana. Percebe-se que a imagem na representação plana pode ser atada ao limites da superfície ou mostrar-se um recorte de um contínuo, ressaltando que existe algo para além dos seus limites.

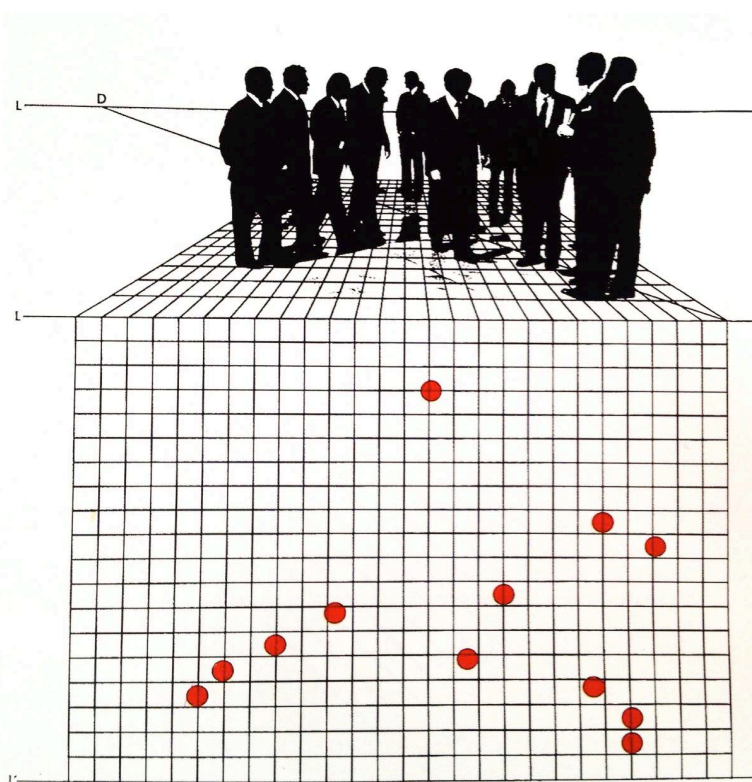
Se Marcus Vitrúvio produzia deformações nas colunas para harmonizar as formas de acordo com a visão, Silveira tem como estratégia o oposto: gera deformações nas sombras projetadas no espaço que nos mostram não uma sensação de adequação ao real, mas um estranhamento no encontro entre a imagem e o ambiente construído, um desconforto em relação a uma harmonia já pré-estabelecida pelos parâmetros tradicionais da arquitetura. Dessa forma, os usos que a artista faz da perspectiva, operando com suas contradições, “apontam definitivamente a um pensamento plástico dirigido criticamente ao sistema que usa para representar” (SILVEIRA, 1980, p. 4), explicando a maneira como ela mesma compreende o pensamento de Leonardo da Vinci sobre o tema.

Constata-se, ainda, na lógica renascentista, a adoção de um método rigoroso para estruturar as imagens artísticas da época em função da realização de uma aparente fidelidade ao real, pois, na verdade, simulava-se o campo de visão formado a partir do ponto de vista assumido pelo artista em uma determinada cena. Isso significa que não era uma despreziosa reprodução fiel da natureza das formas, dos ambientes, dos objetos e das edificações tal como existiam no mundo real, mas uma arbitrária reordenação do mundo em função do ângulo de visão determinado pelo autor da obra. Esse aspecto é determinante na exploração criativa que Regina Silveira faz sobre a perspectiva. Portanto, ao fixar-se um único ponto de vista para a representação de um tema, a imagem que surge apresenta-se como uma distorção quando observada em todas as demais posições tomadas pelo observador. Mais um paradoxo se instaura: a tentativa de simular a realidade só pode ser tomada como verdadeira a partir de um único ponto de vista – o do autor – o que faz desse recorte de realidade uma imposição para a percepção dos observadores, pois todas as demais experiências diante da obra demonstram-se sem sentido dentro dessa lógica de representação. A experiência do observador é negada, pois os ajustes realizados na representação da cena independem de sua posição ou de sua presença. Todo o aparato técnico-científico desse método estava limitado à reconstituição de uma percepção individual do mundo, que só pode ser reproduzida se o observador assumir o mesmo ponto de vista do autor, ou seja, abrir mão da escolha da própria perspectiva diante da cena retratada. Em sua tese de doutorado – *Simulacros* – os pontos de diálogo da sua obra com o pensamento de Leonardo da Vinci são explicitados e um deles é o entendimento dos aspectos subjetivos da perspectiva, pois, ao contrário da visão renascentista, o artista enxergava o desenho como “uma das primeiras afirmações da subjetivização da Perspectiva Linear”, antes vista como “instrumento racionalizador da visão” (SILVEIRA, 1984, p. 15).

Avançando na influência dos estudos de Duchamp sobre a metodologia e o pensamento artístico de Regina Silveira, encontramos a analogia entre a fotografia e a perspectiva “[...] enquanto sistemas de representação fundados sobre os mesmos princípios teórico-técnicos” (SILVEIRA, 1980, p. 2). Em termos de fundamentos em comum entre a perspectiva e a fotografia, observam-se algumas noções herdadas tanto da “perspectiva natural” quanto da “perspectiva artificial”. No Renascimento, Pompônio Gaurico, em seus escritos *De Sculptura*, de 1504, explica essa divisão, mostrando que a ideia de uma perspectiva natural surge da ótica e baseia-se no uso de instrumentos para simular a visão a partir de um único ponto de projeção de luz, como faziam as câmaras escuras, fundamento das câmeras fotográficas. Por outro lado, o conceito de perspectiva artificial está ligado a um método calculado para construir ambientes, figuras e objetos em condições idealizadas, e, portanto, é uma técnica de representação (KLEIN, 1998). Enquanto a primeira técnica depende de instrumentos de mediação para reproduzir o sistema ótico

da visão com fidelidade, a segunda simula não o funcionamento deste sistema, mas os efeitos de visão resultantes deste sistema, ou seja, a ilusão de ver uma cena projetada como se reproduzisse o ângulo de visão real de um observador imaginário, no caso, o autor da obra. No entanto a perspectiva natural também carrega a noção de um ponto de vista individual, pois o sistema ótico é direcionado para um recorte da realidade específico, determinado de acordo com a intenção de quem manipula o sistema, seja ele o olho humano ou uma câmera fotográfica. Um sentido ideológico se revela aqui devido à projeção de um contexto intencional que, nas palavras de Robert Klein, constitui “[...] um princípio de clareza, de racionalização, de unidade e, em suma, mais de evidência do que de ilusão” (KLEIN, 1998, p.223). O entendimento tanto da “perspectiva artificial” quanto da “perspectiva natural” como princípios de evidência de um determinado ponto de vista é essencial para a compreensão do uso crítico que Regina Silveira faz dessa técnica: ressaltar uma intencionalidade que se esconde na aparente imparcialidade de um suposto retrato fiel do mundo real. A arbitrariedade própria dessa técnica se torna um recurso metodológico para a artista realizar as suas distorções como subversões críticas do próprio método e de alguns dos temas representados. Silveira faz alusão direta a esses fundamentos da perspectiva em duas de suas obras, *De Artificial Perspectiva 2* (FIG. 10), de 1976, e *Perspectiva Natural*, de 1978, mas, como metodologia criativa, eles aparecem de inúmeras maneiras em grande parte de seus trabalhos.

FIGURA 10 – *De Artificial Perspectiva 2*, obra de 1976 feita em serigrafia.



Fonte: MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: cartografias da sombra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

A ideia de evidenciação de um ponto de vista como um aspecto ideológico é reforçada também por Robert Klein (1998) quando ressalta que Pompônio Gaurico, autor do renascimento citado anteriormente, aponta a relação de objetos e figuras com a linha do horizonte – dado espacial – como uma estratégia de definição de hierarquias dentro de uma composição narrativa. Soma-se a isso o uso do ponto de fuga central como um instrumento de unificação do espaço oferecido ao espectador, reforçando a ideia de uma unificação ideológica. O espaço concebido como um todo unificado por um olhar torna-se, nessa técnica, a referência basilar para a organização composicional das figuras e dos objetos. Uma narrativa compilada em um ambiente singularmente construído em torno da percepção de um único sujeito. Portanto esse método de representação não se limita a uma composição adequada de uma cena de acordo com os efeitos reais da visão, mas estende-se à concepção de uma narrativa espaço-visual, que retrata uma lógica específica de ordenação do mundo.

Compartilhando princípios com a perspectiva e a fotografia, a relação entre luz e sombra é outro recurso projetivo fundamental para a obra de Regina Silveira, pois destina-se a transformar os volumes, diferenciar os planos e alterar a percepção de um espaço construído. As sombras, para a artista, são exploradas a partir de muitos aspectos instrumentais de sua forma e função, com a intenção de serem discutidas como recursos de representação pertencentes a um sistema de linguagem e a um sistema simbólico. De acordo com Michael Baxandall (1997), existem algumas classificações das sombras, desenvolvidas a partir das sistematizações de Leonardo da Vinci sobre o tema ainda no final do século XV, que serviram de referência para vários autores nos séculos seguintes. Como os estudos feitos por da Vinci também foram pontos de reflexão para a constituição da lógica criativa de Regina Silveira, vale recuperar os tipos de sombra definidos por ele a partir da compilação de Baxandall (1997):

- 1) “sombra primitiva” ou “original”, percebida em superfícies que não estão voltadas para a luz, mas que são capazes de emitir “raios ensombradores”, estes últimos como fontes das “sombras derivadas”, que serão descritas a seguir. O autor associa essa definição à noção corrente de “sombra ligada”, que pela imprecisão do termo usual ele prefere denominar como “autossombra”;
- 2) “sombra derivada”, que não se relaciona com a sombra em uma superfície, mas refere-se ao volume de atmosfera ocupada com os citados “raios ensombradores”;
- 3) “sombra lançada”, que se relaciona com a superfície que recebe a sombra e,

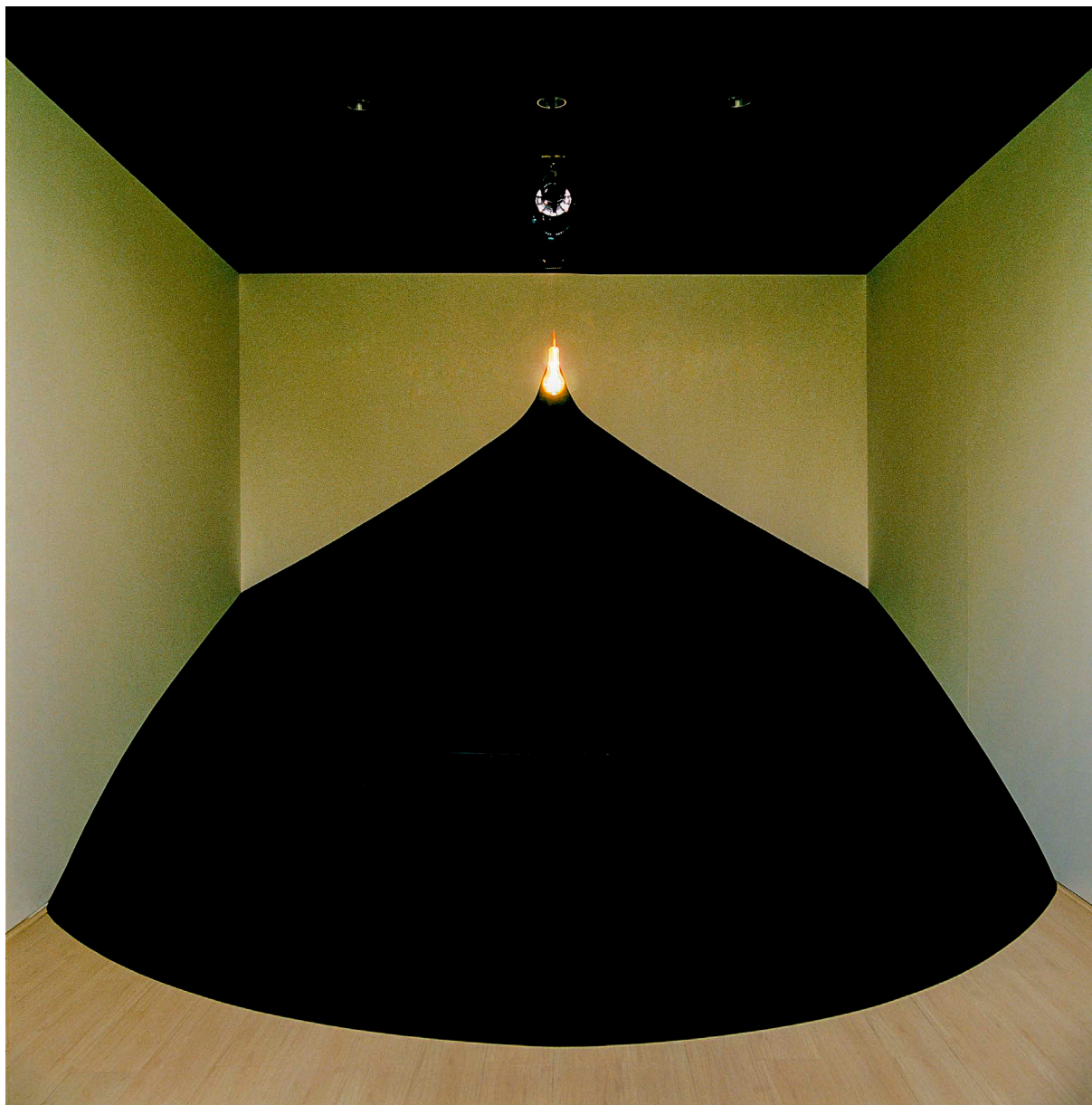
de acordo com as definições de Baxandall (1997), pode ser entendida como uma sombra de um objeto que se lança sobre a superfície de outro objeto ou pode ser denominada de “sombra projetada”, quando se tratar de uma projeção de sombra de uma parte de um objeto sobre o mesmo objeto;

4) “sombreado”, que surge em áreas de baixa incidência de luz.

Essas classificações trazem alguns modelos operadores da noção de sombra para Regina Silveira. Nos trabalhos em que a forma da sombra é desenhada em adesivo ou pintura, o recurso de utilizar silhuetas bem definidas e claramente reconhecíveis faz alusão à noção de “sombra lançada”, que dentre todas é a que potencialmente pode ser a mais forte em termos de reconhecimento de figuras e contornos, muitas vezes sendo este o objetivo do seu uso nas suas obras *site-specific*. O uso desse tipo de sombra, com formas íntegras e demarcadas, pintadas ou adesivadas, traz as primeiras contradições em relação à natureza das sombras: se suas formas e contornos estão fixos na superfície, eles contrariam a dinâmica natural das sombras, que reside em acompanhar um corpo em movimento ou a mudança de posição da fonte de luz. Além disso, a definição nítida e constante do contorno das formas contraria o esmaecimento das bordas à medida que as sombras se distanciam do objeto original. Se, para Regina Silveira, muitas vezes trabalhar com a máscara negra ou silhueta interessa mais, pode-se afirmar que a realidade da sombra não era o seu objeto, mas, sim, a relação gráfica dela com a superfície, sendo esses os componentes primordiais para a construção de muitas de suas obras.

Já a “sombra primitiva” e a “sombra derivada” em suas características essenciais estão presentes nas obras da artista que possuem projeções naturais (intervenções em vidros que permitem a passagem da iluminação natural) ou projeções artificiais de luz, situações que permitem também a presença dos “sombreados”. Mas um aspecto curioso das classificações de Leonardo da Vinci é a referência aos “raios ensombradores”, que não são cogitados mais nas classificações correntes sobre as sombras, mas podem servir de ponto de reflexão para a análise das obras de Silveira. Enquanto da Vinci atribuía à superfície mergulhada na sombra uma capacidade de emissão de raios com poder de escurecimento do espaço, Regina propõe uma lâmpada que emite sombra em *Quimera* (2003) – ver FIG. 11. A possibilidade de gerar escuridão associada à sombra – um poder ativo semelhante ao de uma fonte de luz ao emitir luminosidade – torna-a capaz de ocupar um papel de protagonista na cena, de elemento propositivo no espaço.

FIGURA 11 – Obra *Quimera*, 2003, de Regina Silveira. Projeção de globo dicróico e vinil adesivo. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo (SP), Brasil.



Fonte: Foto de João Musa disponível em: <<http://www.reginasilveira.com>> Acesso em: 27 de outubro de 2014.

Nessa obra já se evidencia a proposição de relações paradoxais e ambiguidades nas estratégias de representação de luz e sombra como demarcadores dos espaços da percepção. Dentro da história do Ilusionismo, Silveira trava diálogos também com o Maneirismo e a sua maneira peculiar de tratar a perspectiva como “um dado para a fantasia, uma ponte para o maravilhoso e não para uma aproximação científica da realidade visual” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p.98). Ela coloca os surrealistas como “a manifestação da história do ilusionismo no século XX”, sendo estes também fortes influências para o seu trabalho: “[...] busco no surrealismo a questão da representação da ausência. Há muitos dados do surrealismo que me interessam. De Chiri-

co, sem dúvida, foi um grande mestre. Estou na pista dele” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p.97). Nesse mesmo depoimento, também Magritte figura em seu repertório, trazendo recursos metalinguísticos somados ao “estranhamento e os significados montados”. Marcel Duchamp observa bem certos aspectos da arte surrealista, como explicita Silveira: “O próprio Duchamp diz que a arte é menos retiniana e mais mental no surrealismo, dentro da dimensão do subconsciente” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p.98). Essa frase aponta para uma busca da artista por essa via mental, que pode passar por processos obscuros da mente e não por uma expressividade estilística do traço nos trabalhos e artistas que a inspiram.

De forma abreviada, mas com um objetivo preciso, foram traçados neste texto os parâmetros fundamentais para a compreensão da mentalidade da artista no contexto desta pesquisa e dos caminhos que a conduziram para esse processo de aproximação com os meios tecnológicos de criação e produção de imagens, e, também, com as lógicas de abordagem gráfica e projetual, compartilhadas com o design e a arquitetura, destinadas a promover o encontro entre imagem e espaço. Observa-se que outros artistas, além dos citados neste texto, foram declarados por Regina Silveira como influências em sua formação e no resultado de suas obras, mas foram tratados, aqui, somente aqueles que representam poderosas influências nos aspectos interdisciplinares essenciais para os objetivos deste estudo, e que apresentam temas em afinidade com as leituras e fontes de referência consultadas ao longo deste processo de pesquisa. Portanto, alguns nomes que assumidamente influenciaram Silveira não são citados ou aprofundados no presente estudo justamente por uma seleção decorrente do próprio processo de pesquisa, no qual os temas de interesse para esta tese foram revelando afinidades com o pensamento e a obra de determinados nomes do repertório da artista, e esses ganharam força e intensidade na construção metodológica da tese, tornando-se essenciais em relação às demais referências. Fica claro, então, que a intenção não foi de recuperar todos os passos da artista em sua trajetória intelectual e criativa, ou mesmo seguir seus caminhos como método de investigação, mas pontuar as referências específicas de sua história que ofereceram suporte para esta pesquisa, dentro do pensamento metodológico formulado para esta tese se realizar.

Colocado o lugar de fala da artista e feitas algumas considerações sobre os conhecimentos circunscritos neste território, procura-se, agora, envolver outras fontes, diferentes reflexões e abordagens teórico-críticas acerca das metodologias, dos métodos, das linguagens e dos pensamentos criativos da artista. Nesse cruzamento de horizontes, que será proposto a seguir, muitos temas apontados por Silveira em seus depoimentos serão retomados com outro viés, comentados a partir do olhar externo que esta pesquisa representa e observados pelos aspectos que interessam a este processo de investigação, especialmente no que diz respeito às convergências entre campos disciplinares – a arquitetura, a arte e o design.

PARTE 3. HORIZONTES

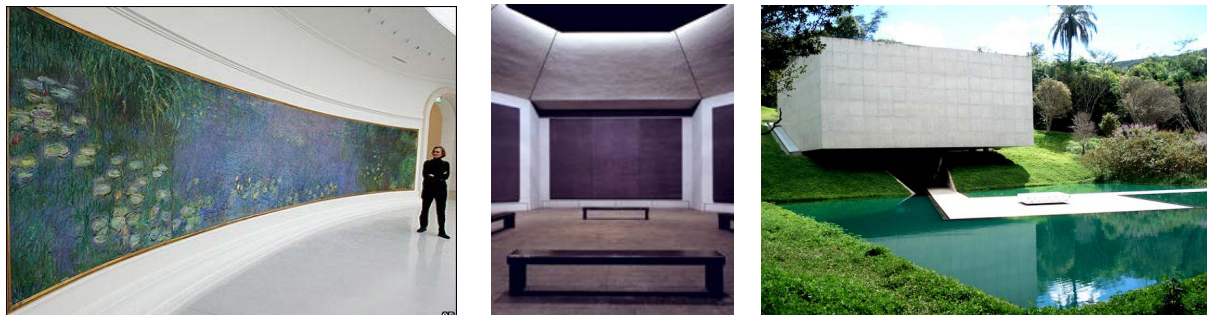
ARTE, ESPAÇO ARQUITETÔNICO E PERCEPÇÃO

3.1 O cenário a partir dos anos 1960

É inerente à arte contemporânea a existência de movimentos que instaurem questões estéticas, plásticas e estruturais relativas tanto a determinados objetos, vistos como forma ou conceito, quanto relativas a contextos ou situações espaciais, que reúnem estruturas formais e dinâmicas sociais, tratadas como experiências estéticas territorializadas. As obras caracterizadas como *site-specific* têm como ponto de investigação primordial um lugar ou ambiente, que é reconhecido como tal por apresentar demarcações físicas e culturais, atrelado a um contexto espacial, este último determinado por um objeto arquitetônico, urbano ou por elementos naturais. No caso de se aliarem à arquitetura, essas instalações artísticas podem apropriar-se de sua estrutura, fachada e área interna, ao passo que, ao se associarem a contextos mais amplos, como um espaço público ou ambiente natural, o fazem a partir da combinação de elementos tanto da arquitetura quanto do urbanismo e da natureza.

Os trabalhos em artes plásticas incluídos nessa categoria, mais do que apontar soluções harmônicas para as tensões perceptíveis nesses espaços, introduzem complicadores e potencializam a experiência sensível do sujeito na sua dinâmica corporal em meio a essas estruturas espaciais. Por outro lado, existem alguns projetos arquitetônicos pensados com a finalidade de apaziguar a arquitetura e a arte, no sentido de acomodar um ao outro, tomando como ponto de partida uma obra de arte. É possível citar exemplos variados (FIG. 12), em termos de localização e data, como o espaço feito para a obra *Nymphéas*, de Monet, projetado no início do século XX para envolver o espectador de acordo com a proposta panorâmica da obra; ou a *Capela*, de Mark Rothko, inaugurada em 1971, onde espaço e obra convergem para uma mesma finalidade sensorial e emocional; e alguns pavilhões do Museu Inhotim, em Minas Gerais, criados exclusivamente para interagir com determinadas obras permanentes. Regina Silveira está inserida no grupo de artistas que produzem obras *site-specific* com a intenção de um diálogo entre espaço construído e a imagem proposta, um dialogismo fundado na alternância entre momentos de acomodação mútua e momentos de dissonância. A imagem e a estrutura arquitetônica convivem oscilando entre maior ou menor presença de um diante do outro, causando também alterações de percepção acerca de um ou de outro. Para compreender as especificidades dessa modalidade de intervenção artística a partir de Regina Silveira vale recuperar as questões que contribuíram historicamente para a formação dessa vertente e a ressonância delas na obra da artista.

FIGURA 12 – À esquerda, a sala de exposição do *Musée de l'Orangerie*, em Paris - França, adaptada para a visão circular e panorâmica da obra *Nymphéas*, de Monet. Ao centro, a Capela de Rothko, em Houston, Texas - EUA, na qual arquitetura e arte foram pensadas juntas. À direita, o pavilhão da artista Adriana Varejão no Museu Inhotim, em Minas Gerais - Brasil.



Fonte: BBC News *online*. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/4968800.stm> / Rothko Chapel. Disponível em: <<http://www.rothkochapel.org>> / Harpers Bazar. Disponível em: <<http://www.harpersbazaar.com.br/cultura/inhotim>>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2015.

As intensas transformações no campo das artes plásticas ao longo do século XX trouxeram mudanças de paradigma em relação a alguns pontos essenciais que, inclusive, modificam o entendimento do que é considerado uma obra de arte, seus limites e sua porosidade em relação a outros campos. A década de 1960 foi determinante nesse sentido, por ser o momento em que eclodiram vários questionamentos sobre os tradicionais métodos, materiais, suportes e técnicas do fazer artístico – tratados por Michael Archer (2001) como “formas e práticas” – serem considerados como os únicos recursos atribuíveis ao que se entende por obra de arte. Até a ideia de arte como objeto foi desmistificada, sendo este ponto um detonador para a expansão da concepção da obra de arte como um processo, no qual forma, corpo e espaço se combinam em interações diversas. Nesse momento histórico iniciaram-se novas experiências que fizeram parte da formação da arte contemporânea.

A princípio, observando as diferentes manifestações artísticas da época, fica a impressão de um caos instaurado devido à diversidade de estratégias de linguagem, materiais, suportes e técnicas. Mas o que Michael Archer (2001) aponta é que esse é um falso caos. A liberdade de métodos e recursos de linguagem inaugurada nessa década, na verdade, apresenta algumas questões em comum que moviam de maneira geral a grande maioria desses artistas em meio a essa riqueza de interpretações. Parte dessas novidades surgiram de releituras das vanguardas modernistas e, também, de um diálogo com questões fundamentais ligadas à lógica social corrente.

O entendimento das motivações e pensamentos que nortearam a arte nos anos 1960 interessa neste estudo justamente por ser a década em que Regina Silveira inicia sua atuação profissional e constrói alguns pilares metodológicos e conceituais para o seu processo criativo, que se farão presentes de diversas maneiras ao longo

de sua carreira. Naquele momento muitos dos fundamentos de sua obra surgem em sintonia com a época em questão e, com o passar do tempo, ganham complexidade e novos contornos à medida que se somam a questões específicas das décadas posteriores. Uma das fortes marcas da artista que surge em sintonia com essa época é a releitura das vanguardas, especificamente quando se trata da ironia crítica de Marcel Duchamp e dos absurdos gerados pela manipulação das técnicas de representação de caráter ilusionista, presente nos trabalhos de artistas surrealistas como De Chirico.

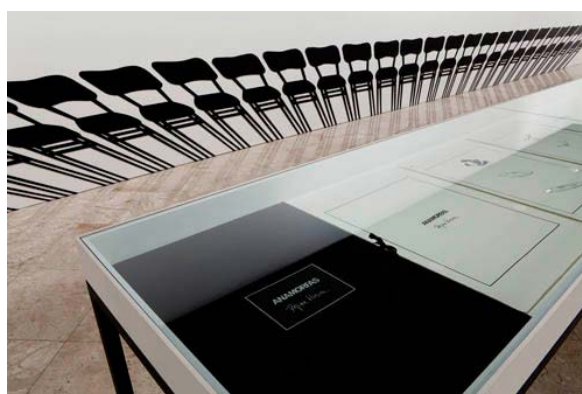
Dentre as questões que moveram o pensamento artístico dos anos 1960 está também a aproximação entre a arte e a vida cotidiana. Essa aproximação é visível na incorporação de materiais e objetos rotineiros nas obras, sejam como imagens ou como uma *assemblage*, que é uma forma de colagem de materiais e objetos tridimensionais em suportes bidimensionais. A exposição *The Art fo Assemblage*, que aconteceu no MOMA em 1961, focou esse modelo de atuação artística, revelando a sua lógica: objetos e materiais já existentes são incorporados à obra de arte e nela ganham um novo papel, sem deixar de serem reconhecidos como os objetos que foram no cotidiano. Essa conexão entre o objeto pronto e a arte já havia sido explorada, algumas décadas antes, por Duchamp nos seus *ready-mades*, nos quais trabalhou o deslocamento de sentido do produto industrial que, ao ser exposto em galerias de arte e associado a um título que o distancia da sua função original, passava a ser detonador de uma experiência estética renovada em relação às formas produzidas em série destinadas às rotinas diárias. No entanto, o que se percebe na arte dos anos 1960 não é uma reflexão em torno do objeto cotidiano em si e de suas formas, mas uma inclusão da dinâmica e dos aparatos utilizados para operar a vida comum, que se tornaram temas e elementos propulsores da criação nesse campo.

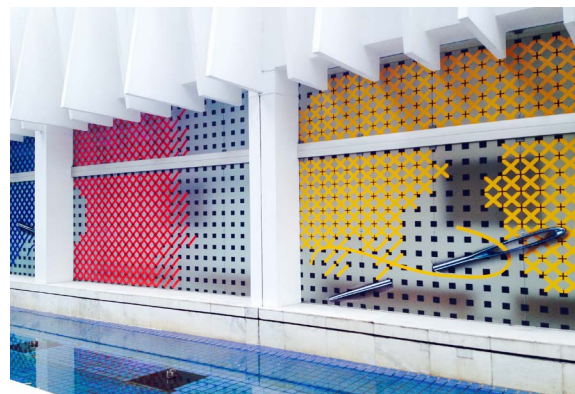
Regina Silveira leva esse interesse pelos instrumentos ordinários da vida por toda a sua carreira e obra, de maneiras distintas. Tanto seus estudos de anamorfismos quanto as investigações sobre os simulacros são exercidos a partir de objetos utilitários comuns como óculos, pente, grampeador, martelo e tesoura; objetos presentes na violenta realidade das grandes metrópoles, como armas e giletes; objetos pertencentes aos espaços compartilhados socialmente, como cadeiras, poltronas, mesas e escadas; fragmentos das estruturas comuns às edificações, como janelas, portas e colunas; e objetos rotineiros do universo associado tradicionalmente ao feminino, que são as louças, as xícaras e os bordados. Assim como na *assemblage*, em que os objetos continuam sendo reconhecidos por suas formas e funções primárias ao mesmo tempo em que estão imersos em uma nova realidade, em Regina Silveira a possibilidade de recuperação da forma original também está sempre presente, mesmo que de forma indireta.

A necessidade da manutenção do reconhecimento do original acontece nos trabalhos de Regina Silveira em sentidos diferentes: os objetos utilitários básicos, por

serem muito conhecidos, podem ser deformados ao extremo em suas representações que, ainda assim, a memória reiterada cotidianamente pela mediação que esses objetos fazem em nossas ações diárias vai nos trazer à mente seu desenho original. Esse reconhecimento é o gatilho que vai acionar o entendimento da subversão ilusionista proposta em suas imagens. Da mesma forma, as distorções projetivas em armas e elementos cortantes revelam a ironia herdada de Duchamp ao criar formas absurdas para esses objetos e retirar, então, a identificação da sua potência original como arma letal. Já o reconhecimento dos mobiliários e fragmentos de arquitetura em suas alterações e distorções compreende uma memória de dados relacionais do espaço, que são confrontados com as perturbações sensoriais promovidas pela artista. E, por fim, os elementos ligados culturalmente às rotinas femininas, ao serem reconhecidos dessa maneira e colocados em situações espaciais coletivas, realizam um contraponto entre a intimidade da casa, associada ao feminino, com a exterioridade da rua e do ambiente urbano, espaços ocupados historicamente pelo masculino. Vale ressaltar que em sua maioria esses elementos aparecem na obra da artista na forma de sombras de objetos ausentes e, quando o objeto em si não é identificado na íntegra, existem vestígios dos mesmos que se apresentam como índices dos seus originais, justamente para colocar em jogo a relação desses objetos com a condição espacial inédita em que eles se encontram como, por exemplo, no caso dos rastros de pneus, que sugerem os automóveis circulando em paredes internas e fachadas.

FIGURA 13 – Duas primeiras linhas: exposição *Linha de Sombra*, CCBB-RJ, Brasil (2009). Na terceira linha: exposição *Shadow Line*, Galeria Alex Gray, NY/EUA (2011) e exposição coletiva *Arte à Primeira Vista: Páginas de uma História*, Palácio das Artes, BH/MG, Brasil (2014).





Fonte: Regina Silveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2015 e Arquivo pessoal da pesquisadora.

O uso de elementos do cotidiano em movimentos dos anos 1960, como na *Assemblage* e na *Pop Art*, recuperou à cena uma ideia de realismo, denominado na Europa como *Nouveau Réalisme* ou Novo Realismo, que se difere tanto da representação realista de tradição clássica como das experimentações de linguagem vanguardistas que reelaboravam os modos de representação da realidade. O realismo praticado então era proporcionado justamente pela presença real do objeto na obra e, à maneira da *Pop Art*, pela reprodução das estratégias de repetição e acúmulo de objetos comuns que demarcam a realidade do momento: uma sociedade de produção seriada em massa, voltada para o objeto de consumo, privilegiando a sua padronização e a sua quantificação em lugar das suas possíveis singularidades.

A ideia de representação da realidade não só como uma descrição figurativa das formas reconhecíveis no real, mas, também, como uma reprodução da lógica sistêmica que caracteriza um dado momento histórico e social permanece em Regina Silveira. Além dos próprios objetos ordinários e amplamente reconhecíveis que ela representa em imagens, mesmo que distorcidas, as suas obras direcionadas para a arquitetura e as edificações mostram, nas duas últimas décadas, mais do que elementos reconhecíveis do real. Elas apresentam uma lógica de virtualização do espaço e das relações, típica da sociedade contemporânea. A fragmentação e o deslocamento dos componentes arquitetônicos tradicionais, na verdade, concede um caráter de imaterialidade para dados tipicamente concretos, espelhando a desmaterialização do universo de trocas do capitalismo financeiro, que retira o foco dos produtos (objetos da indústria) e privilegia agora os bens impalpáveis, frutos da globalização econômica, da valorização das marcas, do desenvolvimento de estratégias informacionais e da intensidade do trânsito de dados virtuais.

Outra condição herdada dos anos 1960 foi a interação do corpo – primeiro do artista e depois do observador/participante – com a obra durante o processo criativo ou mesmo na sua apresentação final. Na década de 1960 as *Performances*, os *Happenings* e a *Action Painting* surgem para destacar a dinâmica do artista no ato

criativo, sendo esta última, para Archer (2001, p. 28), uma “[...] ampliação dos gestos do Expressionismo Abstrato para o ambiente”. Diferente da *Performance*, que era uma atuação exclusiva do artista diante do público, ou da *Action Painting*, em que a ação corporal do artista no processo criativo dá origem à imagem no suporte, em um *Happening* existia o improviso junto ao público, o que muitas vezes significava o envolvimento do espectador. Essas vertentes artísticas que surgiram nos Estados Unidos, influenciadas pelo pragmatismo americano, significavam uma renúncia a servir a uma “[...] civilização do conhecimento, que colocava o agir na dependência do conhecer” (ARGAN, 1992, p. 538). A questão do corpo traz consigo a noção de experiência junto à obra, de uma ação criativa e interativa que se faz no tempo presente, motivada por uma postura intuitiva, desprovida do planejamento racional em princípio.

Para Giulio Carlo Argan (1992), a arte nessas circunstâncias torna-se uma “intencionalidade prática” mais do que um discurso: “O artista existe, e existe porque faz: não diz o que deve ou quer fazer no e para o mundo, cabe ao mundo dar sentido ao que faz” (ARGAN, 1992, p. 538). Considera-se, então, que o artista gera o seu conteúdo criativo a partir da sua própria ação, vista aqui como uma dinâmica corporal, e não por meio de um compromisso das formas com uma linha narrativa concebida *a priori*. As instalações *site-specific* que surgem anos mais tarde, como as de Regina Silveira, atualizam esse cenário ao colocar o sujeito observador/participante da obra em condições de vivenciar a obra por si só, sem a necessidade de decifrar a narrativa original do seu criador. A arte, nesses moldes, vai ao encontro da visão fenomenológica de Merleau-Ponty (1999), que aposta na aquisição de conhecimento por meio do corpo e em cada situação distinta de experiência. Em afinidade, Argan resgata o pensamento do artista Hans Hartung, cujas pinturas abstratas estão associadas ao estilo informal europeu dos anos 1950 e 1960, para quem o “[...] conhecer deriva do agir” (ARGAN, 1992, p. 539).

Todas essas manifestações em arte reforçam o culto ao artista, visto como detentor de um poder distinto, que já não é mais a sua habilidade ou virtuosismo técnico. Duchamp, ao propor um urinol como objeto de arte, já incorpora a noção de “persona do artista”, denominação apresentada por Archer (2001, p. 30) para aquele capaz de “[...] designar algo como arte”. Tanto em suas escolhas como em suas atuações performáticas, o artista torna-se preponderante para as definições do que é ou não inserido no universo da arte como obra ou parte constituinte dela. Em relação à obra de Regina Silveira, a personalidade da artista se manifesta com tal poder quando ela, ao utilizar a lógica típica dos campos projetuais, determina que a sua arte será gerada por um processo de produção terceirizado e realizado por meio de métodos industriais ou com recursos para a produção em série, recorrendo aos campos do design ou da arquitetura para tanto. Ao aplicar plotagens de vinil adesivo, tecnologia digital de vetorização de imagens, maquetes e desenhos arquitetônicos, Silveira coloca o

sistema produtivo seriado e os técnicos especializados nesse sistema trabalhando em função da sua obra, que, por fim, será reproduzida somente uma vez. A partir do momento que um artista determina processos produtivos originais de outras áreas para a realização da sua obra ele está determinando que, naquele contexto específico, o resultado da aplicação dessas técnicas é considerado uma produção em arte e não na área de origem desses recursos. Essa condição de atuação interdisciplinar também ganhou força nos anos 1960 tanto nas artes plásticas, por grupos como o *Fluxus*⁴, e na arquitetura, com o grupo *Archigram*.

Uma influência determinante dos anos 1960 para as instalações ligadas à exploração dos ambientes construídos e das relações entre obra, espaço e sujeito foi o Minimalismo. Archer (2001, p. 42) considera o modo de pensar a arte nesse momento “[...] identificado com a atividade escultural” por seu caráter espacial e tridimensional, influenciado também pelos *ready-mades* de Duchamp, por utilizarem materiais encontrados prontos na indústria (especialmente na área de construção), e pela obra supematista de Kazimir Malevich, centrada em elementos visuais essenciais. A arte passa a ser pensada como se ocupasse o papel de um objeto comum às rotinas de vida, por sua semelhança com as estruturas e os materiais típicos das edificações, incorporada ao ambiente como um agente de novas experiências entre o sujeito e o espaço.

Com essa descrição sucinta do Minimalismo já é possível inferir algumas similaridades com a obra de Regina Silveira e, também, alguns afastamentos. O uso do objeto industrial comum ou de técnicas de produção recorrentes na indústria da construção está presente em sua obra quando a artista utiliza técnicas de produção e impressão digital rotineiras e de uso popularizado para materializar as suas imagens. Já a ideia de sintetizar a obra em elementos mínimos fundamentais não encontra ressonância em Silveira, a não ser quando ela reduz as representações de figuras a silhuetas negras sem detalhamento. Nas obras em que ela utiliza fragmentos de imagens fotográficas, sua opção é pela multiplicidade visual e pela complexidade dos efeitos dessas intervenções na relação com o espaço. Mas a relação do Minimalismo com as instalações *site-specific* e, especialmente, com a obra de Regina Silveira vai além dessas associações aparentes e estende-se por questões que indicam um profundo aspecto crítico em relação às tradições da arte e ao papel que ela exerce como potência fenomenológica em relação ao espaço.

As questões que alicerçam em essência as proposições do Minimalismo se enraízam na crítica e na recusa das tradições europeias, que no campo da arte incluem

4 O grupo Fluxus aconteceu nos anos 1960, em vários países, e define-se a seguir: “Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, o movimento fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras.[...] Trata-se de romper as barreiras entre arte e não arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana, seja ao mundo da tecnologia” (ITAÚ CULTURAL, 2015).

as noções de composição visual, os valores interpretativos ligados à ideia de narrativa e as estruturas de perspectiva espacial. Para tratar do assunto, tanto Michael Archer (2001) quanto Giulio Carlo Argan (1992) apontam para a crise das ciências formadas na tradição europeia, por apresentarem uma limitação para lidar com as questões humanas, ligadas aos aspectos sensíveis e ao sentido da vida. Argan, inspirado por Edmund Husserl, filósofo da tradição fenomenológica que já vislumbrava essa crise antes da Segunda Guerra Mundial, atenta para o entendimento precário que esse sistema de pensamento propõe acerca da “[...] complementaridade natural da imaginação ou fantasia (ou seja, a arte) em relação à lógica (a ciência)” (ARGAN, 1992, p. 507).

Esse é um importante aspecto na obra de Regina Silveira, sendo fundador de uma das suas principais preocupações: a abordagem crítica dos métodos exatos e científicos das ciências aplicados nas artes por meio da perspectiva e das técnicas de representação ilusionista da realidade. Essa intenção crítica se realiza pelo uso inventivo de recursos do próprio sistema ilusionista, subvertendo-os para demonstrar que é preciso imaginação e invenção para produzir um questionamento frutífero em qualquer área, que significa uma reflexão potencialmente geradora de conhecimento. Observa-se que a estratégia da artista de atuar através da conjugação de instrumentos de áreas projetuais, como o design e a arquitetura, acontece também por esses campos serem conhecidos por sua inventividade para solucionar certos problemas. Aplicados na arte, esses instrumentos inventivos são destinados a propor questões e revelar tensões mais do que resolver problemas. Se não há o objetivo de gerar soluções na arte, pode-se pensar que não existe uma produção de conhecimento, no entanto, uma parte vital do processo criativo em áreas projetuais é justamente a identificação do problema a ser resolvido. Se, por um lado, a arte não pretende resolver problemas, por outro, ela atua na problematização de certos contextos de vida, pensamentos ou elementos de linguagem. Ao problematizar um determinado campo, torna-se possível enxergar novos horizontes para o pensamento e as técnicas usuais neste mesmo campo. Questionamentos sobre um universo de soluções já estabelecido por determinadas tradições abrem portas para a descoberta de possibilidades inéditas para alguma situação que, mesmo já tendo uma solução aparente em prática, possui uma potência de ser experimentada de várias maneiras diferentes, promovendo novas formas de se tratar o mesmo problema. Perceber novos problemas em um contexto superficialmente resolvido também é um ato criativo, pois indica que tudo sempre pode ser diferente do que é. Não existe uma resposta única e de caráter exato, como pressupõe a tradição científica, para os problemas levantados pelas áreas criativas, sejam elas ligadas à arte ou não. A arte concebida como uma atividade inventiva, que possui a sua razão de ser na problematização ou no questionamento de contextos já estabelecidos, exerce o papel crítico de retirar os campos nos quais atua do engessamento promovido pela lógica de padronização, eficácia e controle comuns ao pensamento racionalista.

Argan (1992) também considera essas reflexões no campo da arquitetura, demonstrando que nos anos 1960 o entendimento das cidades e do urbanismo deixa de ser pautado pelo ideal de uma cidade funcional e começa a se guiar pela consideração da complexidade ambiental que se instaura em um contexto urbano. Assume-se que aspectos não racionais, com pouca previsibilidade e controle, também fazem parte da dinâmica social das cidades. Temas como, por exemplo, o significado que uma comunidade atribui a certos locais muitas vezes não passa por sua funcionalidade ou utilização objetiva, mas por sentimentos de pertencimento, de laço histórico e de memória afetiva, tanto individual quanto coletiva. O autor também chama a atenção para alguns nichos na cidade, demarcados tradicionalmente pela arquitetura como espaços destinados à experiência religiosa ou estética, como igrejas e museus, que rompem com a homogeneidade funcional da cidade ideal. Ao mesmo tempo, esses edifícios muitas vezes repetem padrões em si mesmos, seguindo certos modelos tidos como apropriados para essas experiências ou tradicionalmente reconhecíveis como tal. Quando uma artista como Regina Silveira atua nesses locais, alterando o modo como são percebidas essas estruturas, seu trabalho opera no sentido de promover uma ruptura em relação às expectativas funcionais desse tipo de arquitetura, cumprindo um papel similar àquele que o próprio museu assume perante a cidade. O que se promove, então, é o encontro entre o racional, com suas técnicas e métodos de controle e planejamento, e o não racional, que insere desvios, perturbações e interferências de caráter imprevisível. Ao mesmo tempo que a arquitetura, como dado integrante das instalações *site-specific*, é questionada por meio da explicitação de seus pontos de tensão ou de seus pontos-cegos, também a cidade passa a ser instigada quando essas intervenções extrapolam os ambientes internos da edificação e ganham suas fachadas e áreas externas em contato com as ruas. Dessa maneira, o museu como espaço de respiro na lógica funcional urbana, permeável a experiências de ordem não racional, também é questionado em si mesmo, em sua lógica construtiva associada à sua finalidade.

Um exemplo claro está na obra *Derrapando* (FIG. 14), na qual Silveira aplica marcas de pneus na fachada do Centro Cultural España, que fica rente à rua. Em meio ao intenso e constante trânsito e fluxo de pessoas na cidade de Montevidéu, essa instalação se confunde com os veículos reais como se fosse uma extensão deles, materializando em imagens a presença incontrolável dessa massa de automóveis que se movimenta de um modo perturbador, tanto pelo perigo que representa quanto pela poluição ambiental, visual e sonora que carrega consigo. A invasão visual realizada por essas marcas torna visível a fragilidade do ambiente construído e do espaço urbano diante deste elemento. A ideia de contaminação visual demonstra que a organização racional das vias, calçadas e construções não consegue impedir a sensação nem a possibilidade real de descontrole dos fluxos de pessoas e mecanismos de transporte na urbe.

FIGURA 14 – Obra *Derrapando* (2004), de Regina Silveira, Centro Cultural España/CCE, Montevideú, Uruguai.



Fonte: arquivo pessoal da artista, cedido para pesquisa em visita ao estúdio em 2013.



Regina Silveira, ao intervir em uma edificação como artista não o faz a partir de um compromisso com a racionalidade funcional planejada pela arquitetura. Ao contrário, exerce a autonomia do próprio campo, a arte, que a liberta para aceitar ou não as imposições arquitetônicas sobre a experiência espacial do sujeito. Observada por esse viés, percebe-se que a arte de Silveira parte de ideias e conceitos inspirados pela própria arquitetura, como estrutura física e espaço de interação humana, mas se permite uma autonomia ao propor intervenções visuais que alterem as relações sensoriais e simbólicas já estabelecidas nesses ambientes e, também, que interfiram na interação da arquitetura com o ambiente externo que a cerca. Ou seja, com os recursos próprios do campo da arte e a sua liberdade metodológica, a artista insere seu trabalho no campo da arquitetura sem se submeter à racionalidade funcional desse campo ou mesmo da cidade ao redor. Assim, sua crítica à racionalidade científica tradicional se estende para além das técnicas ilusionistas de representação no campo da arte para alcançar também a uniformização das experiências sensoriais imposta pela razão funcional predominante no campo da arquitetura e do urbanismo. Colocam-se, assim, questões para o campo da arquitetura: qual é o limite entre a autonomia criativa em arquitetura e a alienação diante das demandas objetivas da edificação e da cidade? E, por outro lado, qual é a capacidade de a arquitetura e o urbanismo alcançarem as demandas subjetivas da urbe como cenário para as interações humanas que ali acontecem, tendo em vista a forte influência promovida por padrões tecnológicos e industriais de mercado aplicados à construção?

O questionamento acerca da herança do racionalismo científico na arte em meados do século XX, somado ao envolvimento do corpo nos processos de criação e fruição da obra, colocam em crise as modalidades artísticas tradicionais, que são a pintura e a escultura. As manifestações espaciais se fortalecem como uma nova forma de atuação no campo da arte, envolvendo a arquitetura como parte dessas obras. Essas instalações se intensificam e ganham vigor no Minimalismo, formando um cenário que abre caminho para o entendimento da arte pela noção de paisagem, seja ela urbana ou natural. As diversas instalações que surgem posteriores ao Minimalismo, como a *Land Art* e as obras *site-specific*, se valem da convergência entre os recursos formais da pintura, a presença tridimensional dos objetos próprios da escultura e a proposição de interação com o espaço da arquitetura, com a liberdade de não se prenderem às estruturas e modelos definidores de cada uma dessas modalidades originalmente. No Brasil, Hélio Oiticica explora a relação entre obra e espaço com os as séries de *Penetráveis* e de *Manifestações Ambientais*; dentre estas últimas se destaca a obra *Tropicália*, de 1967, exigindo do espectador

uma adaptação do corpo às situações espaciais propostas na obra. Nesse momento, a arte brasileira em geral também se move em direção à sensorialidade e às relações espaciais.

Ainda em relação ao contexto citado, é preciso pontuar uma questão social que também veio interferir diretamente nessa situação, denominada por Argan (1992) como “a crise do objeto”. A sociedade industrial, direcionada para o consumo em massa e a produção seriada, retira do objeto o seu valor individual, o que o caracterizaria como um “objeto-modelo” (ARGAN, 1992): item que reserva em si uma individualidade e, por esse motivo, um potencial de individualizar as relações cotidianas entre os sujeitos e os objetos. Agora, o que se entendia como objeto dá lugar ao produto, com milhares de cópias idênticas, circulando massivamente nos lugares e circunstâncias variadas. Nessa lógica socioeconômica, qualquer detalhe que saia do padrão torna-se um erro, o que significa que a diferença, aquilo que individualiza o objeto, passa a ser vista como um erro de produção. Portanto, a ideia de objeto deixa de ser uma referência de valor e, se os objetos não fazem mais sentido na cultura, não há conexão entre uma arte de “objetos-modelo” com um mundo de “não objetos”, que são os produtos. Tendo em vista essa crise, novas formas de expressão artística surgem, extrapolando os limites dos tradicionais objetos resultantes da pintura e da escultura. Argan (1992) completa a análise desse cenário ressaltando que a desvinculação da ideia de objeto também é uma resposta ao ideal de consumo e uma rejeição à posse privada de bens de interesse coletivo ou que carreguem em si valores ou possibilidades de experiência estética compartilhada.

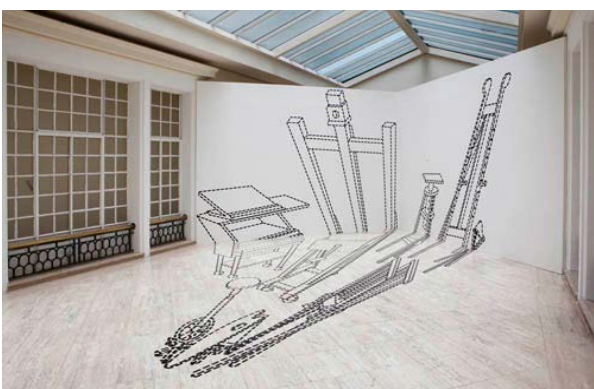
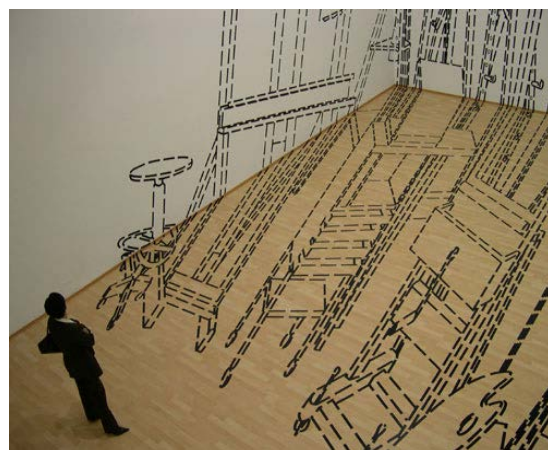
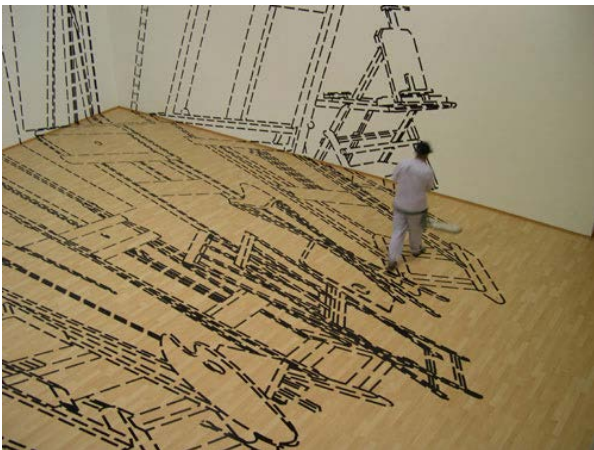
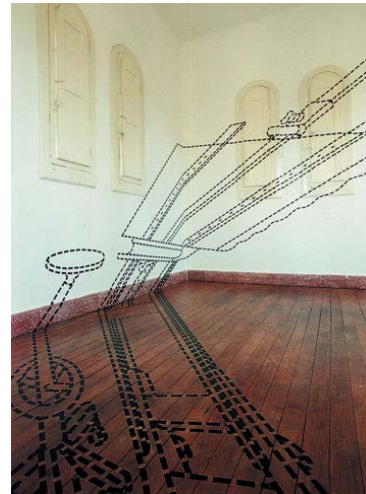
Partindo das questões colocadas pelo autor e do seu argumento, é possível concluir mais uma motivação para o avanço em direção às ideias de paisagem e de interação com o espaço, que abrem caminho para as instalações *site-specific*: essas obras não pertencem a uma pessoa, mas a um lugar e, mesmo sendo adaptáveis a diferentes lugares, são moldadas pelas características que pertencem a esses espaços e às interações humanas ali presentes. Não existe a ideia de um objeto transferível a alguém ou adquirido como um patrimônio pessoal. De volta a Argan (1992, p. 389): “Superado o problema da arte-objeto, o protagonista da experiência estética passa a ser o ambiente, enquanto espaço em que os indivíduos e grupos sociais se inserem e vivem, enquanto o *outro*, no sentido mais amplo, com que se defronta o *si*”.

Em Regina Silveira, o objeto que aparece em sua obra apenas como imagem ou sombra torna-se paisagem ao ser projetado ou fixado nas estruturas de um ambiente construído. A ideia do objeto comum e ordinário, produto da indústria de massa, está representada em suas imagens, no entanto a sua arte em si não tem

como resultado um objeto no sentido tradicional da pintura ou da escultura. O uso que a artista faz desses elementos traz à memória os antigos métodos de desenho de observação, nos quais uma “natureza morta” serve de tema para o exercício de representação. Em um contexto no qual o objeto perde o seu valor como potência criativa individualizada, Silveira explicita essa condição colocando alguns objetos industriais como “natureza morta” para seus exercícios de distorções. A imagem original do objeto/produto que serve como referência morre para dar lugar a uma representação deformada pelos exercícios críticos de linguagem da artista. A representação do objeto/produto aqui não se interessa por sua integridade visual, mas, ao contrário, pretende produzir uma imagem alterada dele, que, além de oferecer uma experiência de subversão das técnicas ilusionistas, cria uma desconstrução da expectativa de uma forma seriada e idêntica desses objetos/produtos provenientes da indústria de massa, individualizando-o na própria sombra, projetada em deformação.

Na obra *Desaparências* (FIG. 15), Regina Silveira explicita a ausência do objeto tradicional da arte em seu trabalho projetando a sombra deformada de cavaletes de pintura vazios, que se tornam o tema da representação em lugar de ser o suporte para a criação de um objeto de arte tradicional, como uma pintura. Além disso, eles ganham o ambiente ao serem projetados, avançando do chão até as paredes, demonstrando que o objeto da arte em seu trabalho passa a ser a relação da imagem com o espaço, tendo como pauta de reflexão a arte em seus meios, métodos e em sua linguagem. Nessa fusão da imagem do cavalete de pintura com o espaço, o ambiente construído deixa de ser observado como uma cena-modelo para a representação e, em vez de representá-lo, a artista projeta nele as técnicas e os suportes de representação tradicionais da arte, propondo uma reflexão sobre o exercício da linguagem artística no encontro com os dados espaciais da arquitetura. Assim, o tradicional “objeto-modelo”, que uma pintura feita em tela e cavalete produz, foi substituído por uma instalação de caráter espacial, que transfere a relação individualizada entre sujeito e objeto para a interação espacial entre sujeito e ambiente construído.

FIGURA 15 – Nas imagens da linha superior a obra *Desaparências*, de Regina Silveira, em Torreão, Porto Alegre (RS), 2001; Na linha do meio a mesma obra exposta no El Cubo, SAPS - Sala de Arte Publico Siqueiros, Cidade do México, 2004; e na linha inferior, a obra no CCBB-RJ, em 2009, na exposição *Linha de Sombra*.



