

Arethusa Almeida de Paula

**COMIGO NINGUÉM PODE:
A VOZ E O LUGAR DE REGINA VATER**

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2015

Arethusa Almeida de Paula

**COMIGO NINGUÉM PODE:
A VOZ E O LUGAR DE REGINA VATER**

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de Concentração: Arte e
Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Dra. Yacy-Ara Froner
Gonçalves

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2015

Paula, Arethusa Almeida de, 1978-

Comigo ninguém pode [manuscrito] : a voz e o lugar de Regina

Vater / Arethusa Almeida de Paula. – 2014.

220 f. : il. + 1 DVD

Orientadora: Yacy-Ara Froner Gonçalves

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

1. Vater, Regina, 1943- – Teses. 2. Arte brasileira – Teses. 3. Arte e tecnologia – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 5. Arte contemporânea – Teses. I. Gonçalves, Yacy-Ara Froner, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 709.81



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação e Artes

Tese intitulada *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater*, de autoria de Arethusa Almeida de Paula, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, aprovada pela banca constituída dos seguintes professores:

Profa. Dra. Yacy-Ara Froner - Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Maria Angelica Melendi de Biasizzo
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Francisco Carlos de Carvalho *Marinho*
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Joaquin Barriendos Rodrigues
Columbia University - NY

Agradecimentos

Agradeço especialmente a Regina Vater e Bill Lundberg, pelo carinho e generosidade com que me receberam em sua casa para esta pesquisa. À minha eterna orientadora (graduação, mestrado e doutorado) Yacy-Ara Froner Gonçalves, pela amizade, amor e dedicação que me inspiram a continuar pelo caminho da pesquisa e da docência. À dona Theresa, leda e, claro, Yayá, por me hospedarem em sua casa sempre quando necessário, e também a Marisa pela gentileza de sempre. Aos meus amigos de mundo acadêmico, Thais Fernanda Hayek, Emerson C. Nascimento, Alessandra Simões, Tatiana Penna e Lays Helena Paes e Silva, pelos desabafos, desesperos e conversas durante toda essa fase. Aos amigos do condomínio Central Point, em especial ao Petrúcio, por sempre me lembrar de que estava “chegando a hora”. Aos amigos do Claret, pelo apoio e amizade. A Valérie Martin pela amizade e compreensão quando precisei desmarcar nossas aulas de francês. Ao dr. Luiz Humberto Carrijo, pelo socorro nas horas críticas. Às amigas que moram longe, Maíra de Lima, Patrícia Araújo, Renata Ramos e Riciele Pombo, pelos conselhos e conversas. Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, em especial à Zina, por toda gentileza. A CAPES pelo auxílio com a bolsa de estudos. Aos meus amigos e familiares, que deixam sempre aquecido meu coração. A minha família espiritual de Casa de Oração Vó Maria Conga e todos que lá trabalham com fé e humildade. E a Benedito (pai), Josely (mãe) e Carlos Augusto (irmão), pois sem minha família nada seria possível. Obrigada.



***Porque a obra no fundo
o artista não cria... o
artista recebe...(RV)***



RESUMO/ABSTRACT

Resumo:

Esta tese propõe apresentar o percurso artístico da artista brasileira Regina Vater, por meio da análise de seus depoimentos, de seu acervo pessoal e do cruzamento desses objetos de memória com textos críticos e teóricos em torno de seu trabalho. A partir do acesso ao seu acervo, as fontes são consideradas como documentos, objetos de arte e elementos agenciadores de sentido. A hipótese estrutural desta investigação apoia-se na tese de que, nesse espaço particular, a artista, ao reunir e organizar sua própria trajetória propõe também o gerenciamento de sentidos de sua obra. Outro objetivo é recompor sua relevância no cenário artístico nacional. Reportando às considerações do crítico Guy Brett, acreditamos que a morosidade do circuito de arte brasileiro em reconhecer a obra de Regina Vater deve-se à diversidade das mídias, formatos e tecnologias gestados na produção de seu trabalho, pautado principalmente pela experimentação, pela ideia/conceito e pelo processo. Movida por estas inquietações e amparada pelo acesso ao próprio acervo da artista, esta tese procura responder algumas questões nesse território movediço e incerto da Arte Contemporânea e também da memória presente nos acervos de artista: é possível observar sua atuação, apesar do pouco distanciamento histórico, no contexto de uma geração específica? É possível demarcar estratégias e estruturas conceituais sob as quais suas produções gravitam? Como demarcar espaços de acesso ao seu acervo e/ou obras de relevância? Não há como despojar desta pesquisa o caráter de intimidade gerado pelo contato com a artista. Contaminada por sua arte e por suas palavras, este trabalho busca sinalizar o lugar de sua obra, e principalmente dar voz a Regina Vater.