Fonte: Regina Silveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 8 fev. 2015.

A ideia de paisagem somada à desconstrução da referência do “objeto-modelo” resulta em outra novidade no modo de concepção de obra de arte: a eliminação do pedestal que exhibe o objeto artístico escultural. Para integrar-se à ideia de paisagem, a obra se molda ao espaço, seja ele um ambiente natural ou um ambiente construído de uma galeria, ganhando as paredes e o chão como suportes ou mesmo como elementos constituintes da própria obra. Essa eliminação do pedestal e consequente aproximação em relação à estrutura espacial que abriga a obra é representada, de maneira emblemática, por Regina Silveira na série *In Absentia* (FIG. 16), em que um pedestal vazio, indicativo de uma situação de exibição de uma obra consagrada no passado, serve somente como ponto de referência para a localização espacial da sombra desta mesma obra, que só existe na memória. Essa sombra emblemática mostra a influência que essas obras, antes exibidas em pedestal, tiveram na elaboração de uma nova forma de arte, que desce do pedestal e ganha o espaço compartilhado pelos sujeitos. Nessa série, Silveira apresenta o pedestal não mais como um elemento subordinado à obra que ele carrega, mas como uma estrutura tridimensional que passa a compor as estratégias de projeção espacial da sombra e, plasticamente, se iguala aos elementos estruturais da arquitetura. A eliminação do pedestal trouxe o fim da ideia de monumento, de um objeto de arte distanciado, e coloca no mesmo plano de circulação o espectador e a obra. Uma nova solicitação começa a ser feita ao espectador: tornar-se mais ativo no espaço ao colocar o próprio corpo em situação de interação com a obra.

FIGURA 16 – À esquerda, as obras *Masterpieces: In Absentia* (Calder), 1993 e *Masterpieces: In Absentia* (MD), 1998; ao centro, *Masterpieces: In Absentia* (Meret Oppenheim), 1993; à direita, uma vista geral da exposição. Essas obras pertencem à Coleção: Museu de Arte Moderna, São Paulo - Brasil, e a exposição retratada é *In Absentia* (Collection), realizada no The Aldrich Contemporary Art Museum, Connecticut - USA, em 2012.



Fonte: Regina Silveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 8 fev. 2015.

Se a arte passa a dividir os mesmos espaços de circulação dos sujeitos, é possível concluir que essa é mais uma forma de resistência crítica à sociedade de consumo. As imagens midiáticas produzidas pela indústria de comunicação invadem a vida cotidiana e ali se impõem de modos diversos, sem interagir com as especifi-

idades de cada lugar. O posicionamento crítico da arte se configura na medida em que ela passa também a requisitar o ambiente urbano ou natural do cotidiano como espaço legítimo para as suas proposições, reconhecendo nele possibilidades para a experiência estética e, em lugar de se sobrepor de modo impositivo, estabelece relações. Ainda em oposição à multiplicação padronizada dos produtos de consumo, ao se relacionar com o ambiente, a arte cria um vínculo exclusivo com ele, revelando aos sujeitos a potência desse lugar como território de experiências sensíveis e campo de tensões humanas, o que é distinto de um espaço tomado por imagens distribuídas em massa e padronizadas como produtos. Essa atitude ultrapassa a satisfação momentânea e os gozos individuais proporcionados pelas imagens midiáticas, para colocar em questão situações cognitivas, padrões de comportamento, dinâmicas sociais localizadas, conceitos de usos e funções dos espaços em jogo na obra. Como o objeto já não é o elemento final essencial na arte, a ideia de relação se torna mais importante que o objeto em si, seja na relação da obra com o próprio fazer artístico, como uma reflexão sobre a arte e seus limites, ou na relação do fazer artístico com os ambientes de vivência. Em substituição ao entendimento da arte como obra-objeto, que se descola do contexto como modelo pelos recursos do pedestal ou da moldura, surge a ideia da arte como experiência relacional com o próprio entorno que, por sua vez, passa a ser um meio para se colocar em questão o exercício de linguagem próprio da arte.

O Minimalismo, como movimento impulsionador dessas questões, coloca em debate, portanto, a arte como portadora de ideais de representação e a situa como um agente detonador de experiências relacionais com o espaço. Em analogia com as variadíssimas experiências de caráter estético presentes na vida da sociedade de consumo, a arte minimalista buscou exacerbar certas condições em que elas ocorrem, reproduzindo os mesmos materiais, as estruturas e os objetos usuais que a arquitetura e o design produzem para a vida cotidiana. A intenção reside na tentativa de recuperar a intensidade da experiência que o observador tem diariamente, recorrendo a materiais similares aos aplicados nas edificações, nos mobiliários e nos objetos utilitários. Nesse ponto, Regina Silveira se distancia da herança minimalista por não trazer os materiais da arquitetura e do design de produtos para a sua obra. A sua proposta é inserir as suas imagens na própria arquitetura, em seus objetos construídos originais, levando a arte para o meio arquitetônico e não o contrário. Na lógica criativa de Silveira, a superfície arquitetônica ganha importância, pois é através dela que as suas imagens, com a ajuda tecnológica do design gráfico, realizam o encontro entre o conceito da obra e a estrutura construída. Porém, tanto Regina Silveira como os minimalistas compartilham a tentativa expor o sujeito a uma experiência primordial com certos dados físicos do mundo.

Essa interação física do sujeito com a arte, sendo o ambiente parte da obra, foge da estratégia tradicional de criação de narrativas a serem contempladas passivamente e se direciona para uma interação fenomenológica, de caráter ativo. Se as narrativas visuais, de certa maneira, impõem uma leitura mais mental para a imagem, a interação fenomenológica, que acontece pelo acionamento de processos sensíveis, se revela como um entendimento mais corpóreo da intervenção artística. No caso das instalações de Regina Silveira essa condição indica uma experiência que não se molda exclusivamente por lógicas de representação ou padrões de pensamento elaborados *a priori*, sendo também influenciada pelo sentido tramado no momento presente da interação com a obra. Essa é uma diferença em relação à arte exclusivamente narrativa: o deslocamento do sentido da arte “[...] para fora do objeto e em direção ao ambiente ao seu redor [...]” (ARCHER, 2001, p. 58). O espaço, sendo um campo de ação e interação do corpo, inevitavelmente faz com que a sua inclusão na obra transforme a própria arte em um campo de ação e interação para o corpo do sujeito ali envolvido.

A expansão sensorial que a obra de arte *site-specific* permite ao sujeito remonta, sobretudo, ao pensamento de Duchamp – uma inspiração essencial para Regina Silveira – que se voltava criticamente em direção à arte puramente retiniana. O sistema de representação ilusionista foi erigido em torno de uma arte pautada exclusivamente pelo sentido da visão e Silveira, mesmo trabalhando essencialmente com imagens, faz uma revisão da tradicional importância dada ao sentido da visão à medida que a relação das suas imagens com o espaço solicita o corpo e os outros sentidos de forma ativa. Mesmo o dado visual sendo o principal recurso de intervenção na arquitetura usado pela artista, suas imagens, sejam elas figurativas ou formadas por ritmos composicionais abstratos, não constituem elementos destinados unicamente ao desenrolar de narrativas visuais reservadas à contemplação. A representação de figuras em Silveira acontece para colocar em questão certos aspectos do objeto arquitetônico ou da interação humana que ali se estabelece. Sejam em suas silhuetas de pegadas (FIG. 17), seus insetos e pneus ou nas reproduções fotográficas da própria estrutura construída que interage com a imagem, as figuras aí reconhecidas não definem uma ordenação linear dos dados visuais na intenção de se estabelecer uma lógica reconhecível. As situações sugeridas pelas imagens intencionam os desencontros em relação aos usos e funções dos espaços em questão. É importante ressaltar que a desconstrução da ideia de narrativa ocorre justamente na tensão entre a arte e a arquitetura, no momento em que a experiência de percepção funde espaço e imagem em situações contraditórias ou irreais.

FIGURA 17 – Obra *Intro*, 2005, de Regina Silveira, em La Mediatine, Bruxelas.

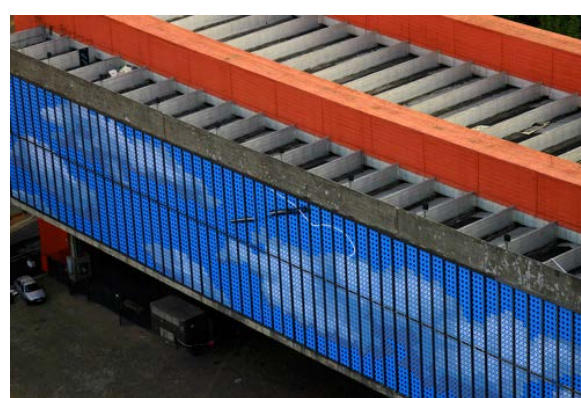


Sobre esse aspecto é importante mencionar o potencial narrativo de certas estruturas arquitetônicas. A tipologia dos elementos históricos encontrados no desenho de inúmeras edificações revela valores, cenários culturais e iconografias típicas dos espaços urbanos. Essa diversidade de referências traz à tona a memória social compartilhada, que remete a cenas e acontecimentos associados ao desenrolar sucessivo dos fatos pertencentes à narrativa histórica das cidades. Sobre o poder narrativo da arquitetura, Marco Frascari (In: NESBITT, 2008) sugere que a presença dessa força reside especialmente nos detalhes, atribuindo a estes a inventividade da edificação. Os detalhes atribuem sentido a uma obra arquitetônica tanto em relação à história do próprio campo, definindo estilos e padrões de época, quanto à novidade que se conecta com transformações culturais e estéticas de ponta. Outro aspecto importante lembrado pelo autor é que, historicamente, os detalhes arquitetônicos eram feitos posteriormente à construção da edificação por artesãos. Temos aqui, na origem dessa junção entre ornamento e estrutura, a combinação de dois campos distintos de atuação profissional – arquitetura e artesanato – somando o conhecimento técnico racionalmente sistematizado e uma lógica exclusiva do fazer à mão. Como ainda não existia a produção industrial dos acabamentos e materiais para a construção, o artesão/artista se ocupava desse detalhamento. Hoje o termo detalhe ou detalhamento faz parte do glossário profissional do arquiteto e de suas funções essenciais, o que é um sintoma da industrialização do processo produtivo em construção, pois o arquiteto passa a acumular também um saber técnico relativo aos detalhamentos finais da arquitetura, que serão executados por terceiros a partir de materiais industriais e técnicas pré-determinadas pelo mercado.

Após o desenvolvimento industrial, raros são os detalhes criados por um artesão ou um profissional não arquiteto, como gradis, detalhamentos de marcenaria ou trabalhos em vidro, que atualmente acabam por atribuir certa sofisticação aos projetos. Fora do objetivo complementar à arquitetura, o que se percebe nas últimas décadas são os artistas plásticos realizando intervenções autônomas em objetos arquitetônicos. Porém, tais intervenções não acontecem no sentido artesanal anterior à industrialização, que tinha como meta o reforço das linhas originais da própria arquitetura ou de um estilo de época. A associação entre a arte e a arquitetura no mundo contemporâneo acontece em grande parte no sentido de contraposição, inquietação ou estranhamento em relação ao desenho arquitetônico original. Um exemplo é a obra *Tramazul* (2010), feita por Regina Silveira no edifício do Museu de Arte de São Paulo – MASP, em São Paulo (FIG. 18). Nesse trabalho, a imagem de uma tela para bordado em ponto cruz, com um desenho de base de um céu e algumas agulhas atravessando os pontos vazados destinados para a trama do bordado, foi aderida às faces de vidro ao longo da fachada do prédio, como se ele próprio fosse receber o bordado final. O edifício original do MASP, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, possui traços modernistas, linhas retas, reforçando a forma retangular das faces de vidro, além de prolongados pilares de sustentação na estrutura principal. A imagem de Silveira, que atuou temporariamente na superfície desse edifício, trouxe alguns pontos de interrogação para essa extensa forma de concreto e vidro, ao mesmo tempo que se aproveitou de algumas propostas conceituais já existentes na própria arquitetura.

FIGURA 18 – Obra *Tramazul*, 2010. Instalação externa no MASP.





Fonte: As duas primeiras imagens foram extraídas do livro MONTEJO NAVAS, Adolfo. (Org.). **Regina Silveira**. Milano: Edizioni Charta, 2011 e as duas menores de REGINA SILVEIRA. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 8 fev. 2015.

Primeiro, a construção sugere uma aparente contradição a partir da superação de uma impossibilidade de ordem sensorial: a suspensão de um bloco imenso de concreto e vidro, tendo como ponto de apoio somente as suas extremidades, separadas por um vão livre de mais de 70 metros. Impossibilidade aparente, por ser tecnicamente viável, sendo contraditória apenas na impressão que causa aos observadores. Essa característica, que se tornou um marco para a arquitetura brasileira, foi reforçada por Silveira quando esse enorme bloco construído passa a estampar a imagem da leveza das nuvens e de um céu azul. O reflexo da cidade é anulado para sugerir que a única imagem refletida é a do céu, exibindo somente uma paisagem natural e gerando uma contradição para uma região de alta densidade urbana. Mas, até aqui, as contradições parecem reforçar o contrassenso proposto originalmente pela própria arquiteta, Lina Bo Bardi, sustentando no ar uma extensão tão grande de concreto. Porém, esse reforço pode ser pensado ao extremo, com proposições de caráter excessivamente contraditório que passam, realmente, a representar combinações da ordem do impossível ou do impensável. Encontra-se nessa condição a base de toda a imagem – uma tela de bordado trespassada por agulhas – que atribui às superfícies de vidro do edifício uma porosidade inexistente e inviável tecnicamente. Além disso, a sugestão de que essas faces se abrem para a penetração da agulha e da linha traz à imaginação a possibilidade de que os materiais industriais da sua construção, tão duros e inflexíveis, são passíveis de serem transformados organicamente em sua estrutura, deixando-se contaminar fisicamente pelo fazer artesanal feminino, tão distante da natureza masculina de suas formas e de seus materiais, tipicamente densos e resistentes. Percebe-se, então, que o conceito de contradição aparente entre peso e leveza, resolvido tecnicamente na arquitetura, foi intensificado na arte ao ponto de produzir combinações visuais da ordem do inconciliável. A arquitetura modernista do MASP, por essência livre de detalhes de natureza ornamental e artesanal, encontra-se em contradição justamente pelo detalhamento da tela de bordado, um fazer artesanal comumente associado ao feminino, que insere nessa estrutura a sensação de uma real oposição material em uma compatibilidade exclusivamente virtual.

Ao citar a arquitetura de Lina Bo Bardi, é importante ressaltar algumas questões que ligaram as transformações da arte nos anos 1960 com as transformações na arquitetura. No século XX o modernismo ganha força como estilo artístico e predomina na arquitetura chamada moderna até a década de 1950, sendo caracterizado pelas linhas retas e pela objetividade inerente à nova mentalidade social conectada com as rápidas transformações da sociedade industrial. O sentido de mentalidade surge com uma visão mais funcional das relações sociais, diferenciando-se das práticas e dos costumes, mais ligados ao reforço ou não da tradição como referência. A tradição é um consenso como valor, mesmo não sendo seguida, ou seja, é reconhecida como tal e é mantida pela transmissão oral e pelos costumes. Os costumes nem sempre

são consenso e são atualizados nas relações socialmente instituídas. A mentalidade do homem moderno é gerada em meio a um intenso desenvolvimento econômico, que aliena os sujeitos do sistema produtivo, pois as máquinas fazem a intermediação entre a matéria-prima e o produto final e, conseqüentemente, essa relação mais fria e distanciada é transferida para as interações cotidianas. As práticas que surgem nesse momento em relação à cidade e à arquitetura se moldam pela valorização do interior das casas como os espaços exclusivos e reservados para a sensibilidade individual e, o exterior, como espaço da objetividade formal compartilhada, que reflete as lógicas operacionais do universo socioeconômico predominante. Na arquitetura moderna há um pensamento unificador em torno de uma ruptura com o ecletismo do passado e os excessos ornamentais, vistos naquela época como fatores ligados a modismos ou a hierarquias sociais já em decadência, sem funções objetivas. Prevalece uma ideia de limpeza e valorização das formas estruturais que compõem a arquitetura em sua essência construtiva.

No entanto, no início dos anos 1970, os autores Colin Rowe e Fred Koetter publicam *Collage City*⁵, como uma reflexão sobre alguns incômodos ligados à arquitetura moderna, acompanhada de apontamentos no sentido de novas possibilidades para a superação desses impasses. Partindo do entendimento de que a arquitetura se comporta como um objeto cultural em vários sentidos e exerce uma presença social distinta em cada época, eles demonstram que as edificações podem servir de “teatros da memória”, quando são reconhecidas como depositários de referências culturais e históricas, e “teatros de profecia”, ao serem associados com utopias reveladoras de ideais futuros. Para os autores, esse balanço entre passado e futuro molda a interpretação dos edifícios e, na visão deles, a arquitetura moderna responde de forma uníssona às fantasias de um ideal arquitetônico, comportando-se como um “teatro de profecia”. Baseados em Karl Popper, filósofo da ciência que se tornou uma referência no século XX, Rowe e Koetter alertam sobre a possibilidade de uma atuação impositiva quando se propõe uma utopia e ressaltam o receio de Popper sobre a sobreposição dos desejos abstratos das utopias em lugar de soluções para problemas concretos. Sobre as utopias, Colin Rowe e Fred Koetter distinguem duas versões: “[...] a utopia como um objeto implícito de contemplação e a utopia como instrumento explícito de mudança social” que distingue “[...] a utopia como metáfora e a utopia como prescrição.” (ROWE e KOETTER, In: NESBITT, 2008, p. 298-299).

Sob esse ponto de vista, enquanto a arquitetura moderna mantinha seus projetos como uma prescrição de modelos rumo a uma mudança social mais ampla, a arte minimalista trazia a simplicidade e a funcionalidade da estética moderna para o campo das interações físicas com o ambiente, combinando a objetividade das formas planejadas com a subjetividade sensorial do corpo. Para o Minimalismo, as formas

⁵ *Cidade Colagem*, livro escrito em 1973 e publicado em 1978.

sintéticas e de caráter utópico predominantes no imaginário moderno inspiraram a concepção de espaços de trocas sensoriais com os sujeitos, focados no estímulo perceptivo e não na funcionalidade. Na arte minimalista, e nas diversas vertentes de instalações que surgem a partir dos anos 1970, a arquitetura e a paisagem servem de territórios para o encontro entre o projeto/planejamento utópico da arquitetura e as interações não planejadas entre o ambiente e o corpo realizadas em uma diversidade de vivências.

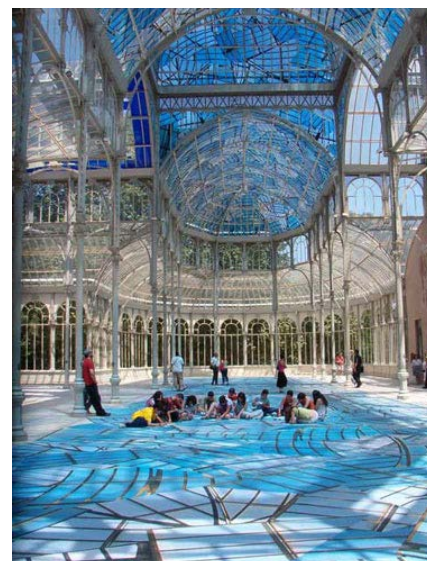
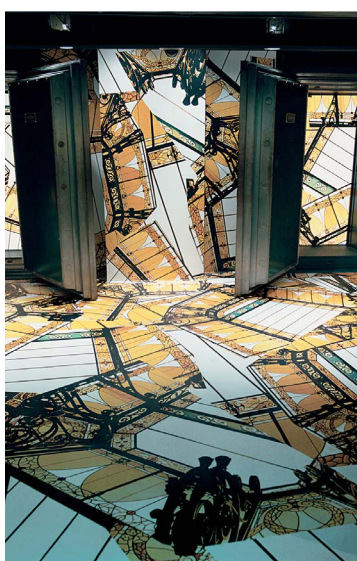
No argumento dos autores citados, a arquitetura moderna é centrada em uma lógica unificadora, em uma concepção estética vinculada diretamente à funcionalidade e objetividade plástica dos espaços, que eles associam a uma visão utópica do mundo, que propõe uma perspectiva totalizadora e fantasiosa por idealizar um mundo sem falhas. Pensar modelos projetuais livres de falhas significa também eliminar as contradições comuns aos ambientes complexos que se formam em decorrência das interações humanas que preenchem os espaços. Em relação a esse aspecto, o trabalho de Regina Silveira promove uma desconstrução da visão unificadora da perspectiva ilusionista, que pretendia eliminar as contradições inerentes à representação espacial do mundo real em uma superfície plana, para propor, em lugar disso, uma diversidade de experiências simultâneas no ambiente, que podem ser contraditórias entre si ou em relação à própria arquitetura. Assim, Silveira explicita nas suas imagens de superfície a multiplicidade de olhares, vivências e estímulos que o objeto arquitetônico é capaz de provocar nos sujeitos, em experiências que não se encaixam em modelos unificados de entendimento dos espaços.

Diante do domínio da utopia modernista na arquitetura da primeira metade do século XX, os autores do texto *Collage City* propõem a ideia de colagem para os projetos posteriores à década de 1950 e citam como inspiração a *Villa Adriana*, construída no século II para o imperador Adriano, que faz referência a variadíssimos e contraditórios estilos arquitetônicos, mas que constitui uma memória de tudo que o imperador viu nas suas viagens pelo Império Romano. Se a composição múltipla da *Villa Adriana* reflete as experiências legítimas do imperador, a colagem na arquitetura é legitimada por alguma experiência? Rowe e Koetter argumentam que a cidade-colagem é mais acolhedora e pluralista porque permite a expressão de todas as opiniões e, mais do que isso, de todo tipo de experiência: “O estado de espírito muda completamente: continuamos no século XX, mas a ofuscante crença moralista na unidade foi, enfim, posta ao lado de uma compreensão mais trágica da alucinante multiformidade das experiências, que dificilmente se desfaz” (ROWE e KOETTER, In: NESBITT, 2008, p.314). Nessa visão, a colagem propõe a utopia como imagem, pois essa pode ser fragmentada sem implicar a obrigação de aceitação de sua totalidade como modelo único para o real. A colagem conjuga, assim, tradição e utopia, história e ruptura. Retomando a observação de Argan (1992), se na segunda metade do século

XX percebe-se que é essencial a complementaridade entre a lógica e a imaginação, as utopias podem ser vistas como maneiras inventivas de se vislumbrar soluções para o que Popper chama de “males concretos” ou como exercícios criativos para, em meio às proposições utópicas de caráter abstrato, revelarem-se novas possibilidades de atuação no real. A utopia, nessa condição, apresenta-se como um ideal que possui uma natureza metafórica e não um caráter prescritivo, a partir do entendimento de Colin Rowe e Fred Koetter.

Pensando em utopias e colagens na obra de Regina Silveira, as fragmentações das imagens fotográficas de *Luminância* e de *Lumen-Memória azul* (FIG. 19) se distanciam da ideia de colagem no espaço urbano proposta em *Collage City* quando não representam uma diversidade de referências simbólicas compartilhadas socialmente, como a arquitetura pós-moderna muitas vezes carrega em seus elementos estilísticos. Em lugar disso, reúnem fragmentos de experiências com o próprio objeto arquitetônico que compõe a obra: de um lado, a memória corporal das vivências geradas a partir dos usos e funções tradicionais da arquitetura histórica dos edifícios em questão, e, do outro, as experiências em tempo presente com a obra de arte instalada nessas mesmas estruturas arquitetônicas. Em comum com a proposição de Colin Rowe e Fred Koetter essas imagens trazem a noção de atemporalidade das colagens, pois congelam várias percepções visuais passadas do objeto arquitetônico em questão, sobrepondo-as às percepções, em tempo presente, dos observadores.

FIGURA 19 – À esquerda, colagens fotográficas na obra *Luminância*, 2003, no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo (SP) e, ao centro e à direita, as colagens e experiências dos observadores participantes da obra *Lumen (Memória Azul)*, 2005, no Palácio de Cristal, Parque Del Retiro, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.



Fonte: Regina Silveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 8 fev. 2015 e arquivo pessoal da artista, cedido para a pesquisa em visita ao seu estúdio em 2013.

A colagem fotográfica, nesse contexto, pode ser compreendida como uma utopia de caráter metafórico, que opera no sentido da substituição, ao sobrepor uma experiência sensorial do habitar muito diferente daquela existente nessas edificações, gerando situações utópicas de alta estimulação dos sentidos pela arquitetura. Se a *Villa Adriana*, citada como ponto de partida para as discussões de Rowe e Koetter, é uma colagem das memórias de experiências legítimas e pessoais do imperador Adriano, essas obras de Regina Silveira podem ser vistas como uma colagem das experiências reais e legítimas dos observadores em relação às edificações tratadas, transformadas em proposições visuais utópicas por meio da arte. A arquitetura já existente é fragmentada e multiplicada em combinações visuais inexistentes como estruturas construídas, mas presentes na realidade da experiência como simulações de outra possibilidade sensível a ser contemplada, no sentido de ser levada em consideração. Assim, a imagem “[...] nos permite desfrutar a poética da utopia sem nos obrigar a passar pelo constrangimento da política da utopia” (ROWE e KOETTER, In: NESBITT, 2008, p.321), expondo o drama da nossa incapacidade de controle completo e pleno da realidade que nos cerca. A presença de referências narrativas históricas nesses edifícios, ou seja, do passado estilístico revelado em suas formas, passa a fazer parte da concepção de uma utopia arquitetônica imagética, engendrada pela arte e vivenciada de maneira efêmera pelos sujeitos. Realiza-se, então, uma experiência intensa com a arquitetura a partir de uma idealização da arte, mas essa projeção é vivida em tempo presente, sem se impor como um modelo arquitetônico real para o futuro.

3.2 O pensamento *site-specific*

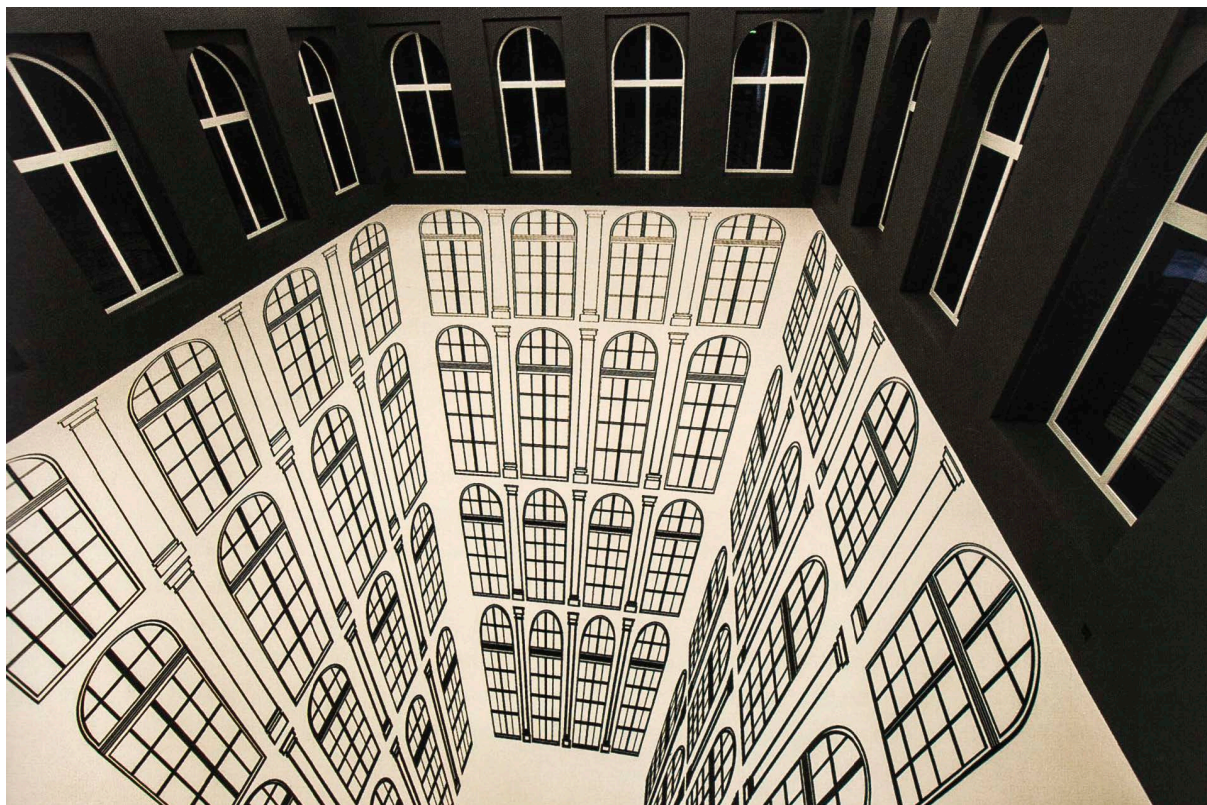
O termo *site-specific* surge no fim da década de 1960 em contraposição ao paradigma modernista do pedestal, ou seja, ao modelo de arte autônoma, autorreferencial e nômade, que usa o pedestal para expressar a sua “indiferença pelo lugar”, nas palavras de Miwon Kwon (2004). A autora evidencia que, nessa modalidade de intervenção artística, todos os aspectos do lugar – sociais, culturais, físicos, topográficos e climáticos – são observados e considerados na concepção da obra, abandonando também o ideal de espaço puro modernista, livre de contaminações, ruídos ou interferências. Essa categoria de intervenção surge na arte a partir da percepção fenomenológica do espaço – seja ele uma galeria ou um ambiente natural – que se constitui pela atenção do corpo aos estímulos e às dinâmicas ativadas na relação com o campo espacial em questão.

Miwon Kwon (2004) aponta a fragilidade do termo a partir de sua apropriação pelas instituições de arte, governos e setores empresariais, o que leva a

algumas contradições no seu uso. No estudo dessa modalidade de trabalhos em arte, a autora observa que eles estão presentes tanto em galerias, edificações, ambientes naturais e áreas urbanas tomadas como espaços públicos. Vale lembrar que todas essas possibilidades de atuação *in situ* geraram denominações específicas, como *Land Art* (instalações em ambientes naturais) ou *Public Art* (instalações em espaços urbanos). Para discutir possíveis parâmetros para a compreensão dessa categoria de trabalhos, Kwon usa dois conceitos que, mesmo aplicados principalmente a exemplos de arte em espaços públicos, servem nesse contexto para introduzir questões vitais no entendimento mais amplo do encontro entre arte e espaço, que são as noções de integração e intervenção.

O primeiro termo – integração – implica algum tipo de continuidade, seja ela formal, funcional ou temática, entre a instalação e a arquitetura, que pode ser também uma continuidade entre a arte e o espaço urbano ou a arte e o ambiente natural. Nesse caso, quando se trata de uma instalação em um objeto arquitetônico, em geral a configuração estética desse tipo de obra se aproxima do estilo da arquitetura presente e se assemelha em resultado às peças típicas do design, buscando uma harmonia com o lugar e uma aproximação amigável com o público. Esse conceito traz, em si, um horizonte de reconciliação entre arte e utilidade, aproximação que está ligada a um benefício social, de acordo com Miwon Kwon (2004). Observando essas questões nas obras *site-specific* de Regina Silveira, não é perceptível essa integração no sentido funcional, pois suas obras geram descontinuidades e rupturas visuais entre as estruturas da arquitetura, obscurecendo suas referências espaciais funcionais. Um exemplo é a já citada obra *Quimera* (FIG. 11 - p.71), de 2003, que confunde a expectativa de iluminação do ambiente pelo feixe de luz que sai da lâmpada e o substitui por uma projeção de sombra em silhueta negra, que cobre parcialmente o piso e as paredes, dificultando a identificação das junções perpendiculares entre essas partes e, conseqüentemente, a percepção da tridimensionalidade determinada por seus ângulos.

No sentido formal, a obra *Abyssal* (FIG. 20), de 2010, sugere uma continuidade visual da sequência de janelas, mas totalmente descomprometida com qualquer objetividade funcional. Há uma continuidade temática, verificada inclusive na repetição estilística do modelo das janelas, mas que não implica uma fidelidade histórica com fins de reconstituição de um bem social. Há, na verdade, uma crítica, demonstrando que os vestígios da arquitetura original do edifício (que antes era um mercado local) e sua memória, vistos aqui em perspectiva e profundidade, estão velados em camadas subterrâneas da vida social em vez de estarem incluídos no corpo da cidade como registro histórico-cultural.

FIGURA 20 – Obra *Abyssal*, 2010, realizada em Lodz, Polônia.

Fonte: Arquivo pessoal da artista, cedido para a pesquisa em visita ao seu estúdio em 2013.

A constatação de que existe crítica e perturbação visual nessas obras, aponta para o segundo conceito trabalhado por Miwon Kwon (2004), que é o de intervenção. Em oposição à neutralização da arte no espaço construído ou no ambiente natural, vista no conceito de integração, a intervenção indica uma atitude criativa que considera os aspectos políticos, sociais e culturais do lugar de maneira crítica, distanciando-se do propósito de reafirmação das características e identidades locais. Também tratado pela autora como intervencionista ou interruptivo, esse modelo propõe rupturas ou questionamentos, que significam uma postura ativa em relação às questões espaciais e sociais presentes no lugar. Nessa atitude questionadora permite-se reestruturar a percepção do espaço e a sua conceituação, considerando a arte como um elemento perturbador e não afirmativo das condições ali consolidadas. Miwon Kwon (2004) cita, como obra exemplar desse paradigma, a *Tilted Arc*, de Richard Serra, da década de 1980, feita especificamente para a área pública em frente ao *Federal Plaza*, em New York. Essa obra é considerada como intervencionista justamente porque contraria o desenho das estruturas urbanas locais e o fluxo das pessoas nessa área, exigindo dos transeuntes um desvio corporal em larga extensão para contornar a obra e alcançar o edifício ou a rua. Essa interrupção rompe com a mecanização das rotinas diárias dos pedestres locais e, ainda, compara o obstáculo físico que a obra impõe para as pessoas e para o ambiente público com o poder político instituído e im-

positivo que o edifício em questão representa. Dessa forma, a intervenção consegue tornar visíveis as “contradições sociais reprimidas” do lugar (KWON, 2004, p. 75). A obra de Serra gerou tal incômodo que foi removida por reclamações e decisão judicial.

Esse exemplo representa um caráter intervencionista extremo, que soou para o público em geral como uma imposição do artista. No entanto, junto com a postura crítica sobre ideologias e poderes políticos instituídos, como frisa Miwon Kwon (2004), o artista Richard Serra assumiu um questionamento ao ideal modernista de autonomia da obra de arte, opondo-se tanto à desvinculação desta em relação ao contexto quanto à restrição da função crítica da arte somente à sua própria linguagem. A lógica de Serra influenciou grande parte dos trabalhos *site-specific* em arte ao considerar uma linguagem como elemento crítico para outra – no caso, a arte como fator crítico em relação a outros campos – pois a atuação interdisciplinar amplia o alcance de uma linguagem para alçar questões que ultrapassam o seu campo de origem.

Sobre a conexão com o contexto nos termos da modalidade intervencionista, Archer comenta que na *Land Art*, por exemplo, existia um estímulo para observar “os fenômenos do mundo de um modo artístico” (ARCHER, 2001, p. 95) e propor intervenções nas próprias configurações dos elementos naturais e dos fenômenos, como, por exemplo, na obra *Campo Relampejante* (FIG. 21), realizada nos anos 1970, na qual o artista Walter de Maria coloca hastes de ferro na posição vertical, espalhadas por uma extensa área isolada no Novo México, para que elas sejam capazes de induzir o acontecimento de relâmpagos naquele circuito programado. O artista gerou um desvio das forças da natureza em direção à sua instalação, que foi caracterizada como *site-specific* justamente por ser pensada para realizar uma intervenção na ocorrência natural de relâmpagos daquela imensa região livre e ter o seu efeito registrado no isolamento daquele lugar específico. Como pode ser visto no trabalho *Lumen-Transluz*, 2005 (FIG. 21), Regina Silveira também se apropria dos fenômenos naturais, como a incidência da luz solar, criando máscaras de cor vazadas com tipografias para concentrar a luminosidade em um efeito de escrita no ambiente. Guardadas as devidas diferenças, de acordo com cada contexto e época, percebe-se em comum um mesmo raciocínio de intervenção como desvio de um fluxo natural em Richard Serra, que desviou o fluxo das pessoas em *Tilted Arc*; em Walter de Maria, que criou elementos receptores da descarga elétrica proveniente das nuvens que desviam para eles a formação dos efeitos luminosos dos raios em *Campo Relampejante*; e em Regina Silveira, que interrompe alguns raios de luz e concentra outros, criando desvios na luminosidade natural que banha um ambiente para gerar efeitos tipográficos no seu interior, em *Lumen-Transluz*. Enquanto Serra demarca uma posição crítica em relação ao uso mecanizado do espaço urbano, Walter de Maria estabelece uma reinterpretção da contemplação da natureza a partir de uma intervenção não passiva na dinâmica dos fenômenos naturais, e Silveira propõe uma releitura corporal dos espaços

construídos por meio de uma intervenção de efeito sensorial na iluminação natural do ambiente. Nessas situações citadas a arte extrapola o seu campo para interagir com o contexto, seja ele urbano, natural ou arquitetônico.

FIGURA 21 – À esquerda, a obra *Tilted Arc* (1981-1989), de Richard Serra, em New York; ao centro, a obra *Campo Relampejante* (1971-1977), de Walter de Maria, no Novo México; e, à direita, a obra *Lumen-Transluz* (2005), de Regina Silveira, no Palácio de Cristal, Parque Del Retiro, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.



Fonte: The Guardian. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign>> . Acesso em: 14 fev. 2015; The Art History Archive. Disponível em: <<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory>>; ReginaSilveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

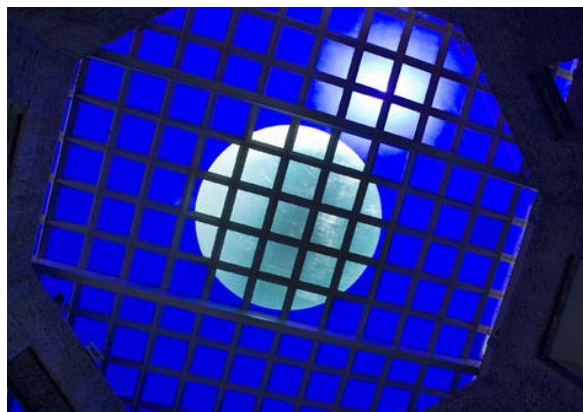
Outra característica da *Land Art* era a sua intimidade com a fotografia e o vídeo, pois se mostraram recursos essenciais para dar visibilidade às obras, sempre realizadas em lugares muito distantes e de difícil acesso. O recurso da imagem fotográfica como o resultado visual de uma obra de caráter espacial que vai habitar os ambientes das galerias pode ser compreendido de maneira ampliada em Regina Silveira. Ela apresenta, na verdade, uma fusão entre a própria arquitetura como imagem, recortada em enquadramentos estéticos inusitados da sua estrutura, e esse mesmo espaço em sua realidade física. Os fragmentos imagéticos da arquitetura constituem uma visão artística do objeto construído e, quando somados à construção original, formam múltiplas combinações que fazem do objeto arquitetônico uma articulação plástica de suas formas estruturais em uma situação de intensa potência estética.

Outra importante diferença em relação ao recurso da fotografia é que, na *Land Art*, o acesso à obra é feito quase que exclusivamente pela imagem fotográfica, que deixa de ser necessária para os poucos observadores que conseguem acessar o local da obra. No trabalho de Regina Silveira, o olhar para o entorno arquitetônico não se limita somente à fragmentação visual de suas superfícies em fotografias e ao uso destas como obra final, mas amplia-se em uma combinação entre imagem fotográfica e arquitetura, configurando um “[...] espaço a ser adentrado e experimentado

de um modo físico e pleno” (ARCHER, 2001, p. 106), trazendo um componente ressaltado por Rosalind Krauss (2007) que é a experiência temporal, dilatada na fruição corporal da obra. A intervenção nos fenômenos naturais que atuam na arquitetura e a sua documentação fotográfica não se configuram como o objeto final da obra. O que importa, aqui, é uma intervenção na própria arquitetura, alterando o efeito que os fenômenos naturais geram nesse ambiente, acionando uma demanda corporal inédita do sujeito ao interagir com esse o espaço, como pode ser visto em *Observatório* (2006). Nessa obra (FIG. 22) foram feitas interferências na projeção de luz natural no ambiente interno da Pinacoteca do Estado de São Paulo, promovidas por um adesivo na cor azul, vazado em um recorte circular central, aplicado na cobertura de vidro do pátio interno do prédio, junto com um objeto de observação situado no chão, que revela uma película fotográfica com outra esfera ao fundo. A compreensão das imagens, seja a projeção circular feita de luz ou a projeção luminosa da película fotográfica, só ocorre a partir da experimentação física e sensorial da dinâmica entre o espaço e essas imagens. Sobre *Observatório* a artista ressalta a sua “função de ativar todo o espaço interior da arquitetura” a partir de duas esferas, uma no teto envidraçado, formando uma projeção circular de luz, e, outra, no chão, dentro de um objeto que simula um poço, iluminada artificialmente para ser vista como um planeta distante, construindo “a ideia de universo infinito que junta as duas esferas”. E ainda completa: “A assunção poética maior implicada no *Observatório* é a de que tanto o lugar, quanto os que se assomam a borda do poço não estariam mais em terra firme, mas flutuando entre os dois planetas, totalmente à deriva...” (SILVEIRA, 2015).

Sendo assim, as obras *site-specific* que se seguiram ao Minimalismo tomaram o espaço como fator fundamental, seja ele constituído nos limites das estruturas arquitetônicas ou formado na amplitude dos ambientes naturais, tanto como uma dimensão a ser ocupada em todas as suas extensões ou como uma revelação de formas em seus intervalos. Mesmo saindo de cena, nos objetos tradicionais da arte, como a escultura e a pintura, a noção de concretude material permanece muito forte através das visíveis matérias-primas brutas utilizadas na exploração espacial ou mesmo pela transformação de dados espaciais em volumes concretos. Um exemplo é a obra *Peça Fundida* (1969), também de Richard Serra, que molda o espaço formado entre as paredes e o piso da galeria, transformando o vazio espacial delimitado pela arquitetura em uma forma tridimensional preenchida.

FIGURA 22 – Obra *Observatório*, 2006, *Projeto Octógono*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.





Fonte: imagens extraídas do livro MONTEJO NAVAS, Adolfo. (Org.). **Regina Silveira**. Milano: Edizioni Charta, 2011 e REGINA SILVEIRA. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

Regina Silveira não modela o espaço, mapeando a realidade de sua forma e contraforma, ou preenche seus vazios com recursos materiais, o que configura uma diferença nítida entre a maior parte dos trabalhos *site-specific* da artista analisados neste estudo, todos criados a partir dos anos 1990, e os primeiros trabalhos associados à categoria de obras *site-specific*. Suas intervenções produzem a sensação de espaços virtuais que promovem experiências de caráter sensorial, com sugestões de novas configurações espaciais para o ambiente construído, usando a desmaterialização e a virtualização como recursos.

Esse aspecto da obra de Silveira relaciona-se mais com as heranças da arte conceitual ainda presentes no universo das instalações *site-specific*, em que a noção de projeto é reforçada não como solução ideal, mas como uma das inúmeras possibilidades de solução estética para a mesma ideia ou conceito. Um exemplo é a obra *Quatro tipos básicos de linhas retas e suas combinações* (1969), de Sol LeWitt, que explora as diferentes possibilidades estéticas geradas por combinações variadas entre uma linha reta, uma linha horizontal, uma diagonal à direita e uma diagonal à esquerda. O título descritivo chama a atenção para o que interessa para o artista: as diversas experiências estéticas proporcionadas pelos elementos gráficos e seus encontros no espaço pictórico. Nas obras de Regina Silveira essa noção de diferentes possibilidades para a imagem em relação a vários modelos de arquitetura está presente em *Tramazul* (FIG. 18), feita em 2010, no MASP, em São Paulo (SP) – que

já foi abordada neste mesmo estudo – e *Bordadura* (FIG. 23), realizada em 2014, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte (MG). As duas obras operam a mesma referência imagética – a tela de bordado em ponto de cruz, a agulha e a linha – em edificações distantes no tempo e no espaço, situadas em condições urbanas completamente diferentes. Uma mesma ideia materializada de maneiras distintas, de acordo com as particularidades de cada arquitetura com a qual se relaciona, indicando que o conceito da obra permanece como uma reflexão válida acerca da trama visual entre espaço e imagem em diferentes contextos arquitetônicos, urbanos e temporais.

Miwon Kwon (2015) comenta que, a partir da década de 1980 e, principalmente, na década de 1990, houve um movimento de resgate das obras *site-specific* das décadas anteriores, no qual as instituições e/ou os artistas começaram a refazer suas instalações em situações e locais diferentes dos originais, descontextualizando obras que foram originalmente pensadas para um espaço físico e um ambiente específicos, ou seja, foram obras realizadas *in situ*, o que implica ser destinada para o seu lugar de origem. A autora analisa que a descontextualização histórica dessas obras e sua consequente recontextualização coloca a obra novamente ligada ao artista e às suas demandas criativas, buscando nele o seu significado primordial e não no lugar. De certa forma, Kwon (2015) enxerga nesse movimento uma volta à autonomia da obra de arte, facilitada por essas utilizarem meios de produção e reprodução industrial que as liberta da dependência do artista para a sua execução, ficando a autoria concentrada na supervisão e autorização do artista. A autora aponta a complexidade desse movimento, que envolve o mercado de arte, a autonomia, a disseminação e legitimação do trabalho do artista no campo da arte e da cultura.

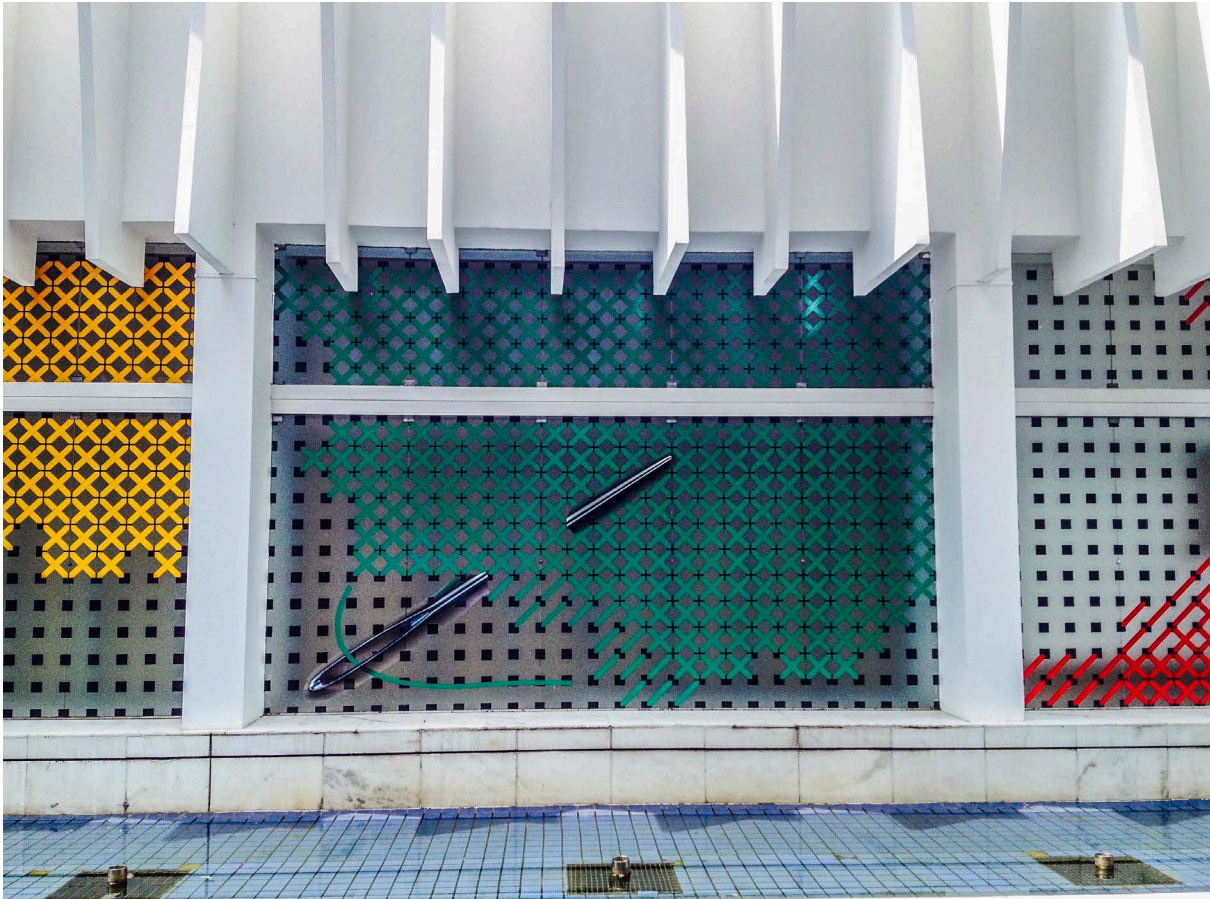
Nesse amálgama de condições, Kwon mostra que surge uma tentativa por parte de alguns artistas “[...] de reinventar o *site-specificity* como prática nômade” (KWON, 2015, p.177). Tanto as obras *Tramazul* e *Bordadura*, como várias outras obras de Regina Silveira, apresentam uma situação que aparenta se enquadrar nesse movimento, mas, na verdade, possuem peculiaridades evidentes. A artista reproduz conteúdos comuns entre mais de uma instalação, em lugares e edificações diferentes do contexto da obra primeira, porém, trazendo um dado a mais nessa complexidade de relações: as suas recontextualizações não são idênticas às obras originais e, muitas vezes, nem levam o mesmo título. Isso ocorre não só porque são contextos urbanos e arquitetônicos distintos, mas porque o que ela carrega de uma obra para outra não é a sua configuração formal original como principal recurso estruturador da linguagem, mas uma “imagem”, nas palavras da própria artista, que a persegue ao longo de muitos anos. Portanto, o que ela reterritorializa é uma imagem como ideia, tema ou conceito, que passa a dialogar com os diferentes conteúdos sociais e as estruturas formais locais de cada obra. Essa reprodução de ideias em diferentes lugares, em Silveira, também é facilitada pelo uso de meios de produção e reprodução em série. Nessas circunstâncias, a relação dessas obras com as diferentes estruturas arquitetônicas que as recebem é sempre reconfigurada em função da conexão física

e simbólica entre a imagem/ideia e a arquitetura/lugar. A imagem é aderida à configuração formal da cada arquitetura e comporta, em seus elementos temáticos (como a tela de bordado em *Tramazul* e *Bordadura*), uma ideia recontextualizada socialmente em cada ambiente. A busca por coincidências estruturais e visuais entre os elementos gráficos da imagem e os elementos construtivos da arquitetura (como as sequências de janelas em *Abyssal* e *Vórtice*) reterritorializa a imagem como forma; e a procura por correspondências sociais e culturais recontextualiza a ideia como um fator social conectado ao lugar.

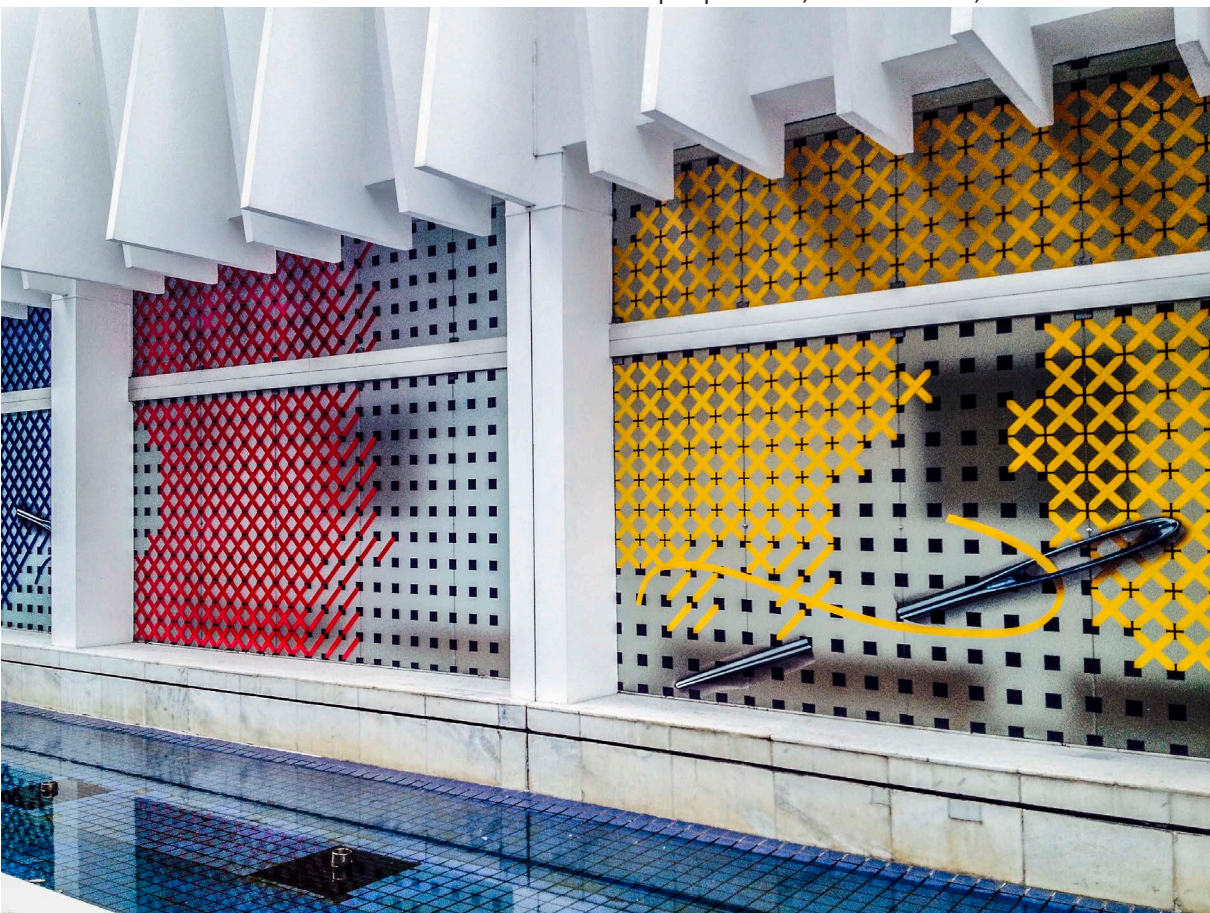
Da mesma forma os diferentes títulos das duas obras citadas de Regina Silveira apontam para as diferenças na trama visual de cada uma, em condições espaciais específicas: a obra instalada no MASP, *Tramazul* (FIG. 18), reflete o azul celeste na tela de bordado e o branco das nuvens nas linhas para instaurar o estranhamento do céu refletido em lugar do aglomerado urbano; e no Palácio das Artes, na obra *Bordadura* (FIG. 23), quatro anos depois, as linhas coloridas geram abstrações geométricas na tela branca de bordado, aplicada nos vidros da fachada do edifício que ficam ao nível da rua, para, de acordo com as curadoras Renata Santanna e Valquíria Prates, chamar a atenção do público para ver o “avesso do bordado”, que são as outras peças da exposição coletiva realizada em Belo Horizonte. As duas obras partem de um conceito imagético comum, mas interagem de maneiras diferentes com os espaços em questão e se transformam em função disso.

FIGURA 23 – A obra *Bordadura*, 2014, de Regina Silveira, no Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil.





Fonte: Imagens do arquivo pessoal da pesquisadora, feitas em 2014, no Palácio das Artes.



É visível que a autonomia da artista permanece como uma forte referência a partir do momento em que elege uma imagem universal a ser deslocada entre lugares, mas este aspecto tem que se relacionar de maneira dialógica com os espaços em forma e contexto. Assim, a arte se constitui como um reflexo da complexidade do mundo pós-moderno e da vida contemporânea, que funciona como “uma rede de fluxos sem âncora”, como define Kwon (2015) ao identificar que, no final do século XX, a ideia de *site* pode se deslocar para conteúdos e a exploração de um *site* propriamente dito pode ser parte do processo criativo e não o seu produto final. Nesse caso, Kwon identifica modelos que tratam o *site* a partir da lógica de um mapa, demarcando-o com a sua instalação, e outros que abordam o *site* a partir da lógica de um itinerário, cujos conteúdos são transformados em discursos sobre o *site* em outro espaço, em um lugar exclusivo para a experiência de exposição. Pode-se encontrar nas recontextualizações de Silveira essas duas disposições, pois suas instalações se fixam em diferentes arquiteturas e realizam, nelas, um mapeamento gráfico dos seus espaços. Contudo, operam nessas situações discursos acerca de temas que não necessariamente pertencem a esses contextos, mas que transitam do cotidiano para a arte, reorganizando-se em diferentes lugares sociais. A rede de fluxos da contemporaneidade exige um diálogo entre questões locais, ligadas ao *site-specificity*, e questões globais, que pairam de maneira universal sobre vários lugares. Kenneth Frampton (FRAMPTON In: NESBITT, 2008) sugere uma associação dialógica entre essas camadas de informação, formando um híbrido, que não é mais o local, em sua origem específica, e nem o global, em sua generalidade. Em outras palavras, aproveitar a experiência espacial local e reinterpretá-la de acordo com referências conceituais de caráter globalizado. Nota-se, portanto, que as obras contemporâneas em geral se movimentam entre diferentes modelos de *site-specificity*, exibindo interesses que se deslocam entre três importantes vias: a concepção fenomenológica do *site* como espaço físico; o *site* compreendido como campo ideológico; e o *site* abordado pela via discursiva a partir de seus conteúdos (KWON, 2015).

Nesses deslocamentos, mais uma vez reforça-se a interdisciplinaridade: “Além dessa expansão espacial, a arte *site-oriented* também é informada por uma gama mais ampla de disciplinas [...]” (KWON, 2015, p. 171). A desterritorialização de aspectos culturais em direção a um fluxo global é acompanhada da desterritorialização de saberes para um trânsito entre campos do conhecimento. A interação crítica com outros campos nas obras *site-specific* de Regina Silveira concentra-se na dinâmica entre arte, arquitetura e design gráfico, com particularidades e diferenças em cada caso, como foi visto nas obras citadas acima. No entanto, algumas de suas obras podem ser agrupadas por utilizarem recursos em comum. *Mundus Admirabilis* (2007), *Tropel* (2009), *Irruption* (2005), *Derrapagem* (2001), *Derrapando* (2001), *Frenazos* (2004), *Entrecéu* (2007), *Tramazul* (2010) e *Bordadura* (2014) são obras que

inserir elementos estranhos à arquitetura dos ambientes expositivos e fachadas, como insetos, marcas de pneus, pegadas, bordados e nuvens, provocando uma estranheza ou uma instabilidade a partir de uma sensação de desproteção em relação aos elementos externos do mundo natural e do universo urbano, em estruturas físicas que, em tese, deveriam nos proteger. Já nas obras *Lumen-Memoriazul* (2005), *Lumen-Quimera* (2005), *Luminância* (2003), *Abyssal* (2010) e *Vórtice* (1994) os dados materiais e os aspectos de luz e sombra provocados pela materialidade construtiva própria da arquitetura são multiplicados com o intuito de desconstruir as expectativas sensoriais do ambiente. Em outras obras, como *Luz/Zul* (2003), *Lumen-Transluz* (2005) e *Glossário* (2010), o elemento tipográfico forma palavras e jogos de luz entre a transparência e a opacidade das construções, questionando a legibilidade desses espaços.

Esses são alguns exemplos de trabalhos da artista que têm em comum a capacidade de envolver sensorialmente o corpo dos observadores/participantes nas transformações que dizem respeito à percepção das noções de proporção, distância, profundidade, materialidade, referências construtivas, parâmetros estruturais de limites e sustentação em um ambiente construído. De uma maneira geral, essas obras lidam com a intimidade cotidiana que as pessoas têm com a arquitetura, o que leva a um condicionamento e a uma automatização das relações do corpo com a organização espacial e visual que a dimensão tectônica impõe aos sujeitos rotineiramente. Portanto, no que tange especificamente à arquitetura, a intenção crítica de Silveira gira em torno das interações do corpo com as ilusões perceptivas que a imagem pode provocar no encontro com o objeto arquitetônico.

3.3 O corpo em situação: a experiência sensível no espaço arte-arquitetura.

Nas obras de Regina Silveira, os recursos gráficos são tentativas de adensar a experiência proporcionada pelos espaços projetados da arquitetura, adicionando-lhes um conteúdo sensível que é acionado na relação entre o sujeito e a obra. Para os estudos de fenomenologia em Merleau-Ponty, a capacidade sensível é que possibilita o encontro com o mundo factível: “O sentir é essa comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem a sua espessura” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.84). Em Silveira, a linguagem gráfica tanto explicita para os sentidos os conteúdos inerentes aos espaços, como constrói novos modos de percepção e experiência no encontro com o ambiente construído. Essa característica reforça a noção de arquitetura como espaço de proposição de experiências ligadas à percepção e à sensorialidade.

A noção de experiência na fenomenologia diz respeito à “experiência perceptual corporificada”, que corresponde ao domínio da “experiência perceptual pré-objetiva” (CERBONE, 2013, p.160), que antecede o pensamento analítico. A atividade mental de análise é uma desconstrução do todo em partes para, a partir daí, reconhecê-lo em sua totalidade. Na fenomenologia, ao contrário, existe um esforço de compreensão da experiência total de percepção, da consciência do todo no ato da experiência, que antecede os processos mentais de análise e associação, em direção às coisas como elas aparecem à consciência (CERBONE, 2013).

Mais do que lidar com a ideia de representação – crença em algo que está representado no objeto (DIDI-HUBERMAN, 1998) – a noção de experiência na arte carrega em si a apresentação de uma condição relacional entre o objeto e o espaço. Ao analisar os escritos de Heidegger, Christian Norberg-Shulz (NORBERG-SHULZ IN: NESBITT, 2008) ressalta a diferença entre representar e apresentar, sendo o último ligado à ideia de tornar presente, portanto condicionado à noção da experiência sensorial com o objeto. Sobre essa experiência, Didi-Huberman (1998) mostra que ela depende da posição do objeto no espaço, portanto não trata unicamente do objeto em si. Essa capacidade de tornar manifesta uma presença diante da percepção humana e de gerar consciência acerca dessa presença e de sua relação com o espaço arquitetônico é fundamental em Regina Silveira. Nessa perspectiva, os recursos gráficos de luz e sombra, de multiplicação das formas, dos ritmos visuais, das distorções nas noções de escala real, proporção e volume tornam-se meios de se produzir novas presenças que alteram a possibilidade de percepção como forma de conhecimento do espaço construído. Intervenções visuais que mudam a percepção do que é chão e do que é teto; do que é obra construída e do que é ambiente natural; do que é real e do que é imaginário; do que é arquitetura fechada, que não permite acesso ao entorno, e arquitetura aberta, permeável à luz e às imagens externas; além de distorções de perspectiva e das proporções reais dos espaços projetados, nos colocam diante de deslocamentos sensoriais que contradizem a noção de realidade e são percebidos como dados inesperados, que produzem um estranhamento no que diz respeito à expectativa comum.

Para a autora Rosalind Krauss (2007) há um elemento que se torna de extrema importância na constituição da experiência sensorial a partir da presença do objeto em relação ao sujeito no espaço: a superfície. Em suas análises da escultura moderna em direção às transformações da arte de caráter espacial no pós-moderno, ela observa que a superfície passa a ser a “sede do significado” em lugar de ser uma fronteira neutra, que somente separa o interno do externo. Aqui é possível associar as observações da autora com as noções de representação e apresentação já citadas, pois ela enxerga a existência de uma presença estética na superfície, resultante da manipulação da mesma pelo artista, que independe da forma que está representada

na estrutura, como, por exemplo, a figura humana representada em uma escultura de Rodin convive com as texturas deixadas pelo artista na superfície dessa estrutura humana, que se apresentam como experiência primeira no encontro do sujeito com a obra. Assim, a autora ressalta que o território da experiência se concentra na superfície e que “[...] o significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência” (KRAUSS, 2007, p. 37), ou seja, no momento de contato entre o sujeito e a superfície do objeto em relação. Em suas análises, Krauss sugere que em algumas obras todo o interesse se concentra na superfície, sem que nada para além dela seja trazido à tona. Essas conclusões se estendem para o design de objetos e mobiliários de estilo *Art Nouveau*, sobre os quais a autora observa que suas divisões funcionais – pés, tampos, suportes, alças, gargalo, etc. – são obscurecidas pelos desenhos orgânicos de suas superfícies. Essas questões tornam-se sugestivas para a análise da obra de Regina Silveira, pois é importante avaliar em que medida a superfície imagética aderida à superfície arquitetônica realiza um balanço entre o que a arquitetura é, em si, para além das superfícies, e o que ela se torna na experiência mediada por essas interfaces limítrofes.

Algumas questões se apresentam aqui: em alguns casos, Krauss (2007) se refere a superfícies que não se confundem com a estrutura interna dos objetos, pois permanecem com a sua autonomia de discurso, trazendo o inesperado para essa forma. Em resumo, não necessitam da estrutura para realizarem a sua proposição estética, somente convivem com ela partilhando o mesmo contexto espacial. Mas, em Regina Silveira, é possível pensar dessa maneira? Se as suas imagens precisam da configuração espacial da arquitetura para realizarem as intenções críticas acerca dos dois campos – arte e arquitetura – o discurso da primeira só se completa em conjunto com o discurso da segunda. Nesse caso, é a arquitetura que permite a exploração fenomenológica da obra que se instala em sua superfície e permite, também, que o sujeito ocupe todas as possíveis posições no espaço diante dessas imagens.

Diferente da obra futurista de Umberto Boccioni, intitulada *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (1912), citada por Krauss (2007), que exhibe na mesma escultura uma sequência de posições, como se estivesse retratando as mudanças na percepção do sujeito à medida que ele se movimenta ao redor do objeto, Regina Silveira não gera uma desconstrução analítica da percepção, mostrando as posições sequenciais da imagem observada como em *frames* de um filme. A sua obra oscila entre reunir de maneira sintética várias possibilidades de percepção em um espaço compartilhado com os sujeitos – sem que essas imagens simulem alguma lógica ou ordenação do movimento na apreensão dos objetos retratados –, ou oferecer um posicionamento improvável do sujeito em relação a determinados objetos do mundo ou situações de vida. Enquanto a obra de Boccioni permite ao observador “[...] tornar-se uma inteligência incorpórea circulando por um espaço ideal a fim de apreender o

objeto simultaneamente de todos os ângulos, e de reduzir essa circunavegação conceitual a um momento único, infinitamente rico e completo de inteligência” (KRAUSS, 2007, p.56), os trabalhos *site-specific* de Regina Silveira recuperam o corpo do sujeito, impulsionando-o a uma circulação real pelo espaço editado pela arquitetura, em busca de novas experiências espaciais diante das superfícies imagéticas do objeto arquitetônico. Nota-se a diferença em relação à intenção modernista, que fragmentava o objeto representado no intuito de oferecer todas as suas possibilidades de uma única vez ao observador, sem que o corpo deste sujeito seja acionado para tal. Já Silveira produz suas criações sob a ótica do pós-moderno, interessando-se mais pela presença da superfície-imagem como elemento detonador de estímulos para uma experiência de exploração corpórea – sensorial e dinâmica – da arquitetura ao longo do seu percurso espacial.

Ainda sobre o potencial das superfícies, Rosalind Krauss (2007, p.57) menciona as “superfícies mudas”, que obscurecem os objetos, em oposição àquelas que induzem a uma “inteligência desbravadora”. A associação de uma voz à superfície retorna à ideia de que ela é capaz de um discurso que, como foi visto, em Regina Silveira está diretamente conectado com o que a arquitetura em seus aspectos físicos e culturais pode oferecer como “fato perceptivo”, que é mais uma expressão usada pela autora. Um fato equivale a um acontecimento do qual se tomou consciência, então, quando se diz que uma superfície é muda, significa que ela não é capaz de falar à percepção, ou melhor, de gerar “fatos perceptivos”. A percepção é uma capacidade sensorial, em consequência, corporal, portanto, as superfícies que possuem discursos ativos são aquelas que despertam o corpo através dos sentidos em direção a um processo intelectualizado realizado na prática, o que se aproxima do que Krauss nomeia de “inteligência desbravadora”. A aproximação entre a obra e o sujeito pela imersão corporal no objeto artístico e a apreensão da obra pelo acionamento dos sentidos promove o engajamento perceptivo ativo, conceito tratado pelo antropólogo Tim Ingold (2002), que é entendido pelo desenvolvimento de habilidades em relação ao espaço, sem que elas sejam uma repetição de formas transmitidas culturalmente. O engajamento é mais do que o habitar, pois exige habilidades para lidar com o ‘habitar o mundo’, promovendo um conhecimento pelo corpo, em uma aquisição performática de um novo saber sobre o habitar naquele local.

O que se pretende demonstrar nesse raciocínio é uma sintonia com a herança do pensamento artístico instaurado nos anos 1960, que demonstrou-se crítico em relação ao racionalismo na arte, na arquitetura e em outros campos da cultura. Tim Ingold e outros autores contemporâneos buscam inspiração em autores ou correntes de pensamento, como a fenomenologia, que se distanciam da separação positivista entre o sensível e a consciência, entre o corpo e a mente. A tradição racionalista europeia nega o corpo em função de uma mente autônoma. Merleau-Ponty, forte influência

para Tim Ingold, ao contrário, tentava situar mente e corpo em uma unidade, buscando a síntese entre sujeito e objeto ao compreender essa relação como uma conexão ativa dentro do mundo sensível e não a partir de um distanciamento racional, que retira o sujeito do mundo e o coloca como observador. Nessa direção, a produção de sentido e conhecimento acerca do mundo pode ser tratada de maneira desvinculada das relações de causa e efeito, que são pautadas pela conexão linear com o passado, e revelar o presente em outra lógica, a partir de uma conexão imediata com as sensações.

Considerando, então, que o sensorial não se reduz a um meio para se chegar ao intelectual, faz-se outra ligação com o pensamento de Krauss (2007), que demonstra que as obras de caráter espacial posteriores ao modernismo não mantinham uma “unidade essencial do objeto”, que poderia ser entendida como “[...] um centro ideacional que podemos ocupar intelectualmente para conferir ao objeto um significado que transcende a percepção que temos dele [...] a concepção surge com a experiência e não é uma instância anterior a esta ou à parte desta” (KRAUSS, 2007, p. 65). A experiência está concentrada naquilo que acontece na superfície, território de acontecimentos perceptivos que passam a ser o centro da relação sujeito-objeto.

Nas obras *Luminância e Lumen-Memoriazul* (FIG. 19) é possível pensar, a princípio, que a arquitetura original dos edifícios, tema das imagens fotográficas aderidas às superfícies das edificações, ocupa essa posição de referente para a obra, tornando-se o centro de todas as especulações mentais viáveis acerca das imagens. Essa seria uma possibilidade legítima se as imagens estivessem expostas em uma galeria, descoladas do ambiente arquitetônico original e vistas somente como fotografias autônomas. No entanto, a partir do momento em que elas se sobrepõem à materialidade física dos edifícios originais, em combinações inéditas, elas tornam-se “fatos perceptivos” junto com a própria arquitetura, que adquire o *status* de dado imagético. A integração da arquitetura na obra se torna evidente, a ponto de sua superfície ser compreendida como uma unidade entre o real construído e a imagem desse real, desconstruído virtualmente nos fragmentos fotográficos. A simultaneidade visual do substrato imagético e da arquitetura compõe uma “superfície adensada”, não só no sentido tátil, como sugere Krauss (2007), mas como um terreno dotado de potências sensíveis em si mesmo. Enquanto a imagem fotográfica exposta em uma galeria é vista de uma perspectiva distanciada, a superfície imagética formada na articulação física da arquitetura com os fragmentos fotográficos é habitada, no sentido que Merleau-Ponty se refere ao tratar o ato de olhar o objeto como a capacidade de perceber sua potência por dentro, situando-se virtualmente nas diferentes perspectivas que ele oferece à relação, “[...] olhar o objeto é habitá-lo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.105).

A partir da possibilidade de a arte colocar o sujeito em uma posição de habitar a arquitetura – na amplitude de sentido dada por Merleau-Ponty – por meio da experimentação de várias possibilidades de relação entre sujeito e objeto, fica a

questão: a arte consegue exigir habilidades específicas para lidar com esse habitar a arquitetura? Se, para Merleau-Ponty (1999), mente e corpo devem ser compreendidos como presenças simultâneas no processo de percepção e cognição em busca de uma síntese, pois, nas palavras do autor, o cogito só se revela “em encarnação”, uma nova experiência do habitar exige a apreensão do conceitos espaciais da arquitetura pelo corpo. Para refletir sobre esse aspecto toma-se como exemplo as obras *Luz/Zul* (2003), feita no CCBB São Paulo, *Lumen-Transluz* (2005), no Palácio de Cristal, realizada em Madri, e *Glossário* (2010), para o Espaço Cultural Hospital Edmundo Vasconcelos, em São Paulo (FIG. 24). Nessas obras, Regina Silveira aponta para uma equivalência entre a palavra “luz” e o fenômeno natural da luz, equiparação realizada por um aprendizado sensível acerca dessa analogia. A composição tipográfica que dá forma reconhecível à palavra “luz” é potencializada pela própria luz natural, que invade o espaço vazado da grafia e projeta a escrita nas paredes e no chão, desconstruindo o privilégio da mente sobre o corpo como instância produtora de conhecimento, pois a identificação mental do conceito de luz pela palavra acontece também a partir do que é percebido pelos sentidos. A compreensão experiencial da palavra vai além da decodificação racional dos signos arbitrários da língua, permitindo uma consciência do mundo que só se revela através do estar no mundo, ou seja, corpo e sentidos como instâncias produtoras de conhecimento acerca do que é percebido, e não só a mente racional produzindo conclusões sobre signos linguísticos captados pela visão. A luz penetra na arquitetura deixando à mostra sua permeabilidade aos sentidos e ultrapassa as delimitações gráficas da palavra escrita, revelando o seu conceito ao mesmo tempo em que descortina nuances do próprio espaço. A experiência proporcionada pela arte atenta para a propriedade da arquitetura de se mostrar etérea ao deixar a luz atravessar sua estrutura, tornando visível o conceito tipográfico pela experiência com a transparência de suas superfícies.

FIGURA 24 - Obras *Luz/Zul* (2003), feita no CCBB -São Paulo para a exposição *Clara Luz*; *Lumen-Transluz* (2005), no Palácio de Cristal, em Madri; e *Glossário* (2010), para o Espaço Cultural Hospital Edmundo Vasconcelos, em São Paulo (SP).



Fonte: Regina Silveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

Na obra *Lumen-Transluz* (FIG. 25), especificamente, ainda acrescenta-se a posição e a proporção da palavra em relação ao edifício, que a transforma em uma moldura imaterial, capaz de criar uma projeção em profundidade que insere no ambiente interno as manifestações luminosas externas, provenientes do céu, das nuvens, dos pássaros e de outros elementos que interagem com a luminosidade natural do dia. Fica evidente nessa obra o desafio de se pensar a distância entre o ambiente projetado pela arquitetura e o ambiente experienciado pela arte. O primeiro baseia-se em experiências passadas para pré-conceber formas que vislumbram a criatividade plástica, e o segundo pede uma dinâmica inventiva em tempo presente para responder às circunstâncias do ambiente vivido. Como ambiente projetado, o edifício histórico do Palácio de Cristal, no qual realizou-se essa obra, foi pensado à época de sua criação para ser inovador nas estruturas e formas, respondendo com beleza às funções para as quais era destinado: inicialmente uma estufa com o objetivo de aquecer e iluminar as plantas cultivadas internamente. Já a instalação de Silveira intensifica a relação existente entre a arquitetura e a luminosidade externa, focando na interação com o ser humano, interferindo na sensibilidade dos sujeitos diante desse estímulo de luz e sombras durante a sua circulação no espaço interno dessa construção. Essa interferência produz rupturas no mecanismo da ação usual de circulação ali, possibilitando uma interação inventiva por parte do próprio usuário do espaço. A capacidade dos sujeitos de se reinventarem diante dessas novas condições sensíveis do ambiente reterritorializa a noção de espaço a partir de uma prática conjugada com um sistema de pensamento: o corpo interage fisicamente com o conceito de luz e com os seus efeitos reais sobre o homem em afinidade com o objeto arquitetônico. O corpo passa a ser tratado como um campo afetivo, que se deixa ser afetado pelos componentes sensíveis do espaço.

FIGURA 25 – Detalhe da dimensão da obra *Lumen-Transluz* (2005), no Palácio de Cristal, em Madri.



No exemplo de *Lumen-Transluz*, as sensações luminosas provocadas pela palavra atravessada de luz não dependem de experiências anteriores dos sujeitos para manter o seu potencial sensível, ou a sua capacidade de sensibilização, pois as emoções ali despertadas não se resumem a memórias afetivas individuais, mesmo que pareçam, pois só existem naquele momento e em razão dessas formas. A memória é vista como uma inspiração, que pode ter menos preponderância na arte do que a fabulação, pois o passado individual ou coletivo tem a possibilidade de ser compreendido em uma obra como um ponto de partida para uma invenção. O corpo, que conjuga o sensorial e o mental, é tocado pela obra em sua percepção, o que o faz situar-se em outra condição sensível. Essa transformação retira o sujeito da imobilidade dos sentidos provocada pela automatização do cotidiano: toca os sentidos de uma maneira que destoa do fluxo incessante das rotinas da vida.

O campo das sensações espaciais foi o ponto de partida para muitos artistas – assim como para Regina Silveira – fazerem referência ao ilusionismo de forma crítica, especialmente na transição da arte do período modernista para a do pós-moderno, como observa Krauss (2007). A autora cita Picasso, que usava os recursos de reprodução do real em um “espaço virtual” de um quadro, como a diferenciação de planos e volumes criada pelo uso de luz e sombra, em colagens feitas com materiais e volumes reais, transferindo para o “espaço literal” do quadro relevos que antes eram conseguidos apenas por meio de técnicas ilusionistas. Em lugar de simular as sobreposições de planos, Picasso criava acidentes geográficos no espaço físico real da obra, mas que ainda se mantinham dentro de um “espaço conceitual”, como define Krauss (2007), à medida que encontravam-se dentro dos limites de um objeto de arte, apartado do espaço real no qual habitamos ou circulamos. Pensando no trabalho de Regina Silveira em *Frenazos* (FIG. 26), feito em 2004 para a Trienal Poligráfica de San Juan, em Porto Rico, nota-se que o dado espacial concreto dos relevos, volumes, planos e camadas da fachada do edifício passam a ser parte integrante das ilusões virtuais criadas na imagem, sendo, então, a arquitetura a responsável por trazer o dado físico real para colocar em questão o elemento fictício do recurso ilusionista. Enquanto em Picasso os elementos materiais reais formavam a imagem, no caso de *Frenazos* (2004) Silveira necessita do real e do virtual para realizar a sua intenção conceitual de propor uma situação impensada para a realidade física da arquitetura.

FIGURA 26 – Detalhe da instalação externa da obra *Frenazos* (2004), na Trienal Poligráfica de San Ruan, em Porto Rico.



Fonte: Regina Silveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Em outro caso, na obra *Quimera* (FIG. 11 – p.79), realizada no CCBB São Paulo, não é a imagem que se apresenta como um dado irreal para a realidade tectônica, mas a própria arquitetura parece ser uma ficção quando a imagem sobreposta a ela rouba dos sujeitos a capacidade de percepção da sua real profundidade e volume, ofuscando a sua tridimensionalidade. Regina Silveira produziu ilusões imateriais capazes de interferir na potência sensível de uma realidade arquitetônica já existente que, por ser de natureza espacial, envolve os sujeitos fisicamente na obra, em lugar de construir realidades materiais volumétricas e espaciais em direção ao envolvimento do sujeito na intimidade física com um objeto de arte. Suas intervenções se interessam pela condição espacial já existente, operando nela por meio de ficções visuais.

Nos aspectos relativos à conexão da arte com as sensações espaciais, a obra de Regina Silveira tem mais afinidade com o legado de Vladimir Tatlin, artista russo que desenvolveu a obra *Relevo de canto*, em 1915, e outras similares, em que propunha uma continuidade entre o espaço real (ângulo de 90° que forma o canto da galeria) e a sua escultura, que se projetava no espaço a partir das duas paredes de canto. Sobre essas obras, Krauss comenta: “[...] a função do canto de Tatlin é a de insistir em que o relevo que lhe contém apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado” (KRAUSS, 2007, p.67). As obras de Silveira não apresentam a ideia de continuidade física no sentido de produzir relevos ou volumes em sequência aos aspectos tridimensionais da arquitetura. No

entanto, as suas imagens compartilham as mesmas superfícies do objeto construído, demonstrando uma continuidade física bidimensional ao longo dessa extensão e uma dependência dessa aderência física à arquitetura para realizar as suas finalidades espaciais. Nos dois casos, em Tatlin e em Silveira, essa intimidade entre a obra e a arquitetura desperta uma consciência não só da realidade espacial que abriga ou limita as obras e os sujeitos, mas das virtualidades e potências sensoriais que essa realidade pode promover. Daí a noção de projeto em Regina Silveira: a experiência consciente no real, em tempo presente, projeta possibilidades experienciais ainda não exploradas pelos sujeitos por meio de realidades sensíveis efêmeras. A imaginação dos sujeitos é estimulada no sentido de conceber novos cenários para as mesmas realidades, outras formas de ver o que está dado como definitivo pela dimensão construída que molda o cotidiano.

A ideia de projeto em um contexto de arte é explorada como método quando se concentra no uso de processos e técnicas projetuais, mas também pode ser considerada no sentido de projeção de possibilidades, de aberturas para outras realidades. No entanto, a concepção corrente de projeto em outras áreas, como na arquitetura ou no design, parte de uma intenção, ou de uma tensão, que pressiona o processo criativo em direção a uma solução ideal, mesmo com a consciência de que essa resposta não pode ser considerada a única, pois mantém-se na condição daquela mais adequada até que se prove o contrário. A ideia de solução sugere um esgotamento da questão de origem, ou seja, conclui-se que após um processo de análise e estudo das implicações do problema e das possíveis respostas chega-se a uma definição ideal de projeto. Na arte contemporânea, o objetivo de qualquer atividade de natureza projetual não é encontrar uma solução tida como ideal para os dilemas de linguagem ali colocados ou para alguma lógica que deve ser esclarecida ou compreendida através das formas. A intenção é a fruição da obra como proposição estética no espaço, seja ele real ou virtual, estabelecendo que este é um terreno de experimentações de caráter sensível que permite diferentes interações corporais, emocionais e cognitivas entre o sujeito e o objeto construído. Se essa concepção da ideia de projetar carrega em si a capacidade de expandir as relações entre o homem e o espaço no qual ele habita, para além daquilo que se conhece como ideal arquitetônico, a arte sugere uma reflexão para a arquitetura: é possível a atividade projetual no campo da arquitetura tornar-se permeável a essas experiências, ou seja, incluir no seu fazer proposições de experiências de caráter sensível que escapam ao seu universo de adequações funcionais e técnicas em busca de soluções idealizadas? Quanto a arquitetura consegue absorver das proposições de natureza experimental, que escapam ao ideal projetivo, para ir em busca da intensidade na interação corpo, espaço e ambiente construído?

Krauss (2007) cita Merleau-Ponty para mostrar que a concepção racional do espaço ideal é inatingível, pois, na verdade, existe uma coexistência do espaço

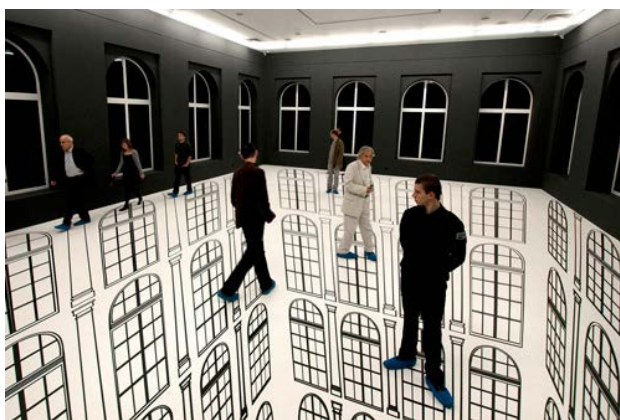
perspectivado com o espaço real. O que está colocado nessa afirmação é que as perspectivas projetadas sempre irão conviver com as experiências reais resultantes da tensão entre o homem, a natureza e os objetos da cultura. O exemplo de Merleau-Ponty que a autora usa para ilustrar essa questão é o de uma estrada, que sempre é vista pelo aparelho de visão humano como duas linhas paralelas convergindo para um mesmo ponto à medida que ganha profundidade e distância. Isso acontece porque o olho humano não consegue captar a realidade dessa estrada, que é feita de duas linhas continuamente paralelas e que nunca se encontram. Para Merleau-Ponty (1999) as linhas da estrada são “paralelas em profundidade”, combinando o paralelismo real e a ilusão de convergência em profundidade do nosso campo de visão. A partir desse exemplo, Krauss (2007) considera que o conhecimento do significado de determinado contexto só surge no momento em que perspectiva e realidade são combinadas na experiência do sujeito diante do objeto e não pode ser antecipado.

A partir dessas ponderações, Krauss mostra que a arte contemporânea, e todo o arcabouço que abriu caminho para as suas questões, não se fundamenta no “[...] tempo analítico, em que o observador apreende a estrutura apriorística do objeto, decifrando a relação entre suas partes e relacionando tudo com uma causa estrutural lógica ou primeira [...]” (KRAUSS, 2007, p.129), mas no tempo vivido, que não pode ser concebido *a priori*. A arte projeta para ir ao encontro da experiência em tempo presente. Na obra *Abyssal* (FIG. 20 e 25) de Regina Silveira, por exemplo, há uma visível intenção de recuperação de uma lógica primordial da arquitetura no momento em que a sequência tradicional das janelas do edifício é repetida. No entanto, essa repetição não reconstrói a estrutura original da arquitetura, mas, ao contrário, inverte a sua lógica e projeta a construção para dentro do piso. Algo que antes se erguia externamente como um mercado histórico, agora é uma projeção ilusória para o seu interior. Nota-se que Silveira usa o recurso do entendimento analítico das partes para reforçar o reconhecimento do edifício em sua totalidade, mas acaba por inverter a lógica e os princípios do projeto original. A racionalidade é usada como instrumento para uma ilusão que, por sua vez, não está em busca da recuperação do projeto real original, mas de uma memória dele, recriada no sentido da fabulação e não da documentação. Nas palavras da artista:

Abyssal é uma imagem de abismo construída em anamorfose vertical, em que sucessivas fileiras de janelas em grande compressão perspectiva provocam a percepção de um espaço em profundidade, que funcionará como um buraco virtual capaz de proporcionar experiências de estranheza espacial. Nesta imagem digital de grande formato há também uma dimensão temporal, pois com ela quis resgatar – quase arqueologicamente – a memória das janelas do antigo mercado que antes funcionara neste edifício. (SILVEIRA, 2012)

Coloca-se em pauta, para a observação da obra em questão, a ideia de essência do objeto: distanciamento da preocupação com a identificação de relações de causa e efeito advindas do contexto (no caso, a origem histórica do edifício) e foco no objeto da percepção (a obra formada pela imagem ilusória e a realidade da construção). Pela visão de Merleau-Ponty (1999), a influência do contexto na percepção pode ser comparada com a noção de planos e profundidade de campo em uma imagem fotográfica. Para o autor é preciso colocar o objeto em foco em detrimento do contexto, ou seja, à medida que redirecionamos o olhar para um determinado objeto a percepção dos planos de uma cena se torna mais refinada, pois torna-se visível a diferença entre o que está em foco e o que ganhou opacidade ou foi adormecido. Como sugere Merleau-Ponty (1999, p. 104): “é necessário adormecer a circunvizinhança para ver melhor o objeto, e perder em fundo o que se ganha em figura”. A analogia com a fotografia é útil para esclarecer o esforço de decodificação dessas várias camadas do contexto atuantes na relação entre o sujeito e o objeto, que devem ser percebidas e, em seguida, neutralizadas a fim de mantermos a capacidade de percepção da essência do objeto e de todas as possibilidades que ele traz em si.

FIGURA 27 – Obra *Abyssal*, 2010, Regina Silveira, em Atlas Sztuki, Lodz. Polônia.



Fonte: Regina Silveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Observando a obra *Abyssal* a partir desse pensamento, percebe-se que ela é composta no mínimo por dois modos de percepção: por um lado, a perspectiva do espaço arquitetônico real, com sua estrutura concreta composta pelo chão, pelas paredes e janelas e, por outro lado, a perspectiva perturbadora proposta pela artista, que multiplica as dimensões do espaço real em uma sensação de mergulho vertiginoso em uma estrutura arquitetônica virtual. A observação dessa obra leva a uma confusão entre realidade e ficção, entre mundo concreto e mundo imaginado, porém com todas essas situações vividas pelo corpo simultaneamente: ao mesmo tempo que o sujeito pisa e sente a pressão do chão real da edificação, seu corpo é traído

pela visão de uma continuidade do espaço construído para além da realidade sentida por seus pés. Tato e visão oferecem, em tempo real, informações contraditórias acerca do ambiente experienciado, indicando não só a sua realidade racionalmente compreendida, mas, também, as possibilidades do espaço. A intervenção gráfica da artista no objeto arquitetônico amplia a capacidade desse ambiente de ser uma fonte de vivências variadas, mantendo a arquitetura real como um plano que sustenta a ficção proposta, sem eliminá-la. O que se nota aqui é que a percepção racional do espaço concreto não anula a sensação de um espaço virtual vivido.

A arte, especificamente a obra citada, desconstrói a imposição da situação de observação como preponderante e reforça o pensamento de Merleau-Ponty (1999), no qual a descrição de um objeto de acordo com um ponto de vista exclusivo e a relação específica deste com o contexto não dá conta da sua potência como possibilidade de sentidos na relação com outros pontos de vista, outras formas e outros sujeitos. Mesmo sendo possível para o sujeito somente um único ponto de vista, não há como negar que outras possibilidades de sentido são oferecidas pelo objeto (MERLEAU-PONTY, 1999). A situação de estranhamento, constante na arte contemporânea, também colabora para que várias perspectivas, que se encontravam invisíveis a partir de um único ponto de vista, apareçam em decorrência da ruptura com uma situação de observação familiar. No caso de *Abyssal*, o senso comum nos direciona à procura de referências espaciais tradicionais das habitações e edificações presentes no cotidiano, pelas quais reconhecemos o que é o chão, quais são as paredes de sustentação e divisão, o que se configura como teto e quais são as aberturas, como portas e janelas. No entanto, a imagem gráfica sobreposta a essa estrutura padrão nos apresenta outra forma de relação com o espaço por meio da metalinguagem: a localização de janelas e colunas no chão, o que normalmente seria improvável, pois esses elementos da arquitetura são destinados às paredes e aos eixos verticais.

Esse deslocamento visual das estruturas formais da arquitetura para posições não usuais leva o observador a reagir corporalmente de forma inesperada ao longo do seu percurso pelo ambiente, provocando hesitação e confusão nos seus movimentos habituais, indicando que a experiência, mesmo sendo virtual, aponta para novas formas de reconhecimento e adaptação do sujeito na interação corpo-objeto. A consciência da multiplicidade de interações entre sujeito, objeto e contexto reforça o ponto de vista de Merleau-Ponty, no qual “a posição absoluta de um só objeto é a morte da consciência, já que ela imobiliza toda a experiência [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 109). Regina Silveira desconstrói, por meio da experiência sensorial, os limites usuais entre o chão e as paredes, formando um novo espaço, composto de uma continuidade que é visual e não estrutural, na qual o sentido dado pela experiência proporciona a interseção entre superfície e conteúdo: o chão, originalmente um limite, se apresenta como conteúdo contínuo das estruturas

verticais da edificação, modificando simbolicamente a sua função de delimitar fronteiras para tornar-se um elemento de conexão entre a realidade concreta e a virtualidade vertiginosa proposta na imagem. A ideia de superfície com a função de limite é transformada em superfície como extensão de conteúdos.

Para Merleau-Ponty (1999) a dimensão da experiência compreende o “para si” e o “em si” no entendimento da totalidade do objeto, demonstrando que essa consciência só se realiza para o sujeito no momento em que ele vivencia o que se apresenta na sua própria experiência, fazendo com que ele diferencie o conhecimento que é produzido nessa circunstância daquele concebido na especulação racional, comum a quem se coloca na posição de um observador distanciado. Em uma obra de arte, por exemplo, as sensações e perturbações dos sentidos partem de um referencial comum a todos os observadores (no caso, a estrutura arquitetônica tradicional) para se particularizarem nas experiências individuais. A consciência de que para cada indivíduo existe uma nova situação sensorial e que um mesmo material cognitivo pode se desdobrar em múltiplas perspectivas relacionais explicita a convivência simultânea do “para si” (o que uma situação significa em cada experiência individual) e do “em si” (as múltiplas possibilidades perceptivas contidas em uma dada situação).

Como objeto do campo da arte, a obra *Abyssal* exige ainda uma percepção guiada por uma intenção estética, que implica uma atenção primeira às formas que a compõem associadas ou não a uma função. Já foi mencionado, aqui, que os modelos de janelas e colunas usados pela artista são extraídos de um universo compartilhado de modelos formais aplicados à tradição arquitetônica. De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu (2011), na percepção estética predomina o entendimento das formas a partir do acionamento de um conhecimento específico do campo da arte, o que implica o reconhecimento dos códigos desse campo, ou seja, uma competência específica adquirida pela educação. Em sua “teoria da *práxis*” e no conceito de “*habitus*”, Pierre Bourdieu trabalha com a ponte entre a ação do indivíduo e a estrutura social por meio da incorporação inconsciente de modos e comportamentos, mas, dialogando com a fenomenologia, acredita que as ações dos sujeitos atualizam as estruturas. Nesse sentido, os modelos arquitetônicos padronizados que aparecem nos desenhos da artista recuperam essa bagagem de conhecimento dos códigos formais da arquitetura, mas a vertigem experienciada na interação com a obra evoca a percepção vivida no cotidiano e não uma competência para o entendimento do campo da arte. A potência de uma obra dessa natureza está justamente em sensibilizar tanto os iniciados quanto os observadores comuns, desconsertando os primeiros pela ideia de que os padrões históricos da arquitetura podem ser acionados esteticamente de forma transgressora; e perturbando os segundos por fazer os elementos funcionais de uma edificação perder esse aspecto ao serem deslocados de suas posições operacionais para ocuparem um novo papel na experiência do habitar.

Para Tim Ingold (2000), a ideia de engajamento no mundo, que passa por práticas que participam tanto da condição material como da condição simbólica de uma realidade, pressupõe uma imersão, o desenvolvimento de habilidades na prática e a percepção ativa para o conhecimento corporificado, realizado com o corpo. A proposta de Ingold do engajamento na ação e do desenvolvimento de habilidades nesse processo traz uma reflexão sobre as áreas criativas e as áreas projetuais, como a arquitetura, o design e o artesanato. As formas impostas a partir de modelos concebidos racionalmente, que são estruturas mentais projetadas, muitas vezes surgem de um pensamento que representa mais a cultura sobreposta à matéria bruta do que uma forma resultante da observação dos processos relacionais entre o homem e o ambiente que o cerca. A imposição projetual acaba por determinar formas destinadas ao uso cotidiano que são pensadas de maneira independente dos processos de vida e da relação natural com os ambientes, criando algumas vezes objetos e estruturas que não exercem um papel de real aproximação entre os sujeitos e o mundo ao seu redor. Em vista disso, essas formas projetadas são muitas vezes modificadas no processo de sua execução material, no qual ocorre o embate com a concretude da matéria, condição necessária à produção que muitas vezes prevalece sobre o modelo mental gerador da forma.

Como propõe Ingold (2011), é preciso perceber a tensão entre o sonho e a materialização, entre o fluxo contínuo imaginativo e a restrição material construtiva. Nessa mesma direção está o desafio de pensar a distância entre o ambiente experienciado e o ambiente projetado, em que o primeiro pede a improvisação criativa para responder às circunstâncias da vida presente e, o segundo, se baseia em experiências passadas para pré-conceber formas que vislumbram a inovação. Em Regina Silveira, a arte questiona essas imposições no campo da arquitetura sugerindo, por exemplo, uma inversão da lógica urbana: em lugar das edificações se impõem por sua verticalidade ascendente monumental, desequilibra-se o observador por conduzi-lo à visão de um abismo arquitetônico a seus pés. O que foi projetado e executado como arquitetura encontra-se como um cenário criativo para a experiência, que usa o próprio método projetual como estratégia de desconstrução da realidade.

Esse balanço entre a realidade na sua dimensão física, concreta, e a realidade na sua dimensão sensorial, como dado da percepção, explicitado na arte de Silveira e, também, em grande parte da arte contemporânea, é pertinente ao pensamento complexo que caracteriza o ambiente pós-moderno. Rosalind Krauss (1984) demonstrou que a partir desse momento histórico não é o meio de expressão que define os recursos utilizados pelos artistas, mas é a lógica própria da obra e a sua relação com a cultura que passa a demandar determinados meios e linguagens. Fica clara a liberdade do artista contemporâneo em utilizar recursos e métodos de campos diversos à medida que a realização do trabalho também não se limita a um único

meio de expressão, devido à complexidade das questões envolvidas. Esse constitui o “campo ampliado”, que a autora associa aos desdobramentos da escultura moderna em direção ao espaço ao seu redor. A convivência entre situações contraditórias, híbridas ou situadas em um ‘entre lugar’, passa a ser frequente nesse cenário e na arte a partir de então.

Krauss (1984) fez uma reflexão sobre essa característica na arte de caráter espacial, demonstrando que as instalações e outras ações de teor artístico nesse período passam a apresentar uma identidade múltipla, podendo ser tratadas, por exemplo, como paisagem e arquitetura ao mesmo tempo. A autora associa essa forma de encarar esses produtos culturais de uma maneira similar àquela encontrada antes do Renascimento, quando os labirintos criados com paisagens naturais e os jardins esculturais japoneses não se distinguem por pertencer a um campo específico, mas se mantinham em suspensão, realizando potências entre o mundo natural e o mundo cultural. Essa ideia de suspensão foi tratada por Krauss (1984) por meio de pares de opostos, devidamente nomeados, que poderiam conjugar ser ao mesmo tempo: “paisagem e não paisagem”; “paisagem e arquitetura”; “arquitetura e não arquitetura”; “não paisagem e não arquitetura”. Nota-se que o ‘não lugar’ torna-se uma possibilidade, pois é entendido como uma experiência que conjuga, em uma mesma situação, fatores provenientes de campos situados em posições opostas dentro dessa perspectiva de pares. Como a autora explica, “O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições [...]” (KRAUSS, 1984, p. 135). A possibilidade do ‘não lugar’ também inclui uma experiência de negação, de algo que poderia ser associado a determinada categoria, mas não é, pois possui a potência para tal, embora não possua todas as condições objetivas para ocupar o lugar de um objeto modelo dessa categoria.

Dentro dessa classificação de opostos, é possível fazer uma aproximação do trabalho de Regina Silveira ao que Krauss (1984) denomina como “estruturas axiomáticas”, nas quais uma obra oscila entre ser arquitetura e não arquitetura ao mesmo tempo. Enquanto o objeto arquitetônico que incorpora a instalação de Silveira insere dados reais da arquitetura nas obras, as imagens da sua arte constituem ficções acerca dessa mesma realidade tectônica, negando-a. A sua ficção ocupa um lugar na arquitetura – o lugar da experiência entre sujeito e espaço – mas não pretende ser arquitetura como modelo ideal. Nesse jogo de campos ampliados, não há a ideia de substituição de um por outro, mas uma intenção de contaminação: inserir um elemento estranho no ambiente idealizado da arquitetura para provocar uma reação no corpo do sujeito que entra em contato com esse espaço. Ao mesmo tempo, se existe a sensação de uma contaminação e reação do ponto de vista dos sujeitos, pois são corpos alterados em sua percepção usual de um objeto arquitetônico, por outro lado, é possível perceber uma simbiose entre a arte e o espaço que ela compartilha com

a arquitetura, formando uma relação de trocas mútuas e necessárias para os dois lados enquanto estão vivendo em cooperação. Stéphane Huchet, comentando sobre a extensão da escultura em direção ao já citado “campo ampliado”, aponta para um acionamento de um campo de forças: “A vitalidade da escultura assim posta em situação consiste em ter uma relação com a arquitetura de tal forma que ela libere um campo de forças capazes de alcançar e afetar o ambiente, ao mesmo tempo que este participa da forma e realidade daquele” (HUCHET, 2012, p.114). Enquanto comungam do mesmo espaço e mesma estrutura, arte e arquitetura formam uma realidade única, afetada por forças mútuas que a constituem como um lugar particular, uma situação de suspensão que não encontra sua identidade somente na arte ou somente na arquitetura, mas no seu intervalo. A certeza que permanece é a de não ser.

3.4 Site, espaço e lugar: diferenças e aproximações.

É evidente a força do Minimalismo como propulsor dos questionamentos acerca das interações entre arte e espaço. Portanto, é importante recuperar qual foi o entendimento acerca dos termos *site*, espaço e lugar a partir desse momento. Robert Smithson (SMITHSON In: DOHERTY, 2009), por exemplo, compreende a palavra *site*, ou sítio, aplicada à arte no sentido de um local que possui informação e amplitude de fronteiras – em vários sentidos –, e que, portanto, já concentra em si um conteúdo para ser acionado pela arte. Em oposição, um espaço limitado e que não carrega informações particulares é tratado por Smithson como uma abstração, um não sítio, sendo um exemplo disto uma galeria de arte com a sua neutralidade, capaz de anular a fraca presença de qualquer nível de informação física e espacial ali existente. Em locais considerados por ele como um *site*, ou sítio, Smithson realizava as suas instalações voltadas para a interação com o espaço, sendo este muitas vezes uma grande extensão de paisagem natural com a qual ele estabelecia um diálogo a partir de materiais, volumes, formas, recursos e texturas ali encontrados. Em um não sítio – no caso, uma galeria de arte –, ele apresentava um discurso sobre o lugar no qual havia instalado a sua arte, por meio de narrativas imagéticas sobre o processo criativo e sobre a obra em si. Essa distinção demonstra uma relação distanciada com o ambiente da galeria, que não se configura como um *site* justamente por ser essencialmente neutro, sem aspectos marcantes de identidade ou qualquer tipo de particularidade. A partir desse ponto de vista, percebe-se uma associação entre *site* e a ideia de um local específico que possui elementos que configuram um potencial para tornar-se algo que vai além de uma localização geográfica ou demarcação territorial. Um *site* aponta para uma potência.

No entanto, a compreensão do termo *site* não se completa sem a referência aos conceitos de espaço e lugar. Para compreender melhor essas noções, Kenneth Frampton (FRAMPTON In: NESBITT, 2008) faz uma diferenciação entre esses dois termos. Para o autor, *espaço* traz uma significação abstrata, ligada à ideia de extensão, intervalo, área e superfície, que são dados sensoriais ligados a parâmetros de distância e localização, ou seja, que estabelecem relações espaciais. Já o termo *lugar* envolve uma experiência social, que determina uma especificidade que diz respeito tanto à relação entre a localização e os aspectos físicos pertinentes ao local quanto às práticas compartilhadas e as interações humanas ali realizadas. Para Frampton, os objetivos de um projeto arquitetônico, por exemplo, só são “legitimados pela ativação da esfera pública”, ou seja, se acionam uma dinâmica social dentro da lógica de lugar ali instaurada; e a validade de um lugar depende “[...] primeiro, de sua estabilidade cotidiana para os sentidos e, segundo, da adequação e riqueza da experiência sociocultural que ele proporciona” (FRAMPTON In: NESBITT, 2008, p. 479). Dessa maneira, o autor coloca o sentido da arquitetura diretamente associado ao conceito de lugar. Partindo dessa colocação, é possível estabelecer uma relação similar entre uma obra *site-specific* e a arquitetura: o sentido de uma instalação dessa natureza pode ser pensado a partir da sua capacidade de sugerir, temporariamente, a ideia de lugar por meio de um imaginário crítico, pensado não a partir da dicotomia real/ficcional, mas considerando a realidade da experiência no espaço construído pela arquitetura e o que se projeta nele como lugar. Se o que se inaugura com a arte *site-specific* é uma concepção da produção artística para além da galeria, afirmando que “o espaço da arte é um lugar real e não mais uma tela ou um espaço neutro” (KWON, 2002), instaura-se, então, um processo de negociação com a complexidade do contexto que participa dessa ideia de lugar.

Frampton também aponta que na *rush city* – cidade dominada pela velocidade dos automóveis – existem poucos lugares que as pessoas realmente escolheriam para estar, revelando o “domínio urbano do não lugar” e, junto a isso, a incapacidade de muitas estruturas urbanas e arquitetônicas de agregar fatores humanos, culturais e sociais aos seus dados físicos, em direção a uma completude como lugar. Essa observação pode ser associada ao pensamento de Christian Norberg-Schulz, que critica a abstração típica da abordagem funcional da arquitetura, de caráter estritamente científico, pois ela deixa de fora a ideia de lugar: “Sendo totalidades qualitativas de natureza complexa, os lugares não podem ser definidos por meio de conceitos analíticos, ‘científicos’” (NORBERG-SCHULZ In: NESBITT, 2008, p. 445). Para o autor, a neutralidade e a objetividade científicas resultam em abstrações completamente distantes da vida comum, na qual se compreende a definição de lugar em toda a sua amplitude. Em suas reflexões, Norberg-Schulz recorre à arte, no caso a um poema, para explicar melhor o conceito de lugar, pois considera que este campo consegue

materializar a experiência dessas “totalidades que escapam à ciência”. De acordo com o autor, a arte caminha no sentido oposto do pensamento científico, pois, em vez de criar generalizações abstratas, ela materializa um lugar ao concretizar suas características de maneira específica, por meio de palavras e formas que são adensadas por experiências sensoriais reais. O trecho a seguir indica a afinidade dos argumentos de Norberg-Schulz com o pensamento pós-moderno no campo das artes plásticas, que tem como um dos seus pilares a crítica à tradição científica europeia, tema já tratado neste estudo:

O homem habita quando é capaz de concretizar o mundo em construções e coisas. Já dissemos que a ‘concretização’ é a função da obra de arte em oposição à ‘abstração’ da ciência. As obras de arte concretizam o que fica ‘entre’ os puros objetos da ciência. Nosso mundo da vida cotidiana consiste nesses objetos ‘intermediários’, e compreendemos que a função essencial da arte é reunir as contradições e complexidades do mundo-da-vida. Sendo uma *imago mundi*, a obra de arte ajuda o homem a habitar. (NORBERG-SCHULZ In: NESBITT, 2008, p. 458)

Sobre o habitar, percebe-se em Norberg-Schulz que se trata de um ocupar físico e simbólico, que não atende a idealizações de caráter abstrato, pois se realiza no encontro do conteúdo sensível da vida com o espaço físico que a modela, realizando-se na experiência com a dimensão do lugar em sua plenitude. Ao revisar o escopo teórico já existente sobre o conceito de espaço em busca de sua relação com a ideia de lugar, Norberg-Schulz demonstra que esse termo tem sido considerado a partir da noção de geometria tridimensional ou como um campo perceptual. No entanto, o autor avança nesse sentido e compreende o conceito de espaço não só como um domínio objetivo da matemática, mas como uma “dimensão existencial”, que oferece uma “organização tridimensional dos elementos que formam o lugar” (NORBERG-SCHULZ In: NESBITT, 2008, p. 449). Ao relacionar o entendimento de espaço como um dado constituinte da existência, ele considera esse termo a partir das relações de percepção vistas dentro da problemática do lugar e, portanto, inseridas na dimensão da vida comum, na qual esse conceito opera. Sobre a diferença entre sítio e lugar, ele pondera: “O propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado” (NORBERG-SCHULZ In: NESBITT, 2008, p. 454). Essas observações levam ao pensamento de que a arquitetura pode revelar potências de um sítio, pode desenvolver certas aptidões identificadas ali, na expectativa de que esse sítio se transforme em lugar, o que vem ao encontro do pensamento de Robert Smithson sobre a definição de um sítio ou *site* no campo da arte, e demonstra que o *site* pode ser tomado como um lugar em potência.

Norberg-Schulz faz, ainda, uma associação das palavras “atmosfera” e “ambiente” à definição de lugar, a partir da ideia de que esse é um “fenômeno qualitativo total”, então, somente é percebido como tal a partir de um conjunto de propriedades relacionadas entre si e com o espaço. Essa noção de ambiência diz respeito ao “espírito do lugar” ou “essência do lugar” – tratado pelo autor a partir do conceito romano de *genius loci* – e está ligada diretamente às noções de espaço e caráter. Ao mencionar o conceito de espaço, Norberg-Schulz o faz condicionado à necessidade de orientação espacial e, ao tratar da noção de caráter, aponta para a ideia de identificação, no sentido de afinidade. Enquanto a demanda por orientação exige que o espaço apresente elementos familiares, no sentido de usuais, para que o sujeito saiba por onde conduzir a sua trajetória no lugar, a demanda por identificação busca o despertar de memórias afetivas, sendo que nos dois casos o que está em jogo é a necessidade de reconhecimento. Esse sentido de reconhecimento acontece, então, como fator norteador e como fator simbólico: o primeiro, em direção à localização, e o segundo, em direção a um conforto de espírito.

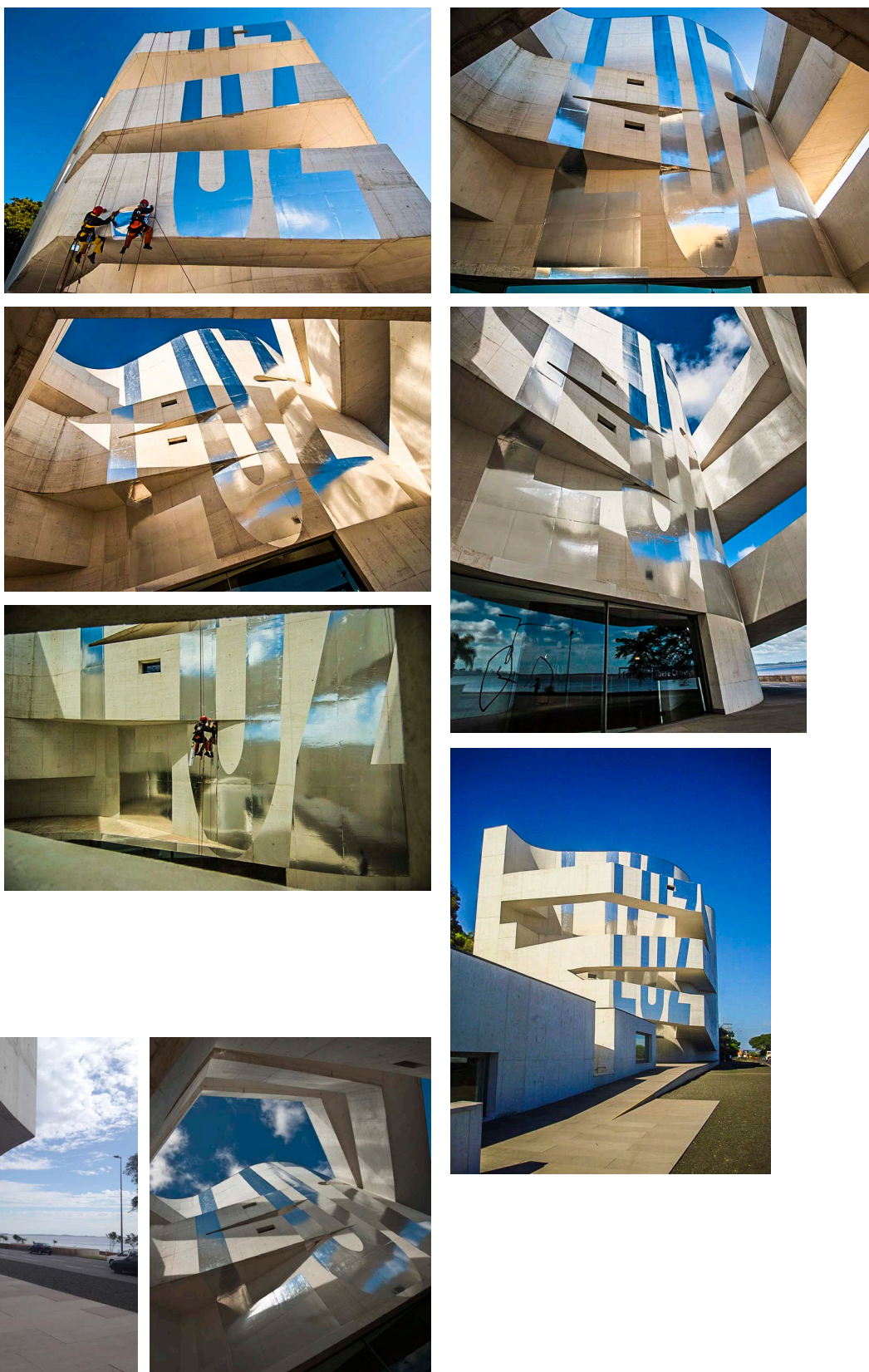
Pensando nos trabalhos de Regina Silveira a partir desses parâmetros, um dos aspectos importantes a ser verificado é a sua interação com a noção de “qualidade ambiental”, descrita por Norberg-Schulz como a essência do lugar. Ao observar a instalação *Atractor* (2011), por exemplo, é visível que a interferência da palavra “luz” em adesivo refletivo nas camadas de superfícies da fachada da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre (RS), realiza alterações evidentes de percepção, pois há uma multiplicação dos efeitos da luz natural nos recortes do edifício, além de um efeito de espelhamento, gerando uma confusão entre o céu e a arquitetura na parte interna do *hall* principal (FIG. 28). Está presente nesse jogo de imagens e luzes refletidas uma compreensão do objeto arquitetônico em sua totalidade, garantida pela duplicidade da palavra “luz” nos diferentes planos da fachada, unificando os elementos estruturais que compõem o seu desenho. Mas além de apontar para a unidade da arquitetura, a instalação estabelece uma continuidade entre a arquitetura e o ambiente baseada na ideia da luz natural que banha, ao mesmo tempo, a paisagem urbana e a paisagem natural do local, assim como pelas imagens do entorno, que são refletidas e incorporadas ao edifício. Essa obra, especificamente, fez das linhas e cortes do desenho arquitetônico o seu mote para intensificar o diálogo entre o edifício e os fenômenos naturais provocados pela incidência luminosa e, assim, ampliar o sentido funcional desse espaço expositivo para um conceito de contemplação extensivo ao ambiente ao redor.