Abstract:

This thesis intends to present the career of Regina Vater, a Brazilian artist. This in turn, is accomplished through an analysis of interviews and of her personal art collection. Additionally, it purports to provide an analysis juxtaposing the concept of her memory objects with a critical and theoretical view of her art work. Based on the granted access to her collection, sources are taken into account as well as documents, art objects and signifying elements, which give meaning to the art work presented. The structural hypothesis of this research is based on the thesis that, in this particular space, as the artist gathers and organizes her own trajectory, she also sheds light in ways of managing her own art work. This study also aims to restore the relevance of Regina Valter's art work within the national art scene. With regards to Guy Brett's considerations, we believe the lengthy recognition of Regina Valter's art work by the Brazilian art circuit is mainly due to a wide diversity in the media, formats and technologies encompassed by Regina Valter's art production. It is noted that the artist work is mainly grounded on experimentation, conceptual idea and processes of art production. Driven by these concerns and supported by the granted access to the artist collection, the thesis seeks to elucidate pertinent questions in the realm of an unstable Contemporary Art field, such as: Is it possible to observe the artist performance through her art collection despite slightest historical distance in the context of a specific generation? Are strategies and conceptual framework identifiable under which her art production revolves around? How can boundaries be set with regards to access to the artist collection and/or work of relevance? There is no way to dismiss the character of intimacy generated by the contact with the artist in this study. Influenced by Regina Valter's work and words, this thesis aims to signal the contribution of her work to the Brazilian art scene, and hence give voice to Regina Valter herself.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Regina Vater e Hélio Oiticica.	16
Figura 2 – Hélio Oiticica, Lygia Pape e Mary Pedrosa no apartamento de Mário Pedrosa no Rio de Janeiro em 1978.	21
Figura 3: Lygia Pape, <i>Balé Neoconcreto I</i> , 1958. Formas de madeira cobertas com pano pintado.	26
Figura 4: Recorte de jornal da época com a resposta de Regina Vater para Carlos Drumond de Andrade sobre a crítica que fez ao Jornal do Brasil em 3 de agosto de 1972.	31
Figura 5: Wanda Pimentel, <i>Série envolvimento</i> , 1968, acrílica sobre tela;	32
Figura 6: Anna Maria Maiolino, <i>Minha família</i> , 1966, acrílica sobre madeira.	32
Figura 7: Regina Vater, <i>Roxo</i> , 1966. Ecoline e naquim sobre papel.	34
Figura 8: Regina Vater, <i>S/título</i> . 1966. Ecoline e nanquim sobre papel.	34
Figura 9: Regina Vater. <i>Dentro do útero</i> , 1967. Guache sobre papel.	35
Figura 10: Catálogo da Exposição Artistas Brasileiros na Bienal de Paris da Galeria Bonino, 1967.	36
Figura 11: Regina Vater, <i>Mulher mutante 1; Mulher mutante 2; Mulher mutante 3</i> . Madeira recortada sobre trilhos.	40
Figura 12: Catálogo da I Jovem Arte Contemporânea.	44
Figura 13: Regina Vater, <i>Para a planificação da sensibilidade de uma sociedade</i> , 1970. Conjunto I. Catálogo IV Jovem Arte Contemporânea, MAC/USP.	45
Figura 14: Regina Vater, <i>Postalixo</i> , 1974. Cartão Postal.	47
Figura 15: Regina Vater, <i>Tríptico Nós</i> , 1972. Acrílico s/tela.	48
Figura 16: Regina Vater. <i>Série Nós</i> , nanquim s/papel 1973.	49
Figura 17: Regina Vater: <i>Nós</i> . Performance. 1973.	50
Figura 18: Regina Vater, <i>Magi(o)cean</i> , 1970. Instalação.	51
Figura 19: Regina Vater, <i>Três macacos chineses</i> , 1976. Performance realizada no MAC/USP.	53
Figura 20 (a, b) -Regina Vater, <i>Tina América</i> , 1976/1977, álbum de fotografias.	54
Figura 21: Texto de Frederico Moraes.	55
Figura 22: Imagem do protesto de Regina Vater contra a organização da 14ª Bienal de São Paulo, 1976.	56
Figura 23: Imagem do convite da exposição <i>Restos de Paisagem</i> de Regina Vater no MAM-RJ.	57
Figura 24: <i>LuxoLixo</i> , 1976. Fotografia.	58
Figura 25: Regina Vater: <i>Barraquinha de suspiros</i> . Instalação.	59
Figura 26: Regina Vater, <i>Veart</i> , 1978. Fotografia.	59
Figura 27: Regina Vater: Imagem do livro <i>O que é arte? São Paulo responde</i> . Lançado em 1978 pela Massao Ohno e Eduardo M. Carvalho Filho Editora.	60
Figura 28: Regina Vater, <i>Desenho Cinemático</i> , 1981. Instalação.	62
Figura 29: Regina Vater, <i>Nature Morte</i> , 1989. Fotografia.	63
Figura 30: Regina Vater, <i>Para a melhora da memória</i> , 2006. Performance.	65
Figura 31: Regina Vater, <i>Eletronic Nature – Onça</i> , 1987-1993. Fotografia.	66
Figura 32: Regina Vater, <i>Desejo/Desire</i> , 2012.	68
Figura 33: Regina Vater, <i>S/título</i> , 1968. Desenho. Imagem: Acervo da artista.	70
Figura 34: Regina Vater, <i>Garbage</i> , 1973. Livro de artista.	71
Figura 35: Regina Vater e Joseph Beuys na Bienal de Veneza, 1976.	74
Figura 36: Folder de exposição <i>X-Range</i> de Regina Vater. MAC/USP.	75
Figura 37: Regina Vater. <i>Conselhos da lagarta</i> , 1976. Videoinstalação. Still de filme.	76
Figura 38 : Vista Geral das exposição na Nobè Gallery, 1979	77
Figura 39: Cartaz da exposição <i>Contemporary Brazilian Works on Paper</i> , 1979, Nobé Gallery.	77