Em termos de características de natureza afetiva, essa instalação aponta para a potência desse edifício como ambiente de contemplação, que se revela tanto em relação à paisagem natural, devido à sua localização junto às margens do lago Guaíba, quanto à arte em exposição nas suas galerias internas. Essa característi-

ca intensifica o reconhecimento do caráter do lugar, pois há uma identificação com o hábito dos moradores locais e dos visitantes de tomarem esse ponto da cidade como referência de paisagem a ser admirada e referência de localização na própria cidade – marco simbólico e marco espacial. Dessa maneira, tanto a arquitetura como o entorno levam ao reconhecimento do lugar a partir do sentido de orientação espacial e da identificação do caráter. O sentido de reforço da ambientação ou vocação natural do lugar constituído pelo museu expõe a própria vocação da cidade, um aglomerado urbano às margens da paisagem natural de um lago, tratado como rio, por sua grande extensão e, por este motivo, voltada para a atitude de contemplação. A disposição à contemplação, provocada pelo edifício e por seu entorno urbano e paisagístico, é percebida como resultado de um misto de sensações que constitui esse lugar e afeta diretamente os sujeitos que interagem com ele.

No entanto, se observarmos pela ótica conceitual da intervenção, a obra é um jogo de luz e sombra travado nos recortes estruturais do edifício, no qual, em determinados momentos, é a sombra e, em outros, é a luz refletida que vão revelar a “luz-conceito” interagindo com a “luz-fenômeno”. Do ponto de vista fenomenológico, a partir de Merleau-Ponty (1999), coloca-se em questão dois aspectos: a palavra luz como conceito, que fixa e determina um sentido; e os efeitos da luz como fenômeno, processo da ordem do inconcluso, que não pode ser reduzido a um sentido fixo. Sob esse aspecto, a instalação da palavra *luz*, assim como o reflexo que suas letras metalizadas provocam, pode intensificar ou confundir a percepção da luminosidade natural que afeta a arquitetura e suas formas, tornando-se um fator de perturbação na leitura do ambiente e da palavra. Nesse sentido, *Atractor* escapa ao reforço da ideologia específica de um lugar e cria estruturas gráficas refletivas que se tornam complicadores na percepção das formas reais do edifício, em um movimento de fragmentação e desfragmentação visual da arquitetura. Assim, o conjunto formado pela edificação somada à instalação visual não pode ser visto ocupando a função ideológica de “monumento”, como uma celebração à arquitetura ou ao lugar, pois, em vez de significar uma exaltação às formas, expõe as suas ambiguidades. A questão ideológica de um lugar afetando uma instalação artística é tratada por Stéphane Huchet (2012, p. 127), que enxerga esse ponto como um desafio que “toda a instalação *in situ* enfrenta quando se trata de evitar produzir qualquer tipo de consolidação *site-specific* da ideologia veiculada pelo lugar. Cair nessa armadilha ou nessa complacência significa tornar a obra *ideology specific*”. Desse ponto de vista, a instalação de Silveira não indica uma harmonização das formas em direção a um apaziguamento do olhar no ato contemplativo, mas mostra-se como um fator perturbador inserido na vocação de contemplação do ambiente.

FIGURA 28 – Imagens da instalação *Atractor*, 2011, de Regina Silveira, feita na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, para a exposição *1001 dias e outros enigmas*.

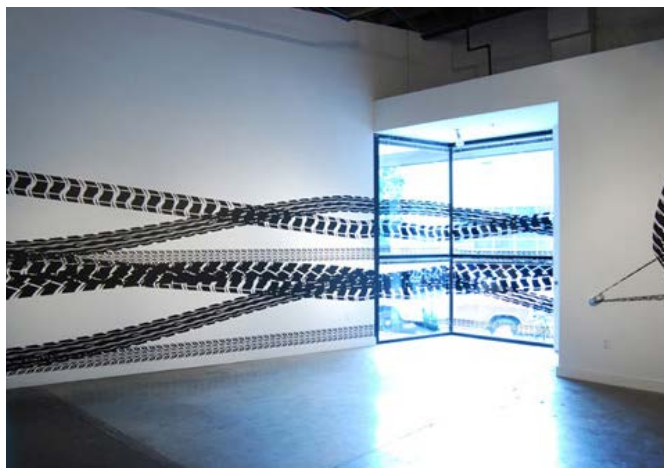


Fonte: Arquivo pessoal da artista, cedido para a pesquisa em visita ao seu estúdio em 2013.

Em outras instalações *site-specific* de Regina Silveira também não é o reforço da vocação original de um lugar que se realiza, mas, ao contrário, são as alterações na “qualidade ambiental” dos lugares, atribuindo-lhes uma nova atmosfera. Essas interferências, assim como Norberg-Schulz coloca, atuam no sentido de demonstrar que a complexidade de certos lugares extrapola os padrões funcionais aplicados em muitos projetos arquitetônicos. Como exemplos, as obras *Derrapando* e *Wrap*, ambas de 2004, nas quais Silveira coloca em dúvida a noção de orientação espacial, pois os pneus dos carros passam nas paredes e não no chão, e, também, a noção de identificação do lugar, pois o ambiente interno se confunde com o ambiente externo a partir da sugestão de continuidade do fluxo dos automóveis da rua para as galerias (FIG. 29). A desorientação espacial e a falta de reconhecimento da diferença entre interno e externo muda temporariamente o caráter do lugar. Nessas duas obras específicas, as contradições percebidas no ambiente contrariam a essência desses objetos arquitetônicos, tratados originalmente como lugares reservados para exposições, inserindo-os em um contexto mais amplo que é o da cidade ao redor, demonstrando que a sensação de separação entre a rua e as salas internas é, na verdade, um tênue limite. Essas intervenções materializam uma fragilidade da arquitetura ao colocar-se como uma fronteira incontestável em relação ao ambiente externo e, com isso, excluir-se dele. Fica evidente, aqui, a interdependência entre a arquitetura e o contexto urbano na formação da noção de lugar, ou seja, os dois participam inevitavelmente da percepção do caráter de um lugar.



FIGURA 29 – À esquerda, a instalação *Derrapando*, de 2004, no Centro Cultural España, CCE, Montevideo - Uruguai. À direita, *Wrap*, de 2004, em Portland - USA - Feldman.



Fonte: Regina Silveira - Arquivo pessoal da artista, cedido para a pesquisa em visita ao seu estúdio em 2013. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Além disso, as instalações de Regina Silveira citadas acima provocam nesses edifícios uma experiência típica da cidade a partir da potência destes como estruturas mediadoras entre o ambiente urbano e o ambiente arquitetônico, transformando-os, temporariamente, mais do que em fronteiras, em superfícies expostas à dinâmica da exterioridade das ruas. A sensação de continuidade entre a rua e o ambiente expositivo coloca o corpo dos sujeitos em contato com dados perceptivos visuais dispostos espacialmente na arquitetura, que trazem à memória sentimentos familiares em diversas situações de vida, como as marcas de veículos estampadas nas paredes. É importante ressaltar o uso constante das paredes, pois a “[...] relação entre plano parietal e plano pictórico [...]”, como mostra Stéphane Huchet (2012, p.113), é intensa no encontro entre a arte e a arquitetura: sempre foram planos contíguos nos tradicionais ambientes expositivos e, na arte contemporânea, podem tornar-se um plano único, como visto nas obras de Regina Silveira. O corpo fica, portanto, afetado por esses dados perceptivos – vestígios de pneus de todo tipo – em uma experiência de suspensão do reconhecimento do lugar original para uma experiência de outro lugar, uma espécie de compartimento urbano, que traz a cidade como espaço fechado, com todas as contradições que esta condição carrega. Essa situação de transferência ou aquisição temporária de qualidades inerentes a outros campos equipara-se à condição exigida para o exercício crítico interdisciplinar entre a arte e a arquitetura: “É preciso um certo devir-arquiteto do artista, ou mais exatamente, um devir-arquitetônico das artes plásticas [...] para que a crítica seja consequente” (HUCHET, 2012, p.131).

Grande parte da vocação crítica da arte perante a arquitetura concentra-se na tomada de consciência ou na proposição de um lugar associado a uma questão espacial específica. Se a arquitetura modernista rejeitou o vernacular e o local em função de soluções universais, sacrificando a dimensão do lugar (HUCHET, 2012), é justamente esta brecha que é explorada pela arte *site-specific*: a qualidade de uma experiência espacial localizada, proporcionada por uma situação capaz de singularizar o espaço como lugar. Nesse contexto, a singularização do espaço em Regina Silveira resulta de uma indagação mútua entre a geometria – mensuração racional do espaço pela ciência – e a dinâmica do corpo na fluidez dos sentidos, provocada pelas ilusões sensoriais de suas imagens de superfície. Sua obra opera na incompletude da arquitetura e das imagens, em um encontro que mais ocupa do que preenche, pois não busca uma totalidade, um sentido de lugar pleno, trazendo complicadores para essa situação particular. As formas da arquitetura são adentradas pelas imagens e vice-versa, em movimentos de ocupação espacial que sensibilizam a dinâmica dos sujeitos. Arquitetura e imagem se encontram como linguagem – articulação de signos em função de um sentido – voltada para a construção da noção simbólica de lugar.

A partir do momento que a arte vai ao encontro da arquitetura para recuperar a dimensão do lugar, ela deixa de produzir objetos e passa a produzir uma situação. O objeto da arte torna-se uma situação espacial e afetiva específica, que demanda um sujeito ativo, capaz de experienciar em sua plenitude perceptiva a dimensão sensível do lugar assim constituído.

[...] a situação gerada é *minha*: o que aparece como a ausência do objeto permite fazer do espectador “um sujeito”, isto é, fazer da situação oca uma situação de plena subjetivação. Subjetivação mais plena, completude, porque o lugar aqui não é mais o lugar que contém, abrange, cerca, circunscreve e delinea, etc., a localização dos objetos – o objeto no espaço fechado –, mas a objetivação da capacidade operativa e factiva de esse lugar ser o grau zero da en-formação e da subjetivação. (HUCHET, 2012, p. 168)

A situação provocada pela arte em um determinado lugar, tomada da maneira como foi descrita na citação acima, é vista não só como uma produção do artista, mas, também, como uma produção do sujeito que emerge da posição de espectador. E ganha, ainda, complexidade ao ser percebida em relação ao lugar, pois este é visto também como o detonador dessas operações. Ao mesmo tempo que a arte constitui um lugar ou está “em busca de”, o lugar é responsável pela realização das formas com as quais ele se relaciona. Realização no sentido de dar a perceber, tornar real para os sentidos. É preciso aqui pontuar que o termo *situation*, ou situação, no campo da arte é usado para designar ações ou intervenções que exploram “*a set of conditions in time and place*” (DOHERTY, 2009, p. 14), ou seja, um conjunto de condições, de circunstâncias que são organizadas para formar um campo de interação específico em um determinado espaço temporal e físico. A prática situacional na arte atua no sentido de provocar uma situação improvável ou intervir em uma dada situação para, de acordo com Claire Doherty (2009), mover-se em direção ao “engajamento com o cotidiano” em “práticas transformativas”. Na observação das obras *site-specific* de Regina Silveira selecionadas para este estudo, compreende-se a formação de propostas visuais espacializadas, que se aproximam de uma configuração situacional, mas que, justamente por estarem circunscritas a espaços arquitetônicos exclusivamente expositivos, não interpelam as práticas cotidianas dos sujeitos e, por este motivo, não se propõem como forças transformativas nessa instância. No entanto, a alusão à ideia de situação é válida quando se trata do entendimento dessas obras como proposições de condições físicas e contextuais específicas a serem exploradas na experiência do sujeito diante do que se compreende como *site*.

O lugar – dimensão afetiva e contextual – e o espaço – dimensão física mensurável – são os eixos centrais para a observação da experiência do sujeito situado nas obras *site-specific* de Regina Silveira. A fenomenologia, que, nas palavras de Huchet (2012) “se impõe como filosofia do espaço”, mostra que tudo o que é produzi-

do para estruturar as dimensões da vida “acontece após, sobre e acima de um substrato, de um estofo vivencial, experimental, isto é, algum sensível previamente não informado, o espaço da sensação [...]” (HUCHET, 2012, p. 206). Assim, vale estender essa reflexão para os eixos centrais já citados, confirmando a fenomenologia como suporte fundamental para as análises já feitas ao longo desta pesquisa e para outras que ainda serão desenvolvidas. A ótica de Merleau-Ponty (1999) ilumina essa reflexão a partir da “estrutura objeto-horizonte” e, mais especificamente, pela noção de “duplo horizonte de retenção e protensão”, que reúne o passado e o futuro iminente em uma “síntese presuntiva” no tempo presente. A partir dessa perspectiva, percebe-se que existe um horizonte de sentidos compartilhados, formado pela coexistência entre passado, presente e futuro na situação ou condição relacional estabelecida entre lugar, espaço e *site*: vestígios de um legado construído de maneira histórica e coletiva convivem com o ponto de vista atual do observador e com as múltiplas projeções de interações que antecipam realidades possíveis. Essa síntese é dada como presuntiva, pois uma nova probabilidade se apresenta a cada arranjo entre objeto e horizonte. Portanto, o objeto tem a potência de se lançar como um experimento em uma multiplicidade de interações com o contexto, produzindo, na verdade, novas formas de subjetivação a cada situação de experiência.

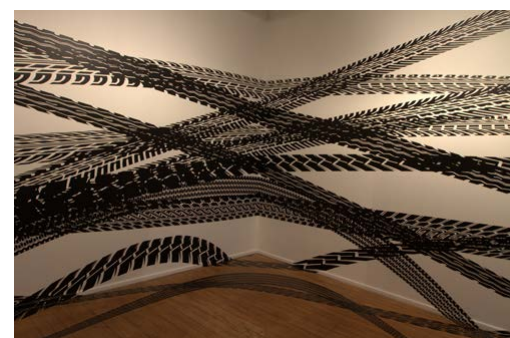
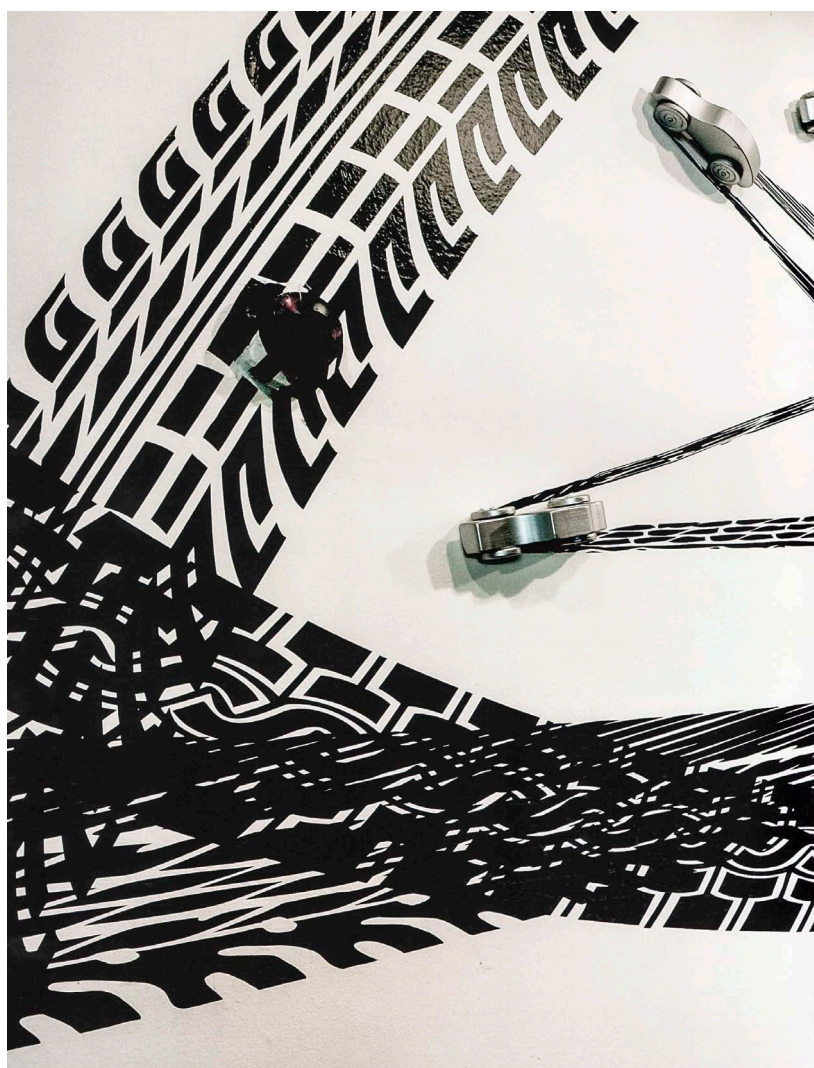
Ponty fala da interação sujeito, objeto e horizonte pensando na relação de aquisição de conhecimento acerca do mundo e, para isso, toma como ponto de partida a premissa de que o corpo não é um instrumento, mas, sim, o sujeito da percepção: a ação do sujeito funciona como um movimento de percepção (INGOLD, 2002). Ao compreender uma intervenção *site-specific* como o objeto ou o fenômeno que se apresenta ao sujeito na sua interação com o mundo, a questão entre horizonte/contexto e objeto/obra aparece de uma nova maneira para a arquitetura, já que esse tipo de obra é um híbrido formado pela arte e arquitetura. Habitualmente entendida como um dado contextual, a arquitetura tradicionalmente é percebida como um horizonte de sentidos que ambienta a interação humana com os objetos e entre si. Quando colocada em situação pela arte, passa a ser vista como o próprio objeto da interação humana: a instalação *site-specific*, que carrega a arquitetura como sua parte constituinte, se oferece como fenômeno à capacidade perceptiva e cognitiva do corpo. Assim, como já foi dito neste texto, o objeto da arte transborda para uma situação de interação espacial, que passa a ocupar a ideia de objeto diante do sujeito. Quando Ponty utiliza o termo “horizonte” é pertinente pensar na ideia de uma comunidade de sentidos solidários, que se organizam em camadas de percepção formadas pela mistura indissociável de aspectos da dimensão espacial e sensível do lugar ali constituído. Com isso, o horizonte apontado por Ponty não pode ser entendido de forma cênica, como um plano de fundo para a ação que se desenvolve em primeiro plano. Ele é composto justamente pela noção de lugar acionada no *site*. O horizonte participa da experiência

como constituinte da relação, como componente ativo em relação aos movimentos de percepção dos sujeitos como corpos sensíveis. O objeto da arte, ampliado para a proposta de uma situação, torna mais evidente o pensamento de Ponty (1999), no qual considera-se necessário habitar o objeto para nos situarmos virtualmente em todas as suas possibilidades, percebendo a sua potência a partir de dentro, de onde se descortinam várias perspectivas, e não a partir de um ponto de vista externo e único que permite uma só possibilidade entre sujeito-objeto-horizonte. Pelo viés do mesmo autor, compreende-se a frase “fecho a paisagem e abro o objeto” (PONTY, 1999, p. 104) como uma necessidade de obscurecer a noção de lugar pré-existente para que se possa perceber os lugares que se constituem a cada perspectiva que se abre a partir do objeto/obra. A arquitetura deixa, então, de ser vista como um cenário para a vida cotidiana e passa a ser experimentada como obra *site-specific* ou situação espacial e simbólica a ser vivida.

E a arte? Habita a arquitetura? Como pensar a arte como aquela que habita a arquitetura por experimentar as suas diversas potências? Se o habitar for compreendido como um engajamento perceptivo, assim como proposto por Tim Ingold (2002), uma obra *site-specific* pode habitar o espaço construído da arquitetura ao propor interiores múltiplos e infinitos, que não se esgotam nos limites físicos da edificação, ampliando os modos de operar dos sujeitos que por ali circulam por meio de situações de exploração sensorial e simbólica do espaço ainda não cogitadas, motivadas pelo encontro entre a arte e a arquitetura. No caso da natureza das intervenções *site-specific* de Regina Silveira, o engajamento da obra na arquitetura acontece pela superfície e é neste território que se realiza o que Huchet apresenta como desafio fenomenológico: “Trata-se sempre de imagem e experiência do corpo, indissociavelmente” (HUCHET, 2012, p. 205). Em uma abordagem específica desse aspecto, observa-se o trabalho de Regina Silveira na obra *Derrapagem* (2004-2005), FIG. 30, no qual é perceptível uma relação inusitada entre ambiente interno e externo, assim como nas obras *Derrapando* (2004) e *Wrap* (2004) já apresentadas na FIG. 29, devido à sugestão de uma invasão de veículos automotivos da urbe nas estruturas basilares da edificação: chão, paredes e teto. A ocupação do ambiente em todas as direções que essas estruturas permitem causa uma desorientação espacial que vai além do estranhamento inicial provocado por carros circulando em salas fechadas. A aparição desses veículos, ou somente a indicação dessa aparição por meio de seus vestígios (marcas de pneus), mostra não só o improvável da situação, mas, em contradição, expõe uma potência de ocupação real desse fluxo automotivo – dinâmica de máquinas que se movem por autopropulsão – nas dimensões mais sensíveis e resguardadas do cotidiano. Nesse contexto, o engajamento perceptivo ativo como forma de habitar o mundo é estabelecido pelo fato de que as imagens que apresentam esses veículos como forças autônomas estão colocadas em situação de corporificação com a arquitetura, ou seja, em

um envolvimento entre corpos que se redimensionam ao aderirem às superfícies da edificação. Nessa interação física entre imagem e objeto arquitetônico, os sujeitos são colocados em questão e convocados e se reposicionam, pois os objetos-máquinas que percorrem o ambiente são protótipos de veículos lacrados, sem espaço para uma figura humana conduzir seus movimentos, ficando os sujeitos apartados de sua posição de controle. O efeito visual das marcas desses automóveis se projeta desproporcionalmente em relação ao tamanho dos veículos, sugerindo os efeitos incontrolláveis gerados por esse fluxo. Abre-se, assim, o ambiente interno das galerias a uma gama de possibilidades de reposicionamento dos sujeitos diante dessa situação, colocando em xeque o grau de humanização desses espaços que se encontram apossados por máquinas supostamente autônomas.

FIGURA 30 – As duas primeiras imagens são da obra *Derrapagem* (2004), em vinil adesivo e carrinho de madeira com pintura metalizada, no *Projeto Parede* do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM (SP). No canto inferior à direita, a obra *Derrapagem* (2005) no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Solar do Barão, Curitiba (PR).



Fonte: *site* ReginaSilveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.com>>. Acesso em: 4 abril, de 2015.

Fica evidente nessas análises que as noções de espaço – dimensão física mensurável – e de lugar – contexto sociocultural acionado em um determinado espaço – estão diretamente interligadas na constituição de um *site*. Ao comentar as definições da autora Anne Cauquelin sobre esses termos, Huchet (2012) reforça a relação dialética que ela propõe entre esses fatores, colocando o *site* como um terceiro elemento nessa relação, situado entre o espaço e o lugar, carregando elementos de um e de outro, ao mesmo tempo que nega um e outro. O *site* pode ser visto, então, como um híbrido, um terceiro que desenvolve uma potência percebida na relação entre o espaço e o lugar. Em um híbrido não se reconhece mais a integridade de seus polos de origem, mas algo permanece de cada um.

No entanto, no caso do trabalho de Regina Silveira a junção seletiva dos dados desses pontos de partida – espaço e lugar – não aspira a um ideal de aperfeiçoamento dos seus originais ou mesmo de conciliação entre as partes: em grande parte das suas intervenções *site-specific* o que resulta dessa relação distancia-se de uma tentativa de apaziguamento entre o espaço e o lugar em uma síntese conciliadora. O que se percebe em suas obras, muitas vezes, é a manutenção de uma relação paradoxal, na qual o que permanece da arquitetura como espaço e da arquitetura como lugar são conteúdos colocados em choque diante da imagem gráfica de superfície. O que se forma com a instalação visual é uma fabulação heterotópica, que não se pretende como um modelo utópico, pois só existe em uma condição específica, e mostra-se como um contrassenso espacial e sensível em relação à arquitetura que participa do *site*. A arte de Silveira, que é o híbrido, o terceiro que surge de uma relação dialética entre a arquitetura como lugar e a arquitetura como espaço, materializa a ideia de *site* como uma relação complexa, carregada de contradições, que não opera em direção a uma síntese ideal, mas funciona em uma condição dialógica em relação aos seus dados de origem na ocupação do intervalo espaço-lugar. Com isso, constata-se a afinidade de Silveira com o interesse de outros artistas contemporâneos nos pontos de fratura que um *site* apresenta e que podem apontar para “[...] *the production or invocation of what Foucault termed ‘heterotopias’* [...]”⁶ (DOHERTY, 2009, p. 15), o que demonstra que a sua obra estabelece uma ponte entre o interesse pela exploração espacial e imagética de um *site* como localização e lugar específico, ao lado da tomada desse mesmo *site* como uma abertura para a exploração de outros lugares que possam ser engendrados a partir dele.

6 Em tradução livre: “[...] a produção ou invocação do que Foucault denominou ‘heterotopias’ ”.

PARTE 4. PROCESSOS

LÓGICAS DO OLHAR: o pensamento projetual em Regina Silveira

4.1 Desvios críticos: códigos projetivos entre arte, arquitetura e design

A incorporação nas artes plásticas de recursos projetivos compartilhados com campos como a arquitetura, a engenharia e o design, assim como de recursos expressivos em comum com o teatro e a dança, passa a ser uma característica específica da arte em meados dos anos 1960. Esse trânsito metodológico intensifica o debate sobre a natureza do processo criativo e acontece a partir de um cenário que é caracterizado pelo “afrouxamento das categorias” e “o desmantelamento das fronteiras interdisciplinares”, como descreve Michael Archer (2001, p.61). Esse ambiente de trocas interdisciplinares generalizadas, entre diversas categorias de saberes, é apontado pelo autor como um fator decisivo para que a arte, a partir dessa época, passe a assumir muitos nomes e formas, como: Arte Conceitual, Arte Processo, Arte Ambiental, *Body Art* e outros. Nesse período, por exemplo, os artistas da *Land Art* realizavam intervenções em ambientes externos, muitas vezes distantes dos centros urbanos, deslocando a obra dos seus espaços tradicionais de exibição devido à sua dimensão colossal e à intenção de interação com a paisagem. Por essas características, muitas vezes esse tipo de trabalho só poderia ser acompanhado por meio de um discurso sobre o processo criativo, disponível em documentações visuais dos métodos usados pelos artistas. Archer (2001) mostra que esse procedimento resulta também de outro fator característico da época, que foi a disponibilidade e o acesso às tecnologias de gravação de sons e registro de imagens, estas últimas estáticas (fotos) ou dinâmicas (vídeos), através de câmeras portáteis individuais. Robert Smithson, por exemplo, utilizou algumas vezes métodos construtivos de engenharia em suas obras e também registros imagéticos do processo, pois dificilmente poderiam ser experimentadas ao vivo devido às suas dimensões, distância e dificuldade de acesso. Uma de suas obras mais conhecidas com essas características é a *Spiral Jetty* (1970), apresentada na FIG. 31, que exigiu procedimentos de cálculo e projeto para a adaptação de sua forma à sua escala final, de proporções colossais, e para o transporte e acomodação de pedregulhos e material terroso destinado à construção do seu caminho em espiral, semelhante a uma estrada, que avança sobre o *Great Salt Lake*, em Utah – EUA. O que passa a ser exibido em galerias para o público, nesses casos, é o método como obra, ou seja, os procedimentos metodológicos que geraram a obra, registrados em filme, fotografia e desenhos esquemáticos.

FIGURA 31 – Obra *Spiral Jetty*, do artista Robert Smithson, fotografada em épocas distintas, mostrando, à esquerda, sua forma inicial (1970) e, à direita, um dos momentos posteriores (2000), em que a ação da natureza provocou interferências e transformações em sua configuração original.



Fonte: disponível em: <http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm> e <<http://www.diaart.org/sites/page/59/1382>>. Acesso em: 23 de fev. 2014.

O pensamento de Smithson, descrito por Archer (2001, p. 96), parte de uma “[...] teoria da relação entre um local particular no meio ambiente (que ele chamava de “sítio”) e os espaços anônimos, essencialmente intercambiáveis, nas galerias em que ele poderia expor (os quais chamava de “não sítios”)”. Observa-se que esse pensamento continha uma noção de que os espaços físicos das galerias de arte eram programados e sem vida, pois a ideia de “não sítios” pode ser associada a não lugares, indicando espaços que não foram tomados pela complexidade de alguma dinâmica espontânea de vida natural ou social. Nas imagens mostradas na FIG. 31 percebe-se a pertinência desse questionamento, pois a transformação na paisagem que constitui a obra é algo de natureza incontável e fruto da dinâmica natural de interação entre a obra e o ambiente, ao passo que o vídeo da mesma obra, exposto em uma galeria, interfere nesse ambiente de forma planejada e controlada. Essas e outras reflexões do início dos anos 1970 vão abrir portas para a exploração conceitual das relações entre arte e galeria, arte e espaço, arte como intervenção no espaço e o espaço como arte.

Um exemplo para a análise acerca das duas últimas relações citadas – a arte como intervenção no espaço e o espaço como arte – é o trabalho de Gordon Matta-Clark, que tem a arquitetura como ponto de partida para uma especulação sobre a possibilidade de intervenção da arte diretamente no espaço construído e delimitado por uma estrutura edificada. Matta-Clark, que é arquiteto por formação, recorta desenhos e formas geométricas na estrutura de casas e prédios condenados, reconfigurando suas aberturas, entradas, conexões, divisões, como se um novo projeto arquitetônico fosse sobreposto ao já realizado e materializado pela construção. Esse exemplo expõe a motivação para o caráter interdisciplinar deste estudo: não importa o

ponto de partida, seja um artista intervindo na arquitetura ou um arquiteto produzindo intervenções de natureza artística no espaço, o que interessa é o conhecimento que se produz na fronteira, potencializado justamente por seu caráter híbrido, fruto de um olhar reflexivo sobre o cotidiano que vislumbra um fazer inventivo para além das divisões das tradições científicas.

Assim como Robert Smithson, Matta-Clark também registra o seu processo criativo em vídeos e em imagens fotográficas (ver FIG. 32). Esses artistas criam estruturas e formas com proporções de natureza arquitetônica, demandando, por isso mesmo, uma lógica projetual similar à da arquitetura ou da engenharia. A ideia de gerar ou manipular espaços e estruturas tridimensionais em escala construtiva impõe a necessidade de recorrer ao cálculo e a outros recursos comuns às áreas exatas, que são tratados na arte com o mesmo rigor que nas áreas citadas, mas com propósitos muito distintos destas.

FIGURA 32 – Registro fotográfico da obra *Conical Intersect*, 1975, e de estudos para *Office Baroque*, 1977, ambas de Gordon Matta Clark.



Da mesma maneira, no processo criativo da artista plástica Regina Silveira identifica-se o uso metodológico constante de recursos projetivos comuns a outras áreas, tais como: esboços e *croquis*; estratégias gráficas digitais para a representação dos objetos de maneira bidimensional e tridimensional; conhecimentos e técnicas de perspectiva; a fotografia; o desenho vetorial; o desenho em escala aplicado em plantas arquitetônicas e imagens aplicadas em maquetes físicas. Portanto, além de aliar artes plásticas e arquitetura, as obras da artista reúnem, ainda, métodos e recursos estratégicos comuns ao campo de produção do design gráfico, o que reforça o caráter interdisciplinar desses híbridos.

No entanto, as estratégias metodológicas da artista Regina Silveira consolidam-se a partir de uma subversão das aplicações tradicionais de alguns códigos de linguagem e sistemas projetivos, para a sua utilização de maneira crítica em outro campo que não seja o da arte como, por exemplo, o da arquitetura. A história da arte conta com alguns exemplos de artistas que se valem desse tipo de subversão como recurso criativo, muitos deles contemporâneos de Silveira. A título de contextualização, pode ser citada aqui a artista americana Barbara Kruger que, no final dos anos 1970, utilizou a linguagem publicitária e os veículos próprios da comunicação de massa – como *outdoors*, empenas de edifícios, cartazes, revistas e jornais – para exibir imagens que criticavam o consumismo e as discrepâncias do sistema capitalista (ver FIG. 33). A estética, as cores e a tipografia usadas eram semelhantes àquelas vistas tradicionalmente nas propagandas e campanhas do universo publicitário, mas faziam parte de uma imagem inédita, criada com mensagens e conteúdos de teor crítico e irônico, que formavam um contrassenso em relação à lógica deste mesmo universo. O resultado desse tipo de estratégia é uma imagem dúbia, com a aparência reconhecidamente associada a um campo (o da publicidade), mas com sua lógica e sentidos carregados de um teor crítico a esse mesmo campo, justamente por responderem às demandas do campo da arte.

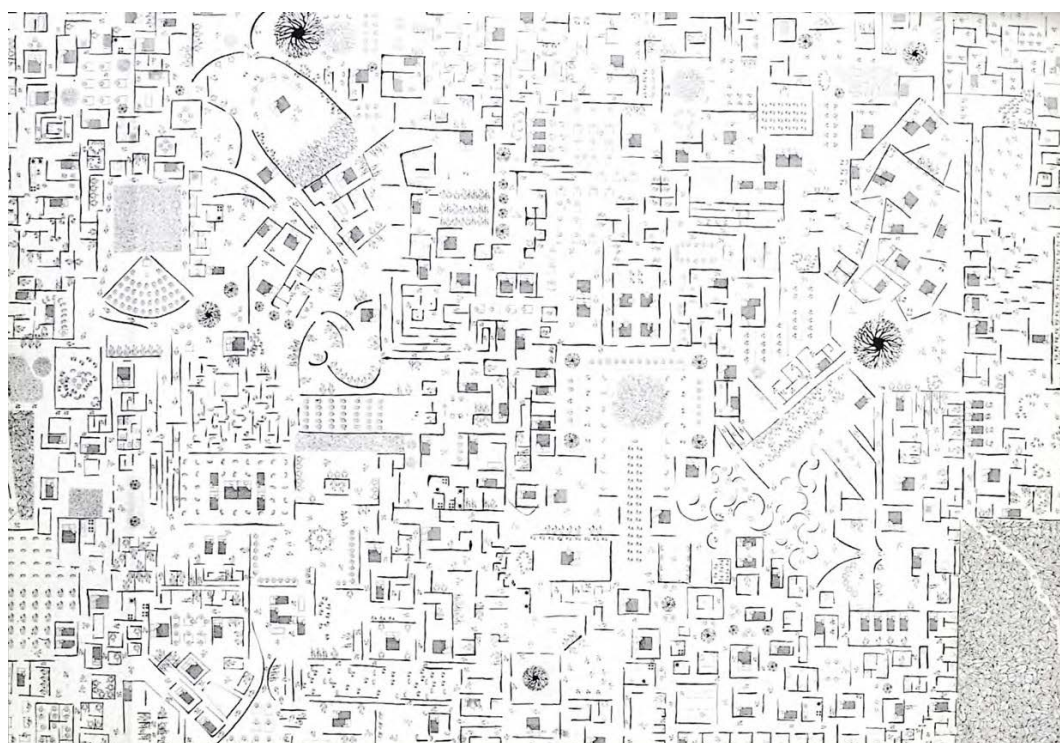
FIGURA 33 – Obras de Barbara Kruger em photographic silk/vinyl, 1987.



Fonte: Imagens disponíveis em: <<http://www.maryboonegallery.com>> Acesso em: 27 de out. 2014.

Um exemplo muito mais próximo de Regina Silveira é o do artista argentino León Ferrari, graduado em engenharia pela Universidade de Buenos Aires, que aproveitou o seu conhecimento em desenho técnico para áreas projetivas e aplicou no seu trabalho de artes plásticas. O artista conviveu com Regina Silveira, Julio Plaza e Paulo Brusky nos anos 1970, em São Paulo (SP), enquanto estava exilado no Brasil por causa da ditadura na Argentina e, devido a este contato, experimentou o uso de fotocópias, videotexto e arte postal. Nessa época, Ferrari produziu obras em heliogravura para a série intitulada *Arquitectura da Loucura*, apresentando imagens que à primeira vista se assemelhavam a plantas arquitetônicas (FIG. 34), mas que apresentavam os símbolos tradicionais desse código dispostos a partir de uma lógica pautada pelo fluxo caótico das relações na vida contemporânea e não pela organização comum aos ideais projetivos da arquitetura.

FIGURA 34 – Imagem da série de 28 heliogravuras sobre papel, impressas em 2007-2008, de León Ferrari, chamadas *Arquitectura da Loucura*, realizadas originalmente entre 1980-1986.



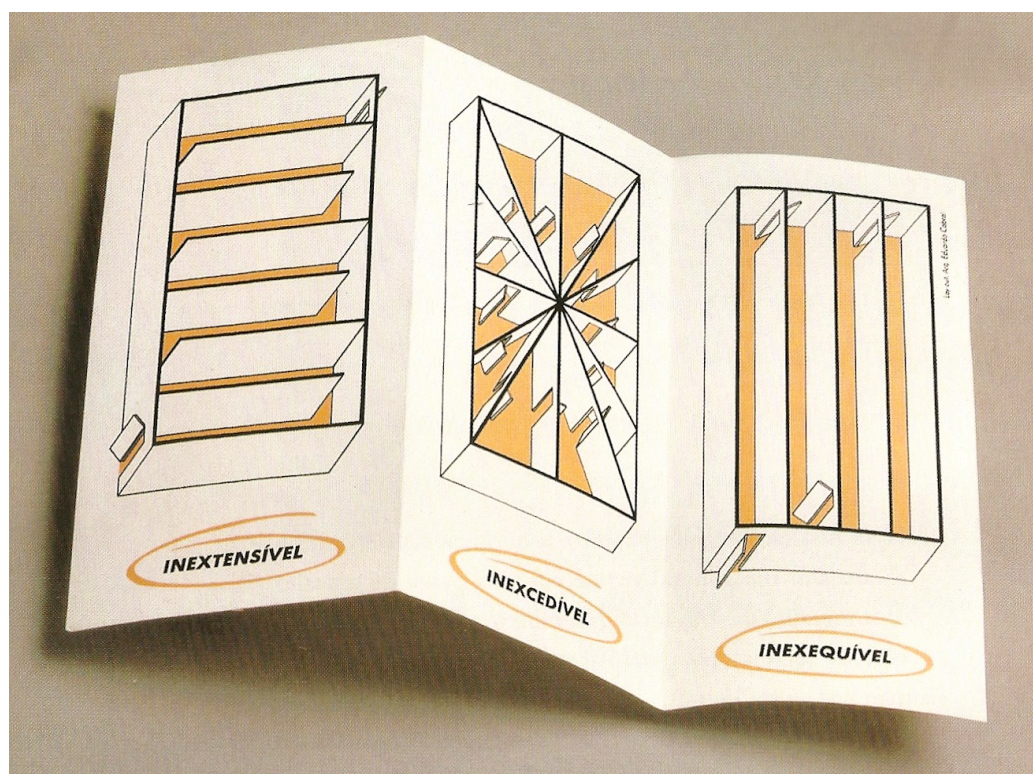
Fonte: disponível em: <<http://www.escala.org.uk/events/exhibitions/leon-ferrari-the-architecture-ofmadness>>. Acesso em: março de 2014.

Nessas obras, o artista utiliza o recurso da planta baixa e dos símbolos universais da arquitetura criados para representar pessoas, mobiliários, divisórias, portas e fluxos na tentativa de inserir o caos que se instaura na vida real dentro da ló-

gica de controle e organização dos ambientes urbanos e arquitetônicos planejados. Para Gabriela Salgado (2014) Ferrari utiliza a “pureza estéril do plano arquitetônico” no intuito de reforçar a contradição desses espaços mediante a real apropriação que se faz dele e que é apontada por sua arte. O uso do código projetivo aqui, a princípio, aparenta uma intenção de organização e planejamento do espaço representado devido ao reconhecimento automático de uma linguagem associada à tradição do desenho de plantas baixas de habitações e espaços comerciais. No entanto, em uma observação atenta das imagens, percebe-se que as relações ali retratadas são desconexas e sem sentido, o que produz um estranhamento que contradiz essa tendência imediata de reconhecimento. Essa atitude artística estabelece uma crítica à automatização do cotidiano, representada por esses padrões de linguagem, que são também metáforas dos padrões arquitetônicos e urbanos que nos enquadram de maneira alienada em modos artificiais de organização dos espaços e da forma como vivemos e trabalhamos.

Regina Silveira também vai fazer um uso crítico da linguagem arquitetônica das plantas baixas de áreas internas das habitações e do seu uso publicitário como recurso de persuasão para venda imobiliária. Em 1995 ela produz um panfleto para intervenção pública intitulado *Pronto para Morar* (FIG. 35), entregue pessoalmente pela artista nos semáforos de São Paulo ao longo do evento Arte/Cidade 2, no qual ela apresenta plantas internas de apartamentos, aos moldes dos anúncios do mercado imobiliário, porém com imagens de ambientes absurdos, tanto em termos de configuração dos espaços como na possibilidade (ou impossibilidade) de circulação e convivência. Nessa crítica à padronização dos modelos de morar, que imperam na grande maioria das habitações promovidas comercialmente em massa pelas grandes empresas de construção, Silveira também aponta para certa loucura. Enquanto León Ferrari tenta explicitar a incapacidade desses modelos projetivos estéreis em lidar com as dinâmicas incontroláveis da vida, Regina Silveira concentra-se nos jogos visuais possíveis com essa estrutura espacial, explicitando a alienação do aspecto humano existente nesses projetos. As plantas apresentadas trazem formas labirínticas, visivelmente perturbadoras e, por esse mesmo motivo, irônicas e intencionalmente críticas acerca dos enclausuramentos da subjetividade tramados nesses imóveis, ressaltados nos termos que a artista utiliza para classificar esses projetos paródicos: “inextensível”, “inexcedível”, “inexequível”.

FIGURA 35 - Imagem do panfleto *Pronto para Morar*, 1995, apresentado em uma intervenção urbana de Regina Silveira no evento Arte/Cidade 2 em São Paulo.



Fonte: MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Nos exemplos dos dois artistas citados – Barbara Kruger e León Ferrari – e da própria Regina Silveira, verifica-se o deslocamento crítico de métodos e linguagens tanto do campo da publicidade para o campo da arte, quanto do campo da arquitetura também para o campo da arte. Esse trânsito entre diferentes campos do conhecimento em busca de recursos e procedimentos metodológicos que possam suprir as necessidades de uma determinada situação criativa em arte é um reflexo de uma demanda generalizada por pensamentos e ações interdisciplinares intensificada a partir da segunda metade do século XX. Esse contexto sociocultural, que alcança os dias atuais, carrega em si diversas manifestações de reação ao alto modernismo, associadas a termos como “pós-modernismo”, por exemplo, descrito por Fredric Jameson (2006) a partir da ideia de desconstrução de fronteiras e distinções, tal como a separação entre alta cultura e cultura de massa. Outro aspecto apontado por Jameson é a hibridização dos discursos teóricos – o que pode ser pensado como uma contaminação entre campos de conhecimento – referindo-se à impossibilidade de distinguir a natureza de muitos discursos teóricos que, dependendo do aspecto analisado, podem ser tratados como filosofia, ciência política, história, crítica literária ou sociologia: “Hoje em dia, cada vez mais, temos um tipo de escrita simplesmente chamada de ‘teoria’,

que é, ao mesmo tempo, todas e nenhuma dessas coisas” (JAMESON, 2006, p. 19). O que se evidencia nessas palavras é a descrição de um tempo em que importa mais a busca por recursos discursivos entre campos do que a pureza ou fidelidade a um campo de origem. A necessidade de ações interdisciplinares acontece quando existe uma consciência das limitações da disciplina de origem em fornecer instrumentos plenamente capazes de resolver a complexidade dos problemas que surgem durante o processo criativo. Nessas condições é preciso, então, se abrir para outras disciplinas ou domínios em busca desse repertório de apoio. Observa-se que essa situação de trânsito pode gerar resultados híbridos, materializados em produtos ou projetos que conjugam referências de diferentes naturezas que, no entanto, destinam-se ao seu campo de origem como obras finalizadas, sem deixar de ter valor crítico e cultural para os campos com os quais interagem em busca de ferramentas e suportes.

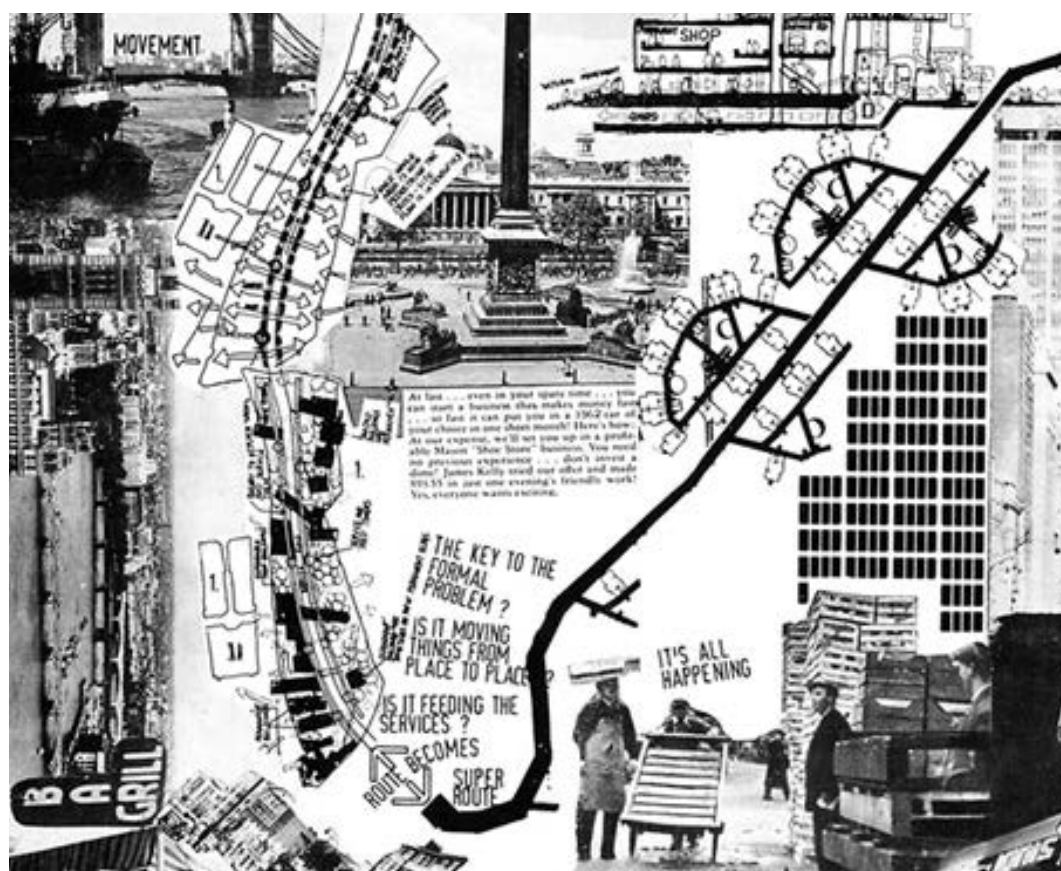
Portanto, uma obra de arte que se faz valer de plantas arquitetônicas, estruturas e superfícies de edificações, projetos técnicos, grafismos, impressões digitais e desenhos em perspectiva, como acontece no trabalho de Silveira, realiza sua vocação e intenção no seu campo de origem – a arte – não pretendendo tornar-se arquitetura ou design, mas afeta de maneira inevitável e lúcida os campos a partir dos quais tomou emprestados esses recursos, justamente por iluminar questões pertinentes a estes territórios pelas interações que se estabelecem entre eles. Nesses encontros interdisciplinares torna-se possível gerar algum tipo de tensão nos paradigmas tradicionais dos campos envolvidos em direção a uma renovação dos modelos vigentes. Entende-se modelos vigentes, aqui, no sentido de modos de pensar ou lógicas de origem, e não só como recursos compartilháveis.

Em um texto no qual se estabelece uma discussão acerca da indagação enunciada no título *Design é arte?*, Agnaldo Farias (1999) aponta a mesma questão, mas em outra direção, expondo, a partir do design, questões relativas aos seus trânsitos interdisciplinares com a arte. Tomando esse princípio como argumento, o autor mostra que o objetivo funcional de um objeto não anula o valor da sua dimensão estética e nem a sua capacidade crítica como produto cultural detonador de novas experiências e práticas realizadas na interação entre o sujeito e o objeto:

Um produto visual despojado como um logotipo pode ser dotado da mesma força de um *haikai*. Ikko Tanaka que o diga. Supor que ele tenha uma importância menor pelo fato de, por exemplo, representar uma empresa é um raciocínio tão absconso quanto supor que a Sistina não deveria ter a importância que tem por haver sido encomendada pela igreja. [...] Ademais, desde que Marcel Duchamp realizou o primeiro *ready-made*, ficou patente que um dos aspectos basilares da produção artística era o questionamento de suas fronteiras. Vale dizer que muito do que hoje se faz em nome da arte é contra as compreensões correntes do que seja arte. Vai daí que discutir se design gráfico é arte ou não é perder-se em uma falsa questão. Discute-se a pertinência de um rótulo e, em contrapartida, perde-se de vista a densidade da dimensão estética de um determinado produto, uma dimensão que jamais poderá ser reduzida às demandas funcionais, sob pena de perder o seu interesse no âmbito da cultura. (FARIAS, 1999)

Pensando nas questões apontadas por Agnaldo Farias no texto citado acima, outro exemplo de trajeto interdisciplinar em função do compartilhamento de recursos metodológicos e linguagens entre as áreas do design, arquitetura e comunicação deve ser lembrado aqui, que é o do *Archigram*. Esse grupo de arquitetos ingleses, formado nos anos 1960, associava diferentes códigos e signos da sintaxe visual das mídias impressas (revistas e publicidade) com a sintaxe projetual da arquitetura (ver FIG. 36). O resultado era uma arquitetura sem obras construídas, apresentando projetos publicados na forma de um produto editorial, priorizando como postura crítica o pensamento imaginativo em lugar da produção de objetos arquitetônicos. Essa maneira de trabalhar demonstra um vínculo com a posição crítica da arte conceitual e tensiona o modelo tectônico vigente na arquitetura. Os projetos do grupo também servem para ampliar a discussão sobre a função da comunicação e a ideologia da sociedade industrial no campo da arquitetura.

FIGURA 36 – Imagem de projeto do grupo *Archigram*, reproduzida no catálogo da exposição *Living City* de 1963, publicada também na *Living Arts Magazine*.



Fonte: imagem disponível em: <<http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=37>> Acesso em: 27 de outubro de 2014.

Para o *Archigram*, o pensamento gráfico serviu como meio de representação de proposições urbanísticas e arquitetônicas de caráter utópico, que apresentavam um ideal de vida marcado pela corrida espacial e pelo avanço tecnológico. Seus projetos traziam a inserção de elementos da cultura *pop* (linguagem dos quadrinhos) e de recursos visuais da cultura midiática (recortes de publicações, como revistas e jornais) como ruídos visuais para a tradição do desenho arquitetônico. Percebe-se, então, que os recursos gráficos escolhidos carregavam o reflexo ideológico da cultura de massa, pautada pela linguagem dos grandes veículos midiáticos, frutos da mentalidade industrial de produção em larga escala. Mas, ao mesmo tempo, essa linguagem atrelava aos projetos a visualização de formas de apropriação simbólica do espaço social, rompendo com o ideal projetivo de representação pura do objeto arquitetônico, que ficava contaminado pelo repertório visual e cultural de uma época. Para o *Archigram*, a intenção não era de apaziguar a invenção projetiva com a capacidade real de construir edifícios e planejar cidades, mas de recolocar em jogo os códigos arquitetônicos como potências criativas. Diante desse trabalho, logo vem a pergunta: isso é arquitetura? Mais uma vez, vale a reflexão de Agnaldo Farias sobre a pertinência de rótulos e classificações em detrimento dos ganhos em termos de abertura de novas fronteiras para o pensamento em cada área envolvida.

Em um mesmo sentido, Regina Silveira assume claramente um pensamento interdisciplinar e estratégias de deslocamento quando aplica o desenho e técnicas do design gráfico de uma maneira que subverte os códigos projetivos e a destinação tradicional da arquitetura, fazendo com que as edificações nas quais a sua arte *site-specific* se instala ultrapassem o papel ou a noção tradicional de suporte em arte e sejam convocadas a participar da lógica da obra. A análise das obras de Regina Silveira pelo viés da interdisciplinaridade coloca em debate, portanto, o quanto o compartilhamento de meios, pensamentos, métodos e conceitos entre áreas pode ser visto, por um lado, como uma maneira de aumentar a intensidade da abordagem conceitual e estética dos seus temas particulares e, por outro, como uma forma de detonar pontos de incômodo e reflexão para as áreas que compartilham essas interseções. Torna-se relevante, para tanto, fazer um levantamento crítico desse aparato instrumental utilizado por Silveira, na tentativa de estabelecer um paralelo entre os modos de aplicação criados pela artista e os usos e funções originais dos mesmos na arte e em outros campos. Esse mapeamento, que será realizado a seguir, servirá para evidenciar os alicerces metodológicos sobre os quais a artista constrói a sua lógica de associação e aplicação das imagens em relação à arquitetura.