Figura 40: John Cage na exposição da Nobé Gallery, 1979.	77
Figura 41: Capa da Revista <i>Flue</i> editada por Regina Vater	79
Figura 42: Folder exposição Latin American Visual Thinking, Art Awareness Gallery, 1984, com curadoria de Regina Vater	80
Figura 43: <i>Snake Nest</i> , Laguna Gloria Museum, em Austin, 1988.	82
Figura 44: <i>Snake Nest</i> , 1988. Evento no Laguna Gloria Museum.	82
Figura 45: Convite da Guerrilla Girls para Regina Vater	83
Figura 46: Regina Vater e Roberto Evangelista, Yika Tukana (1989). Instalação.....	84
Figura 47 (a e b): Regina Vater, Green, 1992. Videoinstalação	85
Figura 48: Regina Vater, S/Título. 1984.	86
Figura 49: Regina Vater, Amon/Amém ou Oxalá que dê bom tempo. Instalação.	87
Figura 50: Cartão postal da exposição <i>Brazilian Visual Poetry</i> , 2012.....	89
Figura 51 - Imagem da reportagem sobre a exposição <i>Brazilian Visual Poetry</i> , na <i>Art in America</i> . Nesta se vê a instalação de Regina Vater, Camões Feast (2002).....	91
Figura 52 (a e b): Regina Vater, Om Mani Padme Hum, 2002. Instalação; Regina Vater, Memory of lighth, 2002. Instalação, 2002.	94
Figura 53: Imagem do painel de fotografias organizado por Ivald Granato. Arquivo pessoal Ivald Granato.	102
Figura 54: Imagem da organização dos recortes de jornais sobre o evento <i>Mitos Vadios</i> localizados na residência do artista Ivald Granato.....	102
Figura 55 - Regina Vater com parte de seu acervo em sua casa na cidade de Itaipuaçu, em 2012.	105
Figura 56: Imagem do incêndio no porão da família do artista, no Jardim Botânico-RJ, em 2009.....	106
Figura 57: Espaço destinado ao acervo de Regina Vater.....	109
Figura 58: Regina Vater, <i>Parrise</i> , 1974.	115
Figura 59: (a) Regina Vater, <i>X-Range John Cage</i> , 1975; (b) Regina Vater, <i>X-Range Lygia Clark</i> , 1975; (c) entrevista por Giland Nabokowski para o catálogo da exposição; (d) processo por Regina Vater.	117
Figura 60: Regina Vater: <i>Axé Oxum</i> , 1999.....	121
Figura 61 (a, b, c) : Regina Vater: <i>Call me Helium</i> , 1999	125
Figura 62: Caixa com elementos da instalação “Desenho Cinemático” (1981) de Regina Vater.....	129
Figura 63: Regina Vater: <i>Tropicália 2</i> , 1968. Guache.....	135
Figura 64: Manuel Chambi, <i>Corpus del Cuzco</i> , 1955	138
Figura 65 - Regina Vater, Série ART: Rica Sopa (lado esquerdo superior); Enfermartir (lado esquerdo inferior); S/título (lado direito), 1977-1978. Fotografias	140
Figura 66 - Regina Vater, <i>Yauti Marandua</i> , 1979. Instalação.	143
Figura 67: Regina Vater, Série ART: Apesar de você ou Comida para pássaros, 1978. Fotografia.	143
Figura 68: Regina Vater, Série ART: Art Air, 1978. Fotografia.	144
Figura 69: Regina Vater, <i>Nós</i> , 1973. Evento.	146
Figura 70 -: Regina Vater, <i>Nós</i> , 1973. Evento.....	149
Figura 71: Regina Vater, <i>Love Spaces</i> , 1985. Vídeo.....	150
Figura 72: Regina Vater: <i>Tina América</i> , 1975. Álbum de fotografias.	152
Figura 73 -: Cindy Sherman, <i>Cenas de um filme sem título #3</i> , 1977. Fotografia.	153
Figuras 74 (a e b): Regina Vater, <i>Miedo</i> , 1975. Fotografia do vídeo.	160
Figura 75: Regina Vater, <i>Miedo</i> , 1975. Fotografia do Vídeo.....	161
Figura 76: Regina Vater aos sete anos de idade.	162
Figura 77: Convite da exposição, 1979. Fonte: fotografia: Arethusa de Paula, 2014.	172
Figura 78: Público na Nòbe Gallery, 1979.....	175
Figura 79: Joseph Kosuth, <i>Uma e três cadeiras</i> , 1965.	182
Figura 81: Nam June Paik e Charlotte Moorman <i>TVCello</i> , 1964. <i>Performance</i>	188
Figura 82: Dan Graham, <i>Passado(s) presente(s) contínuo(s)</i> , 1974.	189