4.2 O desenho como pensamento projetual

Em seu processo de produção de imagens destinadas à sensibilização visual das superfícies arquitetônicas, Regina Silveira inclui o desenho à mão, as ferramentas de produção digital de imagens e finalização de arquivos, além das técnicas de impressão gráfica para a reprodução em série (como, por exemplo, os recortes de vinil adesivo), muito usuais também no campo do design gráfico. Em entrevista, Regina Silveira ressalta essa faceta do seu trabalho e responde sobre o desenho e as técnicas de impressão em suas instalações:

Eu diria gráfica expandida, mais do que desenho – mas, se penso no sentido de desenhar como grafar, fazer inscrições e grafias com o que for, até com luz e sombras, posso ver a confluência entre os dois termos. Mas o que me atrai ainda mais a pensar na gráfica que no desenho é a ideia de matriz e de reprodutibilidade, e, mais ainda, a possibilidade do seu hibridismo com o imaginário digital, que expande cada vez mais os meios de produção de imagens. (SILVEIRA *apud* CAMERON, 2011, p. 113)

Comparando a sua fala e o seu trabalho, nota-se que os recursos de computação gráfica servem como uma ampliação das suas propostas de desenho, como afirma em entrevista à Angélica de Moraes: “Penso que meu trabalho é uma espécie de computação à mão. Ele tem processos muito compatíveis com o computador, como as distorções de imagens e a extensão de malhas” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p. 86). Ao pensar o desenho por essa lógica, o termo “gráfica expandida”, utilizado pela artista, reforça o sentido de ampliação da ideia de grafar pelo uso da via digital, o que permite várias maneiras de gerar, manipular, reproduzir e imprimir imagens com a exatidão, proporção e escala necessários para a sua plena realização e produção. Nesse caso é um recurso que facilita a aplicação do desenho como grafia em vários tipos de suportes, materiais e dimensões, principalmente os de natureza arquitetônica, permitindo também a produção de matrizes para a reprodução digital da imagem. Nota-se nesses depoimentos que a noção de “grafia” ou “gráfica expandida” usada pela artista vai ao encontro de muitas práticas do campo do design, que pensa matrizes gráficas diversas que podem ser flexibilizadas para aplicações em diferentes suportes, com diferentes técnicas. O recurso de utilizar uma matriz para reprodução de imagens, presente nos primeiros anos da carreira da artista por meio das técnicas de gravura e, agora, por meio de tecnologias digitais, apontam para uma cumplicidade dessas práticas em relação à intenção de sensibilizar visualmente as superfícies dos objetos e espaços. Especificamente nesse sentido, a arte e o design de superfícies convergem estrategicamente na busca por meios possíveis de registrar dados visuais nas camadas visíveis do mundo construído, seja este pensado na dimensão de um objeto ou de um edifício, criando interfaces sensíveis para intermediar as relações cotidianas.

Essas características associadas ao trabalho de Regina Silveira apontam, em primeiro lugar, para a utilização do desenho como método para investigar as possibilidades de encontro das imagens intuídas pela artista com o espaço, como a própria artista afirma: “[...] diversas possibilidades de formas que eu persigo vão ocorrendo-me [...] mas o que o meu desenho faz é investigar o que me é dado pela intuição” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p.68). Essa fala da artista é verificável nos seus esboços e *croquis*, que antecedem a produção digital das imagens, no entanto esse desenho investigatório acerca das imagens que habitam a mente da artista ganha personalidade e contornos específicos à medida que passa a habitar o lugar fictício despertado pela experiência com o espaço. Assim, percebe-se que aquelas imagens finais, feitas em desenho vetorial a partir de imagens mentais da artista, constituem uma linguagem própria dela, que se define plasticamente pelo desenho digital de silhuetas negras simulando sombras ou de contornos na cor preta de figuras distorcidas, delineando o que pode ser pensado como um estilo reconhecível. Nesse sentido, temos um primeiro momento de desenho à mão, no qual Silveira experimenta o espaço graficamente, e um momento seguinte, no qual a sua equipe retrabalha esse esboço manual por meio do desenho digital em vetor para alcançar uma linguagem final e uma matriz gráfica para a reprodução dessa imagem no espaço por meio de tecnologias industriais. Ressalta-se, no entanto, que é pertinente entender, nesses casos, a ausência de um traço pessoal se essa característica for pensada como o resultado da ação direta da mão da artista no objeto final, pois a digitalização do traço, necessária tecnicamente para intervenções na dimensão das edificações e estruturas de natureza arquitetônica, dissocia a imagem final do traço original da mão da artista. Mas a construção de uma linguagem de teor autoral permanece nessas obras, pois foi pensada conceitualmente e não só em um embate com a execução do desenho. Mais uma vez, nota-se uma convergência entre a arte de Regina Silveira, o pensamento em design e a arquitetura: o desenho é usado como estratégia projetual e a linguagem estética resultante é elaborada a partir de uma conceito ou uma imagem-conceito.

Essa despersonalização do objeto final da arte decorre da importância dada às etapas de concepção e planejamento da obra mais do que para a habilidade técnica da artista ou para a experimentação a partir do manuseio de materiais. A obra passa a ser planejada para a interação com o corpo/sentidos do observador/participante e não como produto da interação do corpo do artista com os materiais e suportes. O uso de materiais e tecnologias industriais desloca prioridades e produz uma tensão/atenção sensorial: sai o corpo do artista e entra o corpo do observador como foco de interação com a obra.

Esse pensamento projetual foi ampliado na metodologia da arte por influência do Minimalismo e do conceito de “campo expandido”, que nas análises de Rossalind Krauss (1984) referem-se às intervenções de arte que avançam sobre o

espaço, fazendo deste um constituinte da sua linguagem. Retomado por Michael Archer (2001), esse conceito revela a complexidade dessa nova amplitude da arte, que se fundamenta mais em uma visão conceitual da obra do que em uma visão formal. Para trazer ao debate a arte conceitual, o autor cita Sol LeWitt, cujo pensamento esclarece, também no presente estudo, a necessidade da noção de projeto atrelada à combinação entre arte e espaço:

Na arte conceitual [...] a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, isto significa que todo o planejamento e as decisões são feitas de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro. A ideia se torna uma máquina que faz a arte. (LEWITT *apud* ARCHER, 2001, p. 70)

Essa explicação já apresenta o artista conceitual liberto do fazer manual durante a execução da obra, pois esta é projetada para que o uso de diversos recursos torne possível a sua realização, o que também já indica outro ponto essencial: a forma final materializada não é o elemento preponderante, podendo até não existir, e o ato criativo pode se mostrar muitas vezes pelo projeto ou ideia projetada, acessível por textos, esboços ou simulações. O método e as suas formas de documentação tornam-se a linguagem da arte. Nessa direção, Lawrence Weiner, de maneira bem incisiva, declara: “1. O artista pode arquitetar a peça. 2. A peça pode ser fabricada. 3. A peça não precisa ser construída” (WEINER *apud* ARCHER, 2001, p. 78). A palavra “arquitetar” traz, em si, a dimensão da idealização e a referência ao ato de projetar, que se materializa na arquitetura e no design, por exemplo, pela execução terceirizada da obra ou pela produção industrializada. O que legitima um bom projeto nessas áreas é antes a ideia do que o resultado final construído ou concretizado, pois a ideia já carrega consigo o modo de fazer e a sua relação com os suportes e materiais. A ideia que conceitua um projeto não é uma abstração da realidade, mas uma projeção de uma realidade possível. Archer (2001) ainda lembra que, se não é obrigatória a apresentação da forma final projetada, o espectador passa a ocupar um lugar essencial, pois a obra só se materializa em sua mente, tornando-o ativo e, de alguma forma, também corresponsável pela realização da potência da arte. Essa desmaterialização da arte, que a permite existir sem um objeto final, também detonou questionamentos sobre os espaços institucionalizados de exposição, que são os museus e galerias, pois alguns artistas passaram a utilizar inclusive os correios, jornais ou revistas para expor as suas ideias. Atuando nesse sentido, Regina Silveira produziu uma série de postais chamada *Inclusões em São Paulo*, em 1973 (CASTILLO, 2008).

Nota-se, então, em consonância com a análise de Angélica de Moraes (1995), que de um modo geral a obra de Silveira descende diretamente da arte conceitual, afirmação que é reforçada pela artista: “Sempre considero que o mais importante é o conceito, aquilo que se quer dizer, a imagem que se quer produzir, o significado

que se quer elaborar. Os meios são apenas os meios [...]” (SILVEIRA *apud* MORAES, 1995, p. 85). Nessa linha de trabalho, como a própria artista afirma, torna-se vital estar aberto para a experimentação com meios variados, inclusive os meios eletrônicos, desde que sejam os mais eficazes para a realização das ideias e das intenções de um projeto. Assim, ela associa o pensamento herdado da arte conceitual aos meios tecnológicos de produção e a outros que Silveira considera meios não artísticos⁷, o que significa, no seu caso, a criação de imagens a partir de matrizes digitais para gerar resultados em projeções dinâmicas ou impressões fixas em uma superfície. Ao considerar que existem vias produtivas não artísticas, fica subentendido que ela identifica meios típicos ou tradicionais de produção no campo da arte, provavelmente ligados ao fazer manual da pintura, do desenho ou da escultura e não a uma reprodução tecnológica de imagens e formas por meio de técnicas mecanizadas, pensadas para uma tiragem seriada em sistemas industriais.

Se, por um lado, podemos concordar que, em tese, essas técnicas e tecnologias foram criadas para fins industriais, pois atendem à lógica desses sistemas, por outro, percebe-se que desde os experimentos de Duchamp, nos quais o objeto industrial passa a ser incorporado na arte, o entendimento dos meios, métodos e matérias-primas para o fazer artístico se vê ampliado em seu conceito e em sua prática, o que deixa cada vez mais essa concepção de que existem meios típicos para a produção artística como um dado pouco preponderante na atualidade. Esse modo de trabalho criativo, mais conceitual e mental do que expressivo, que se vale de todo e qualquer recurso à disposição para melhor viabilizar uma ideia, é muito próximo da lógica do design e da arquitetura, pois fundamenta-se em uma grande preocupação com um processo metodológico embasado em pesquisa ampla de meios, técnicas e processos produtivos.

Em depoimentos, Regina Silveira afirma que boa parte da sua lógica conceitual é influenciada por uma herança de Marcel Duchamp e de seus *ready mades*: “[...] a aproximação da obra de Duchamp e, sobretudo, suas fontes conceituais e pseudocientíficas, foram quase revelações, que desencadearam reflexões importantes e estimularam com força a minha imaginação” (SILVEIRA In: NAVAS, 2011, p.111). Nota-se que essa influência é perceptível essencialmente em sua lógica criativa, operada por enlaces conceituais acerca das ideias, imagens e espaços. Mas, também, de um modo mais sutil, verifica-se essa presença em seus questionamentos acerca dos critérios para a definição do que é arte e de quais meios ela dispõe para criar; em sua ação de ressignificar objetos do cotidiano, deslocando-os de suas posições espaciais convencionais; e na eliminação do fazer artesanal do próprio artista na produção do objeto final, pois este pode ser fruto de mecanismos tecnológicos industriais operados por terceiros.

⁷ Expressão usada por Regina Silveira no livro sobre a sua obra, organizado por Adolfo Montejo Navas (2011, p. 111).

Dessa maneira, o desenho à mão é tratado por Regina Silveira como método e elemento instrumental para a realização das suas ideias que, somado à fotografia e ao desenho digital em vetor, participa de uma dinâmica de criação formada por múltiplas etapas, que exigem um domínio técnico e tecnológico em todo o processo. No entanto, essa *expertise* técnica pode ser dividida com os profissionais que integram a sua equipe de finalização e produção de imagens, e somada aos técnicos responsáveis pelos procedimentos de impressão. Nesse caso, o desenho funciona primeiro como um estudo exploratório do espaço, de caráter pessoal e restrito à experiência da artista, para se tornar, em seguida, uma matriz de produção e reprodução de formas, alterada por terceiros para traduzir-se em modelos destinados à apropriação tecnológica, desapegando-se do traço original feito pela mão da artista:

Meus desenhos são uma perseguição do mundo das ideias, um acercamento de determinados tipos de soluções para visualidades. [...] Raras vezes, nos últimos anos, fiz desenhos que fossem uma finalidade em si mesmos. Eles são algo que eu gostaria de chamar de gráficos que conduzem a outros meios, a outros tipos de realizações no papel (como é o caso da gravura) ou no espaço tridimensional (como as instalações e os objetos). (SILVEIRA *apud* MORAES, 1995, p. 62)

Para Regina Silveira, a colocação de sua arte como um derivado de um conceito mental e um resultado de processos de execução projetados e controlados tecnicamente, com a participação de uma equipe, não elimina o aspecto subjetivo e intuitivo do seu trabalho. A especulação gráfica que a artista faz por meio do desenho à mão nas fases iniciais dos seus projetos pode ser considerada como uma projeção das motivações subjetivas que determinam o ponto de vista pelo qual as imagens serão aplicadas nas superfícies de edificações, ambientes e objetos. Questionada sobre acaso e intuição por Angélica de Moraes, ela associa a dimensão subjetiva do seu trabalho à sucessão de formas que surgem em seu processo de investigação do espaço: “[...] aparece justamente quando as diversas possibilidades de formas que eu persigo vão ocorrendo-me” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p. 68). Nessa afirmação fica evidente que essas figuras, quando não são fragmentos do próprio universo arquitetônico que compõe a obra, são imagens propositalmente recorrentes, presenças com as quais ela lida de diversas maneiras, em diversos suportes e em diferentes contextos arquitetônicos. Portanto, essas imagens, que já são objetos de especulação da artista, podem ser compreendidas como intuições sobre o espaço: “Não sei como ou onde elas surgem – se na mente ou no olho –, mas o que meu desenho faz é investigar o que me é dado pela intuição. O acaso entra junto com a intuição” (SILVEIRA In: MORAES, 1995, p. 68). Seja por uma sensibilidade dada na percepção visual dos contornos físicos do ambiente ou por um ajuste mental das figuras às demandas racionalmente concebidas acerca do espaço, o que fica evidente nessas declarações é que muitas dessas imagens já habitam o seu imaginário e emergem no momento do desenho como o aspecto subjetivo da sua exploração espacial:

No momento em que a ideia é apenas o traço do lápis no papel, ela dá rédea solta à intuição. As sombras não são obtidas a partir de cálculos. Estes só são convocados depois de a resolução da forma responder ao conteúdo pretendido e apenas para transferir essa cartografia arbitrária ao plano (desenhos, gravuras, tapeçarias e recortes) ou ao espaço (objetos e instalações). (MORAES, 1995, p. 15)

Não é a distorção técnica da perspectiva ou geometria que gera o jogo de forças final. Este já é delineado e intuído pela artista quando ela experimenta unir as imagens que habitam sua mente com as possibilidades do espaço real, sendo a obra final realizada posteriormente, de forma objetiva e por meio de estratégias e técnicas digitais de representação. O desenho surge como recurso para a concepção das possibilidades de relação sensível entre uma imagem intuitiva e um objeto arquitetônico real para, em seguida, ser tecnicamente transformado em uma instalação capaz de materializar-se para habitar um espaço específico: “Como fica tudo perfeitamente determinado no projeto desenhado, no estágio seguinte, de ampliação e finalização, meu trabalho pode ser executado por assistentes” (SILVEIRA *apud* MORAES, 1995, p. 69). O desenho torna-se o recurso instrumental para a exploração fenomenal do objeto arquitetônico pelo sujeito, que é impulsionada pela interação imagem-arquitetura. Nesse aspecto, o trabalho de Regina Silveira se distancia da tradição conceitual nas artes plásticas que, conforme Sonia Salcedo del Castillo (2008, p. 202), “[...] buscava anular a relação sujeito/objeto”, negando a fenomenologia do objeto de arte. Ao recolocar o corpo do observador em jogo à medida que a exploração visual do espaço o solicita, seu trabalho soma o entendimento fenomenológico da relação entre corpo, obra e arquitetura à noção de conceito como diretriz criativa, organizando esses elementos por meio de uma lógica projetual como modo de conduzir o processo criativo.

Nesse sentido, Silveira propõe uma reaproximação entre a abordagem conceitual e o dado experiencial. Ao promover o encontro entre a arte e o espaço construído ela o faz a partir de uma ideia que não pode realizar-se como desenho ou como proposição conceitual somente, mas depende da ação interativa que se pretende fazer entre esses e o espaço construído pré-existente. É no desenrolar da experiência do sujeito que a densidade conceitual da obra passa a existir. A arquitetura não é tratada como suporte para a intervenção gráfica, mas como um elemento formador do conceito da obra e ambos como elementos essenciais para a experiência fenomenológica promovida na presença do sujeito participante.

O que não se pode perder de vista em termos de método é que a concepção da obra em sua dimensão projetual é o resultado da experiência pessoal da artista no espaço. As formas intuídas, provenientes do seu repertório pessoal ou da própria arquitetura em questão, funcionam como conceitos para o projeto definitivo da instalação. A noção de conceito em um projeto pode ser entendida como uma diretriz que atribui sentido a todas as escolhas de linguagem que acontecem na execução

das formas finais de um trabalho. O conceito é tomado como um parâmetro para a atividade de criação, responsável por balizar as escolhas semânticas que determinam as características estéticas e funcionais dos elementos que compõem um projeto. No caso de Regina Silveira, tanto seu imaginário quanto o espaço construído fornecem conceitos sintetizados em imagens – imagens-conceito – que orientam o encontro (ou desencontro) das formas com as condições estipuladas pelas delimitações espaciais de um dado lugar.

Essa utilização do desenho como estratégia de visualização de ideias é um recurso clássico nos processos projetuais por ser um procedimento recorrente e usual para materializar as possibilidades reais de acomodação das ideias nos espaços bi-dimensionais ou tridimensionais aos quais elas se destinam. Na tradição projetual, no entanto, mais do que formalizar o projeto, o desenho realiza o ajuste entre o plano mental, no qual as ideias e conceitos nascem, e o plano material, realidade física que dá forma e condiciona a representação ou realização dos modelos pensados. Porém, Stéphane Huchet (2012) mostra um contraponto a esse princípio na obra de Regina Silveira, afirmando que, mesmo com visíveis interfaces com os campos da arquitetura e do design gráfico como sistemas projetivos e de representação, a artista produz “uma forma de contratipo metodológico” em relação a essas áreas, pois compartilha com elas questões de projeto que indicam a noção de planejamento, esboço, escala, proporção, perspectiva e composição visual, porém o método de adaptação de *layout* ao espaço não foi usado para conter as formas nesse lugar (no sentido de adaptação ou integração), mas para criar um ambiente no qual as imagens, visualmente fora de controle, se proliferam (HUCHET, 2012). A partir desse raciocínio, é possível inferir que a relação entre o plano mental e o plano material em Silveira não se dá no sentido de um ajuste, como na tradição de projeto, mas no sentido de uma atividade exploratória. Como as suas ideias, na dimensão mental, já contêm a lógica do descontrole, suas imagens não se limitam à representação e adaptação de uma cena idealizada, mas expandem-se para um desenho investigativo, que reproduz essa lógica, ou seja, o conceito de exploração de uma realidade espacial. Existem imagens e ideias *a priori*, mas a cena final só se realiza no encontro articulado entre conceito, imagem e espaço, por meio de uma dimensão física de representação, que é o desenho.

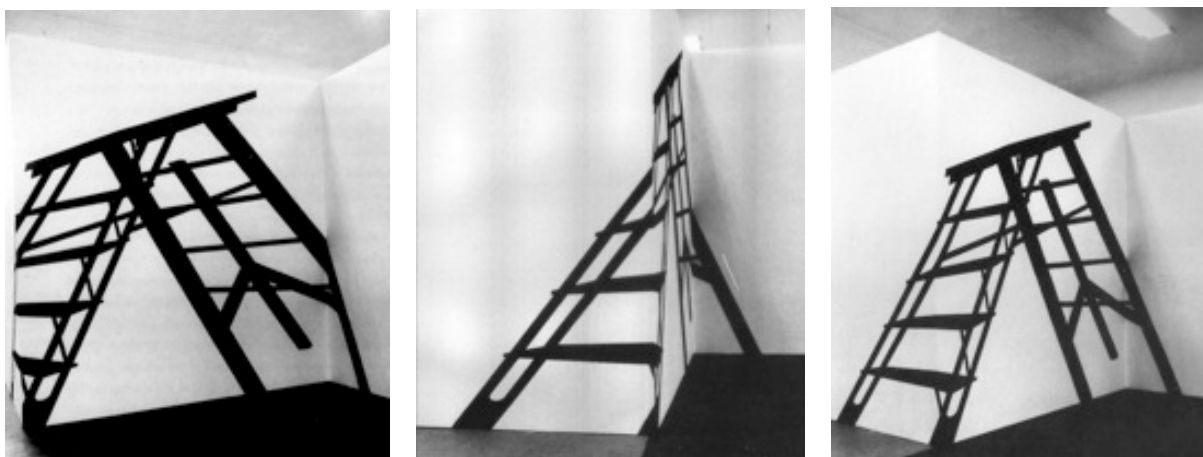
4.3 Perspectiva e fotografia

Dessa forma, esse método de representação surge como um desafio para Regina Silveira, que opta por inverter a lógica do sistema: a partir dos mesmos preceitos da perspectiva, a artista conjuga uma gama variada de possibilidades de percepção, oferecendo múltiplas maneiras de o sujeito observador reconhecer sentido na

imagem quando conjugada ao espaço. Se um código projetivo, como Silveira (1980) denomina a perspectiva, apresenta contradições ao tentar organizar a cena representada para esta se ajustar ao ponto de observação ideal para um observador imaginado, certamente as áreas profissionais que se baseiam neste e em outros recursos projetivos similares pretendem resolver espaços complexos por meio de projeções ideais, perdendo de vista a diversidade de possibilidades de interação que podem ser vivenciadas pelo observador a partir da sua experiência real de posicionamento do corpo em relação a esse objeto/espaço. Assim, além de discutir esse método de representação, o aparente caráter de cientificidade das perspectivas elaboradas por Regina Silveira reforça a sua intenção crítica acerca do espaço construído, considerando o mesmo como um resultado de raciocínios técnicos e métodos exatos de representação que tentam enquadrar o mundo vivido em espaços idealizados.

Para a artista, a consciência da multiplicidade de relações que podem ser geradas entre observador, imagem e espaço nos movimentos do corpo ao redor da obra aconteceu, a princípio, no trabalho *Projectio 2* (FIG. 37), de 1984, que apresenta a silhueta preta de uma escada, sugerindo uma sombra desse objeto, cujo original é inexistente. Essa sombra se projeta em três paredes diferentes, que formam ângulos de 90° entre si, permitindo uma combinação de imagens da escada de acordo com o ponto de vista adotado. Assim, ela mostra, ao mesmo tempo, tanto o objeto em sua estrutura física natural quanto as distorções de perspectiva que sugerem a ideia de sombras deste mesmo objeto, resultantes de projeções luminosas variadas. Desse modo ela incorpora na obra não uma perspectiva ideal, mas perspectivas possíveis e simultâneas, incluindo até mesmo a contradição da imagem frontal bidimensional do objeto convivendo com as distorções projetivas do mesmo.

FIGURA 37 – Imagens de *Projectio 2*, obra de Regina Silveira de 1984, com três diferentes perspectivas para a sombra.



Fonte: MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Nesse sentido, para Regina Silveira o sujeito diante da obra já é acionado através do olhar: “Meu trabalho existe para o olho e o lugar”. (SILVEIRA *apud* MORAES, 1995, p. 102). Com o deslocamento do olhar do observador, resultante de cada ponto de vista que ele assume a partir do seu movimento no espaço onde está instalada a obra, diversas transformações na percepção da imagem são reveladas. O mesmo acontece quando esses pontos de vista são registrados em fotografias, que revelam novas formas de percepção, apesar de serem perspectivas aprisionadas na imobilidade do registro fotográfico. Aracy Amaral afirma que as obras de Regina “[...] se transformam em outros trabalhos, autônomos, quando fotografados. [...] A fotografia, que deveria atuar como um mero registro, se transforma também ela em espaço virtual” (AMARAL, 1995, p. 184). Isso demonstra o caráter experiencial das obras, que se mostram múltiplas também a cada enquadramento fotográfico – simulacros do olhar –, explicitando a complexidade de instalações com tal vigor sensorial.

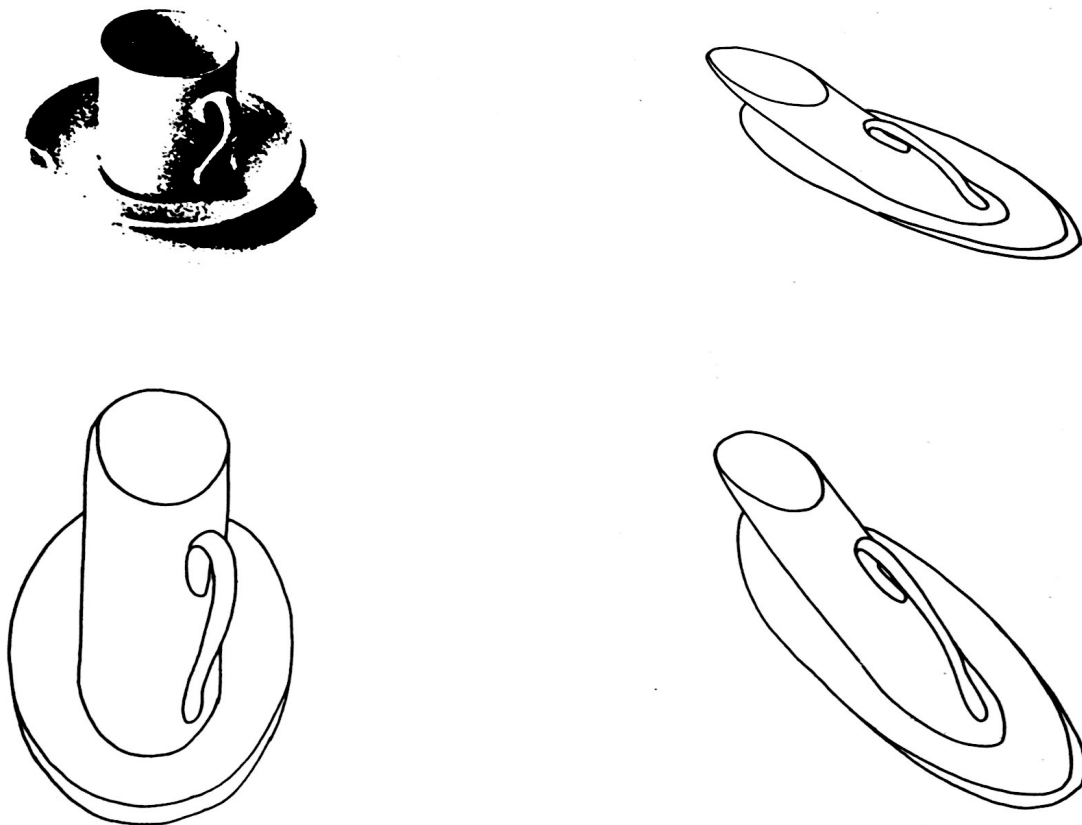
A fotografia é um importante instrumento metodológico para a artista e, assim como a perspectiva, também fundamenta-se em uma crença na fidelidade ao real. No trabalho *Anamorfás*, resultado de sua pesquisa de mestrado na USP no início dos anos 1980, a artista faz um paralelo entre fotografias de objetos cotidianos e as deformações geradas a partir da reflexão sobre os anamorfismos de Leonardo da Vinci, mantendo a referência da perspectiva:

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. (SILVEIRA, 1980, p.1)

Ao propor subversões nesse raciocínio de fidelidade ao real que rege originalmente esses dois sistemas de representação, Silveira testa os limites de reconhecimento da realidade dos objetos representados, intenção que pode ser verificada mais tarde na relação que as suas obras estabelecem com os espaços arquitetônicos. Para realizar esse objetivo ela torna explícitos os artifícios de representação próprios desses códigos assumindo, portanto, a sua artificialidade. Para tanto, a artista recorre a um uso não convencional e contraditório das estratégias de deformação ilusionista da imagem destinadas a produzir efeitos de realidade. Assim, diante da sua obra, o que leva o observador ao reconhecimento das imagens representadas é uma mistura da manutenção de momentos em que a estrutura formal fundamental delas se apresenta livre das distorções óticas, junto com momentos em que a imagem está aderida a uma perspectiva idealizada, apresentando distorções com a finalidade de ilusão dos sentidos. Em função dessa mistura, processa-se uma confusão que leva o observador a confiar mais na sua memória do objeto representado do que na imagem observada. Em *Anamorfás* (FIG. 38), por exemplo, como geralmente são objetos pertencentes ao

cotidiano, cujo reconhecimento compartilhado socialmente tem origem nos seus condicionamentos culturais, “[...] procurou-se mais do que comparar fotografias e perspectivas: pretendeu-se confrontar a imagem mental do objeto com suas representações projetivas.” (SILVEIRA, 1980, p. 1)

FIGURA 38 – Imagem da série *Anamorfás* de 1980, de Regina Silveira, feita em *lito-offset*. Acervo Banco Itaú (São Paulo - SP).



Fonte: Imagem retirada da dissertação de mestrado *Anamorfás* de Regina Silveira, de 1980, USP-SP.

Se o trabalho *Anamorfás*, de acordo com as palavras da artista, tem como ponto de partida uma falsa premissa – “[...] a fotografia por imagem ‘verdadeira’, para fazer ver as distorções como obscurecimentos de sua forma” (SILVEIRA, 1980, p. 1) – suas imagens têm como vocação revelar que os dois sistemas (fotografia e perspectiva) dialogam com convenções daquilo que se reconhece como o real e não com a natureza real das formas e, muito menos, com a experiência viva dos sujeitos em relação à realidade retratada. O mesmo pode ser afirmado sobre as suas obras *site-specific*, cujas distorções nas imagens colocam em questão não só o reconhecimento dos objetos representados, mas também o reconhecimento dos espaços assim como nos são dados e sua própria materialidade. Nesse caso, não é um sistema de representação que está sendo questionado em sua artificialidade, mas o próprio

objeto arquitetônico, pois é assumido como um conjunto de formas suscetíveis à percepção e não só como um dado concreto e inquestionável.

Vale lembrar o filósofo Vilém Flusser (2007) que, ao explicar o termo design dentro da perspectiva de projeto e estratégia, recorre à ideia de conspiração, astúcia e fraude, ou seja, cria “dispositivos de enganação” por serem artifícios – da ordem do que é artificial – construídos para driblar as dificuldades cotidianas, realizando tarefas que nós não conseguimos e nem encontramos de maneira tão eficiente no mundo natural (FLUSSER, 2007). Da mesma maneira Walter Zanini, ao referir-se à obra *In Absentia*, de Regina Silveira, usa o termo artifício: “A artista atingia seus objetivos ao propor um ‘lugar de jogo e artifício’, conjugando modelos de lógica geométrica a ‘arbitrariedades’ psicofisiológicas” (ZANINI, 1995, p. 163). O mesmo autor, no mesmo contexto, afirma que seus paradoxos e distorções “criam armadilhas de realidade virtual”. A ideia de artifício faz sentido em todas essas observações como uma artificialidade criada para tentar produzir uma sensação de realidade. A engenhosidade do engano é utilizada de forma planejada para a realização das intenções de representação, no caso da pintura, ou de projeto, no caso do design e da arquitetura. O artifício é, portanto, uma estratégia de captura dos sentidos do observador em uma realidade falseada, que se apresenta como única e verdadeira. A evidência desses artifícios no desenho e na arquitetura é o principal recurso crítico do trabalho de Regina Silveira, pois, para expor essa manipulação dos sentidos, ela revela várias possibilidades de percepção encobertas por essas estratégias. Assim como a arquitetura já utilizou os recursos da perspectiva em seus ambientes para criar falsas paredes, tetos e abóbadas ou a pintura utilizou anamorfismos para apaziguar a representação de uma superfície esférica em uma superfície plana, Regina Silveira também faz uso de artifícios na “[...] intenção comum de manipular uma experiência visual centrada na relação espectador-representação” (SILVEIRA, 1980, p.7). Acrescenta-se, no entanto, que em suas obras *site-specific* o espaço construído participa dessa relação formando a tríade espectador-representação-espaço e torna-se responsável por exacerbar o contrassenso que fundamenta os sistemas ilusionistas de representação: sua natureza material e aparentemente incontestável não é confirmada quando o espectador interage com a imagem nela projetada.

Se, nas obras *site-specific* de Silveira, o espaço arquitetônico entra como um dado para se repensar criticamente essa estratégia, em relação à arquitetura isso pode significar repensar, de maneira subjetiva, as hierarquias dos dados sensíveis manipulados na composição dos espaços que operam as nossas narrativas de vida. A partir de um questionamento a essa arbitrariedade dirigida à relação entre o espaço visual e os componentes que interagem com ele na perspectiva, sugere-se repensar a concepção dos espaços físicos e a distribuição dos ambientes impostas pela arquitetura por meio de pensamentos unificadores (no sentido de uniformizantes). Coloca-se a reflexão: um projeto arquitetônico pretende ser entendido como uma proposta arbitrária acerca dos usos e das formas de apropriação dos espaços ou como uma articulação de possíveis experiências nesses lugares, considerando múltiplas perspectivas

de apropriação das suas estruturas? Uma importante questão para essa reflexão é apresentada por Robert Klein:

Se a aparência visível pressupõe a transformação subjetiva das impressões, deve-se, em arte, explicitar fielmente os resultados desse processo – as ilusões óticas, por exemplo – ou deve-se pintar as “causas” reconstruídas pelo raciocínio, deixando ao olho o cuidado de operar a partir dos elementos assim apreendidos as mesmas transformações que se efetuam a partir dos dados sensíveis provenientes do modelo? (KLEIN, 1998, p. 264-265)

Klein propõe essa questão a partir de situações ideais projetadas, como, por exemplo, a cena de uma pintura, que pode ser comparada a um projeto de arquitetura pelo aspecto de idealização: ao projetar uma imagem devemos representá-la já filtrada por uma percepção individual ou devemos tratá-la de maneira racionalizada, tentando recompor imparcialmente a natureza real das formas e espaços? Essa pergunta traz um ponto essencial no trabalho de Regina Silveira: a oscilação entre a representação objetiva dos espaços e objetos a partir das formas que os constituem como tal fisicamente na realidade e a representação subjetiva das alterações de percepção dos mesmos a partir dos sujeitos. O uso que a artista faz das técnicas de representação ilusionista pode aparentar uma “confusão” entre esses dois extremos, em um sentido de conflito, mas também pode ser visto como uma “fusão”, no sentido de ressaltar a possibilidade de convivência entre uma proposição racional das formas em si mesmas e uma ilusão da percepção dessas mesmas formas a partir do ponto de vista de um ou mais sujeitos. O objeto racionalmente proposto se abre para o compartilhamento do espaço com as percepções de múltiplos sujeitos. No caso da arte de Silveira, a questão formulada por Robert Klein não é respondida com uma escolha por um ou outro modo de representação, mas por uma convivência desses dois pontos de vista, mesmo em aparente contradição. Nas obras *Projectio 1* e *Projectio 2* (FIG. 39), essa última já citada, Silveira conjuga a visão frontal racional do objeto com a visão em perspectiva a partir de mais de um ponto de vista.

FIGURA 39 – Obras *Projectio 1* (1984) e *Projectio 2* (1984), de Regina Silveira (maquete e instalação)



Fonte: Imagem 1- disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=3433> e imagem 2 disponível em: <https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=16668> Acesso em: 27 de outubro de 2014

Porém, um dado instigante nessas obras deve ser notado: a conjugação da imagem com a arquitetura é que proporciona essa convivência entre esses pontos de vista aparentemente opostos. Fica a questão: em que medida a arquitetura pode ser explorada como um veículo de articulação entre pontos de vista em lugar de ser tratada como um arranjo formulado para favorecer a imposição de um único olhar? Revela-se nesse ponto a necessidade de uma reflexão sobre os fundamentos da perspectiva linear como uma expressão de um tempo.

Se a lógica de Regina Silveira opera em um tempo considerado “pós-moderno”, a sua visão crítica da perspectiva se deve também a uma mentalidade em afinidade com esse tempo. Em lugar de um pensamento centralizador, a partir de um ponto de vista único, ela aponta para múltiplas perspectivas; a convergência entre a realidade espacial e a sua representação é substituída pela divergência entre a proposição espacial da imagem e a realidade tectônica das edificações; a concentração no sentido da visão se dilui em imagens que acionam a sensorialidade do corpo como um todo; em lugar da ilusão para gerar harmonia na representação do espaço, ela cria ilusões em desencontro com o espaço construído; a intelectualização do espaço em uma abstração genérica é substituída por um espaço experiencial e individualizado; o protagonismo do sujeito criador é transferido para o coletivo, que apropria-se da representação em sua diversidade de experiências individuais; e em lugar do espaço construído como pura especulação da mente humana encontra-se o espaço delineado pela inclusão da experiência real do corpo.

4.4 Luz e sombra

Um exemplo do uso dos recursos de luz e sombra encontra-se nas obras da série *In Absentia* (FIG. 40), que trazem um conjunto de imagens baseadas em peças reconhecidas como referências nas artes plásticas, de autores como Marcel Duchamp e Man Ray, mas apresentadas somente como sombras lançadas de originais ausentes. Tal é a força e presença dessas sombras, que elas ocupam o lugar de fala dos seus objetos originais, pois nesse momento são seus únicos referentes. Nessa situação de eloquência, as sombras revelam muito mais sobre o alcance e a projeção dessas obras como paradigmas para o campo da arte do que sobre o próprio objeto, se ali estivesse. Essa revelação só acontece porque há um suporte ou anteparo para a sombra existir: a revelação da forma só se completa, portanto, no espaço construído. As paredes e o chão do ambiente, somados ao pedestal que carregaria potencialmente o objeto original, oferecem as superfícies e as estruturas físicas necessárias para a materialização das sombras. Sendo assim, o discurso da imagem só existe em função da arquitetura que a abriga. Baxandall (1997) compreende a sombra como “[...] uma

deficiência local, relativa, na quantidade de luz que incide sobre uma superfície, [...] E, num segundo momento, é uma variação local, relativa, na quantidade de luz refletida da superfície para o olho” (BAXANDALL, 1997, p. 18). É possível definir, então, essas sombras lançadas das obras *In Absentia* não como deficiências de luminosidade, no sentido de um obscurecimento de informação, mas como potências projetadas sobre e pela superfície, que imprimem densidade à seguinte reflexão: até onde vai o alcance dessas obras paradigmáticas? A ausência do original sugere a transferência do cerne da questão para o alcance das obras e não para as obras em si: na ausência do original manifesta-se a presença de sua influência. Luz e sombra, luminosidade e densidade, são opostos que não aparecem isolados no pensamento de Baxandall (1997) e essa dualidade na obra de Regina Silveira pode ser uma medida para se perceber os espaços iluminados como plano de fundo para a discussão de questões de percepção adensadas por uma combinação enigmática entre imagem gráfica, arte e arquitetura.

FIGURA 40 – *Masterpieces: In Absentia (Man Ray)*, 1998, vinil adesivo. Coleção: Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil. The Aldrich Contemporary Art Museum, Connecticut - USA. À direita, *Masterpieces: In Absentia (MD)*, 1998, vinil adesivo. Coleção: Blanton Museum of Art, The University of Austin, Texas. The Aldrich Contemporary Art Museum, Connecticut - USA.



Fonte: Imagem disponível em: <<http://www.reginasilveira.com>>. Acesso em: 27 de outubro de 2014.

Baxandall (1997) propõe seu raciocínio sobre as sombras a partir de uma indagação que pode ser muito útil na análise do uso estratégico desse elemento por Regina Silveira: “[...] de que modo se pode questionar se as sombras observadas ou não observadas são a mesma coisa; ou (para dizê-lo de outra forma) se as sombras sobrevivem à atenção” (BAXANDALL, 1997, p. 13). Em termos de representação das sombras, o autor coloca esse dilema em relação à pintura como exercício de observação ou como cena idealizada. Como Silveira propõe uma subversão crítica acerca dos próprios métodos da arte, o que já foi apontado em relação à perspectiva, um processo similar acontece com a construção da relação entre luz e sombra. A questão da atenção visual à sombra comparada à memória desse fenômeno expõe o jogo que suas obras fazem ao conciliar sombras reais, resultantes de projeções de luz (natural ou artificial),

e sombras falsas, fixas no ambiente, que assumem uma (su)posição de registro da memória do que já foi ali um fenômeno dinâmico. A obra *Equinócio* (2000), na FIG. 41, é um exemplo muito claro desse artifício, expondo a ideia de uma equivalência entre a porção iluminada e a escurecida, como no fenômeno físico, mas ressaltando novamente o poder de “ensombramento” da metade escura da esfera – alusão ao globo terrestre – representado pela projeção de sombra sobre a parede posterior e o chão. Além disso, a combinação entre a sombra observada e a sombra representada se faz devido à iluminação artificial projetada na parte superior da esfera, que contradiz a representação de um fenômeno físico local de distribuição idêntica e exata de luz nas duas metades da esfera a partir de uma fonte de luz frontal e não superior. Essa contradição assinala a intenção de representação da obra, ou seja, seu caráter discursivo sobre uma sombra fictícia, mas associado à experiência produzida pela percepção dos efeitos de luz e sombra reais presentes no ambiente onde se encontra a esfera. Nos registros fotográficos da obra os efeitos da iluminação real ficam visíveis e sobrepostos à artificialidade das sombras fixas impressas nas superfícies da esfera e das paredes, evidenciando a contraposição de informações reais de luz e sombra aos dados intencionais de linguagem.

FIGURA 41 - Equinócio, 2000. Madeira, pintura automotiva e látex, 144 m². Pavilhão das Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro (RJ) - Brasil.



Fonte: Foto de Adelmo Lapa. Disponível em: <<http://www.reginasilveira.com>>. Acesso em: 27 de outubro, 2012.

Essa relação da fotografia com a arquitetura como registro das variações de luz e sombra no espaço, em termos de metodologia de criação, acontece já no momento em que Regina Silveira faz suas incursões de reconhecimento e mapeamento de algum edifício no qual sua obra será instalada, documentando fotograficamente cada detalhe da estrutura a partir de sua própria movimentação e experiência no espaço em questão (ver FIG.42). A fotografia serve como uma memória do espaço vivido pela artista, sobre a qual serão traçadas em desenho as relações propostas por suas imagens. Esses primeiros esboços, feitos à mão, são transferidos posteriormente para as plantas arquitetônicas originais da edificação, com o objetivo de finalização do desenho técnico, realizado em meio digital, destinado à produção final da imagem a ser impressa.

FIGURA 42 – Regina Silveira em sua metodologia de trabalho: mapeando sua vivência no edifício Palácio de Cristal, em Madrid, para traçar à mão o esboço inicial das obras de *Lumen* (2005) na planta baixa e em fotografia.







Fonte: Imagens de arquivo pessoal da artista, cedidas para esta pesquisa em 2013.

Esse registro fotográfico não é feito com uma intenção de reprodução fiel do fenômeno luminoso na arquitetura, pois o ato de burlar essa aparência de fidelidade é sempre uma tônica em sua metodologia. De acordo com Angélica de Moraes (1995), a ideia da sombra presente nos trabalhos da artista em diferentes épocas “segue os pressupostos platônicos e indica a impossibilidade de se transpor o real

para o representado” (1995, p.13). Retomando o *Mito da Caverna*: “A partir de Platão, a sombra projetada surgira intermitentemente no papel de portadora de conhecimento imperfeito do objeto que a projeta” (BAXANDALL, 1997, p. 172). Assumindo o pressuposto de que a sombra como representação do real nunca vai alcançá-lo em todas as suas dimensões, Regina Silveira descola esse elemento do seu referente, retirando-o da posição de ser uma cópia insuficiente, uma versão simplificada e sem individualidade de um ser ou objeto, e o coloca como um ente autônomo. Assim, a sombra deixa de ser vista como uma experiência imperfeita do objeto que a projeta e torna-se uma experiência plena por si só. Regina Silveira reivindica a autonomia da experiência com a sombra, chamando atenção para a sua capacidade de adensamento visual da superfície por se tratar de uma imagem de natureza bidimensional com o poder de transformação do ambiente que carrega a sua projeção. Tal poder se apresenta de forma dinâmica e instável na natureza e na obra. Se Platão apresenta a sombra como um “conhecimento errôneo” (BAXANDALL, 1997, p. 172) sobre o seu original, Regina Silveira se preocupa em discuti-la a partir do conhecimento errático ou errante que ela proporciona sobre o espaço e as suas interações com a luz, os objetos e as pessoas.

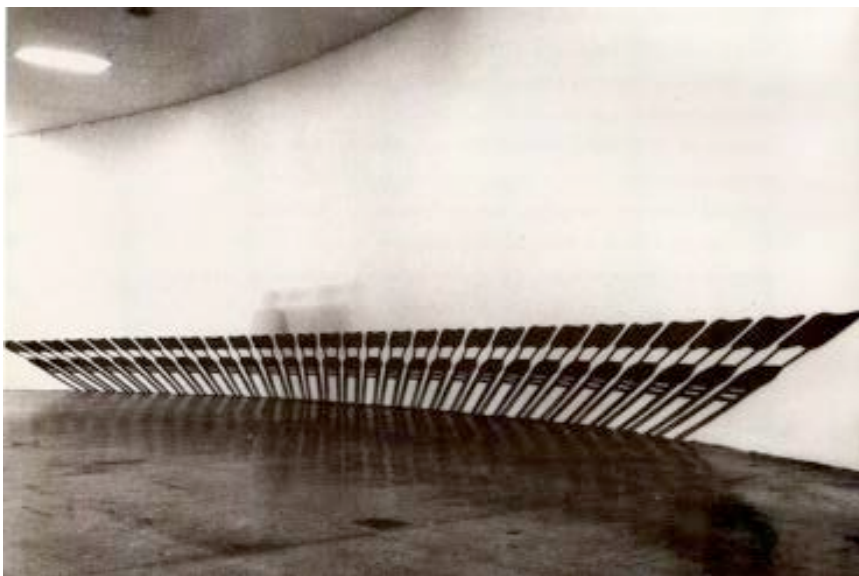
Essa natureza errante das sombras fica explícita quando a obra sugere uma fonte de luz fictícia convivendo com as fontes de luz reais do ambiente no qual se instala a obra. A atenção visual da experiência de luminosidade em tempo presente trai a memória de luz fixada pela obra e revela a sua intenção crítica. Como as sombras na natureza são projeções resultantes da incidência de luz em um ser ou objeto a partir de uma posição específica, algumas sombras imagéticas de Regina Silveira projetam ângulos de visão pré-determinados sobre a relação de luz em uma dada realidade, gravando fisicamente no espaço – com tinta ou adesivo em vinil – um ponto de vista acerca do objeto representado. Nesses casos, a sombra, que é um resultado fugidio da incidência da luz sobre um objeto (ou ser), extensão imaterial e impalpável deste, torna-se matéria gravada na estrutura arquitetônica, propondo a fixação de uma perspectiva específica como geradora da sombra, porém nem sempre esta vai corresponder exatamente ao objeto que deu origem a essa projeção.

O desafio que Regina Silveira propõe é o de romper com determinadas expectativas sobre o comportamento da sombra no espaço e burlar a nossa memória sobre os objetos que poderiam ser os responsáveis por gerar as sombras ao servir como obstáculos para a luz. A confusão entre a memória que temos dos efeitos físicos da luz sobre os objetos e a distorção que a artista propõe na experiência presente acaba muitas vezes por desmentir a informação que se conhece sobre esses objetos. Montejo Navas (2012) ressalta que a sua obra deixa em suspensão o “caráter objetual” da arte contemporânea ou a sua “objetualidade”, “[...] desmentindo-a

ou fazendo-a desaparecer” (MONTEJO NAVAS, 2012, p.28). O objeto desaparece como estrutura física e instrumento de linguagem, mas permanece como citação. Porém o que interessa aqui é avançar nessa questão: o jogo de luz e sombra que ela propõe é capaz também de desmentir as delimitações do espaço? Em caso afirmativo, proporcionar um momento de suspensão da materialidade que condiciona o entendimento do espaço é suficiente para recolocá-lo em uma nova ordem sensível, alterando a percepção sensorial e a atribuição de sentidos ligados a ele?

Para refletir sobre essa questão, vale observar a obra *Projectio 1 (1994)*, na FIG. 43, e as obras *Lumen* e *Luminância (2003)*, nas FIG. 44 e 45, paralelamente. Se a questão que se coloca é uma capacidade de enganar os sentidos a ponto de gerar dúvidas sobre a realidade material dos objetos e espaços, podemos pensar que as distorções das cadeiras de *Projectio 1* colocam em dúvida a existência de um objeto cadeira, tridimensional, como forma original que poderia ser geradora das sombras, justamente pela não correspondência entre as formas das imagens criadas e as relações espaciais já experimentadas, de maneira geral, com esse tipo de objeto na realidade física. As cadeiras desenhadas na parede só são reconhecidas como cadeiras na mente do observador por uma alusão a uma forma genérica de objetos desse tipo – pés, assento e encosto. Baxandall (1997) traz à discussão o ponto de vista empirista de John Locke, citado pelo autor como responsável por oferecer uma base teórica sobre a percepção visual para o século XVIII, na qual as conclusões tiradas sobre as alterações das formas das sombras resultam de um processo de inferência sobre as causas que geram essas formas, que alia a racionalidade do processo associativo com uma experiência sensorial real anterior com o objeto. Nessa linha de pensamento não há uma capacidade inata de relacionar imagens bidimensionais com objetos tridimensionais, mas há “[...] certa capacidade e disposição inatas para fazer inferências e utilizar a experiência dessa maneira” (BAXANDALL, 1997, p. 37). Se o empirismo foi um forte fator para o desenvolvimento do pensamento científico positivista, o raciocínio que se propõe na citação acima é de que uma experiência anterior com uma cadeira tridimensional real pode oferecer provas para confirmar a dedução de que a imagem criada é produzida por uma cadeira. No entanto, esse processo associativo entre as formas bidimensionais em silhueta e uma experiência anterior, com um objeto real similar, seja ele parte do cotidiano ou uma obra de artes plásticas, é explorado em várias obras de Silveira de uma maneira mais complexa, pois a partir do momento que as sombras se apresentam sem o seu referente, sem a fonte de luz que a gerou e sem as alterações de tonalidade e profundidade típicas das sombras, não há como afirmar que são sombras. Portanto a impossibilidade de comprovação das imagens como sombras de cadeiras, nesse caso, coloca em questão o raciocínio científico como método para abordar essa experiência.

FIGURA 43 – Obra *Projectio 1*, produzida em látex s/ recortes de laminado de madeira, 1984.



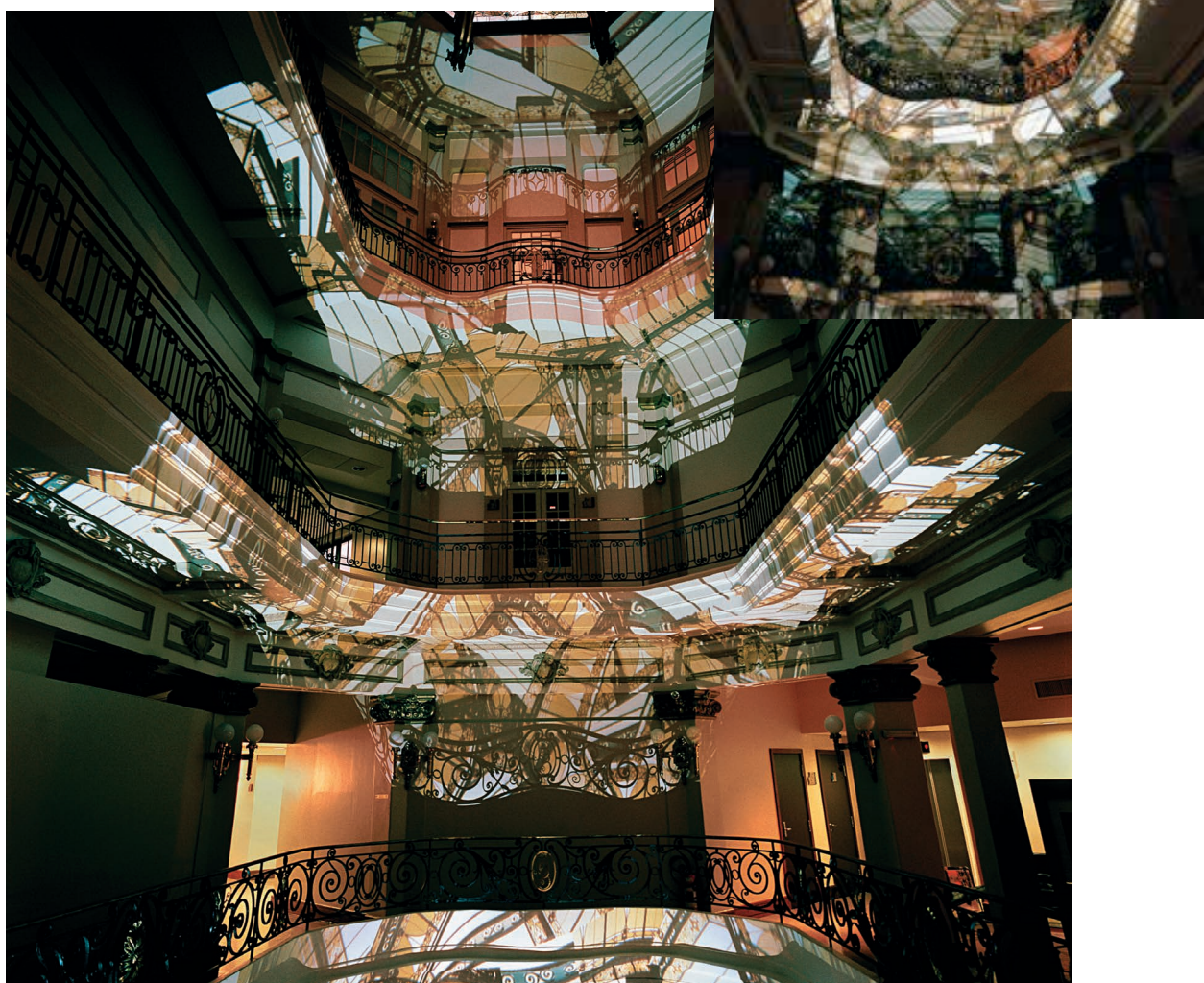
Fonte: MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Se as imagens não se comprovam como sombra, o que se apresenta como fator de reconhecimento é a linguagem, a associação das distorções das imagens com as técnicas de representação ilusionista tradicionais na arte, o que por si só dispensa o objeto original justamente por explicitar que se trata de um diálogo com as estratégias de linguagem e não com os objetos do mundo vivido. Já aqui temos uma das motivações que leva à desmaterialização dos objetos em sua obra. A ideia de sombra e a compreensão da cadeira como elemento gerador da máscara de sombra se relaciona menos com a informação real de uma luz sobre uma cadeira física já experimentada anteriormente, na vida ou na arte, do que com o reconhecimento visual das deformações geradas na imagem como ilusões espaciais típicas da técnica de perspectiva. E o mais interessante é que isso ocorre mesmo com as deformações das cadeiras de *Projectio 1* não correspondendo exatamente às regras de perspectiva.

Mas Baxandall (1997) também cita o autor do século XVIII Étienne Condillac, que propõe uma teoria diferente sobre a percepção, o sensualismo, que explora a combinação de experiências sensoriais para gerar o conhecimento das formas, dispensando os processos de inferência tratados por Locke. Nessa condição, um sentido como o tato, por exemplo, amplia o alcance de outro, como a visão, “[...] por um processo de sensações associadas, sem operações intelectuais como a inferência” (BAXANDALL, 1997, p. 45). Diferente da associação com memórias de ideias geradas por experiências anteriores, a capacidade de acionar mais de um sentido simultaneamente para obter conhecimento sobre algo torna-se o centro das questões. Se observarmos as obras *Lumen* e *Luminância* (2003) temos, na primeira, imagens frag-

mentadas da estrutura arquitetônica, projetadas em luz sobre a própria arquitetura; e, na segunda, essas mesmas imagens adesivadas de forma fragmentada no chão e em algumas paredes, como *backlights*. As imagens de luz provocam, por elas mesmas, luz e sombra em toda a parte interna do edifício do CCBB de São Paulo (SP), local onde foram instaladas as obras. A confusão visual gerada pela sobreposição de gradis e vitrais virtuais sobre os próprios gradis e vitrais físicos provoca também uma confusão tátil, pois as projeções sugerem possibilidades de toque em materiais metálicos, por exemplo, em áreas que não são feitas desse material, gerando enganos por meio da imagem projetada. A visão direciona para uma experiência tátil que não é verificada na realidade. Existe uma sugestão de determinadas materialidades associadas à arquitetura que não são palpáveis, são desmentidas ao toque. O fato de a imagem projetada ser de luz gera uma fusão entre a realidade física do edifício e a proposição virtual da obra.

FIGURA 44 – *Lumen* (2003), obra de Regina Silveira com projeção de imagens de luz no ambiente interno do edifício do CCBB-São Paulo para a exposição *Clara Luz*.

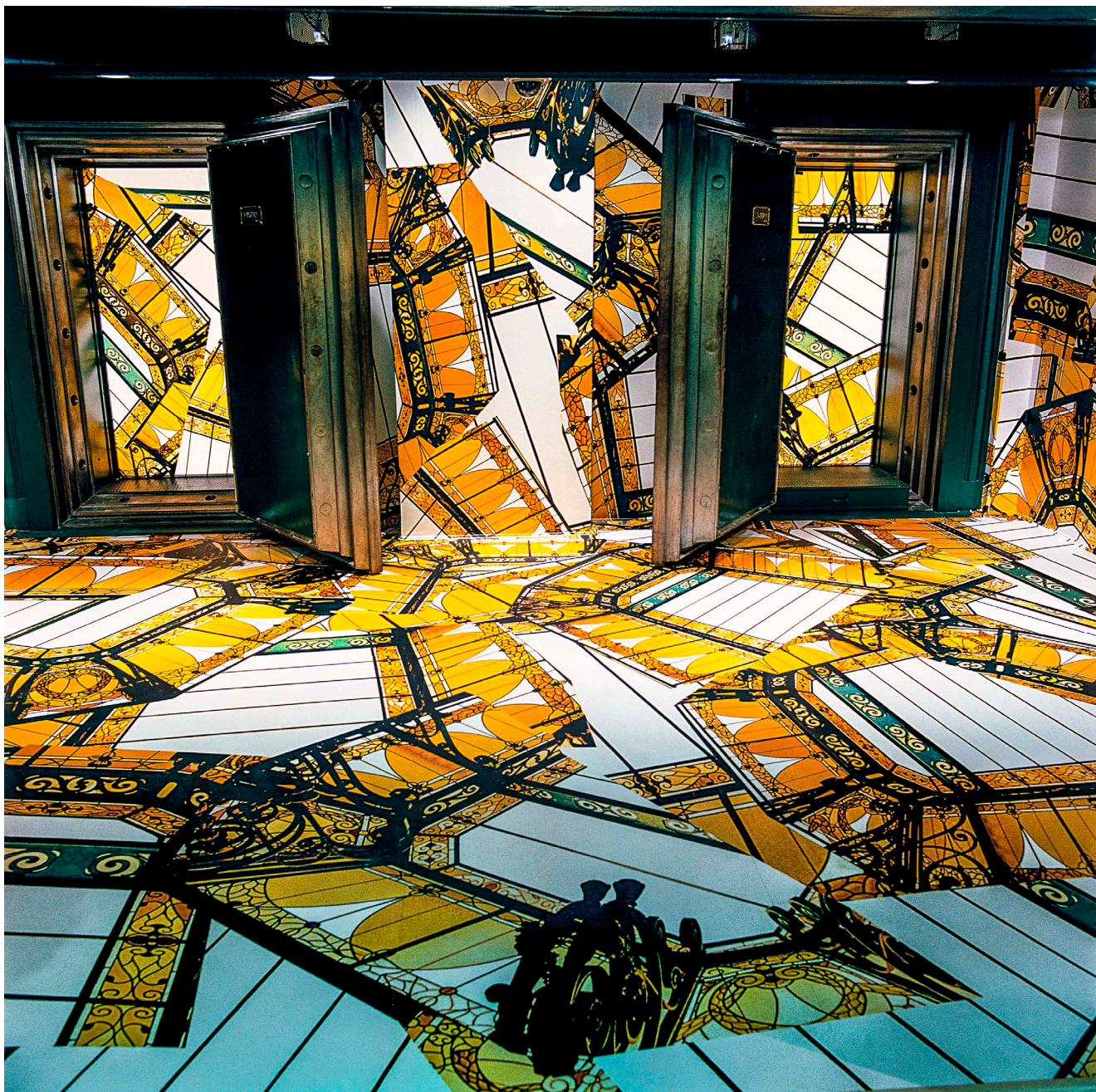


Já em *Luminância*, não há essa fusão da arquitetura original com a imagem criada, pois a impressão das imagens é feita em vinil adesivo de fundo leitoso, sem transparências, assim como as impressões em *backlights*. A confusão gerada surge justamente pela não identificação do material original da arquitetura, que traria a sensação visual da condição de materialidade física do edifício, reforçada pelo percurso do corpo sobre essa concretude. Como a área interna do prédio foi toda revestida com outro material e com imagens de gradis e vitrais, que não oferecem um suporte adequado para o chão, por exemplo, provocou-se uma sensação de insegurança quanto à resistência física real do piso. A imagem apresentava um material frágil em lugar de um piso resistente, mas somente o toque do corpo no encontro com esse chão dá a certeza de que se pode caminhar sobre esse revestimento. Assim, a solidez do piso foi questionada, desmentida visualmente, teve sua materialidade suspensa enquanto outros sentidos não entraram em ação. Aqui, o sentido da visão dribla a consciência e a memória de que se está em um edifício tradicional, apoiado por estruturas de paredes e chão normais, e somente o tato foi capaz de elucidar a charada visual proposta. Mais uma vez depara-se com a complexidade da obra, que se contradiz à medida que são combinados os sentidos, como propõe a corrente sensualista, e engana o processo associativo de memórias de experiências e ideias acerca das formas e dos espaços.

Essa intenção crítica de desmaterialização das imagens e do espaço não é desprovida de informação sobre os mesmos. A traição da memória e dos sentidos não acontece somente na direção de uma desconstrução, de um esvaziamento. As sombras dessas e das demais obras da artista também se mostram capazes de revelar novas informações sobre formas, volumes, contornos, estruturas e relações espaciais, mesmo que elas a princípio pareçam inconciliáveis com a realidade tectônica existente. Entende-se informação, aqui, no sentido de uma evidenciação de arranjos inesperados entre pessoas, arquitetura e objetos, proporcionada pela dramatização do espaço e decorrente da intensificação das relações entre luz e sombra. As sombras, basicamente, existem em função da relação entre uma fonte de luz e os obstáculos físicos que se colocam em seu caminho. No entanto, não são somente esses elementos que determinam a sua existência, forma, densidade, tonalidade e definição. Além da fonte de luz principal, existem reflexos projetados pelos próprios objetos e por fontes secundárias de luz; as distâncias entre a fonte de luz e o objeto e deste para o observador; e, por fim, as características da superfície que recebe a sombra e que participa de sua configuração física. Nos trabalhos de Silveira, em que as sombras são tratadas como silhuetas negras e as formas são definidas com exatidão, esse universo complexo de condições de luminosidade é descartado em função de um aspecto: qual é a informação que se quer passar sobre os objetos, o ambiente e a linguagem de representação por meio das formas geradas pelas sombras?

FIGURA 45 – *Luminância* (2003), obra de Regina Silveira feita com vinil adesivo e *backlights* no chão e paredes internas do edifício do CCBB de São Paulo (SP) para a exposição *Clara Luz*.





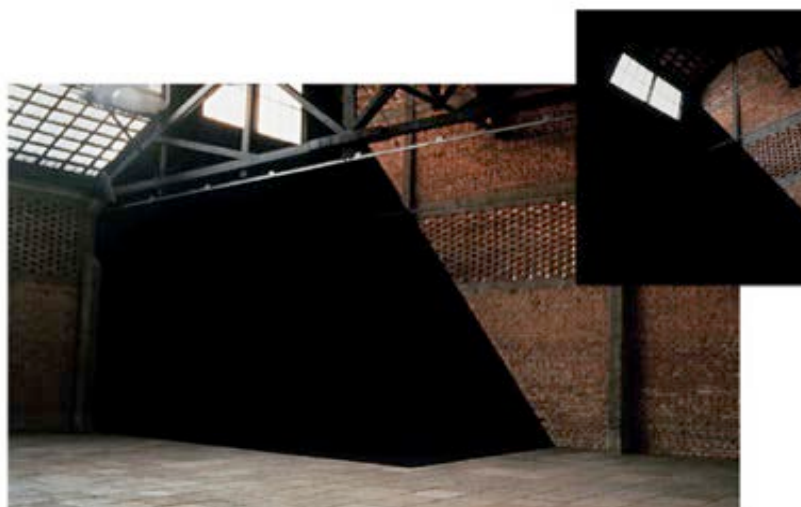
Fonte: Imagens de arquivo pessoal da artista, cedidas para esta pesquisa em 2013.

Baxandall (1997) comenta que pode ser um equívoco acreditar que o valor de informação da sombra lançada é exclusivamente relativo ao objeto original responsável por gerar a interrupção da luz. Essa observação se deve pelo fato de o autor considerar que o que a sombra traz de informação visual não diz respeito somente ao seu original, ao objeto que a moldou, mas traz uma amálgama de dados que envolvem os reflexos de iluminação do ambiente, as distorções por processos de difração da luz principal, as tonalidades refletidas pelos objetos e a morfologia da superfície que recebe a sombra: “Quando examinamos superfícies sombreadas, é a forma e o caráter dessas superfícies mesmas que percebemos, e não algo fora

delas” (BAXANDALL, 1997, p. 85). Minimamente as sombras reafirmam que existe um ambiente que as incorpora e uma fonte de luz que o revela e esconde ao mesmo tempo. Quando se verifica que a sombra em silhueta de Regina Silveira concentra-se essencialmente em evidenciar o encontro de uma forma distorcida visualmente com a arquitetura, retorna-se para o comentário de Baxandall (1997, p. 85) sobre a gama de interferências na formação das sombras: “Trata-se de saber onde reside o valor da informação”. Logo, percebe-se uma escolha de alguns aspectos da sombra como elementos informativos sobre o espaço.

A função informativa das sombras no mundo físico é o resultado de um processo de consciência acerca do ambiente no qual elas aparecem e a instantaneidade dos processos de percepção não acontece somente em decorrência de uma atenção específica e focada nas sombras, mas é fruto de uma atenção difusa. Ao contrário disso, na arte de Silveira a eliminação de certos aspectos naturais das sombras é uma estratégia de seleção e direcionamento da atenção para uma situação específica de observação, direcionada para uma experiência de natureza estética norteada por um conjunto de dados sensoriais. A composição de luz e sombra na história da pintura sempre esteve carregada de um valor estético: antes da Renascença a iluminação era tratada de forma homogênea e os volumes feitos por variações tonais, usando a lógica dos “tons modeladores” (BAXANDALL, 1997); a partir da Renascença, o uso da fonte de luz localizada atendeu à finalidade dramática de priorizar um grupo de pessoas ou objetos. Da mesma forma, as escolhas de Silveira mostram prioridades de teor estético, só que não são direcionadas exclusivamente a objetos ou pessoas: o recurso da sombra é usado por ela para destacar relações. O valor de informação das sombras em suas obras está na conexão que as suas imagens estabelecem entre superfícies, suportes, objetos, ambiente externo e interno. Em *Solombra* (1990), na FIG. 46, por exemplo, a conexão entre a parede e o chão, proporcionada pela continuidade da sombra em negro, alterou a percepção dos diferentes materiais de revestimento de um e outro, unindo essas estruturas em um só bloco visual e reduzindo a condição de percepção da tridimensionalidade ali formada. Em termos de informação sobre a arquitetura, ao igualar a percepção de materialidade entre as partes – parede e chão – a imagem cria uma sensação de recorte na edificação, semelhante a um buraco ou oco profundo, perturbando a intenção de delimitação espacial e de orientação em relação a fatores como diferenças de alturas e reconhecimento das divisões e fluxos.

FIGURA 46 – Obra *Solombra*, 1990, de Regina Silveira. Carpete e holofote, 210m², Sesc Pompeia, São Paulo - Brasil. Foto: João Musa.



Fonte: Imagem disponível em: < <http://www.reginasilveira.com> >
Acesso em: 27 de outubro de 2014.

As alterações sensoriais que o encontro entre sombra e arquitetura provocam na arte de Silveira não tratam do entendimento da luz e da sombra como fenômenos físicos, mas abordam os aspectos subjetivos que permeiam a percepção do sujeito diante da materialidade imposta pela edificação. A dimensão sensível que se sobrepõe à construção através das imagens de sombra e luz coloca em questão as motivações que deslocam a atenção do sujeito no momento de sua interação com o espaço. Os processos interativos espontâneos dos sujeitos com os espaços por onde eles circulam no cotidiano ocorrem por uma atenção dispersa e simultânea à ação. A proposição artística convoca o sujeito para um ato de conhecimento sobre o entorno. A camada imagética material ou imaterial, impressa ou projetada na superfície arquitetônica, subtrai a atenção para o espaço como dado físico e aciona uma percepção reflexiva, em direção a uma consciência de que um ambiente construído é o que se faz dele em termos de apropriação simbólica e não o que ele determina em sua concretude.

Soma-se a essas questões o desafio que as propostas de manipulação crítica dos princípios do *chiaroscuro*, presentes nas formas projetadas de Regina Silveira, assumem quando confrontadas com a ideia de luz e sombra já incorporada na arquitetura de alguns dos edifícios que recebem as suas obras. Três exemplos podem ser citados como emblemáticos nesse sentido: o Palácio de Cristal, em Madrid; o Pavilhão de Vidro, do CCBB de Brasília; e o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte. Em relação ao primeiro (FIG. 47), é um edifício originalmente pensado para abrigar uma estufa de cultivo de plantas exóticas, feito em estrutura metálica e

vidro em 1887, incorporado ao Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia no século XX. Considerando a tarefa para a qual estava destinado em sua função original – de estufa – o edifício já demandava por si só uma grande abertura para a passagem da luz natural. Soma-se a isso os modelos em alta da arquitetura no século XIX, condizentes com a condição moderna que se consolidava na época, como comenta Lucia Mascaró: “[...] as pontes de ferro, as grandes coberturas de ferro e cristal, os grandes edifícios com esqueletos metálicos. [...] A arte e a tecnologia se combinaram para rejeitar o escuro, o abarrotado, o sufocante” (MASCARÓ, 2014). Encontra-se, então, uma edificação quase transparente, tendo como principais barreiras para a luz apenas as linhas metálicas de sua estrutura, que bordam desenhos tramados em ferro e que sustentam os incontáveis vidros de sua fachada.

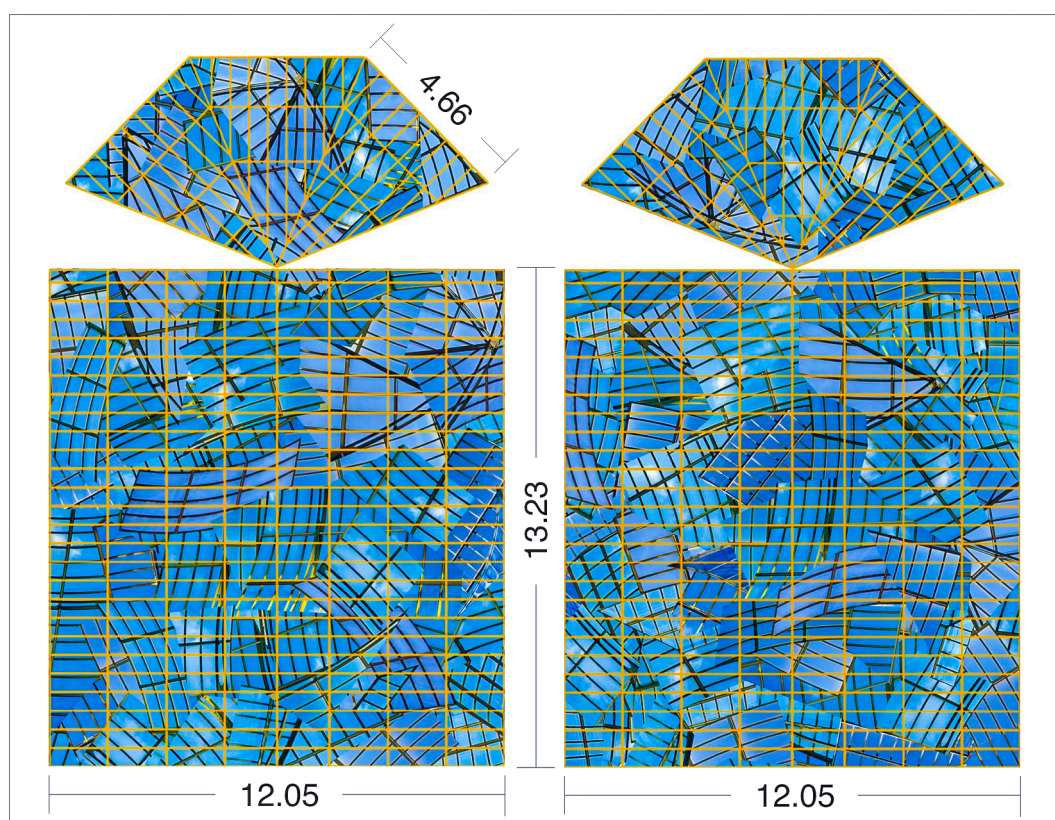
FIGURA 47 – Palácio de Cristal, no Parque do Retiro, em Madrid, dentro do *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, onde foi instalada a exposição *Lumen*, em 2005.

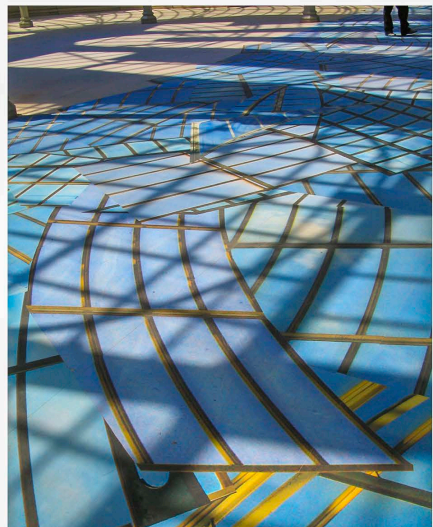
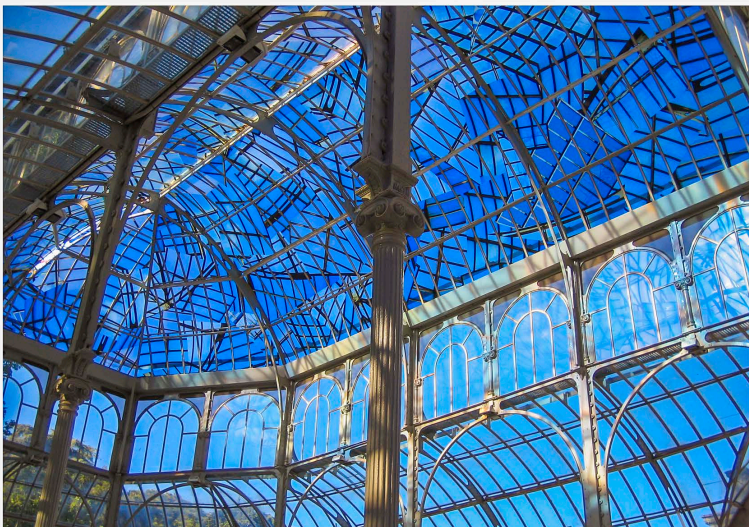
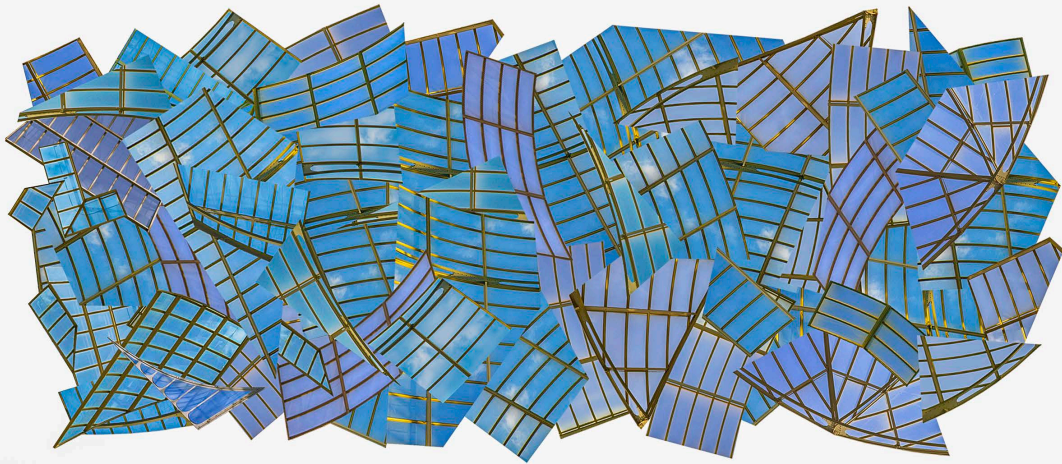
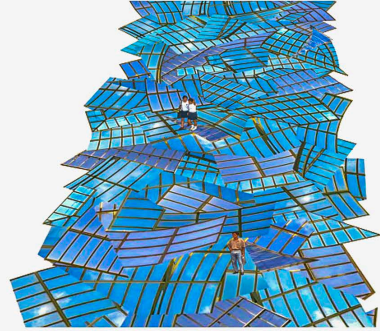
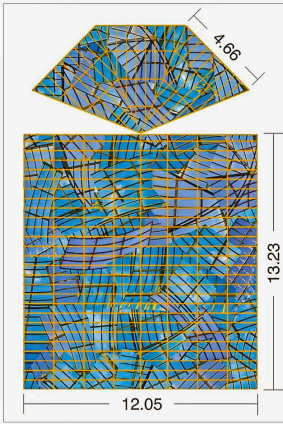


Fonte: Imagens do arquivo pessoal da artista, cedidas para esta pesquisa em 2013.

A proposição de qualquer intervenção nesse espaço não pode desconsiderar a ideia constante de transparência e luz. Como quase tudo nessa edificação é vidro e reflexo, a opção da artista em *Memória Azul* (FIG. 48), uma das instalações da exposição *Lumen*, foi aplicar em adesivo a própria paisagem-céu – a ser vista por quem está dentro do edifício –, como um filtro para a luz formado por fragmentos de nuvens e azul celeste emoldurados pelas formas da estrutura metálica. Uma composição visual semelhante foi aplicada sobre o piso interno que recebe a projeção da luz externa. A luminosidade natural, portanto, alcança esse piso já com informações de luz, sombras e tonalidades resultantes da transparência original da abóbada de vidro e metais somada ao filtro visual nela adesivado. Essas camadas de dados sensíveis irão somar-se à imagem fixada no chão, reprodução da mesma colagem visual que filtra a luz que penetra nas estruturas reais de vidro. A paisagem-céu real, oferecida pela amplitude visual dos vitrais do edifício, é estilhaçada em fragmentos de reproduções fotográficas múltiplas dela mesma. A estrutura metálica do edifício assume o papel de um *grid-celeste*, malha gráfica que apreende a visão do céu em sua trama. O corpo do edifício e sua permeabilidade à luz foram ao mesmo tempo motivação, tema, suporte e veículo para a consciência acerca do ambiente construído e de suas potências sensíveis.

FIGURA 48 – Obra *Memória Azul*, instalada no Palácio de Cristal, em 2005, com os desenhos técnicos das montagens digitais da imagem que foi adesivada no teto e no chão.

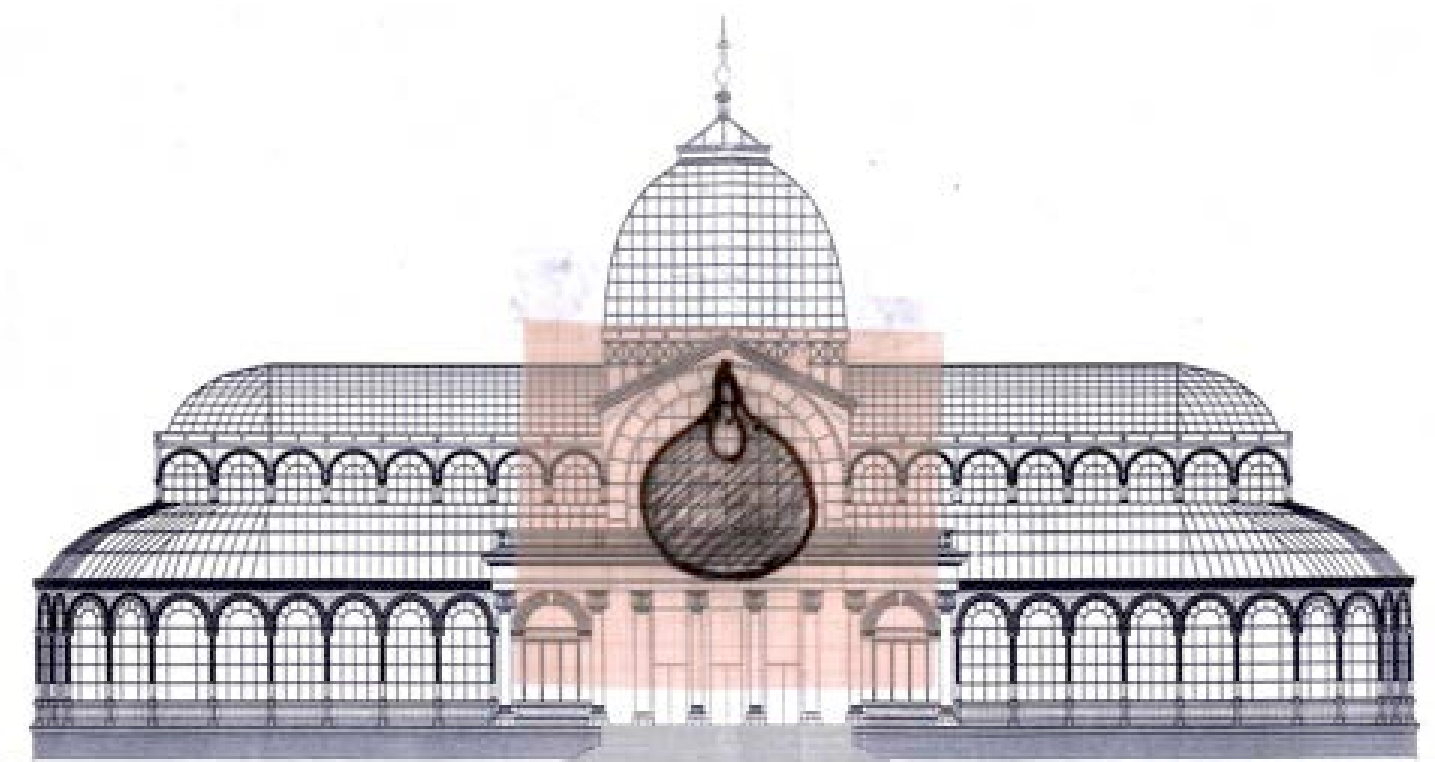


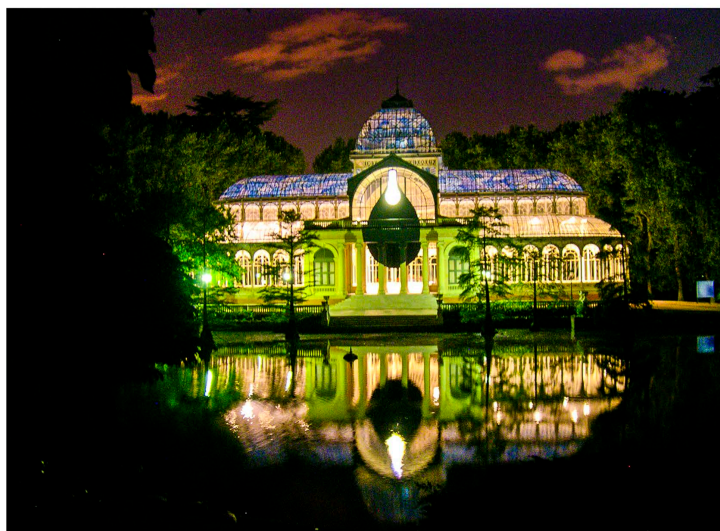
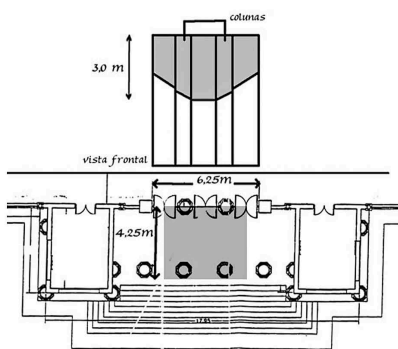
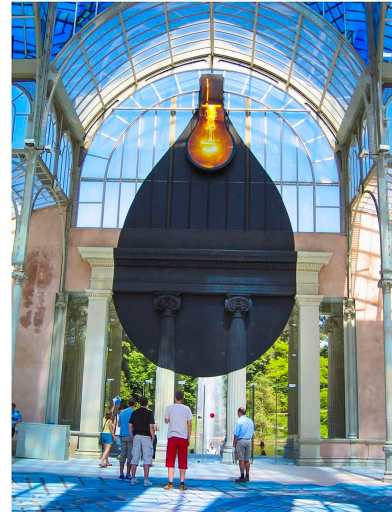
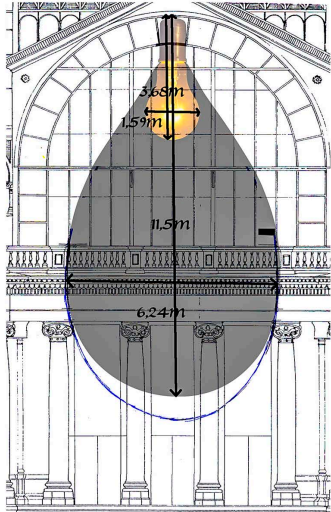


Fonte: Imagens do arquivo pessoal da artista, cedidas para esta pesquisa em 2013.

Na parte frontal do Palácio de Cristal, onde alguns vitrais convivem com a materialidade densa, sólida e *opaca* de algumas paredes em alvenaria, instala-se *Quimera* (FIG. 49), outra obra integrante da exposição *Lumen*, que materializa em imagem uma sombra também densa, sólida e opaca. Em mais uma alusão aos “raios ensombradores” de Leonardo da Vinci, essa obra simula uma lâmpada acesa emitindo uma sombra absoluta no lugar de luz, sensação reforçada à noite quando a imagem da lâmpada realmente se mostrava iluminada. Durante o dia, mais uma vez o protagonismo do elemento sombrio ao transformar a imagem adesivada da lâmpada, objeto que normalmente é feito de vidro translúcido, em um elemento opaco, que parece projetar a sua própria sombra como se ele mesmo representasse uma barreira física intransponível para a luz, como acontece com qualquer objeto opaco ao ser iluminado. Nessa condição, a luz elétrica que está concentrada na lâmpada não tem o poder de irradiação, pois quem tem esse poder é a luz natural, mais forte e poderosa, que incide sobre a lâmpada e a trata como um objeto de natureza opaca e densa.

FIGURA 49 – Obra *Quimera*, de 2005, vista acima ainda em esboço sobre planta arquitetônica e já aplicada no Palácio de Cristal com iluminação diurna e noturna.





Fonte: Imagens do arquivo pessoal da artista, cedidas para esta pesquisa em 2013.

Por fim, em *Transluz* (FIG. 50), uma máscara em ciano aplicada na cobertura de vidro deixa vazar em seu centro a palavra luz, composta por signos linguísticos iluminados, que se projeta como texto e imagem no piso. O aspecto translúcido da cor azul faz da máscara utilizada um fator de mudança cromática no ambiente mais do que um elemento de sombra. A sobreposição de azuis entre a obra e a paisagem-céu natural vista através dos vidros neutraliza, em parte, as variáveis que alteram seu aspecto (nuvens, nebulosidade, horários do dia, estações do ano) para deixar em destaque a luminosidade da palavra, ao centro. A sensação de foco de luz nas letras aparece devido ao contraste com a tentativa de neutralização proporcionada pela moldura em azul e o estreitamento da passagem dos raios pelo desenho tipográfico. Nesse caso, a concentração da claridade do ambiente na palavra leva a uma projeção desta no chão, como uma marca impressa, grafada, tornando essa superfície legível por suas alternâncias de cor e luminosidade, aspecto sensível que lhe é oferecido pela intervenção formal e cromática na superfície do teto. Assim, a projeção de luz na palavra e a imagem de superfície impressa no piso atuam como camadas de informação sensorial combinadas, que modificam o restante do ambiente imprimindo dados e alterações perceptivas no mesmo.

FIGURA 50 – Obra *Transluz*, de 2005, adesivada no teto envidraçado do Palácio de Cristal e deixando vazar luz por sua máscara sobreposta às imagens adesivadas no chão.





Fonte: Imagens do arquivo pessoal da artista, cedidas para esta pesquisa em 2013.

A autora Lucia Mascaró (2014), afirma que a combinação entre arte e tecnologia formou as condições para a arquitetura do século XIX vencer, em suas palavras, o escuro, o abarrotado e o sufocante. Partindo desse pressuposto, pode-se considerar, então, que a arte de Regina Silveira aplicada ao Palácio de Cristal insere complicadores nesse modelo arquitetônico, que são: sobreposições de luzes e sombras, feitas com a transparência e luminosidade próprias de uma edificação, abarrotadas de informações sobre o espaço interno e externo do edifício; uma sufocante sensação de enclausuramento visual na multiplicidade da mesma imagem; a obscuridade de uma sombra projetada absoluta que torna opaca e densa parte dessa leveza arquitetural; e a redução de seu aspecto translúcido por um recurso cromático, usado justamente para ressaltar a luz como conceito e forma.

Esse modelo de edificação em vidro, predominantemente modernista, aparece de maneira recorrente em vários momentos do século XX. A mesma autora citada no parágrafo anterior comenta sobre a relação entre a luz e a arquitetura moderna: “[...] O Movimento Moderno, em menos de meio século, conseguiu impor como edifícios umas caixas de vidro semitransparentes, de materiais leves, quase inabitáveis [...]” (MASCARÓ, 2014). A influência dessa arquitetura pode ser observada nos edifícios que receberam a obra *Mundus Admirabilis* (FIG. 51) de Regina Silveira, em 2007:

o bloco retangular que forma o Pavilhão de Vidro, localizado nos jardins do CCBB de Brasília, e o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (FIG. 51). Tanto o prédio principal do CCBB como o Museu da Pampulha são projetos de Oscar Niemeyer, o primeiro foi inaugurado na década de 1990, e o segundo, nos anos 1940. Em relação à transparência e à exposição à luminosidade natural, o Pavilhão de Vidro é o mais representativo, constituindo-se praticamente de uma caixa translúcida, estruturada por finas linhas metálicas e aberta em todas as suas laterais à luz externa. A obra citada consiste em imagens ampliadas de insetos vetorizados na cor preta, algumas somente em silhueta e outras com detalhamento em linhas, pontos, quadriculados e hachuras, que foram aplicadas em vinil adesivo sobre as paredes de vidro laterais e sobre o chão. Como o edifício é totalmente exposto à luz do dia, as laterais que recebem a incidência direta do sol projetam sombras desses insetos no chão, sobrepostas às imagens fixas já adesivadas ali, que se deslocam no espaço de acordo com a mudança da incidência solar ao longo do dia. Nesse jogo de transparência, as paredes de vidro opostas às que estão sob a incidência da luz solar projetam para o ambiente externo as suas imagens, que ficam desenhadas em sombras no gramado. As espécies representadas são todas classificadas como “daninhas”, em alusão às pragas bíblicas.

FIGURA 51 - Museu da Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, e Pavilhão de Vidro, em Brasília.



Fonte: Imagens de arquivo pessoal da artista cedidas para pesquisa em 2013 e disponíveis em: <<http://www.reginasilveira.com>> Acesso em: 28 de outubro de 2014.

A estrutura arquitetônica do Pavilhão de Vidro, geométrico e limpo, diferente dos rendilhados metálicos vistos no Palácio de Cristal, oferece de maneira mais intensa a fusão visual entre as imagens aplicadas em suas superfícies de vidro e a paisagem, tanto externa quanto interna. Já as imagens projetadas para fora da caixa nos lembram que esses insetos pertencem àquele ambiente externo, mas estão ali somente como sombras de ameaças, naturais ou não, que parecem estar

capturadas no vidro pelo seu original. Há uma impressão de que os insetos se alastram como pragas para fora, mas o que escapa deles para o exterior são somente seus fantasmas, o terror que eles provocam no imaginário coletivo. Nas palavras da artista: “O fato dos insetos serem enormes, é justamente o dado fantasmagórico que faz perceber a caixa de vidro como jaula gigante, onde imagens de espécies incompatíveis e fora de proporção entre si parecem conviver em isolamento magnífico” (SILVEIRA, 2014). E, por fim, as sombras sobrepostas às imagens fixas do piso mostram a dinâmica natural dessas pragas, que reproduzem e se deslocam ao longo do curso da vida, ali representada pelo movimento constante da luz. Dessa forma, as imagens fixas no chão tornam-se registros de um instante de tempo e de espaço documentado em contraste com o movimento das sombras como vestígios de passagens fugidias. A ocupação gráfica do Pavilhão, que inevitavelmente vem acompanhada de uma ocupação por projeções naturais de luz e sombras, retira a neutralidade desse bloco arquitetônico relacionada à homogeneidade formal dos projetos modernistas, como lembra Lucia Mascaró:

O ar condicionado e a iluminação artificial foram inovações tecnológicas marcantes na história da arquitetura. Ao permitirem o controle de quase todas as variáveis climáticas, acabaram com grande parte dos compromissos ambientais de projeto. Todos os princípios para a compensação climática por meio da envolvente do edifício tornaram-se antiquados. Embora existisse a possibilidade de uma grande variedade de formas para os edifícios, chegou-se a sua homogeneização quase que total. (MASCARÓ, 2014)

Pensando a citação acima no mundo contemporâneo, é evidente um movimento da arquitetura em direção a um pensamento mais sustentável em termos de climatização dos ambientes, pois impera um tempo de mudanças climáticas e demandas mundiais pelo uso consciente da energia elétrica. Nesse contexto, a obra de Regina Silveira aplicada no Pavilhão de Vidro pode ser vista também como a ocupação dessa arquitetura pelas forças da natureza, que pareciam domesticadas quando vistas a partir desses ambientes envidraçados e artificialmente climatizados, soluções que acabam por esgotar recursos ambientais e nos colocar novamente expostos aos fenômenos naturais, só que agora ampliados em seu poder de devastação e medo, assim como os insetos gigantes. Portanto, a obra pode ser compreendida também no sentido de um questionamento socioambiental em relação às escolhas da arquitetura feitas no início do século XX.

FIGURA 52 - Obra *Mundus Admirabilis*, no Pavilhão de Vidro do CCBB de Brasília, em 2007.



Fonte: Imagem disponível em: <<http://www.reginasilveira.com>>. Acesso em: 28 de outubro de 2014.

Já o Museu de Arte da Pampulha, originalmente um cassino que foi projetado aos moldes modernistas no que diz respeito à sua relação com os vidros, transparências, exposição ao ambiente externo e combinações de formas geometrizadas, traz também as curvas tradicionais dos desenhos de Oscar Niemeyer, que inserem um dado a mais em relação à citada homogeneização modernista. Além disso, o Museu assume uma complexidade muito maior do que a caixa retangular do Pavilhão de Vidro devido à sua dimensão e à divisão espacial dos ambientes internos formatados por sua arquitetura. Sobre a questão de luz e sombra, o Museu também se abre para o ambiente externo em extensas paredes envidraçadas, que foram cobertas pelas imagens dos insetos de Regina Silveira em *Mundus Admirabilis* (FIG. 53), da mesma forma que o Pavilhão de Vidro. Nesse caso o teto foi adesivado, mas o piso não, e, por esse motivo, as questões ligadas às projeções das sombras dessas imagens acontecem de forma semelhante à descrita anteriormente quando se trata da incidência da luz natural sobre os vidros laterais, mas difere em relação às sobreposições entre as sombras lançadas no piso e imagens fixas adesivadas no chão, que aqui não existem. Outra diferença é que a paisagem externa que circunda o Museu é mais diversificada e a grande extensão da construção não permite tanta permeabilidade da luminosidade natural.

FIGURA 53 - Obra *Mundus Admirabilis*, no Museu de Arte da Pampulha, BH-MG, em 2007.





Fonte: Imagens disponíveis em: <<http://www.reginasilveira.com>>. Acesso em: 28 de outubro de 2014 e cedidas para esta pesquisa em 2013, a partir do arquivo pessoal da artista.

Essa variação dos efeitos de uma mesma obra de acordo com os espaços nos quais ela se instala é resultado de um processo criativo próprio da artista, que, em entrevista pessoal, afirmou que as imagens a perseguem, por isso mesmo elas são repetidas em lugares e circunstâncias diferentes (SILVEIRA, 2013). Porém, mesmo com essa reincidência das imagens, a composição das formas no espaço é sempre resultado do encontro da arquitetura com o fantástico. Seus trabalhos não intencionalmente “ofender” a arquitetura, no sentido de danificá-la, mas trazem incômodos visuais e sensoriais para os lugares, vistos ao mesmo tempo como instituições e como objeto arquitetônico. Nesse diálogo entre imagens recorrentes em arquiteturas diversas, as obras *site-specific* de Regina Silveira discutem também a arte como consciência de que a luz é o elemento que nos oferece a revelação do mundo e dos objetos como formas, estruturas, cores e figuras simbólicas. Em cada situação e lugar em que a mesma imagem se instala ela descortina diferentes questões, justamente por essas tratarem de aspectos específicos de cada ambiente construído.

A obra de Silveira coloca questões similares sobre a arbitrariedade da arte no que diz respeito ao uso de luz e sombra, assim como o uso da perspectiva, aspecto observado também por Rudolf Arnheim: “Do mesmo modo que, na perspectiva central, um sistema de convergência é imposto sobre um conjunto de formas, a iluminação é a imposição perceptível de um gradiente de luz sobre a claridade e cores do objeto do conjunto” (ARNHEIM, 2011, p. 299). A aplicação não convencional da perspectiva feita pela artista expõe a sua visão crítica acerca da tradicional imposição de um único ponto de vista sobre a cena representada, pois essa condição coloca o observador como refém de uma imposição visual. Pode-se dizer que, referindo-se à luz e sombra, o seu olhar questionador volta-se para a sombra vista como um fator subjacente aos objetos, dependente deles para existir e dizer algo acerca do ambiente, ou seja, vista sempre da perspectiva do objeto original, sendo assim, igualmente seu refém. Nesse sentido, as suas obras libertam a sombra da fidelidade ao seu referente como detentor do discurso acerca do espaço. Suas instalações apresentam a mobilidade das sombras naturais como discursos dinâmicos, em oposição ao discurso cristalizado das sombras fixas nas representações artísticas. As indagações críticas sobre a imposição de esquemas de percepção e a preponderância de um ponto de vista único para a experiência com as formas e os espaços são pontos fortes nas obras *site-specific* de Regina Silveira, tanto em relação à perspectiva quanto em relação à luz e sombra. Retomando Rudolf Arnheim: “Uma sombra projetada, por outro lado, é uma imposição de um objeto sobre outro, uma interferência na integridade do receptor” (ARNHEIM, 2011, p. 304). Na natureza a sombra projetada nunca afeta o objeto que deu origem a ela, mas modifica aquele que a recebe, nesses casos, o objeto arquitetônico, revelando volumes e configurações dos espaços: “Uma sombra projetada através de uma superfície define-a como plana e horizontal ou talvez como curva e inclinada; desse modo cria indiretamente espaço ao redor do objeto pelo qual é projetada” (ARNHEIM, 2011, p. 306).

Mas fica claro que interessa também, no trabalho de Regina Silveira, o aspecto fantasmagórico das sombras, seu poder de impactar a percepção humana e se conectar diretamente com o imaginário, especialmente por ela só existir onde a luz não alcança. A atribuição de um protagonismo na cena para esse elemento aponta para a sombra como um duplo, uma forma com poder vital sobre o seu original e sobre o espaço no qual ele se situa. Assim como alguns povos primitivos, Regina conta com a crença na autonomia da sombra: “Conta-se que certos aborígenes da África ocidental evitam atravessar uma praça aberta ou uma clareira ao meio-dia porque têm medo de ‘perder sua sombra’, isto é, de se encontrarem sem uma” (ARNHEIM, 2011, p. 306). Para a arte de Silveira, a compreensão da sombra como um dado físico, resultante de determinadas relações de causa e efeito da incidência da luz sobre os corpos, convive com a percepção cultural da sombra como uma ameaça: fugidia, inconstante, impalpável e, em certa medida, indecifrável.

4.5 Fluxos mentais a partir da influência surrealista

Todos os recursos projetuais analisados até esse momento foram tratados na obra de Regina Silveira a partir de uma lógica própria, que, somada a um intento crítico, formam o pensamento metodológico da artista em direção ao seu diálogo interdisciplinar. Essa lógica, a princípio, foi bastante influenciada pelo pensamento surrealista e por seus métodos. Essa proximidade é fundada especialmente na materialização do impossível, na sensação de realidade em contextos irrealis e em uma atenção às estratégias mentais no ato criativo. Tadeu Chiarelli (1995) denomina a arte de Regina Silveira como “*cosa mentale*”, pois, mais do que agir sobre uma matéria, é uma atividade mental na qual a ideia e a *práxis* se fundem somente na realização final, enfatizando mais o aspecto conceitual e menos o aspecto operativo. Nesse sentido, confirma-se a semelhança entre o processo criativo de Silveira e as metodologias projetuais do design e da arquitetura, pois, nessas áreas, a concepção plástica e o exercício das técnicas estão sempre em sintonia estrita com o aspecto conceitual como elemento motriz e nunca acima dele, pois este se impõe como uma diretriz que pauta todas as escolhas instrumentais e de linguagem do projeto.

Pensando na noção de subconsciente associada ao aspecto mental do processo metodológico na criação artística, é interessante retomar a reflexão feita por André Breton sobre os métodos de Freud, no texto *Que é Surrealismo?*, em 1934, que recai sobre o “pensamento falado”. Esse conceito da psicanálise refere-se a uma fala sem filtro, um fluxo verbal sobre algum assunto que acontece sem planejamento ou controle, um recurso “sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento [...]” (BRETON, 1996, p. 416). Esse fluxo livre e contínuo do pensamento, res-

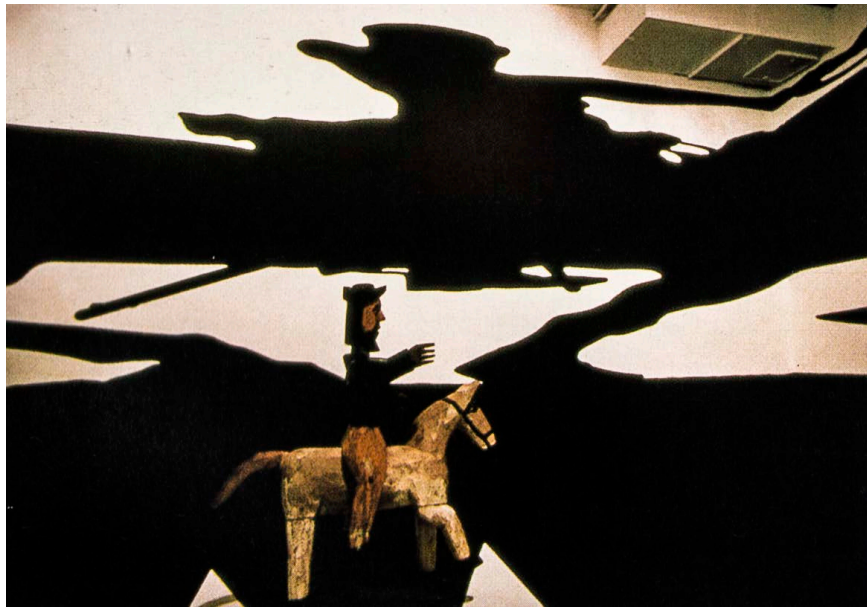
ponsável por tecer uma rede de associações originadas em terrenos subconscientes, sem repressões estéticas, morais ou de natureza racional, assemelha-se às etapas de *brainstorming* em um processo de conceituação em um projeto criativo, no qual os dados de referência sobre o assunto tornam-se pontos para livres conexões de sentidos em uma dinâmica de fala ágil, feita sem julgamentos ou censura prévia. Para os surrealistas, aos quais André Breton se referia no texto citado, esse processo é similar às tramas obscuras dos sonhos e ao seu fluxo de conteúdo ilusório, fantástico, sem as restrições de caráter consciente ou racional, mas com intensa sensação de realidade.

Em relação à obra de Regina Silveira, percebe-se fluxo semelhante no que se refere à multiplicação de elementos do mundo real vistos em suas impossibilidades sensoriais. O fantástico, o ilusório e o onírico em seu trabalho estão justamente nas distorções que, ora se mostram representações fidedignas dos objetos reais, ora se mostram aberrações inviáveis no mundo natural. Pode-se comparar também o rigor acadêmico da pintura figurativa ilusionista de alguns artistas surrealistas com a exatidão na aplicação metodológica das técnicas de perspectiva, fotografia e manipulação digital das imagens no trabalho de Regina Silveira, recursos que são parte de um arcabouço que dá um caráter técnico-científico para os métodos de representação fiel da realidade aparente dos seres e objetos. Essa analogia se permite pela constatação de que tanto os surrealistas quanto Silveira propõem a submissão de sua arte às técnicas rigorosas de representação do real para gerar imagens que ultrapassam esse referente real, pois se valem de formas e elementos do mundo fenomenal para representar conteúdos que não estão disponíveis para os nossos sentidos na realidade visível e nem de acordo com os nossos parâmetros de racionalidade. Reforça-se, mais uma vez, a intenção de criar uma sensação de realidade associada às estratégias de manipulação dos sentidos.

O preciosismo técnico dos surrealistas se justificava pela busca do retrato fidedigno das imagens mentais do subconsciente, o que se mostrava absurdo, pois atribuía um realismo aparente e literal para o conteúdo de natureza simbólica e enigmática dessas imagens. Silveira realiza alterações diversas nas regras de perspectiva em seus desenhos, simulando estranhos efeitos de realidade aliados a projeções enigmáticas de luz e sombra, combinação que revela jogos de forças que atuam por trás da realidade aparente. Ou seja, por meio de artifícios técnicos de representação das formas do mundo real, ela cria distorções perceptivas para representar conceitos e ideias articuladas no plano mental, que também aparentam ser absurdas porque mostram algo que não está dado de forma consciente para todos, mas que passa a ser visto assim nas suas imagens. O resultado em seu trabalho, de acordo com a própria artista, é um “rigor misturado com ironia”, que são usados juntos, tanto no surrealismo quanto em Silveira, para dar realismo crítico aos conteúdos simbólicos e obscuros que perpassam sujeitos e realidades.

Essa situação é claramente descrita por Walter Zanini (1995) ao analisar a obra *The Saint's Paradox* (FIG. 54) feita especificamente para o *Museo del Barrio*, em New York (1994), na qual Regina Silveira coloca em um pedestal uma pequena estátua de madeira anônima do próprio acervo do museu, com a figura de São Tiago, e projeta nas paredes uma sombra enorme, como se fosse resultado de uma projeção frontal de luz sobre ela. O intrigante é que a sombra não é da estatueta, mas, sim, do monumento de Victor Brecheret para Duque de Caxias, em São Paulo. De acordo com Walter Zanini: “A intenção da contraposição dos dois personagens foi a de produzir um comentário à cumplicidade dos poderes religioso e militar para o domínio da América Latina no período colonial [...]” (ZANINI, 1995, p.172). Sobre a obra, Regina Silveira pontua que tentou criar um “correspondente sintético” para representar as relações entre o que as duas imagens simbolizavam. A ideia de um correspondente remete ao jogo de sombras, pois estas, na natureza, são projeções de formas análogas às de um objeto real, com maior ou menor grau de distorção de acordo com a luz incidente. A imagem, nessa situação, corresponde ao seu original por pontos generalizados de equivalência, mas sem o detalhamento realista da figura, sendo tratada como uma síntese formal ou silhueta. Por apresentar poucos detalhes, esse recurso é usado na arte de Silveira para remeter a um objeto real em princípio, provocando o seu reconhecimento em termos gerais, mas apresentando em algum momento um dado visual dissonante que reenvia o significado da imagem para alguma relação subentendida, no caso, a cumplicidade sugerida entre o poder militar e religioso. Como é tratada graficamente como sombra, a imagem induz a uma continuidade formal imediata em relação ao objeto ao qual se relaciona no real – a estatueta – provocando uma sensação de unidade típica desse tipo de projeção visual. O recurso da sombra sempre foi usado pela artista como um elemento revelador de forças, relações e duplos sentidos que se tornam ativos ao serem projetados e potencializados no ambiente. Nesse e em outros trabalhos de Silveira, o espaço arquitetônico que oferece a ambiência é determinante na concepção da obra, tanto em relação às questões ligadas ao contexto sociocultural – o *Museo del Barrio* situa-se em New York, mas destina-se à arte de Porto Rico, Caribe e América Latina – como em relação à sua configuração espacial, que irá proporcionar extensões variadas de projeções de sombras e uma diversidade de ângulos para a percepção das formas.

FIGURA 54 – Imagens de referência da estátua de São Tiago e do monumento para Duque de Caxias, esboço em desenho, testes em maquetes e imagens finais da instalação *The Saint's Paradox*, 1994, Museo del Barrio, New York.



Fonte: Imagens retiradas do livro *Regina Silveira: cartografias da sombra*. MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 232-234.

Também na obra *Gone Wild* (FIG. 55), de 1996, realizada no prédio do Museu de Arte Contemporânea de San Diego (EUA), projetado pelo arquiteto Robert Venturi, a artista dialoga com a dimensão social do edifício e com o que ele representa: o chão de granito possui manchas semelhantes à pelagem dos dálmatas, que inspiram as pegadas de coiotes selvagens feitas por Regina Silveira nas paredes em alusão à vida selvagem dos imigrantes “chicanos” clandestinos e dos “coiotes”, como são chamados aqueles que fazem o transporte ilegal entre o México e os Estados Unidos (MONTEJO NAVAS, 2011). Aqui não é uma peça do museu que se transformou no mote para o trabalho, mas o próprio edifício, seu desenho de acabamento e sua localização em termos geopolíticos. Outro paralelo visual é feito pela analogia entre a mancha dos dálmatas, cães de raça domesticados associados à oficialidade da lei, e as pegadas que sugerem coiotes, animal que lembra uma espécie de cão selvagem, mas com um sentido subjacente de ilegalidade. Como comenta Angélica de Moraes (1995, p. 52), essa obra representa bem uma das facetas do trabalho de Silveira: “o fascínio pela anotação visual de conteúdo político”. Para o presente estudo é importante ressaltar nesses dois casos a presença da arquitetura, primeiro como um dado espacial, que limita e condiciona fisicamente as obras, pois cria ambiências, diálogos formais e suportes para as projeções e imagens. Mas, em um segundo momento, o elemento arquitetônico surge também como um dado social, pois são edifícios que se situam em cidades que abrigam esse tipo de questão ou são dedicados a temas sociais muito específicos.

FIGURA 55 - Obra *Gone Wild*, 1996, Museu de Arte Contemporânea, San Diego - EUA.



Fonte: Imagem retirada do livro *Regina Silveira* - NAVAS, Adolfo Montejo. **Regina Silveira**. Milano: Edizioni Charta, 2011.

A compreensão da arquitetura para além do objeto construído, considerando os conhecimentos produzidos nos processos metodológicos de projeto, reflexão e crítica como dados fundamentais para a formação do seu arcabouço, torna pertinente o questionamento sobre quais contribuições esses procedimentos interdisciplinares de Regina Silveira trazem para o processo criativo e para o pensamento arquitetônico, o que ultrapassa uma observação exclusivamente focada em como ela usufrui dos recursos provenientes desse campo. A princípio, ao experimentar uma nova sintaxe para os elementos da arquitetura, suas instalações podem articular um novo entendimento do espaço ou mesmo do objeto arquitetônico para o sujeito. Fruto disso, temos em Silveira o que Montejo Navas (2011) descreve como “poética desmaterializadora” para se referir à potencialidade da obra da artista em transformar a natureza permanente e concreta da arquitetura por meio da ficção produzida pelas imagens: “As sombras, primeiro, e as enganosas projeções de luz, depois, são testemunho expressivo do combate em que a racionalidade (ou a técnica) se vê superada pela poética (a *poiesis*)” (MONTEJO NAVAS, 2011, p. 11). A visualidade de suas imagens, intervindo nas superfícies das edificações e alterando a capacidade de percepção do espaço construído, multiplica as possibilidades latentes da arquitetura original. Percebe-se, aí, o resultado de uma subversão metodológica, pois os recursos de interação entre a imagem e a edificação retiram do observador qualquer expectativa de estabilidade, solidez e concretude tradicionais ao objeto arquitetônico. Essa transgressão traz à tona indagações conceituais e metodológicas nas áreas da arquitetura e do design. Questões em sintonia com pensamentos projetuais não tradicionais e interdisciplinares já existentes nesses campos, que alavancam projetos que se aproximam mais das potências reais do espaço do que de imposições projetuais arbitrárias e descoladas dos ambientes reais.