Figura 83: Hélio Oiticica, <i>Agripina é Roma-Manhattan</i> . Still do Vídeo em Super-8. 1972.	192
Figura 84: Texto da exposição OlhoTato, 2003.....	197
Figura 85: –(a) Regina Vater: <i>OlhoTato-Céu</i> , 1974; (b) <i>Transição Mar Terra</i> , 1974. Fotografias digitalizadas em 2003.....	199
Figura 86: : Regina Vater – (a) Documento de montagem OlhoTato, digitalização 2003; (b) Imagem da instalação OlhoTato, 2003.	199
Figura 87: Regina Vater – Lixo do carnaval de 1973. Fotografia.....	200
Figura 88: Augusto de Campos, <i>Poema Luxo/ Lixo</i> , 1965.....	201
Figura 89: Regina Vater, <i>Luxo/Lixo</i> . Projeção da obra na exposição Quatro Ecologias, 2012. Ao lado encontra-se o poema visual <i>Eat Fat</i> , de 1974.	203
Figura 90: Regina Vater, (a) <i>Cinematic Stills – Viga</i> ; (b) <i>Cinematic Stills – Arriving from the past NY/1980</i>	204
Figura 91: Regina Vater, <i>My companion cage</i> . 1979/2005.....	205
Figura 92: Regina Vater, <i>Conselhos da Lagarta</i> , 1976.....	206
Figura 93: Regina Vater, <i>Comigo ninguém pode</i> , 1984/1993. Instalação.	210