PARTE 5. ESTÉTICA

SUPERFÍCIES GRÁFICAS COMO EXPERIÊNCIAS PARADOXAIS NA ARQUITETURA

Sobre contradição e complexidade, o autor Robert Venturi (2004) parte do princípio de que uma arquitetura mais inclusiva abre espaço para “o fragmento, a contradição, a improvisação e para as tensões”, algo que a ideia de “menos é mais” não contempla, pois elimina a complexidade como condição de projeto. A ideia de complexidade é preciosa neste estudo, pois ela incorpora a combinação de fatores citada pelo autor como uma amálgama de interferências e oposições convivendo em um mesmo espaço, o que é fato em grande parte das obras de Regina Silveira. Nas suas instalações, as texturas gráficas de superfície se misturam com a volumetria dos espaços, com a luz e a sombra do ambiente, realizando fusões estéticas e confusões sensoriais, além de tensões visuais e estilizações fotográficas da superfície. Venturi considera a complexidade não pelo viés da exuberância superficial, mas pela ótica de uma tensão provocada pela convivência entre uma série de “contudos”, que formam o que ele denomina de uma “arquitetura da contradição”. No entanto, é importante ressaltar para a reflexão atual a distinção que o autor faz entre esses “contudos”, que podem representar aparentes restrições, e a noção de paradoxo, que ultrapassa esse limite em direção ao extraordinário. Considerando a diferença colocada pelo autor, o paradoxo aparece como certa loucura, algo que extravasa as possibilidades de convívio entre determinados “contudos”, definidos por Venturi como diferentes “níveis de significado entre elementos variáveis”. O paradoxo, então, seria uma ruptura, uma espécie de choque entre significados. No caso das obras de Silveira, o choque acontece entre a superfície e a arquitetura, que dizem coisas muitas vezes conflitantes sobre o mesmo espaço de luz e sombra, impossibilitando o observador de perceber a realidade de cada um.

Partindo da colocação do autor de que a convivência entre uma série de “contudos” estabelece diferentes “níveis de significado” em um mesmo contexto, é possível concluir que quando se pensa em paradoxos o que está em jogo são as distâncias entre esses “níveis de significados”, pois quanto mais distantes mais nos aproximamos da experiência do choque. As superfícies gráficas de Regina Silveira, portanto, podem ser compreendidas como paradoxos visuais para a arquitetura, pois promovem choques sensoriais em meio a um espaço de contradições. Edgar Morin (2011) enxerga a ideia de paradoxo dentro da perspectiva da complexidade, como algo que congrega “o uno e o múltiplo” simultaneamente. Essa observação se torna importante nesse estudo porque a arquitetura, que se apresenta ao mundo como um bloco uno em sua concretude, torna-se múltipla a partir das combinações estético-sensoriais que se formam entre a superfície e a estrutura construída. O uno e o múltiplo

tiplo também aparecem como estruturas sígnicas, pois o que poderia representar uma unidade de sentido por meio da forma construída esfacela-se em uma multiplicidade de significados fragmentados ao longo da sua extensão de superfícies.

Mas um aspecto fundamental para entender a noção de complexidade é a constituinte fenomenológica, como aponta Morin (2011, p. 13): “o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos que constituem o nosso mundo fenomênico”. Muito mais do que aproximações e interações entre formas, volumes e grafismos, o que ressalta à experiência é a complexidade e os paradoxos em termos de vivência que surgem nessa junção entre superfície e estrutura. Portanto, a complexidade não se localiza exclusivamente nos enlaces dos elementos físicos e concretos de um projeto, mas nas incontáveis realocações da experiência sensível por meio desses meandros, configurando-se como um componente ativo na estimulação e sugestão de ações de caráter interativo, interpessoal e sensorio.

Morin (2011) também cita a desordem e o alto grau de elaboração que se instala nessas condições de complexidade, demonstrando a falta de controle existente. A ideia de controle, planejamento e ordenação fez parte, de certa forma, da estética modernista, o que visivelmente fica difícil de identificar nos modelos criados dentro da lógica do pós-moderno, que são formas híbridas, apresentando uma aparente falta de coerência e uma infinidade de detalhes em emaranhados visuais originados de citações estilísticas históricas. A respeito das obras de Regina Silveira, as noções de ordenação e controle são colocadas em questão por meio da desorganização da experiência, uma proposição de certo caos sensorial que provoca desorientação e diferentes pontos de atenção ao mesmo tempo. A ideia de desorganização, a princípio, parece ter um tom pejorativo ou negativo dentro de uma sociedade da eficiência como a atual. No entanto, essa perspectiva não contempla as filigranas variadíssimas de vivências que surgem de maneira inesperada e inusitada em meio a essa profusão em desordem. O fator surpresa, que pertence a esse campo de experiências, pode provocar mudanças repentinas no entendimento do espaço, de suas dimensões simbólicas e estéticas, reformulando também o encontro do corpo com esse entorno: o corpo é surpreendido em suas expectativas exploratórias sobre o espaço.

Esse dado pode ser tomado como um aspecto de incerteza que a natureza gráfico-estrutural traz para a arquitetura, como afirma Morin, a complexidade carrega a incerteza, “seja proveniente dos limites do nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos. Mas a complexidade não se reduz à incerteza, é a incerteza no seio dos sistemas ricamente organizados” (MORIN, 2011, p.35). Pode-se pensar que a sobreposição ou superposição da organização presente no planejamento arquitetônico com aquela própria do planejamento gráfico da superfície rompe os limites projetuais originais, tanto de uma como de outra. Essa fusão provoca redes de instabilidade que se reproduzem como fluxos sensoriais e perceptivos de caráter incerto e imprevisível.

A arquitetura é feita, em teoria, para abrigar, para proteger, para ser resistente e estável, sendo assim, a incerteza se conforma como um ruído nesse campo. A aparente e idealizada estabilidade da arquitetura é uma certeza no imaginário dos usuários: uma certeza e uma expectativa de segurança. O que as instalações gráficas de Silveira fazem é inserir a dúvida, o temor, a insegurança e, algumas vezes, o assombro junto a essa promessa de garantia. Demonstrar que há um desamparo existencial que fica registrado no corpo físico da edificação, na própria arquitetura, que lembra a todos a fragilidade da qual somos feitos e da qual somos reféns muitas vezes. A alternância entre força e fraqueza é um efeito de percepção, mas também um dado da vida: algumas vezes enxergamos a força das estruturas que nos cercam e, em outras, vemos a possibilidade de fraquejar inerente a tudo e a todos.

Outro dado lembrado por Morin (2011) é a ambiguidade, um aspecto vago nos fenômenos. Nesse momento, o autor traz à tona a liberdade criadora presente nos fluxos de acontecimentos do mundo, uma falta de compromisso com um sentido único e pleno em função de uma diversidade de possibilidades de manifestação em face aos sentidos. O acaso também pode ser pensado nesse contexto e torna-se um poderoso componente dentro da ideia de complexidade. Pensar em universos complexos implica considerar hipóteses que nascem exclusivamente no momento de encontro entre a dinâmica da vida e os múltiplos fatores que formam as estruturas do nosso entorno em situações inusitadas e impensadas.

No encontro entre a arquitetura e as imagens de superfície, o caráter vago e ambíguo se manifesta como uma imprecisão na identificação das formas e estruturas arquitetônicas, como uma impossibilidade de definir quais são as condições reais do espaço, os seus limites e os seus contornos. Essa indefinição atribui múltiplas faces aos elementos visuais que interagem com as superfícies construídas, aumentando a sua capacidade relacional e suas condições de ativação da experiência perceptiva. Diferentemente das questões atreladas à funcionalidade e ao uso dos espaços, os aspectos pertencentes à dimensão sensível que tange o corpo não dependem de uma precisão informativa, ou seja, de um processo de apreensão objetivada dos seus conteúdos pelos sujeitos. A potência cognitiva inerente ao encontro entre os sujeitos e os espaços está disponível para o corpo e para a mente, filtrada pela camada de superfície que envolve toda a estrutura física da arquitetura e concede a esses corpos construídos as suas dimensões sígnicas.

Dentro da noção de complexidade, Edgar Morin (2011) recorre também ao conceito de dialogismo, como um operador que reúne elementos diferentes ou, até mesmo, aparentemente opostos. Essa ideia é distinta da concepção de dialética, pois não se trata de uma síntese, mas, sim, de uma convivência permanente entre pares de opostos. Não é um apaziguamento das diferenças ou dos extremos, pois em territórios de complexidade tal possibilidade não existe. É um convívio, que permite

uma oscilação entre campos distintos, um trânsito entre polos em estado de oposição. Essa característica traz à discussão a densidade das relações e dos encontros que surgem nessas condições. A possibilidade da contradição não se apresenta como um equívoco ou algo a ser corrigido ou passível de críticas, mas como algo que é natural, que é permanente nos encontros e desencontros proporcionados pela profusão de fenômenos ativos no mundo.

Venturi (2004) apresenta em relação à arquitetura os conceitos de “contradição adaptada” e “contradição justaposta”, sendo a primeira situação ligada a um encaixe ou acomodação de elementos de natureza contraditória, mas que compartilham um sentido comum quando se unem, e, a segunda, uma situação de choque, como o próprio autor diz, gerando um alto grau de complexidade composicional nas fachadas e ambientes internos. Esse dado é essencial: o complexo se manifestando nas estruturas visuais, nos ritmos, nos contrastes, nas luminosidades, nas justaposições, nas sobreposições, nas modulações, nas volumetrias, nas assimetrias, nas cores e nas formas. A complexidade visual que leva a um preenchimento do olhar, a uma profusão de estímulos que capturam a atenção a cada instante e em diversos sentidos.

Essa noção de “contradição justaposta” se relaciona com a ideia de paradoxo pela abertura à possibilidade de uma situação de choque, que se apresenta por meio de um impacto inicial, que pode acontecer a partir de pequenos detalhes na junção entre a imagem e os espaços, como, também, pelo aspecto geral do todo. O paradoxo desperta um grau de desconforto e perturbação, pois exhibe certa desconexão, gera uma fissura na continuidade visual das superfícies e na relação dessas com as estruturas de suporte.

Em relação à experiência estética, a ideia de paradoxo pode ser associada a um efeito de estranhamento, conceito que pode ter um tratamento específico no campo da arquitetura, como coloca Anthony Vidler, a partir do conceito de estranhamente familiar⁸ de Sigmund Freud, ao afirmar que este não é um atributo do espaço em si: “Em sua dimensão estética, o estranhamente familiar é uma representação de um estado mental de projeção que justamente elimina as fronteiras do real e do irreal a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora, um deslizamento entre a vigília e o sono” (VIDLER In: NESBITT, 2008, p. 621). No entanto, mesmo concordando que a familiaridade estranha e inexplicável nesses casos é proveniente de mecanismos obscuros da mente dos sujeitos e não de situações estranhas premeditadamente colocadas pela arquitetura, é pertinente afirmar que o encontro com o espaço construído e todas as possibilidades de memória afetiva e sensível que ele pode trazer à mente e ao corpo é o fator detonador dessa experiência perturbadora. Como aponta Kate Nesbitt (2008), essa característica não pode ser planejada no projeto arquitetônico, não é

⁸ Anthony Vidler baseia-se no conceito de “estranhamente familiar” a partir do ensaio de Sigmund Freud chamado *The Uncanny*, de 1919.

“instrumentalizável”, justamente porque não é possível prever as interações psíquicas e emocionais de cada sujeito com o espaço projetado.

Contudo, no campo da arte é viável propor estranhamentos no território da linguagem, que colocam em dúvida os tradicionais elementos articuladores da noção de projeto, tanto na arte quanto na arquitetura, justamente por ordená-los de forma irreconhecível. O autor e crítico literário russo Viktor Chklovski⁹ parte do princípio de que quanto mais se dificulta o ato de percepção e, conseqüentemente, se prolonga o mesmo, mais se valoriza o ato da visão relativo ao objeto da arte, distanciando-o da expectativa comum (CHKLOVSKI apud FOERSTE e CAMARGO, 2010). Ao associar essa dimensão do estranho como um procedimento artístico para descolar a obra daquilo que é conhecido e usual, um cenário de relações paradoxais pode surgir. Interações inusitadas passam a operar na lógica do estranhamento, trazendo um tempo diferente para o olhar diante da obra, além de uma nova atenção para o objeto. O que não é reconhecível torna-se um enigma que exige esforço de decodificação e entendimento. Esse estranhamento traz inclusive uma repulsa, um desencanto ou desconforto, mas é assim que instiga o observador a ir além do que usualmente ele faria em sua experiência com um determinado objeto. Nesse sentido, as relações paradoxais, ao sugerirem conexões estranhas ou improváveis, acabam por dividir, interrogar, incomodar e impulsionar movimentos de percepção.

Outro conceito importante para essa reflexão é o de heterotopias, do autor Michel Foucault (2013), que se refere a “contraespaços”, “espaços outros” ou “lugares reais fora de todos os lugares”. A definição mais recorrente do autor para o termo heterotopia é de uma contestação dos espaços nos quais habitamos por meio de outros espaços. Em comum com as ficções que vemos nas obras de Regina Silveira existe a ideia de uma grande fantasia que nos cerca: “uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão” (FOUCAULT, 2013, p. 28). As heterotopias estão fora do tempo real e sugerem espaços paralelos à nossa realidade, mas, ainda assim, reais. Nesse ponto Foucault difere utopia de heterotopia, colocando a primeira como um contexto imaginário e, a segunda, como um espaço real, mas que opera em outra lógica. As heterotopias convivem conosco, inquietam e conversam com os demais espaços da vida, são parte do mundo em que vivemos, mas não se comportam como os espaços que habitamos e usufruímos no dia a dia: possuem seu domínio operacional próprio e seu campo simbólico específico, geralmente ligados a uma função muito explícita, como os exemplos citados pelo próprio Foucault dos museus, bibliotecas, navios, jardins, etc.

Um aspecto vital para esse estudo é a reflexão sobre a arquitetura como heterotopia por meio de suas formas e das fissuras que elas proporcionam nos espaços, colocando em pauta as “espacializações da subjetividade” (DEFERT In: FOUCAULT,

⁹ Os escritos de Viktor Chklovski sobre o tema foram publicados dois anos antes do texto de Freud citado acima.

2013, p. 49). Aqui se concentra uma questão: a subjetividade pode ser represada nos arranjos espaciais projetados, que pretendem deliberar alocações para os vários tipos de vivências em um ambiente construído?

Esse conceito e todos os outros citados nesse capítulo são o ponto de partida para a abordagem dos grupos de afinidade percebidos no universo de obras selecionadas de Regina Silveira para este estudo. A proposição desses agrupamentos foi feita devido a identificação de obras que dialogam entre si ao estabelecerem valores estéticos e simbólicos em comum. Os grupos de afinidade foram nomeados para que essa denominação já se torne um apontamento claro de sua identidade sêmica e dos parâmetros sensíveis que norteiam suas imagens, sendo descritos a seguir:

\ Traço

A denominação “traço” para esse conjunto de obras foi escolhida tanto por operar no sentido de um vestígio como no sentido de uma marca distintiva, sendo que o primeiro sugere algo que permanece após uma passagem, e o segundo, é entendido como um fator preponderante de reconhecimento. O grupo Traço inclui imagens que apresentam rastros ou espectros de seres vivos – nas obras Intro, Irruption Series-Saga, Mundus Admirabilis, Gone Wild e Tropel – e de máquinas – nas obras Derrapagem, Derrapando, Frenazos e Wrap.

Nesse grupo o estranhamento aparece nas impossibilidades propostas: veículos circulando em paredes, tetos e fachadas; insetos gigantes habitando arquiteturas e edifícios; pegadas por todos os ambientes internos e externos das construções. O impossível se apresenta por meio de ficções, de sensações e de absurdos em relação à realidade concreta da arquitetura. Ao incluir máquinas, animais e pessoas em situações improváveis, essa superfície em arquitetura se transforma em um espaço invadido, tomado por esses movimentos estranhos à sua natureza estável e segura. Sendo assim, ao propor essa combinação inusitada, a superfície cria uma imagem que ultrapassa a ideia de convivência implícita nas séries de “contudos” de Venturi (2004) para alcançar a relação de paradoxo diante da arquitetura, instaurando o choque entre elementos, funções, sentidos e formas.

Nas obras Derrapagem, Derrapando, Frenazos e Wrap existe uma ruptura na função do espaço, que deixa de ser abrigo para ser via de passagem, além de um choque de experiência acerca do que é o dentro e o fora, o ambiente interno e externo. Discorrendo sobre a exigência de complexidade para os projetos de design no mundo atual, Rafael Cardoso (2012) retoma a geração de arquitetos contemporânea a Schinkel, no século XIX, e a denominação que esse autor atribui à relação entre o interno e o externo (visto como construção e expressão), caracterizada pelo termo “tectônica”, que foi reelaborado por vários autores posteriormente. Nessas primeiras abordagens do termo, a forma final de uma arquitetura que se apresenta aos olhos é

fruto da tensão entre o aspecto construtivo-estrutural e a expressão estética do seu conjunto. Nota-se que aqui já temos uma situação que nos indica pensar na dinâmica entre estrutura e superfície, colocando a primeira como elemento organizador das funções práticas dos espaços, e, a segunda, como fator capaz de promover as experiências sensíveis ligadas à plástica do objeto construído. Cardoso (2012) também cita Gottfried Semper, quase da mesma época, que acrescenta a esse debate a relação entre técnica e material. Essa discussão de Cardoso culmina em um ponto relevante: “A importância do conceito de tectônica reside exatamente naquilo em que ele desloca a discussão da forma em si, estática, para a sua capacidade de expressar qualidades dinâmicas, enraizadas em processos” (2012, p.34-35).

Trazida para o grupo de trabalhos de Regina Silveira, denominado, aqui, como Traço, essa reflexão coloca em pauta não só as funções do ambiente interno e externo da arquitetura, mas também os processos, técnicas e materiais. Toda essa amálgama feita de recursos visíveis e palpáveis não só da própria construção, mas também das tecnologias de sensibilização gráfica de uma superfície, revela um interno e um externo que não são somente aparentes e funcionais, mas estão ligados a procedimentos projetuais. Sendo assim, quando Regina Silveira aplica seus vinis-adesivos com vestígios automotivos nas paredes, chão e teto de algum edifício, o próprio processo de adesivação de uma imagem em plástico sobre uma estrutura de alvenaria explicita a dimensão de cada componente: o primeiro é leve, flexível e composto de uma fina camada sensível; e o segundo é rígido, pesado e denso. Assim, podemos entender também o significado de cada camada quando elas se unem em um só corpo e combinam suas características entre si. Cada uma revela elementos processuais de projeto, construção e desenho que foram necessários para constituir tanto a plástica quanto a base estrutural. Os materiais expostos sugerem ambientações, sensações, usos, emoções e memórias sensíveis.

Ao incluir nos ambientes internos alguns elementos externos à arquitetura, essas instalações se ocupam em dar voz à complexidade da vida, se deixam penetrar pelos fluxos incontroláveis do urbano e dos ambientes naturais. Cada ambiente torna-se uma surpresa para os sentidos, pois as marcas de pneus avançam sobre as paredes e espaços tornando-se ameaças visuais. O movimento próprio e aparentemente sem controle dessas figuras provoca uma malha de instabilidade que toma a arquitetura de assalto e desestabiliza a sua capacidade de isolamento e proteção, exibindo um objeto exposto aos fluxos externos.

A compreensão de sistemas complexos passa pelo entendimento de que um grau de caos e descontrole sempre vai existir, mas, no caso da arquitetura, o interesse trazido pelos sistemas complexos se passa no paradoxo entre a intensa organização e o planejamento de uma construção e o fluxo incontrolável de vida que circula em seus territórios. As pegadas, rastros e marcas, que preenchem as superfícies das

obras de Silveira com vestígios de movimentos e atos de reconhecimento do espaço acionados por pessoas, animais e veículos, são imagens que introduzem a imprevisibilidade e a complexidade pela via do estranhamento. Elementos estranhos à natureza do lugar o colocam em uma condição um tanto indecifrável e irreconhecível.

No entanto, uma característica iguala todos esses elementos: o aspecto da sombra em negro. Se todos são invasores e ameaças, todos são também anônimos, igualados por serem silhuetas negras em seus movimentos de apropriação e reconhecimento do espaço. Isso, de alguma forma, faz com eles sejam reconhecidos como pertencentes a uma mesma família, a uma categoria de imagens que se transmutam em diferentes contornos e perfis, com uma flexibilidade plástica para se adaptarem às curvas, cantos, frestas, quinas e becos de cada construção. Essa limpeza da forma e a simplicidade dos contornos facilita o processo de deformação e adaptação das silhuetas aos seus movimentos e percursos espaciais, permitindo que o artifício da invasão torne-se ainda mais poderoso. A capacidade de transformação dessas formas negras em seres e máquinas parece sem limites. Elas se multiplicam em número e em desenhos distintos, mas formam uma massa gráfica única com a arquitetura, um bloco coeso e atado à estrutura.

Alguns dos objetos arquitetônicos que abrigam essas instalações se parecem com espécies de gaiolas ou jaulas quando as formas adesivadas são de insetos ou animais, reproduzindo gigantes espaços de cativeiro, como se fossem zoológicos gráficos, abertos à contemplação visual e à experiência dos sentidos. A diferença é que nessas jaulas o observador se insere no contexto observado e se encontra no meio desses seres, como um deles e também à mercê deles. A obra *Mundus Admirabilis* encarna visivelmente o conceito de heterotopia através de sua arquitetura, justamente por ser uma grande caixa de vidro que simula um tipo de aquário ou um observatório de espécies, sugerindo ao sujeito que entra em seu espaço que a sua estatura está diminuta frente àqueles gigantes, que não passam de insetos. A arquitetura torna-se um espaço que mostra ao ser humano o quanto ele pode se sentir ínfimo diante dos fenômenos da natureza e quão impactante pode ser a maneira por meio da qual esses fenômenos se revelam aos sentidos.

Naquilo que tange às impressões e à compreensão que temos dos ambientes naturais e construídos que nos cercam, o aspecto sensório é impossível de ser descartado, e o que se reforça é o corpo e os sentidos alternando com a mente racional. Em *Mundus Admirabilis* um ambiente heterotópico se instalou na arquitetura e usa a sua estrutura para materializar uma lógica particular, assim a forma construída deixa de ser reconhecida por sua estética e funcionalidade originais para assumir uma nova identidade e um novo papel. A heterotopia reinventa o sentido do lugar e a arquitetura é um dado essencial para que essa reinvenção se faça real. A edificação, somada aos seus signos de superfície, sinaliza para os sujeitos o caráter simbólico do lugar.

\ Ausência

O elemento ausente rouba a cena nessas obras. A partir de sua projeção em sombra o espaço é redesenhado e o referente reaparece de uma maneira estranha, mas reconhecível. A ausência se materializa no negativo de um objeto: em sua sombra. O espaço passa a ser feito e moldado por espectros que se derramam no ambiente e acompanham volumes, quinas, cantos e curvas. Os ambientes expositivos são limpos, claros e com poucos elementos, justamente para dar luz à ideia de ausência, de vazio. A complexidade composicional aparentemente não está presente, pois o que se exhibe é um arranjo mínimo de elementos no espaço. No entanto, as relações que se estabelecem entre o pedestal, os limites do espaço e as sombras projetadas atribuem uma complexidade simbólica à instalação, remetem a um passado vivo da história da arte e atualizam a experiência com as obras ausentes. São tramas de sentido que se fazem a partir não só de formas, mas de repertórios visuais e culturais. As obras referidas nesse grupo são as instalações *Desaparências*, *O Paradoxo do Santo* e a série *Masterpieces: In Absentia* – que cita Calder, Marcel Duchamp, Meret Oppenheim e Man Ray.

Essas instalações interferem somente no espaço interno dos edifícios que as abrigam e o que pauta seus elementos principais é o quanto o espaço pode se tornar um cenário para que as sombras atuem em seus contornos e criem diálogos com o pedestal que as origina. É uma conversa entre esses elementos, sendo que o objeto ausente torna-se um paradigma em torno do qual gravitam os outros componentes do lugar: ele atua como se fosse a alma do espaço. O que se inclui nesses ambientes são as memórias sobre os referentes, o imaginário dos sujeitos acerca do espaço, desses objetos e dos mitos em torno deles.

A experiência do estranhamento das sombras solitárias, sem procedência visível, é tão forte quanto a sensação de paradoxo. As silhuetas negras avançando por paredes e chão parecem ter vida própria, ser livres e independentes de um anteparo sólido para a luz que deveria ser a sua origem. São formas autônomas que representam as ausências de luz. Os pedestais vazios mostram só um ponto de referência, mas não um objeto, e despontam como formas brancas, que refletem a luz, exibindo-se no ambiente. São focos de atenção por natureza, mas esvaziados de sentido por não mostrarem nada, sendo este também um paradoxo. A atenção dos sujeitos também é atraída para o pedestal, porém, é capturada por esse estranhamento, ao ser surpreendida pelo protagonismo das sombras. Esse movimento de desvio de atenção provoca a instabilidade nas expectativas acerca do espaço e na circulação do corpo por entre as múltiplas sombras coladas às superfícies. Os sujeitos se igualam espacialmente aos pedestais enquanto as sombras percorrem os limites do imaginário.

Esses espaços são como tradicionais galerias de arte ou museus, mas o elemento expositor – o pedestal – ao se apresentar vazio, desconfigura este imagi-

nário coletivo. Surge, assim, um território heterotópico novo, que faz menção a outros lugares com essa função, mas que inverte seus parâmetros originais propondo uma reflexão sobre os ambientes expositivos: o que importa são os objetos escolhidos para serem destaque ou a interação sensorial e simbólica que existe entre as pessoas, os objetos e o espaço? O objeto existe para os sentidos sem o espaço ao seu redor? A série *Masterpieces: In Absentia* apresenta justamente essa questão ao retirar o objeto de cena e reconstituí-lo através do espaço e das projeções de sombras como um contexto imagético autônomo. O ambiente passa a ser o objeto apontado pelo pedestal e, este último, torna-se um ponto de referência para a obra, mas não a obra em si.

Nesse caminho da ausência um processo invertido acontece em *O Paradoxo do Santo*: existe um objeto em destaque no pedestal, mas a sua sombra, que surge de forma gigante no espaço, não diz respeito ao seu referente, mas, sim, a uma imagem similar que traz uma metáfora para o objeto. Nesse caso, o objeto está ausente em sua sombra, mas fisicamente presente, mesmo que de forma mínima. Novamente a sombra é o dado mais relevante e, ao se expandir por todo o espaço, apresenta o quanto o seu simbolismo se sobrepõe à pequena estatueta em exposição. De acordo com Foucault (2013), o corpo sempre foi protagonista das utopias humanas, especialmente a partir da imagem dos gigantes, e nessa obra a sombra gigantesca de uma representação de um corpo masculino montado em um cavalo ganha a atenção nesse ambiente, que mescla o modelo de um espaço expositivo tradicional com uma dimensão fantasiosa das sombras. O mundo das sombras materializa esse outro lugar, no qual os personagens históricos eternizados pela arte são figuras ativas em um ambiente tomado por um intenso estímulo sensorial.

É marcante o quanto a escala da imagem de sombra afeta os sentidos, lidando com o que Stéphane Huchet (2012, p. 122) trata como “dimensões perceptivas e receptivas” ao comentar sobre obras de caráter ambiental, que trazem inevitavelmente um “fator de desorientação”. Nesse ponto é interessante lembrar dois aspectos tocados pelo autor: a dimensão do monumento e a do objeto ornamental. A sombra, na obra citada, é de escala monumental e, na realidade, reproduz um monumento existente na cidade de São Paulo, e a estatueta é da ordem do ornamental, por ser um pequeno objeto de culto religioso. A relação entre eles em um mesmo recinto produz uma percepção mais intensa do impacto de cada uma dessas dimensões, tanto no espaço quanto em relação ao corpo. A sensação de desorientação aumenta à medida que se percebe a amplitude da projeção de sombra relativa ao objeto que, teoricamente, a origina. E, conseqüentemente, quando se nota que são duas figuras diferentes, essa confusão se faz ainda maior e instala-se o paradoxo. Somente com duas figuras e um pedestal, ou seja, com três elementos o espaço torna-se um sistema visual complexo, com dados contraditórios, rupturas de expectativas e experiências sensoriais inusitadas.

\ Infinito

A ideia do infinito, de algo sobre o qual não se sabe o começo nem o fim, está inevitavelmente relacionada ao espaço celeste e a todo o imaginário acerca desse universo interminável, que se faz presente nas religiões, na mitologia, nas crenças populares e na ciência. Inserir o infinito em um espaço finito é uma tarefa poética. Quando pensamos na arquitetura como um espaço finito, entendemos assim porque temos uma compreensão racional de que todas as edificações construídas são limites espaciais, demarcações, propostas de contenção de espaços para formar ambientes fechados e descolados da continuidade externa. A arquitetura é o descontínuo.

Trazer o infinito para dentro de uma estrutura pensada para impor delimitações físicas aos corpos e objetos, que ergue paredes para determinar a finitude de um determinado espaço, é a proposição de um paradoxo. A obra *Entrecéu* questiona o poder de determinação de fronteiras e limites que a materialidade concreta dos edifícios nos impõe. Além disso, inverte a nossa perspectiva de olhar o mundo, colocando aos nossos pés a imagem do cenário celeste que é esperada acima de nós. É possível andar sobre o infinito. Em outra perspectiva: a imensidão do céu foi moldada ao ambiente, acomodada no desenho arquitetônico e, mesmo domesticada nesse confinamento, consegue mudar o caráter do lugar que se estabelece ali. A camada sensível que se sobrepõe à forma da construção tem um papel crucial na composição e na percepção do tipo de lugar que se instala no ambiente.

O fato de ser uma cena de céu enquadrada no ambiente construído se choca com a presença de outros elementos arquitetônicos: algumas portas e passagens se abrem em meio ao azul e às imagens de nuvens, sugerindo que existe algo para além do infinito. Nesse ponto, a arquitetura surpreende os sentidos, que estavam enganados pela ilusão da imagem, e mostra que, mesmo representando a finitude dos espaços, ela pode propor passagens, aberturas e percursos espaciais inesperados. O que se percebe nesse momento é que a imagem que recobre a superfície do ambiente potencializa e atribui novos sentidos para os recursos tradicionais da dimensão tectônica da arquitetura. Uma porta ou passagem em qualquer edifício é um indicativo comum de que outro ambiente se encontra após aquela passagem, mas essa consciência, no cotidiano, não ganha a magnitude de um questionamento acerca do imaginário que se forma em torno da ideia de infinito, por exemplo.

Essa imagem, que faz alusão ao infinito celeste, entrecortada pela própria arquitetura de um ambiente fechado, traz a condição de heterotopia para o lugar. Stéphane Huchet (2012) comenta os processos heterotópicos a partir da condição de “disjunção paradoxal”: situações de ruptura que permanecem em estado de convivência, que não se separam em definitivo. Na obra *Entrecéu* o infinito celeste parece ser o estado natural do ambiente, sendo que as portas, outras passagens e as estruturas visíveis da arquitetura surgem como rupturas nesse contexto visual. A arquitetura aparece

como o fator de estranhamento, como um dado que não cabe naquela realidade. Em meio a esse mergulho imagético, os dados estruturais da arquitetura aparecem como um fator de linguagem e não só como dimensões físicas da edificação, gerando um estranhamento justamente porque contrariam as expectativas tradicionais sobre o papel desses elementos em um ambiente. As aberturas e portas passam a ser vistas dentro do contexto imagético proposto pela obra, desconectando-se da funcionalidade original que possuem no projeto arquitetônico e apresentando uma função de caráter simbólico dentro do contexto heterotópico constituído pela imagem.

Já a obra *Observatório* cria um microcosmo. O infinito, nesse caso, é uma perspectiva de olhar voltada para dentro de um dispositivo, situado no centro do ambiente, que dialoga com outro infinito, que é a abertura transparente do teto logo acima, que sugere estarmos observando o céu ou algum corpo celeste. O objeto central é oco e contém uma imagem ao fundo que insinua um mergulho no espaço sideral: em um recipiente do tamanho de um caixote vislumbra-se o infinito. A condição heterotópica se completa ao contemplarmos as duas situações: o ambiente que nos acolhe e o microcosmo situado à nossa frente. Na verdade, o espaço expositivo parece ser uma ampliação do dispositivo central. Portanto, quando olhamos para dentro dele, estamos visualizando o ambiente arquitetônico real em uma perspectiva diminuta e em profundidade. Um ambiente funciona como uma reverberação de outro, como uma caixa de ressonância, ampliando seus efeitos e as sensações que cada um provoca. No sentido oposto, um mostra ao outro que os seus limites visíveis e palpáveis, mesmo verificáveis ao toque, podem ser ludibriados pela percepção. A obra recriou uma versão reduzida da estrutura arquitetônica justamente para, em comparação ao espaço real, demonstrar a possibilidade de ampliação sensorial provocada pelas imagens.

\ Fragmento

Explodir a arquitetura em centenas de fragmentos e refazer a sua superfície com os pedaços estilhaçados do original. Uma estrutura planejada para ser organizada, proporcional e harmônica passa a ser vista como uma extensão totalmente desconstruída e aparentemente caótica. A arquitetura passa a incluir o caos como elemento formador da sua superfície, sugerindo uma estética que tangencia o absurdo, pois embaraça as referências habituais dos ambientes. O grau de perturbação que a desconstrução visual da arquitetura a partir de fragmentos fotográficos proporciona afeta a segurança dos usuários, pois cria um grau de desconfiança acerca dos limites, apoios e anteparos de proteção que formam os ambientes. Além da insegurança, fica muito presente a sensação de continuidade entre as paredes, o teto, o chão e outros elementos estruturais da edificação que, em lugar de sinalizarem, para os observadores, as mudanças fundamentais nas divisões da construção, indicam um ambiente alterado quando se trata da percepção de sua volumetria.

Um aspecto importante é a inclusão dos elementos externos da natureza nos fragmentos da arquitetura. Por exemplo, os recortes fotográficos do telhado envidraçado do Palácio de Cristal, em *Lumen*, incluem partes do céu, das nuvens e de outros elementos naturais que podem ser vistos através dos vidros, portanto, esses dados da natureza são incorporados nos fragmentos visuais da arquitetura. Uma relação paradoxal começa a se instalar nesse espaço, pois superfície e ambiente externo passam a ser um mesmo elemento e, mais instigante ainda, torna-se uma situação em que as cenas naturais passam a ser vistas como parte composicional dos recortes materiais da arquitetura. A malha física que separa o interior do exterior incorpora dados visuais dos fenômenos naturais em sua estrutura e forma: elementos naturais e industriais formam o revestimento de superfície desse ambiente e, assim, são equiparados como potências de linguagem.

Nessa condição, espaços como o Palácio de Cristal, que originalmente era uma estufa e hoje recebe obras de arte diversas, ganha uma nova pele e, por meio desta, uma nova característica como lugar. A sua origem como uma estrutura permeável à iluminação natural, com a função de manter a vida das plantas ali cultivadas, é reafirmada de alguma forma nessa nova composição de superfície, pois as reproduções fotográficas dos frames de céu estão fixas na arquitetura, inclusive no chão, estendendo essa função a todo o ambiente. Como uma sombra ou um espectro desse passado, a atmosfera que se forma nessa nova composição revive algumas sensações remotas proporcionadas pelo edifício, gerando uma fusão entre passado e presente. Em meio a essa suspensão do tempo, um novo lugar se constrói aos olhos dos sujeitos que circulam no seu interior, estimulando o corpo e os sentidos em seus movimentos por entre jogos de luz que projetam imagens híbridas de vegetação, céu e das próprias estruturas metálicas que compõem a arquitetura do edifício. O espaço tomado por essas luzes, sombras e jogos de imagens de superfície se aproxima de um ambiente heterotópico por estar em um 'entre lugar': não é exatamente a estufa antiga, mas também não é mais o edifício que se mostra como espaço expositivo atual.

Já na obra *Luminância*, a confusão sensorial não se faz entre ambiente externo e interno, mas acontece justamente pelo fato de o espaço estar lacrado, todo fechado em si mesmo. Todas as aberturas comuns do edifício, como portas e janelas, estão recobertas de fragmentos da superfície arquitetônica. Novos desenhos dos gradis e vitrais se constroem no chão, paredes e teto do lugar, recriando a superfície original do edifício. *Luminância* é feita totalmente com imagens digitais, que reproduzem por meios tecnológicos a materialidade original da arquitetura interna dos ambientes do edifício, construído em 1901. A tecnologia e as imagens, como Hal Foster (2015) comenta, é uma forte característica da arquitetura pós-moderna, que se conecta com uma sociedade com forte apelo visual e sensorial em busca de intensidade nas experiências. Esses recursos foram abraçados por vários artistas e arquitetos, tanto por

uma sintonia com a época como por uma convicção de que esses meios são propícios para legitimar as próprias propostas de intervenções no espaço. Regina Silveira utiliza a tecnologia digital por ser um meio contemporâneo à sua obra, mas, também, por introduzir aspectos atuais da nossa organização social e dos meios produtivos de que as áreas projetuais dispõem.

A aplicação da reprodução tecnológica das linhas e formas do edifício é um recurso feito para confundir os sentidos, mas, ao mesmo tempo, é um artifício que pode ser desmentido facilmente diante de um olhar atento. O jogo que se faz aqui é o de explicitar a simulação visual da imagem tecnológica enquanto se mostra a potência sensível dos elementos de superfície da própria arquitetura. Os fragmentos visuais criados digitalmente se misturam com os elementos originais do edifício, fazendo a volumetria da construção dar vida aos elementos gráficos a ela sobrepostos. A arquitetura, com seus materiais e estruturas típicas, oferece a sensação de realidade necessária aos grafismos digitais para que a ilusão dos sentidos se realize. Realidade e simulação se confundem em um mesmo ambiente, recriando um universo único, constituído por encaixes e desencaixes das estruturas visuais da edificação, em uma nova ordem (ou desordem), proporcionando um espaço heterotópico como um lugar sem lugar, sem referência, lógica ou lastro nos moldes tradicionais de se formatar esses elementos construtivos. Um lugar outro se forma, sem uma função explícita, mas com uma sensação evidente de que não se trata mais do lugar original. Um espaço em suspensão em relação à própria realidade que lhe deu origem.

\ Abismo Visual

Quando Michel Foucault (2013) fala de heterotopias, ele utiliza a expressão “contraespaços” para denominar esses outros lugares, que em suas reflexões são lugares existentes, mas que se constituem por meio de lógicas próprias e exclusivas de seus domínios. Em *Vórtice e Abyssal*, a ideia de contraespaço pode ser tomada por vários aspectos, sendo o primeiro deles a própria contraposição gráfica que o desenho propõe à arquitetura. Nas duas obras, mas principalmente na obra *Abyssal*, acontece uma experiência visual de certo espelhamento da arquitetura vertical de um edifício, em uma perspectiva de profundo adensamento da imagem para o interior do que racionalmente entendemos que seja o chão. Uma imagem verticalizada de construção arquitetônica surge, contradizendo o limite real do solo, formando um contraespaço gráfico que nos permite caminhar por uma viagem sensorial neste outro lugar. Essa edificação logo se mostra imaterial, mas nos convida para uma possibilidade de imersão em um lugar situado abaixo da nossa base de sustentação, que é o chão.

A dificuldade de conciliação entre o real e a proposição heterotópica é colocada em questão por Foucault: “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incom-

patíveis” (2013, p.24). Tomando os exemplos que o próprio autor apresenta do teatro e do cinema, as instalações citadas de Regina Silveira encenam, em um espaço arquitetônico real e feito originalmente para outras finalidades, outro lugar, somente possível de ser vivido e habitado como uma ficção arquitetônica. Como no teatro ou cinema – espaços que nos transportam para inúmeros outros – o espaço real onde se instalam essas imagens torna-se temporariamente outro, um lugar que está ali para os sentidos e para a imaginação. A arquitetura se coloca a serviço de uma poética do lugar, torna-se múltipla sem deixar de ser única.

Essa conjugação de lugares distintos em um mesmo espaço traz, especificamente em *Abyssal*, uma combinação de diferentes temporalidades. Da mesma forma que para Foucault (2013) uma biblioteca é um acúmulo de obras que foram escritas ou se referem a lacunas específicas de tempo, com temas datados ou não, o edifício onde foi instalada *Abyssal* trouxe a questão das temporalidades perceptíveis na arquitetura. O desenho original do prédio, que sediava um antigo mercado, é replicado em distorções de perspectiva, colocando essa referência do passado em outra visualidade, alterada pela limpeza gráfica dos traços digitalizados que marcam, na fachada do edifício, uma época passada. Com os mesmos elementos e desenhos estilísticos do projeto arquitetônico original, Regina Silveira refaz a percepção do tempo e recoloca essas imagens em outra espacialidade e época. Visivelmente o edifício gráfico que mergulha em profundidade não é o mesmo que constituiu historicamente o mercado antigo que existia naquele lugar. As formas são similares e claramente derivadas da mesma referência arquitetônica, mas apontam para tempos distintos, porque a representação gráfica da construção carrega em si dados estilísticos e técnicos que trazem o original para o tempo presente, só que em uma espacialidade fictícia.

Nesse ponto, coloca-se a heterotopia como uma ilusão, que no pensamento de Foucault (2013) acontece por meio de uma sensação de que você entrou em um lugar peculiar, mas, na verdade, este ambiente não desvenda o que realmente ele sugere. A relação entre espaço e lugar continua sendo um enigma, que no caso de Regina Silveira é reforçado pela impossibilidade sensorial percebida entre o espaço que se apresenta aos olhos e os limites construídos, que podem ser tocados pelo corpo. A imagem e o espaço formam um lugar inacessível ao corpo, mas que é percebido como possível por meio da visão. Uma possibilidade dada de imediato aos olhos que, logo em seguida, é desmentida pelo corpo. Simbolicamente, um novo lugar se estabelece ali, mas ele é feito de uma espacialidade fictícia. A grande questão nessa situação é que você tem a impressão de que teve acesso a um lugar inesperadamente diferente e singular, o que acontece somente em função de uma ilusão dos sentidos: a singularidade desse espaço só existe enquanto o seu corpo e a sua mente são capturados pela sensação provocada por meio da imagem gráfica associada ao ambiente.

Daniel Defert, comentando sobre a ideia de heterotopia em Foucault, esta-

belece uma articulação entre “a linguagem, o olhar e o espaço”, conectando “o visível e o enunciável” (DEFERT In: FOUCAULT, 2013, p. 37). Talvez em *Abyssal* seja possível pensar que a arquitetura, mais do que sensibilizar os olhos, traz enunciados sobre a função social e o período histórico da edificação, enquanto as instalações gráficas de Regina Silveira levam os sujeitos para uma viagem sensorial que só se torna possível por esse alinhamento entre a linguagem, o olhar e o espaço. Com certeza, os elementos utilizados pela imagem citam os dados sociais e históricos presentes na arquitetura, mas eles não se impõem à experiência dos sentidos, que se confundem à medida que o espaço se duplica visualmente. É essa combinação que faz o sujeito achar que está em um lugar, ao mesmo tempo em que não está, como no exemplo do espelho de Defert: visivelmente você está naquele recorte de vidro espelhado, mas, na verdade, existe uma duplicação virtual e visual do espaço que dribla o entendimento acerca da espessura e limitação física do espelho como material e objeto. Nesses casos, a intersecção entre linguagem, olhar e espaço é responsável pela consolidação de outro lugar, de realidade intensa para a percepção e para o corpo, mas inexistente como delimitação física de um ambiente concreto.

\ Grafia

Nessa seleção de obras, as palavras são tomadas como conceito, forma e luz. *Glossário* traz uma diversidade de grafias para a palavra luz, apresentando o conceito em diferentes estratégias visuais, sejam elas tipologias variadas ou vazados de luz que as palavras proporcionam ao ambiente. *Luz/zul* brinca com o sentido de leitura e com a disposição visual das letras da compacta palavra “luz”, recurso que é realizado por meio da combinação entre a projeção luminosa nas paredes do ambiente e o recorte vazado da palavra em material adesivo na janela. Com estratégias similares de palavras em recortes, *Lumen: Transluz* cria uma moldura tipográfica no teto que se abre para a vista do céu. *Atractor* propõe a palavra “luz” em material refletivo como fator de atração visual para as sinuosidades e meandros do espaço construído. Em todos esses casos a luz é um fator preponderante para a escrita e a leitura, tornando-se o elemento responsável pela sensibilização da superfície a partir do desenho das palavras e do sentido das mesmas. A palavra escrita propõe uma leitura do espaço por meio das formas tipográficas, assim como da luz e da sombra que ela imprime no ambiente. A decodificação das palavras acaba por corresponder a uma decodificação dos meandros do espaço construído e do detalhamento do seu desenho.

Stéphane Huchet (2012, p. 129) menciona a definição de obra *in situ* como uma proposição que visa a “decodificar o *site* através da obra”, ressaltando que alguns autores enxergam, a partir desse dado, uma diferença entre esta modalidade e as instalações *site-specificity*, argumentando que as últimas não levam ao extremo a proposição disjuntiva diante do espaço, ou seja, a inclusão de elementos paradoxais

da própria constituição do lugar. Classificações à parte, a decodificação do *site* pela arte deve considerar, então, a revelação das suas incongruências e da sua complexidade, indo além de uma apropriação consensual de suas características espaciais ou sociais. Nesse sentido, é legítimo para uma obra que explora um determinado lugar provocar a percepção dos sujeitos em direção às contradições do mesmo, que podem ser resultado da própria imposição projetual da arquitetura ou mesmo das imprevisíveis apropriações coletivas do espaço como lugar compartilhado.

Ao refletir sobre as instalações de Regina Silveira a partir dessas observações, nota-se que a leitura do espaço provocada pela leitura das palavras inscritas graficamente nos ambientes atua nos dois sentidos: revela os contornos e volumes arquitetônicos pouco notados, por não estarem associados a nenhuma qualidade espacial ou mesmo a uma função perceptível, assim como expõe dados espaciais desconhecidos ou inexplorados pelos sujeitos. O percurso que se faz com os olhos pelas palavras induz a uma exploração inédita da arquitetura e, ao mesmo tempo, confunde o desenho das letras e signos textuais com novos volumes e formas inexistentes na estrutura construída.

No caso específico de *Atractor*, o material refletivo que desenha a palavra “luz” acrescenta brilhos que não são próprios dos materiais de revestimento originais do edifício junto com reflexos do ambiente externo, que incorporam imagens estranhas à arquitetura. Ao mesmo tempo que esse material adesivo contorna o expressivo desenho estrutural da construção e realça a sua volumetria, novos dados de luz e sombra são acrescentados ao espaço e, conseqüentemente, a percepção de novos volumes e relevos se forma. Os aspectos do ambiente refletidos nas cavidades, cortes e curvas da edificação introduzem imagens do céu e do entorno paisagístico e urbano, inserindo no projeto de arquitetura novos fatores espaciais por meio de estratégias visuais de superfície.

Novos ambientes visuais se formam, pois a palavra “luz” desconstrói a materialidade original da edificação e sugere espaços penetráveis, sem a densidade e a concretude tradicional de um edifício, que parecem abrir fendas para outro lugar, menos denso e mais etéreo, que combina de forma subjetiva o ambiente externo e o ambiente interno, a natureza e o lugar, os limites construídos e a ilimitada extensão da paisagem natural. A luz, tanto como fenômeno natural incidindo nos materiais, assim como um recorte físico de tipografias que desenharam a palavra “luz”, torna-se o elemento responsável por inserir a perspectiva de lugares inesperados, que podem aparecer em meio à volumetria original do projeto arquitetônico. Esses ambientes visuais sugerem possibilidades espaciais que são tão ilusórias quanto reais, pois afetam os sentidos por meio das sugestões visuais, ao mesmo tempo que não podem ser penetradas fisicamente pelo corpo.

Lumen: Transluz é uma obra que realiza a grafia em luz da palavra “luz”, interferindo nas imagens instaladas no chão do edifício que reproduzem o próprio teto envidraçado do Palácio de Cristal, edifício sede da exposição. Essa instalação provoca uma confusão entre o chão e o teto por meio de imagens, luzes, reflexos dos adesivos azuis e o azul celeste da própria natureza, que escapa por entre os seus recortes abertos para o mundo exterior. A recorrência dos mesmos elementos gráficos, tipográficos e iconográficos tanto no chão quanto no teto confundem as expectativas suscitadas pela arquitetura como um domínio típico de ordenação dos espaços e de suas superfícies de contato com os usuários a partir do reconhecimento de suas funcionalidades cotidianas.

Essa confusão entre ambiente externo e interno, dentro e fora, o que está acima de nossas cabeças e o que está abaixo de nossos pés, o que é estrutura física e o que é uma construção virtual do espaço pelos sentidos coloca o sujeito em um estado de atenção sensorial, em um fluxo constante de estímulos à percepção que faz do espaço e do corpo duas instâncias ativas em um processo de interação sensível. O que as projeções de luz natural em forma tipográfica e da cor do teto fazem em relação ao chão é uma insinuação de aproximação entre duas interfaces teoricamente incomunicáveis devido ao seu distanciamento estrutural natural. Ao conectar essas duas extremidades de um ambiente construído, as imagens geradas nessa intercessão produzem um olhar atento para o intervalo entre os limites espaciais configurados pelo chão e teto. O espaço ganha relevo e tensão sensível.

Em *Luz/zul*, a continuidade de leitura entre a palavra “luz” em recorte de vinil adesivo na face externa da janela e a mesma palavra, lida em outro sentido, projetada em luz natural nas paredes internas do ambiente, gera uma cumplicidade entre ambiente externo e interno, demonstrando que a linha divisória entre esses dois campos, na verdade, não suprime o fluxo de interferências e conexões de diversas naturezas que acontece nos seus intervalos comuns. Retomando a conexão entre “a linguagem, o olhar e o espaço”, apresentada por Daniel Defert (DEFERT In: FOUCAULT, 2013, p. 37) como uma articulação presente nas heterotopias, é relevante tomar essas palavras grafadas no ambiente como enunciados sobre o espaço, dirigidos ao olhar.

Esses conteúdos textuais anunciam relações entre formas tipográficas, luz, sombras e volumes estruturais, indo além do conceito que a própria palavra sintetiza. O ambiente assume uma voz perante os sujeitos que ali se encontram, atribuindo às suas estruturas de delimitação e sustentação uma capacidade de comunicação verbal e visual antes inexistente nesse lugar. A linguagem verbal se torna visual; o olhar é dirigido à leitura das palavras e, por consequência, à leitura do espaço que, por sua vez, ganha a elasticidade de ultrapassar os limites entre o externo e o interno ao ser tomado como uma continuidade gráfica. É interessante sublinhar essa questão: o espaço passa a ser identificado aqui por intermédio de uma categoria gráfica, um intervalo demarcado por sinais gráficos e tipográficos no ambiente. O espaço torna-se compreen-

sível por meio de um percurso visual graficamente orientado. Propostas inesperadas de contínuos visuais oferecem um novo tônus espacial entre os ambientes.

Glossário possui, da mesma forma, essas potencialidades, sendo que a sua instalação no ambiente provoca uma multiplicidade de leituras visuais da mesma palavra/conceito: “luz”. O fato de ser tomada por conceitos verbais graficamente inscritos em sua superfície faz da arquitetura um suporte tridimensional, de natureza imagética, em diálogo com os significados trazidos tanto pelas palavras quanto por sua organização visual. Ainda pensando a partir de Daniel Defert (DEFERT In: FOUCAULT, 2013, p. 37), a conexão entre “o visível e o enunciável” se faz na palavra-imagem “luz”: forma tipográfica que sensibiliza visualmente o espaço enquanto comunica o conceito ao qual seus signos linguísticos se referem. A palavra é feita do próprio conceito que ela representa e seu efeito luminoso se movimenta ao longo do dia, percorrendo o espaço à medida que o sol realiza seu percurso natural. A dinâmica da luz carregada de significados linguísticos torna-se responsável pela percepção de um novo lugar, com uma sensibilidade outra, que coloca em suspeita a composição original do espaço, assim como a sua função.

A relação entre a palavra e a imagem nessas obras pode ser comparada, em certos aspectos, com a dualidade entre a luz e a sombra, pois todos esses dados são tomados como fundamentais para as interferências nos espaços construídos presentes em quase todos os trabalhos de Silveira. Se entre luz e sombra existe uma interdependência essencial, que faz com que um não exista sem o outro para construir a percepção da volumetria e das camadas da construção, a relação entre palavra e imagem nessas três obras também surge a partir de um laço vital com o espaço: a palavra ocupa o espaço em uma lógica de superfície, da mesma forma que as imagens. Nesse caso, a palavra mantém seu sentido de leitura textual combinado com uma impressão visual, um impacto imagético, percebidos por meio de um processo associativo entre as formas tipográficas e as outras formas constituintes do espaço. Nesse contexto, a leitura das palavras não ocorre de forma linear como é natural aos textos, mas segue o pensamento de superfície: textos e imagens decodificados por um processo associativo, que ocorre de acordo com a percepção e subjetividade do leitor. Assim também se consolida um processo de interdependência entre esses elementos – palavra, imagem e espaço – como agentes essenciais da percepção do lugar.

As palavras grafadas no ambiente pela luminosidade natural, a contraforma da tipografia em adesivos azuis, as sombras e os reflexos são os componentes que produzem o caráter ficcional desses ambientes, intensificados pela dinâmica da luz natural ao longo do dia ao percorrer o espaço através do desenho vazado das letras ou pelo brilho de um material refletivo. Todos esses dados sensíveis se confundem em consistência e aparência com as sombras e os reflexos luminosos próprios da estrutura volumétrica e da superfície arquitetônica, provocando uma estonteante sensação

de que as superfícies se desdobram em camadas ou volumes, que só existem como frutos da percepção. Em um contexto heterotópico, as palavras trazem leituras inéditas das estruturas arquitetônicas.

\ Feminino

O universo feminino constitui um tema recorrente para Regina Silveira. Tratado por meio de objetos do cotidiano doméstico – que podem ser xícaras ou louças – ou por afazeres tradicionalmente associados às rotinas das mulheres – como os bordados – o feminino surge a partir de uma referência aos ambientes íntimos das casas, aos espaços de convívio familiar aos quais as mulheres historicamente foram condicionadas. Mas um aspecto interessante da apropriação que a artista faz desses elementos está na aplicação dos mesmos nas superfícies externas das edificações, como já foi visto nas obras *Tramazul* e *Bordadura*, expondo nas fachadas um fazer doméstico ou domesticado ao longo da história feminina. Além da questão do domínio das faces externas da arquitetura pelo feminino, colocando a mulher e seus afazeres em contato com o mundo, ou melhor, com a rua e com o urbano, sempre tomados pelo masculino, o que está sugerido nessas obras é uma materialidade simbólica de caráter feminino, sustentando as estruturas visíveis do mundo construído tanto quanto a rigidez dos materiais e a racionalidade das técnicas de engenharia.

Em termos de formação de um conceito de lugar para esses ambientes, o paradoxo visual da fachada de um edifício erigida com a delicadeza das telas de fibra têxtil bordadas coloca em dúvida a capacidade de sustentação dessa arquitetura e a sua resistência como material de proteção e isolamento entre o interno e externo. Nessas condições, a noção de lugar fica condicionada pelo viés da permeabilidade, delicadeza e flexibilidade desses materiais e da própria natureza da atividade de bordar: a tela pode ser o suporte de muitas tramas diferentes, possibilitando ser feita e refeita diversas vezes.

Se a obra propõe uma estrutura arquitetônica, em tese, mutável em sua organização visual devido à sugestão de que a sua superfície pode receber uma variedade de imagens entrelaçadas na aparente porosidade de seu suporte físico, a compreensão e a formulação da noção de lugar também é afetada por essa disposição a possíveis transformações iconográficas da edificação. Nesse sentido, essa instalação sugere uma disjunção permanente em relação ao entendimento operacional da arquitetura, pois coloca em aberto a possibilidade de que novas tramas visuais se façam presentes na constituição estrutural da construção, colocando-a sujeita a um processo criador de natureza feminina. O lugar está condicionado à capacidade criativa do fazer artesanal em gerar ou gestar novos universos simbólicos, capazes de afetar a sensibilidade dos usuários desses espaços.

Assim, a restrição histórica do feminino ao domínio dos ambientes internos e íntimos das construções e habitações é burlada e os elementos simbólicos do ato de tecer relações e alinhar aspectos da subjetividade no ambiente familiar passam a ser exteriorizados, ganhando visibilidade no espaço urbano, campo instrumentalizado das ações pragmáticas e automatizadas do cotidiano da cidade. Vista pelo lado interno desses edifícios, essa instalação causa uma sensação de um invólucro, de uma superfície tecida no intuito de envolver a arquitetura produzindo um filtro para o olhar. O mundo externo passa a ser visto e percebido por entre as tramas do desenho, ou seja, o gesto feminino de gerar formas e universos simbólicos em seus bordados torna-se um campo mediador entre a intimidade da arquitetura e a exposição ao mundo da rua. Ao mesmo tempo que o feminino está exposto, é ele que continua resguardando a intimidade dos ambientes.

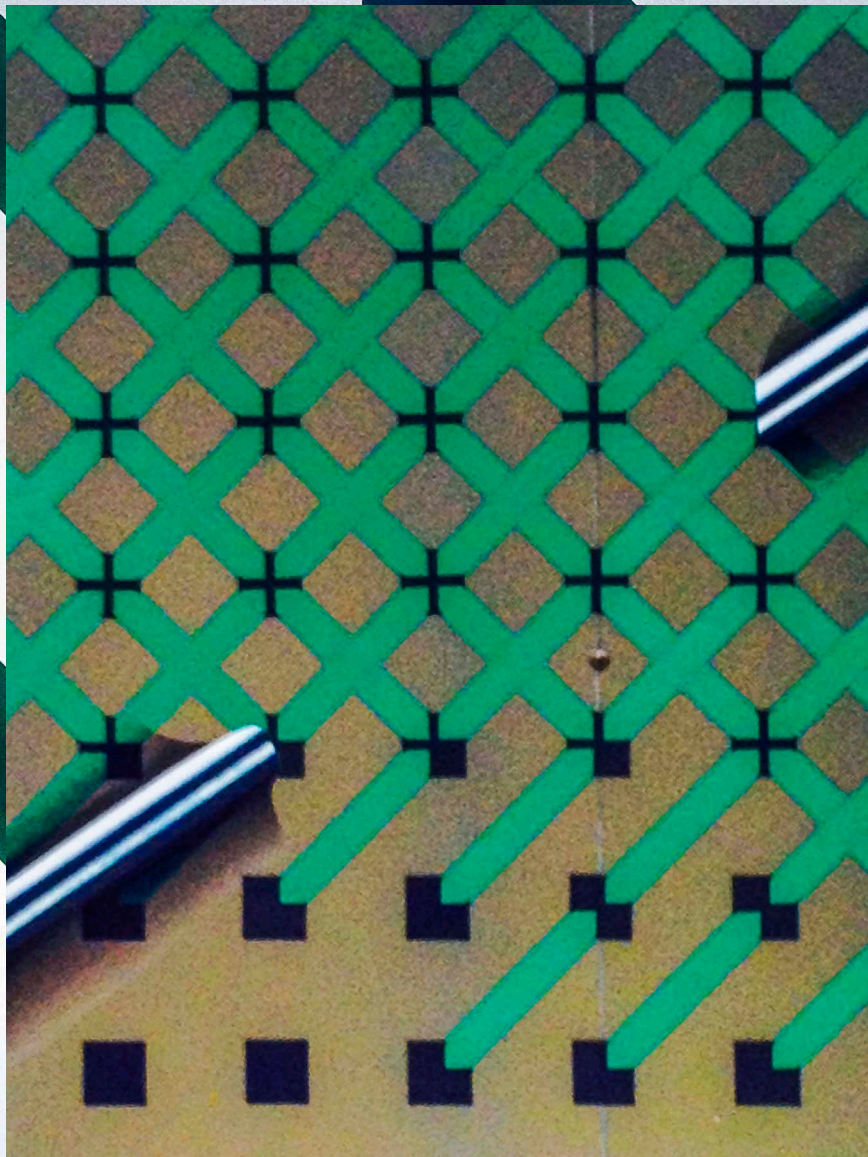
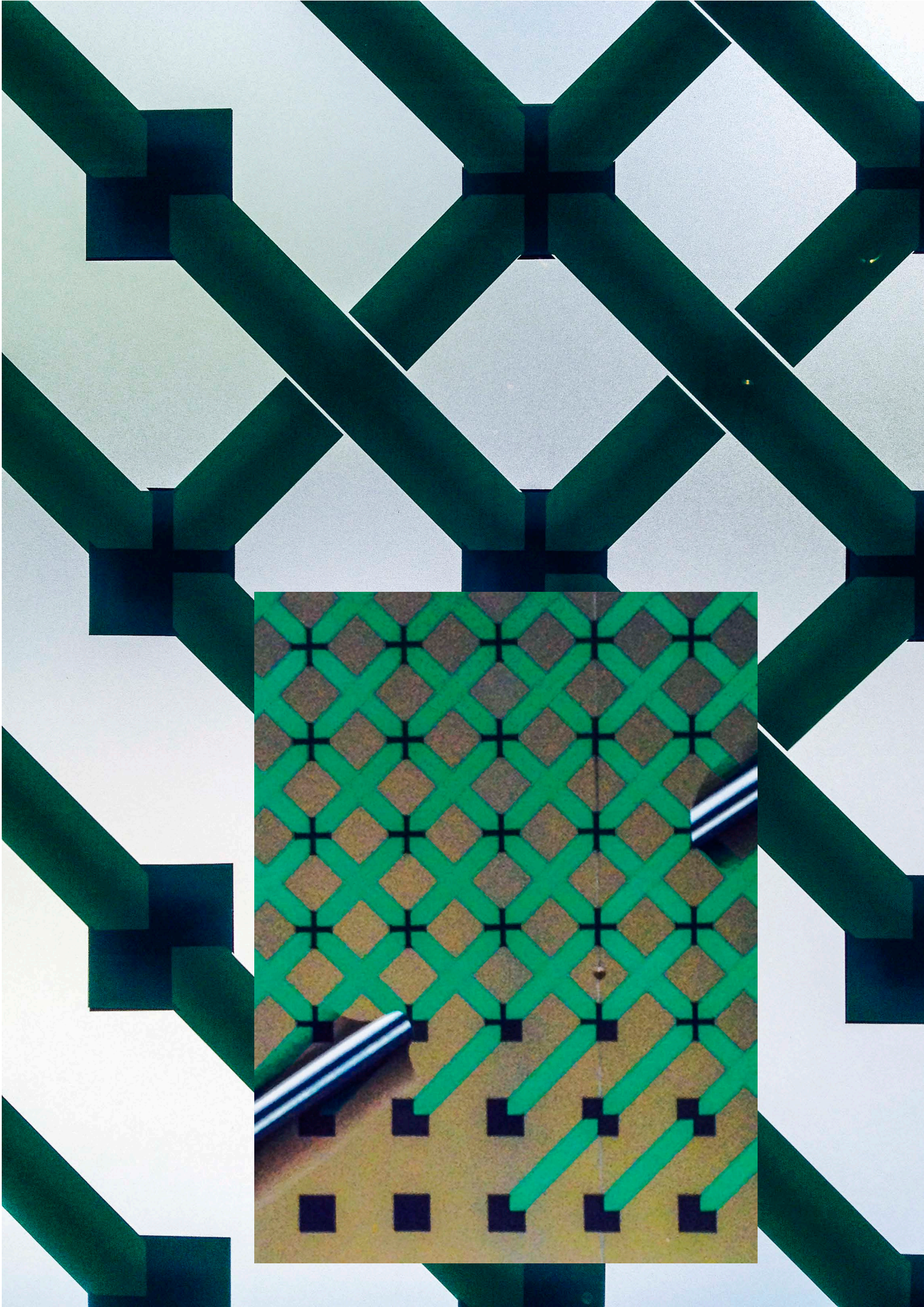
Um lugar de caráter heterotópico se forma a partir do impacto visual das fachadas que recebem essas intervenções, pois há uma surpresa pela dimensão das tramas e bordados sugeridos, que não são produzidas nessa escala na vida cotidiana, assim como pela suposta fragilidade e inadequação do suporte material que parece dar consistência e sustentação à estrutura edificada. Todas essas impossibilidades visuais colocam em questão a realidade construída dos dois espaços – MASP e Palácio das Artes – em uma contestação imagética das expectativas acerca dessas arquiteturas.

Também devem ser observadas as “espacializações da subjetividade”, citadas por Daniel Defert (DEFERT In: FOUCAULT, 2013, p. 49), que podem ser associadas à arquitetura quando são projetados ambientes que diferenciam os tipos de atividades realizadas em uma determinada habitação, como os exemplos dados pelo autor das saunas e casas de tolerância. Diante dessa colocação, as obras citadas de Regina Silveira colocam uma diferença: enquanto a arquitetura divide e planeja os espaços para delimitar ambientes destinados a atividades internas específicas, essas instalações fazem os edifícios projetarem para o exterior as atividades de ordem doméstica, retirando-as do terreno íntimo pré-definido por um projeto. Há uma atitude evidente de burlar a destinação original dos espaços, que em geral é pré-definida por tradições culturais incorporadas pelos projetos de arquitetura.

Se o conteúdo de um ambiente e a particularidade de sua lógica são os fatores que atribuem o caráter heterotópico a um determinado lugar, a situação instalada nesses dois edifícios coloca a própria presença dessas arquiteturas na cidade como manifestações heterotópicas. A forma arquitetônica, sensibilizada graficamente por elementos oriundos do cotidiano doméstico, se impõe em relação ao espaço urbano como um volume carregado de simbolismos e ícones das rotinas tradicionalmente femininas, expondo, para o coletivo, vestígios da subjetividade que deveriam se organizar nos ambientes internos dessas construções. A presença do movimento gestual do bordado que envolve a arquitetura faz de sua interface externa um sinal de que

aquela construção foi tomada por um conteúdo sensível capaz de suscitar aspectos de teor subjetivo. Essas obras propõem, então, um entendimento da arquitetura como um corpo urbano, um organismo capaz de expressar ou externar dados sensíveis em sua superfície, afetando o tipo de contato ou intermediação possível entre a arquitetura e a cidade ou a arquitetura e os sujeitos.

Fica um pensamento: é impossível dissociar a superfície e o corpo estrutural de um objeto arquitetônico, justamente por ser inviável compreender a ascendência da arquitetura sobre a cidade ou sobre a dinâmica dos seus ambientes internos sem levar em conta o que a sua superfície opera como campo intermediador de relações. Com a potência de ficcionalizar o real, a camada simbólica que reveste uma superfície arquitetônica mostra-se como um terreno dialógico, um campo de reflexão sobre a arquitetura como realidade e ficção, em direção à ativação da consciência acerca do espaço.

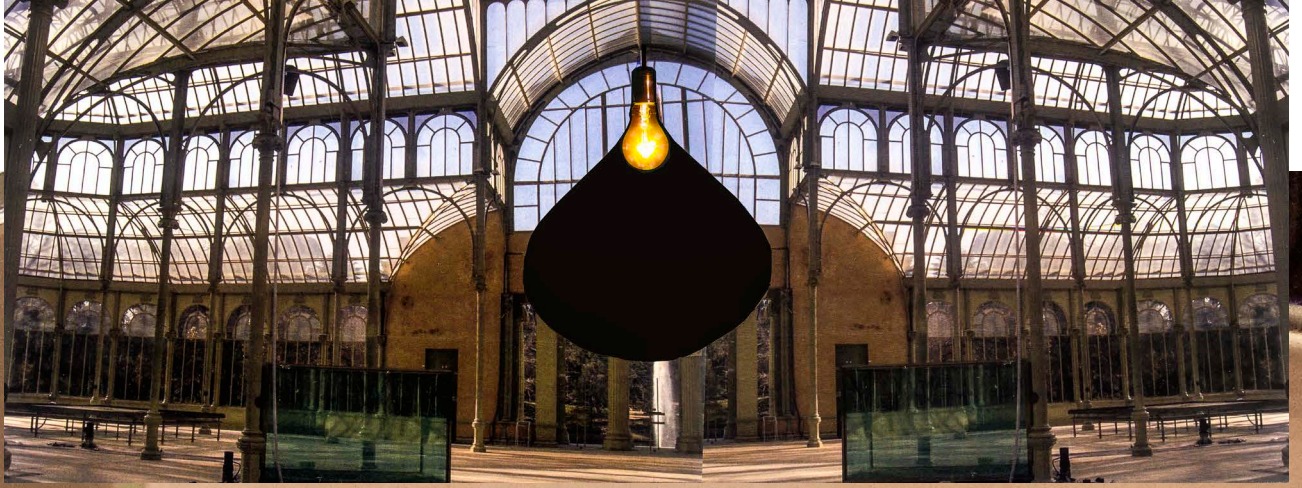


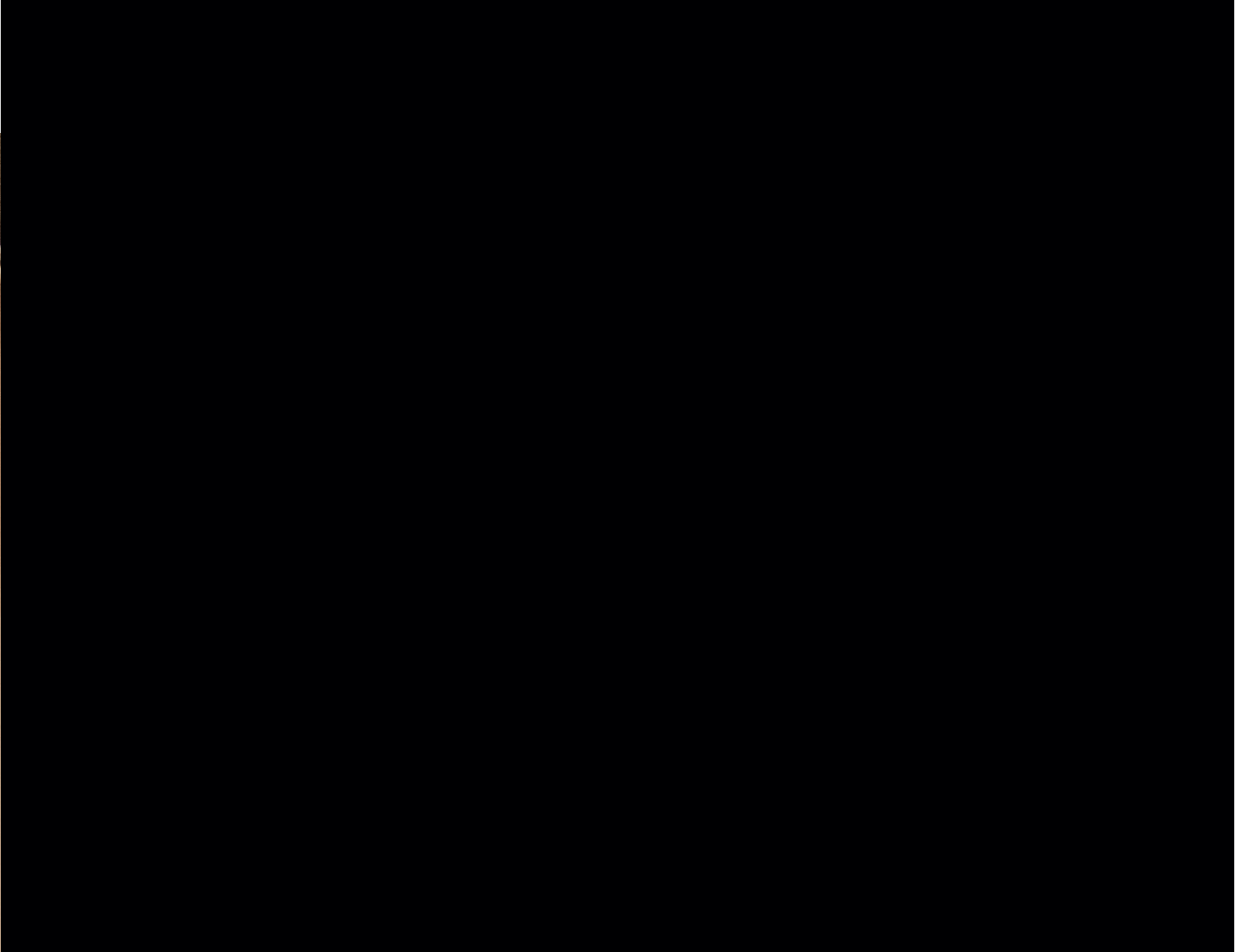


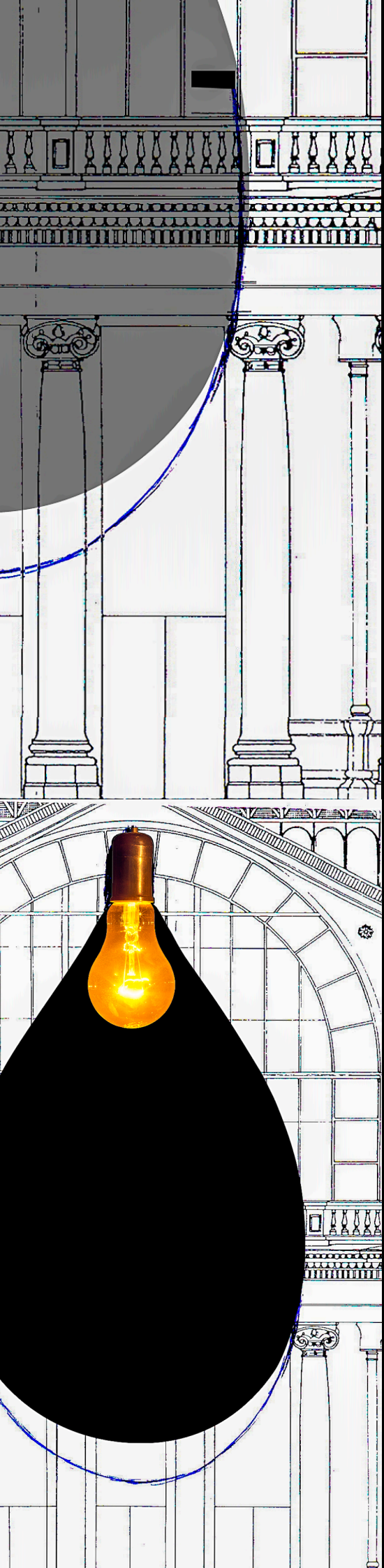








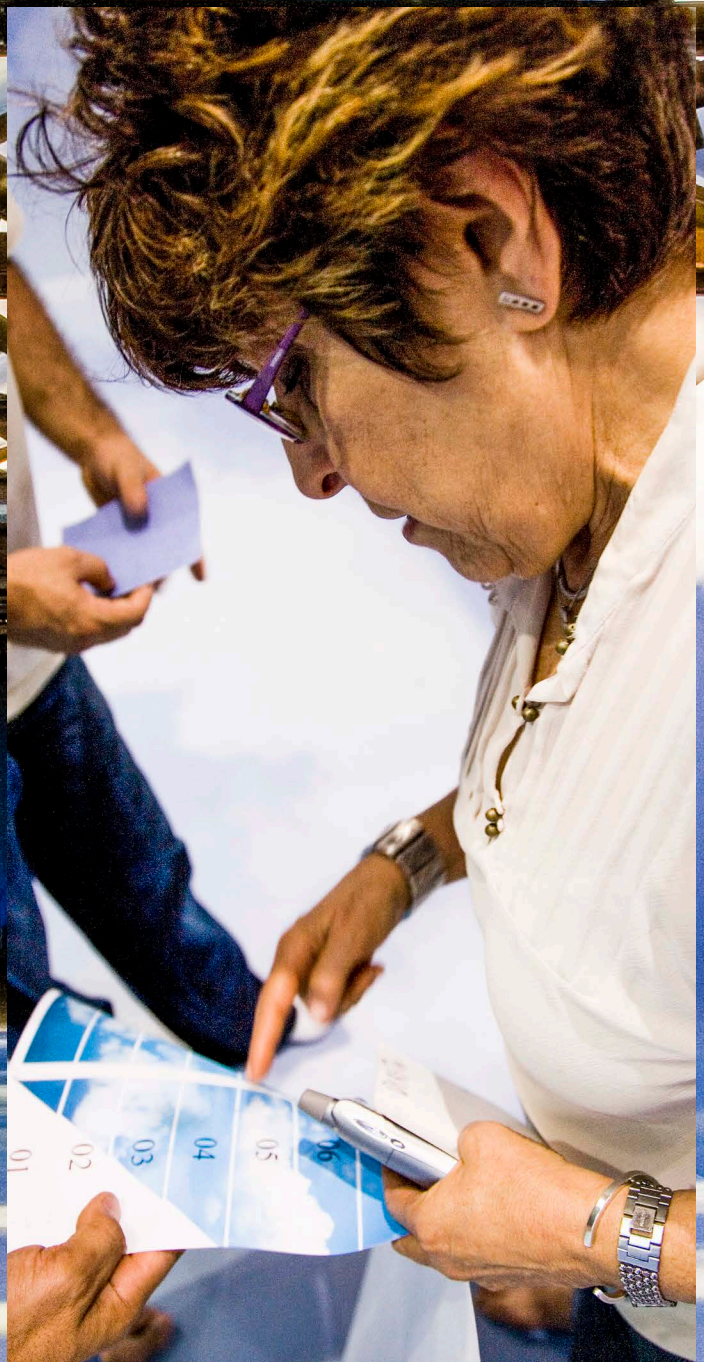


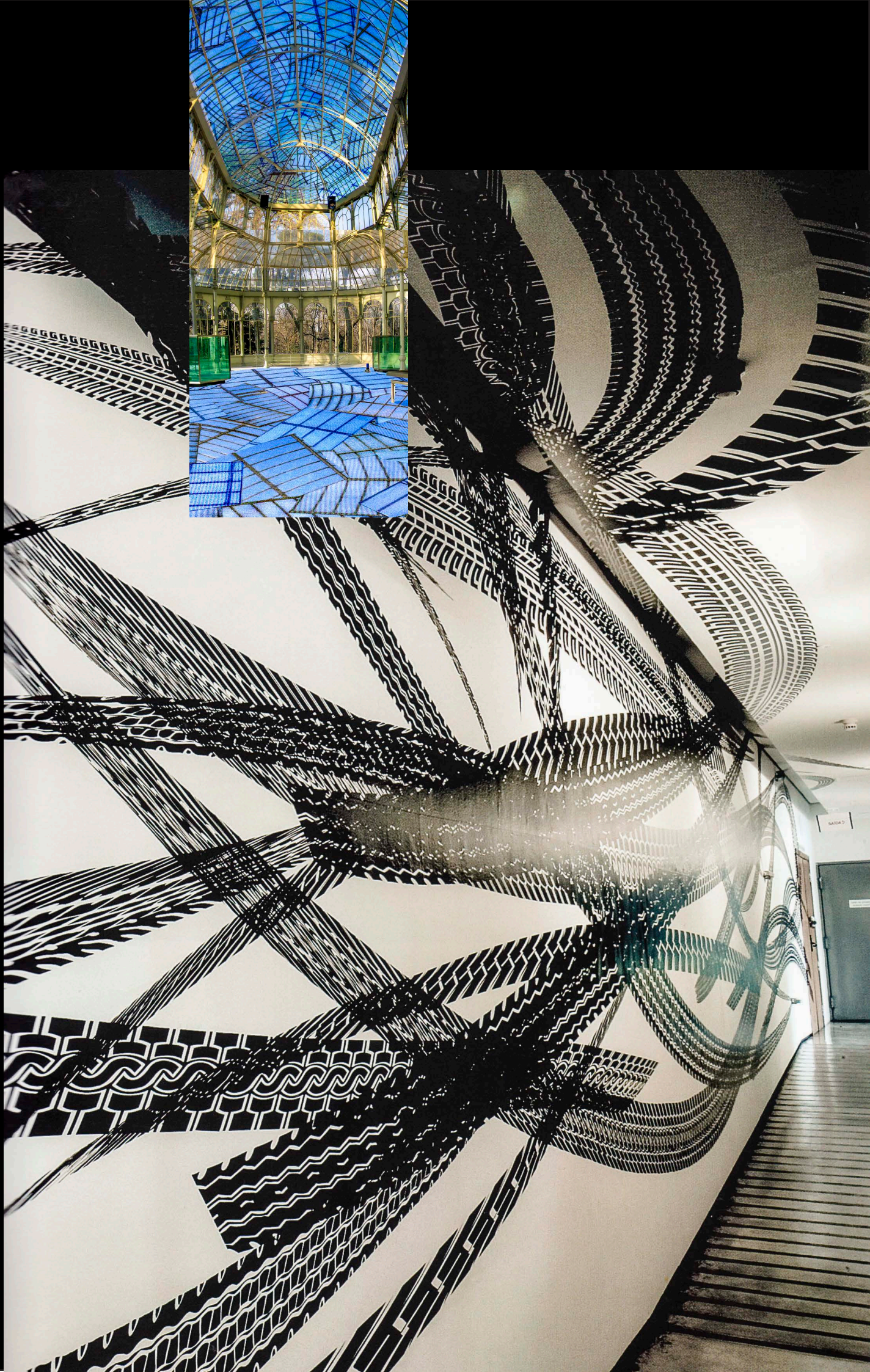


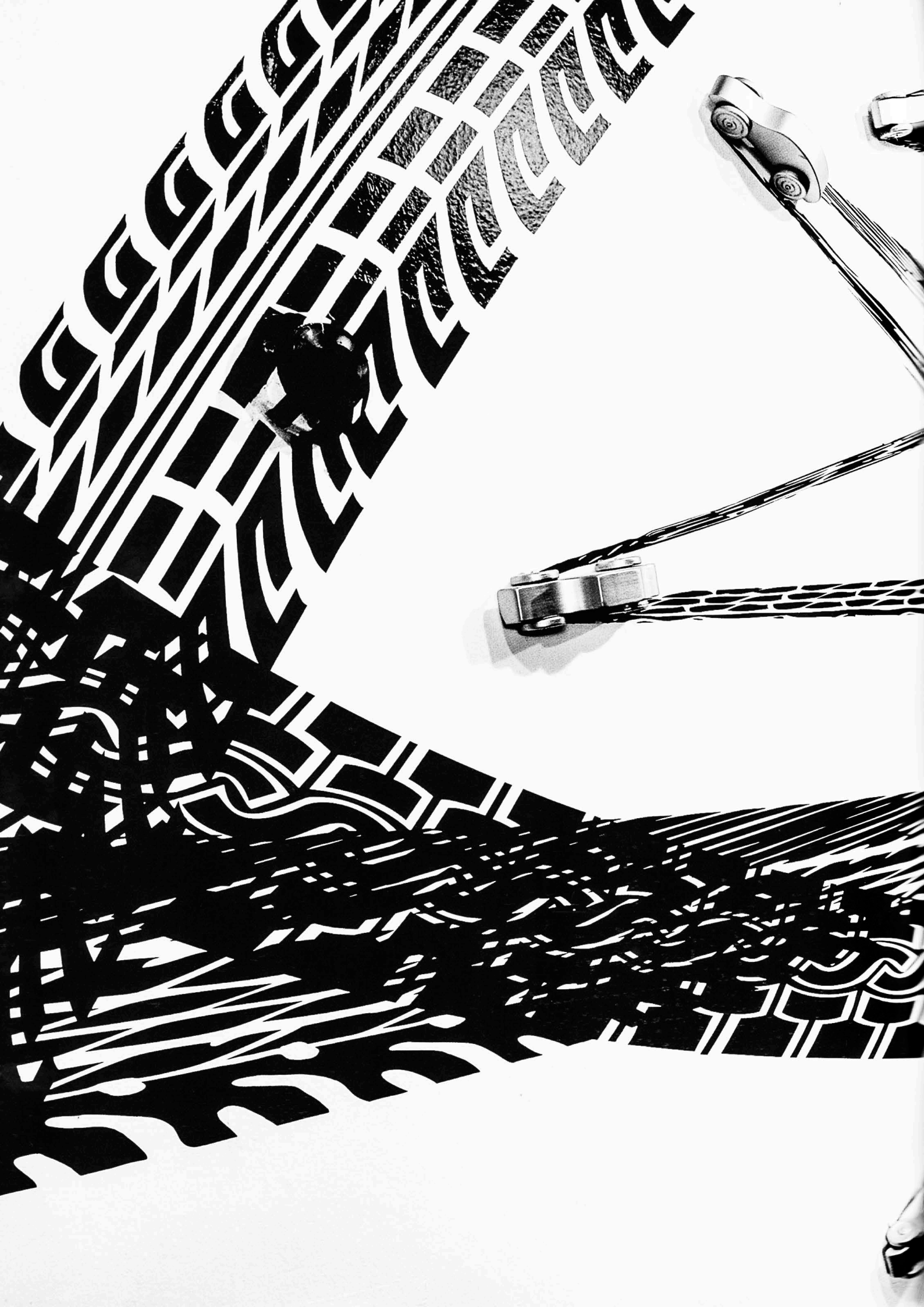












CONSIDERAÇÕES FINAIS

SUPERFÍCIES GRÁFICAS: luz e sombra sobre a arquitetura

A desestabilização dos modos rotineiros de percepção dos espaços que nos cercam por meio de instalações gráficas foi o ponto de partida encontrado na obra de Regina Silveira para a possibilidade exploratória desta pesquisa. Resta agora entender se esse movimento de investigação alcançou o seu ponto final ou, até mesmo, se tal ponto realmente existe. A indagação inicial colocava como desafio verificar a possibilidade de ativação da condição dialógica dos espaços construídos pelas imagens de superfície, observando-os inseridos na cena complexa dos processos de vida e pensados em sintonia com o conceito de lugar. Como hipótese, a linguagem gráfica foi tomada como um instrumento metodológico capaz de gerar interferências na percepção das dimensões sensíveis do espaço, acentuando as contradições próprias ao campo da experiência, sendo, então, o fator responsável por revelar relações dialógicas a partir do paradigma da complexidade.

Observando agora a hipótese, já com o conjunto da pesquisa realizado, confirma-se que a linguagem gráfica na obra de Regina Silveira foi tratada como recurso preponderante para acionar a complexidade e o dialogismo do conceito de lugar que se instaura em um ambiente construído. Para confirmar tal posição, este estudo buscou verificar o alcance das alterações e das interferências que o domínio gráfico seria capaz de imprimir nos espaços, na tentativa de demonstrar a sua potência como agente transformador da experiência. Ao longo deste processo de análise foi realmente possível ratificar a capacidade de perturbação ou mesmo de inserção da dúvida acerca das dimensões, das texturas, dos materiais, da resistência, da estabilidade e da segurança em determinados ambientes arquitetônicos devido aos dados visuais de superfície: grafismos que imprimem uma dimensão ficcional ao objeto arquitetônico por serem recursos ilusionistas capazes de falsear a percepção da estrutura física real.

A ilusão visual, responsável por desorientar a percepção, confirmou-se como fator responsável por inserir dados paradoxais no espaço, que rompem com a dicotomia do pensamento cartesiano: a distinção entre mundo real e mundo simbólico, mundo natural e mundo social, dentro e fora. A análise das obras de Regina Silveira aponta para uma diluição das fronteiras entre essas categorias de opostos, colocando o espaço vivido como um celeiro de contradições. O ser humano, ao usufruir de ambientes tomados por essas contradições, vivencia diferentes dimensões do real, de forma simultânea, contaminadas pelos aspectos simbólicos projetados em cada situação de vida e por uma boa dose de fantasia, fator inerente à nossa existência.

Essa complexidade da experiência humana reside e resiste nos espaços construídos destinados para acomodar a nossa existência. A palavra “acomodar” manifesta que, de alguma maneira, os espaços oferecem restrições aos fluxos espon-

tâneos de vida que, em teoria, deveriam moldar-se às propostas arquitetonicamente projetadas. No entanto, para uma negociação com a dinâmica da vida e do contexto em que vivemos é preciso tomar a noção de complexidade como paradigma, o que as obras de Silveira provaram materializar muito bem em suas imagens de superfície. Os objetos arquitetônicos transformados pelas instalações *site-specific* da artista, na verdade, passaram a se mostrar igualmente complexos dentro do espectro de relações dialógicas neles instauradas, o que coloca a arte como resposta e perturbação para o pensamento arquitetônico. Nessas condições, ao mesmo tempo que a arquitetura é explorada como fenômeno existencial, ela também se mostra de certa maneira impenetrável, torna-se inacessível exatamente pelo efeito perturbador desse movimento exploratório de ordem gráfica.

O que se verificou na análise das obras selecionadas é que essa ficção gráfica, criada e sobreposta à superfície construída, não se limitou a um exercício da imaginação em função de um aparato estético, mas atuou como um artifício para repensar a postura do corpo e a atenção dos sentidos em meio à experiência com o espaço. Experimentar o espaço, em lugar de dar respostas para ele, talvez seja uma das contribuições que a arte pode trazer para o pensamento projetual em arquitetura nesta pesquisa. Em vez de minimizar a intensidade das experiências espaciais para que o ambiente mantenha uma neutralidade padrão e funcional, o esforço de projeto em arquitetura pode incorporar o propósito de afetar os sentidos por meio dos seus materiais e recursos visuais de superfície, assim como deixar o corpo e os sentidos serem convocados a experimentar o espaço em lugar de operarem nele de maneira neutra e automatizada.

Uma superfície arquitetônica, ao impulsionar encontros do corpo com fenômenos da percepção, o faz como um elemento capaz de sensibilizar os ambientes em direção à produção de experiências de natureza estética. Nota-se que a experiência estética surge de uma série de acionamentos do corpo e da mente a partir do contato com determinadas formas, sejam elas da natureza ou produzidas pela cultura, ultrapassando a contemplação passiva da beleza plástica. Essas duas situações não são excludentes, mas indicam diferentes intensidades: por um lado, a vertigem dos sentidos provocada por uma experiência de caráter desafiador, e, por outro, o apaziguamento dos sentidos realizado pela constatação de uma beleza consagrada culturalmente.

O que se verifica nas obras estudadas é a fusão dessas características em busca de algo inesperado, mesmo quando se percebe certa estetização dos efeitos de percepção. Um exemplo está nos cruzamentos gráficos dos rastros dos automóveis vistos em algumas obras, que geram uma experiência de intensidade inusitada, à margem das expectativas tradicionais sobre a edificação, somados à beleza plástica que estas tramas visuais adicionam à materialidade da superfície arquitetônica. O

encontro dessas duas texturas visuais – grafismos vetoriais e superfície arquitetural – não se restringe a uma trama plástica destinada à passividade contemplativa, mas promove uma experiência de ordem sensorial desconhecida a partir de aspectos comuns do cotidiano, o que solicita uma postura ativa dos sujeitos, um engajamento. É possível dizer que existe um desvio estético da função projetada pela arquitetura, no qual a experiência sensorial, induzida pela fusão dessas camadas visuais, desorienta os sujeitos na realização da expectativa funcional dos espaços.

A capacidade de uma superfície gráfica acionar um engajamento perceptivo, tantas vezes comentado neste estudo, estende o campo de reflexão para além da arte, alcançando os projetos compartilhados entre a arquitetura e o design. Essas indagações podem ser redirecionadas para o campo profissional dessas áreas, com a intenção de especular sobre a possibilidade de inserção de experiências dessa natureza nos ambientes públicos e privados nos quais a arquitetura e o design atuam. Sendo assim, esse trabalho traz como contribuição o potencial de ampliar o entendimento crítico sobre a qualidade das experiências nos espaços construídos, a partir de uma reflexão sobre as possibilidades de sensibilização da superfície arquitetônica por meio da linguagem gráfica, que pode ser proveniente de um pensamento da arte ou do design.

A presente tese evidencia que o aguçamento dos sentidos e o despertar do corpo, ao ser convocado por um ambiente, levam inevitavelmente a indagações sobre o significado das ordenações espaciais previamente planejadas e as possibilidades inventivas que elas permitem aos sujeitos. Contudo, em que medida a arquitetura e o design se propõem a incorporar em suas agendas projetuais o questionamento sobre a realidade dos espaços ao seu redor?

O projeto arquitetônico idealiza a sua obra final, pois a representação projetual de uma ideia é ainda distante da sua realidade como edificação, assim como das interferências que esse projeto vai receber provenientes do entorno urbano. O projeto arquitetônico tradicional esteriliza o ambiente em função do ideal projetual. Regina Silveira faz um caminho inverso, no qual já tem como ponto de partida o produto arquitetônico finalizado, já instalado em seu entorno e em uma situação dialógica com a realidade. A experiência apreendida nessa condição de observação proporciona uma reconfiguração da percepção das formas arquitetônicas e urbanas em função das suas estruturas simbólicas de superfície, o que traz a arquitetura para o campo da apreensão subjetiva. Essa forma de atuação insere possibilidades humanizadoras no debate sobre o espaço projetado, que se torna cenário para a construção de subjetividades e de múltiplos sentidos.

O esforço interdisciplinar nessa direção demonstrou-se vital para explicitar a aliança entre a dimensão técnica e o conteúdo expressivo na arquitetura contemporânea a partir de sua fusão com outros campos. E lança a questão: o quanto essa

aliança pode ser explorada em direção às aplicações gráficas de superfície promovidas pelo design contemporâneo?

Esse questionamento pode se desdobrar em direção ao design de superfície aplicado à arquitetura como forma de dilatação da vocação relacional das obras arquitetônicas e das experiências de natureza sensível nas rotinas diárias. A abertura da arquitetura contemporânea para áreas profissionais que podem incorporar reflexões acerca da noção de experiência em suas práticas interdisciplinares constituem novas possibilidades de investigação que se inauguram após o presente estudo.

Além disso, fica evidente a preocupação de expor as contradições típicas da complexidade contemporânea como condições impossíveis de serem ignoradas no exercício projetual que acontece entre essas áreas e nas discussões teóricas em arquitetura, valendo-se para isto do viés dialógico. É importante questionar o quanto as decisões profissionais, dentro de uma visão mais ampla da arquitetura, podem absorver essas condições e tirar proveito disto como um fator de flexibilização dos padrões e limites que as construções impõem aos corpos em suas rotinas cotidianas.

A vida, em suas várias facetas, se constitui no cotidiano. E ambos, vida e cotidiano, são objetos da especulação artística, fruto da destruição das barreiras entre a arte e a vida cotidiana promovida no século XX. Em um sentido inverso, as práticas profissionais de projeto, como a arquitetura e o design, também são solicitadas a gerar objetos portadores de uma dimensão artística engajadora e capazes de intensificar a experiência estética. Assim como a arte aproximou-se das práticas e dos modos de vida, tornando-se impura, os objetos e as construções do cotidiano podem contaminar seus intuitos funcionais com intervenções de ordem subjetiva.

Considera-se a possibilidade de que o cotidiano, contagiado por uma intensa e diversa gama de experiências de caráter estético em seus ambientes ou cenários, possa suscitar sujeitos mais sensibilizados para se relacionarem de maneira mais viva com o seu entorno, em um panorama mais humanizado e ativo. Ou, em uma visão mais pragmática, que as pessoas se sintam mais criativas e mais estimuladas no âmbito pessoal e profissional.

A proposição e evidenciação de questões de ordem subjetiva em projetos de arquitetura ou de design de superfície situam estas áreas profissionais potencialmente como campos de intermediação entre a instrumentalidade técnica destas profissões e a dimensão humana que elas afetam diretamente. Na perspectiva interdisciplinar do design de superfície aplicado à arquitetura, por exemplo, o que se produz são interfaces de negociação simbólica entre as imposições estruturais das edificações e as apropriações socioculturais dos espaços recortados pelo desenho da arquitetura. O questionamento acerca das formas e estruturas projetadas, na verdade, transforma-se em uma especulação sobre as possíveis interações físicas e simbólicas que podem ser promovidas no lugar, imprimindo uma apropriação dinâmica e imaginativa dos espaços.

É importante destacar que esta tese manteve um foco específico no desenho, na fotografia e na perspectiva como esquemas interpretativos da realidade, eleitos por Regina Silveira como detonadores da experiência estética em seus cruzamentos visuais de superfície com a arquitetura. As imagens analisadas nesta pesquisa resultam de um olhar gráfico informado por este repertório técnico-teórico, mas, acima de tudo, comprometido com noções espaciais atreladas à arquitetura. Ressalta-se esse aspecto porque a arquitetura possui outras maneiras de gerar composições gráficas em suas superfícies como, por exemplo, a partir de sua estrutura volumétrica ou de seus revestimentos. Mas, em todos esses casos, é possível levantar questionamentos similares aos que foram tratados neste estudo por serem superfícies de natureza tridimensional, que também podem afetar o corpo em seus sentidos e emoções de forma similar às intervenções gráficas bidimensionais analisadas.

Se, no projeto arquitetônico tradicional, um recurso técnico como o desenho assume o papel de estruturador gráfico das formas, volumes e estruturas que serão construídas no espaço real, outra possibilidade acontece nos projetos de instalações *site-specific* de Regina Silveira: a noção de desenho se transforma em uma projeção do olhar sobre a arquitetura construída. A imagem da edificação se refaz diante do observador no momento em que o desenho de superfície oferece dados novos sobre ela. Nessa amálgama, se misturam os conteúdos tridimensionais, que dão volume às construções, com as estruturas gráficas que formam as texturas visuais que recobrem os corpos arquitetônicos. Portanto, a análise das obras de Silveira demonstra também que o desenho, a fotografia e a perspectiva, além de instrumentos técnicos de projeto, são também recursos para se colocar em evidência a dimensão subjetiva de um objeto arquitetônico ao ser inserido no espaço urbano e desfrutado por seus usuários.

Se considerarmos a origem da perspectiva como um sistema capaz de representar o mundo da maneira como o vemos, esse código projetivo foi usado em Silveira como um método para apresentar pontos de vista não planejados, porém latentes nas obras arquitetônicas em questão. A perspectiva é usada, então, para representar outras versões da experiência espacial do sujeito em uma mesma edificação e, portanto, para representar um mundo não projetado. A imagem perspectivada inaugura novos sentidos para um mesmo projeto arquitetônico, expande o seu vigor sensível. Essa faceta das obras de Regina Silveira deixa como legado uma reflexão para a arquitetura: como um projeto pode não esgotar sua capacidade de afetar os sentidos e manter o engajamento perceptivo dos sujeitos assim que ele se realiza como construção?

A densidade desse pensamento está em desafiar os profissionais dessa área a especular sobre maneiras de responder a isso não só por meio do projeto arquitetônico tradicional, mas também pela convergência interdisciplinar entre a arquitetura, a arte e o design. Essa resposta interdisciplinar considera, por exemplo,

a potência de uma superfície gráfica, criada pela arte ou pelo design, em manter a dinamicidade das proposições sensíveis da arquitetura para os sujeitos, sem lançar mão do artifício de uma reforma ou reconstrução do projeto original. Nesse caso, já vimos também que não se trata de uma lógica decorativa, uma repaginação de sua aparência ou dos seus revestimentos, mas de uma intervenção projetual de caráter conceitual, que não se baseia em estilos, mas em uma multiplicidade de experiências projetadas como desdobramentos de um mesmo espaço – a arquitetura original.

Essa situação leva a uma conclusão fundamental: essas superfícies, frutos da apropriação interdisciplinar da arquitetura por proposições dialógicas diante do espaço, sugerem uma sensibilidade ativa e não meios de anestesiar o corpo por uma contemplação passiva ou por imposições projetuais estéreis. A interdisciplinaridade dilata a potência dialógica de um projeto. Assim, a arquitetura e o sujeito tornam-se personagens da cena gráfica, assumindo outras versões de si mesmos, dentro da simultaneidade de um espaço bidimensional de superfície e tridimensional de estrutura.

O que a análise das instalações de Silveira nos mostra, ainda, é que a convergência de pensamentos, de estratégias e de métodos procedentes de diferentes áreas disciplinares gera uma sofisticada combinação de recursos que permite uma reelaboração perceptiva e simbólica dos elementos banais da vida: índices de realidade, elementos retirados da cena cotidiana, que revelam formas de sociabilidade e objetos que permeiam as interações pessoais, provenientes do consumo cultural e do aparato material que dá suporte para a vida diária. Uma combinação elaborada de instrumentos, mas que se vale de recursos de linguagem comuns ao repertório da cultura *pop*, somados a conhecimentos extremamente organizados do saber formal.

A linguagem gráfica escolhida como estética para a representação dos seus signos visuais, por exemplo, que é o desenho vetorizado, característico do mundo digital e de certos produtos da cultura de massa como quadrinhos, desenhos animados e publicidade. Esse recurso traz uma visualidade associada ao consumo de produtos de natureza *pop* e é usado, ao mesmo tempo, como fator de aproximação e estranhamento: aproximação, pela familiarização que nos traz à memória os produtos midiáticos de onde reconhecemos esses traços; e estranhamento, pelo uso não de todo amigável, sugerindo situações pouco usuais. Outro fator que reforça a ressignificação de elementos ordinários é a **presença de** signos visuais escolhidos do cotidiano, que passam despercebidos por nós todos os dias (marcas de pneus, pegadas, janelas, vidros, insetos, lâmpadas). Todos esses são elementos que se perdem no fluxo do caos urbano – as experiências, os seres e os objetos – mas que são resgatados como catalisadores de novas e inéditas experiências de ordem estética quando inseridos no ambiente arquitetônico.

O estudo do trabalho de Regina Silveira com o foco interdisciplinar escolhido nesta pesquisa nos mostra, então, uma arquitetura gráfica, composta por espaços

reais e espaços artificiais, assim denominados justamente por serem criados a partir de artifícios gráficos de superfície. Uma fusão entre a realidade, em seu mais puro e simples repertório, e os deslocamentos simbólicos e experienciais dos dados espaciais, obtida justamente no intervalo entre a arquitetura, a arte e o design.

Os resultados vistos em suas obras podem ser entendidos como edificações gráficas. Essa expressão indica, nesses casos, um misto de estruturas construídas e inscrições visuais, que reúnem a presença volumétrica da arquitetura com o impacto das imagens de superfície. Nessa junção, a estrutura construída adquire a versatilidade formal das imagens bidimensionais e estas ganham o corpo e a espessura de seus objetos de suporte. Essa troca, mais do que um empréstimo temporário, é uma simbiose. A intimidade entre volumes e grafismos abre espaço para uma relação que ultrapassa a ideia de um edifício estampado ou de um painel visual adaptado a um ambiente construído. O intuito é promover um tipo de associação que dialogue com a ideia de vida em comum: um compartilhamento dos espaços de existência em uma unidade de sentido. A experiência proporcionada aos sujeitos nessa circunstância é fruto dessa comunhão.

Edificação gráfica, enfim, nada mais é do que uma expressão que tenta abraçar esse novo sentido para um espaço construído por uma lógica interdisciplinar. Pensamentos híbridos, projetos complexos e métodos partilhados fazem parte dessa atitude de criação. Uma postura dialógica como proposta inventiva para a organicidade existente entre estrutura e superfície. Um corpo que traz na pele os seus sintomas.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. Vocação internacionalista. In: MORAES, Angélica de (Org.). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 177-188.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARCHIGRAM. Disponível em: <<http://www.archigram.net>> Acesso em: fev. 2012/ out. 2014.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora – nova versão. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- ARTNEXUS. Disponível em: <<https://www.artnexus.com>>. Acesso em: 27 out. 2014.
- BAXANDALL, Michael. **Sombras e luzes**. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- BBC NEWS. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/4968800.stm> Acesso em: nov. 2015.
- BELLEMO & CAT. Disponível em: <<http://www.bellemocat.com>> Acesso em: fev. 2012.
- BOTTON, Alain de. **A arquitetura da felicidade**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de percepção artísticos. In: **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 269-294.
- _____. Coisas Ditas. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 149-168.
- _____. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. **O Senso Prático**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009. Livro 1. cap. 3 e 4.
- _____. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge Press, 1993. cap. 2 e 4.

BRETON, André. Que é surrealismo? In: CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Tradução Waltensir Dutra *et al.* 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 414-422.

CAMERON, Dan. Fantasmas. Uma entrevista com Regina Silveira. In: MONTEJO NAVAS, Adolfo. **Regina Silveira**. Milano: Edizioni Charta, 2011, p. 107-119.

CARDOSO, Olinta. **Ficções** – Regina Silveira. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2007.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura na arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CATÁLOGO DAS ARTES. Disponível em: <<http://www.catalogodasartes.com.br>>. Acesso em: 27 out. 2014

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Tradução de Caesar Souza. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

CHIARELLI, Tadeu. In: MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 203-218.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Tradução Waltensir Dutra *et al.* 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLAESSONKOIVISTORUNE. Disponível em: <<http://www.ckr.se>>. Acesso em: fev. 2012.

COCCHIARALE, Fernando. Transbordamentos. In: GALERIA BRITO CIMINO (Coord.). **Regina Silveira**: A Lição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005 a.

COCCHIARALE, Fernando. Overflows. In: GALERIA BRITO CIMINO (Coord.). **Regina Silveira**: A Lição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005 b.

COELHO, Teixeira. **Pela potência de imagem**. In: CARDOSO, Olinta. **Ficções** – Regina Silveira. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2007, p. 17-19.

DEFERT, Daniel. “Heterotopia”: Tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: FOUCAULT, Michel. **O Corpo utópico, as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **O que é a filosofia**. Tradução Bento Prado Jr. Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 193-236.

DÍAZ, Verónica Castillo. **Lumen** – Regina Silveira. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264p.

DIETRICH / UNTERTRIFALLER ARCHITEKTEN. Disponível em: <<http://www.dietrich.untertrifaller.com>> Acesso em: fev. 2012.

DOHERTY, Claire (Ed.). **Situation**. Cambridge: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2009.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: M. Fontes, 1997.

EISENMAN, Peter. *En Terror Firma: na trilha dos grotextos*. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 - 1995)**. Tradução Vera Pereira. 2.ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 611-616.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8084/Regina-Silveira>>. Acesso em: 27 out. 2014.

ESCALA. Disponível em: <<http://www.escala.org.uk>>. Acesso em: mar. 2014.

FABRIS, Annateresa. Sombras simuladoras. In: MORAES, Angélica de (Org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 189-202.

FARIAS, Agnaldo. Design é arte?. In: **REVISTA ADG**. São Paulo: ADG – Associação dos Designers Gráficos do Brasil, nº 18, 1999.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. CARDOSO, Rafael (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOERSTE, Gerda; CAMARGO, Fernanda. **O estranhamento como categoria estética em arte**. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, 2010.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo utópico, as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FRAMPTON, Kenneth. Perspectivas para um regionalismo crítico. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 - 1995)**. Tradução Vera Pereira. 2.ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 503-519.

FRAMPTON, Kenneth. Uma leitura de Heidegger. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 - 1995)**. Tradução Vera Pereira. 2.ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 476-481.

FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965 - 1995). Tradução Vera Pereira. 2.ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 539-556.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GROSSMANN, Martin. O iluminismo tropical de Regina Silveira. In: GROSSMANN, Martin (Org.). **Regina Silveira Clara Luz**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

HARPERS BAZAR. Disponível em: <<http://www.harpersbazaar.com.br/cultura/inhotim>>. Acesso em: 7 fev. 2015.

HERZOG DE MEURON. Disponível em: <<http://www.herzogdemeuron.com>>. Acesso em: fev. 2012.

HITOSHI ABE. Disponível em: <<http://www.a-slash.jp>>. Acesso em: fev. 2012

HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. Campo tectônico e campo “plástico” – de Gottfried Semper ao Grupo Archigram. Pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, Maria Lúcia. (Org.). **Cinco textos sobre arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG - Col. Humanitas Pocket, 2005, p. 170-230.

_____. Explosiva Fixa. In: **Regina Silveira**: Compêndio. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

_____. **Intenções espaciais**: plástica exponencial da arte, 1900-2000. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

INGOLD, Tim. **Designing environments for life**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Paper resultante de comunicação verbal.

_____. **The Perception of the environment**: essays on livelihood, dwelling and skill. London: Taylor & Francis e-library, 2002.

INHOTIM. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em: mar 2014.

ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: fev. 2015.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Tradução de Carolina Araújo; revisão técnica Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KLEIN-DYTHAM. Disponível em: <<http://klein-dytham.com>>. Acesso em: fev. 2012.

KLEIN, Robert. **A forma e o intelegível**: escritos sobre o renascimento e a arte moderna. Tradução de Cely Arena; revisão técnica de Leon Kossovich e Elisa Angotti Kossovich. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. In: **Revista Gávea**. Rio de Janeiro: Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil / PUC-Rio, n.1, 1984.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KWON, Miwon. **One place after another**: site specific art and locational identity. Cambridge/EUA: The MIT Press, 2004.

_____. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: **Arte e Ensaios**. Volume 17. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/producao-academica/arte-ensaios>> Acesso em: março de 2015.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Tradução Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEVIN, Kim. In: MORAES, Angélica de (Org.). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 219-238.

LOOS, Adolf. **Ornamento e Crime**. Lisboa: Editora Cotovia, 2006.

LOUIS KAHN. Disponível em: <<http://louiskahn.es/Obras.html>>. Acesso em: fev. 2015.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACHADO, Arlindo. A ciência fictícia. In: MONTEJO NAVAS, Adolfo. (Org.). **Regina Silveira**. Milano: Edizioni Charta, 2011, p. 85-93.

MARY BOONE GALLERY. Disponível em: <<http://www.maryboonegallery.com>> Acesso 27 out. 2014.

MASCARÓ, Lucia. Iluminação e arquitetura: sua evolução através do tempo. In: **Vitruvius**. Ano 06, Set. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.063/438>>. Acesso em: out. 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica**. Tradução Alicia Duarte Penna. 4. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Guili, 2013.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. **O outro lado da imagem e outros textos (A poética de Regina Silveira)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **Entreimagens**. In: CARDOSO, Olinta. **Ficções** – Regina Silveira. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2007, p. 06-16.

_____. (Org.). **Regina Silveira**. Milano: Edizioni Charta, 2011.

MORAES, Angélica de (Org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. Pedagogia do traço. Entrevista com Regina Silveira. In: MORAES, Angélica de (Org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 55-124.

_____. Sob a pele das aparências. In: MORAES, Angélica de (Org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 13-54.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 - 1995)**. Tradução Vera Pereira. 2.ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 1999.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 - 1995)**. Tradução Vera Pereira. 2.ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 444-461.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Tradução Elizabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993.

PELL, Ben. **The articulate surface: ornament and technology in contemporary architecture**. Basel: Birkhauser, 2010.

REGINA SILVEIRA. Disponível em: <<http://www.reginasilveira.com>> Acesso em: 2012-2015.

ROTHKOCHAPEL. Disponível em: <<http://www.rothkochapel.org>>. Acesso em: fev. 2015.

ROWE, Colin e KOETTER, Fred. Cidade-Colagem. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 - 1995)**. Tradução Vera Pereira. 2.ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 294-322.

SALGADO, Gabriela. **Léon Ferrari: the architecture of madness**. Disponível em: <<http://www.escala.org.uk/events/exhibitions/leon-ferrari-the-architecture-of-madness>>. Acesso em: mar. 2014

SANT'ANNA, Renata. **O olho e o lugar**: Regina Silveira. São Paulo: Paulinas, 2009.

SILVEIRA, Regina. **Anamorfias**. 1980. Dissertação (Mestrado em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP). Universidade de São Paulo – USP: São Paulo, 1980.

_____. Meios e ideias: uma exploração poética. In: MONTEJO NAVAS, Adolfo. (Org.). **Regina Silveira**. Milano: Edizioni Charta, 2011, 143-149.

_____. Sobre as maquetes. In: MONTEJO NAVAS, Adolfo. (Org.). **Regina Silveira**. Milano: Edizioni Charta, 2011, p. 153.

_____. **Regina Silveira**. Disponível em: <<http://www.reginasilveira.com>> Acesso em: 2013/2014.

_____. **Simulacros**. 1984. Tese (Doutorado em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP). Universidade de São Paulo – USP: São Paulo, 1984.

SMITHSON, Robert. Dialectic of site and nonsite. In: DOHERTY, Claire (Ed.). **Situation**. Cambridge: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2009, p. 36.

_____. Statement. In: DOHERTY, Claire (Ed.). **Situation**. Cambridge: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2009, p. 35-36.

SPLITTERWERK. Disponível em: <<http://www.splitterwerk.at>>. Acesso em: fev. 2012.

THE ARCHIGRAM ARCHIVAL PROJECT. Disponível em: <<http://archigram.westminster.ac.uk/>>. Acesso em: out. 2014.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. Tradução Álvaro Cabral. 2.ed. **São Paulo: Martins Fontes, 2004**.

VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamente familiar. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965 - 1995). Tradução Vera Pereira. 2.ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 617-622.

ZANINI, Walter. A aliança da ordem com a magia. In: MORAES, Angélica de (Org.). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 125-176.