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	iv
RESUMO/ABSTRACT.....	vi
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	vii
 Apresentação	 13
 Capítulo 1 - A trajetória de uma artista contemporânea por excelência.	 20
1.1. O início e incursões de Regina Vater pelo <i>Novo Figurativismo</i>	22
1.2. Regina Vater e o campo expandido da arte.	41
1.3. O circuito internacional.....	69
 Capítulo 2 - Acervo de artista: o objeto e o produtor como agenciadores de sentido	 97
2.1. Acervo de artista.....	100
2.2. O objeto como agenciador de sentidos na arte conceitual	111
2.3. O produtor como gerenciador dos objetos de sentidos	119
2.4. Acervo de artista: a memória de uma geração.....	124
 Capítulo 3 - Comigo Ninguém Pode: a voz de Regina Vater	 127
3.1. Sobre as classificações acadêmicas.	134
3.2. A grande lição de Manuel Chambi.....	136
3.3. Série ART.....	140
3.4. Nós.....	145
3.5. Tina América.	149
3.6. O primeiro vídeo: o encontro com Ruth Escobar ou Jouez encore, payez encore.	154
3.7. Miedo	157
3.8. Sobre a vida de artista ou o início de tudo.....	161
3.9. <i>Nova Figuração</i> e ainda sobre Iberê Camargo.	167
3.10. Exposição <i>Contemporary Brazilian Works on Paper</i>	169
3.11. Questões de público e Arte.....	176

Capítulo 4 - Comigo ninguém pode: o lugar de Regina Vater	178
4.1. Imagem em movimento, movimento da imagem: videoarte no acervo de Regina Vater	185
4.2. O video na experimentação brasileira	190
4.3. Regina Vater e o olho mecânico.....	194
 Conclusão	 208
 Referências.....	 212

Apresentação

Regina Maria Motta Vater Lundberg. Regina Vater. Nasceu em 1943 na cidade do Rio de Janeiro, filha de um médico da aeronáutica e uma dona de casa. Observadora leal de seu tempo, a artista se tornou uma antropófaga oswaldiana implacável. E deglutindo tudo o que vê, tudo o que escuta, sua vida se confunde com sua arte a todo o momento.

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa. O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande. Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa. Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar. Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.¹

Sua grande questão é o tempo. Mas não apenas o tempo metafísico dos filósofos, o tempo na arte de Regina Vater está presente nas discussões que levanta em relação à sua condição de artista, mulher, estrangeira, brasileira, latina, como ser humano integrado à natureza. É o tempo e a memória de uma geração.

Porém, antes de apresentar as questões que fundamentam esta pesquisa de doutorado, é preciso citar a circunstância privilegiada em que ela se realizou.

¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928, Piratininga-SP

Poucos pesquisadores têm a oportunidade de investigar artistas, críticos e curadores ainda em vida. A maioria das pesquisas são tributos, gerados a partir do distanciamento histórico e do reconhecimento social. Por sua vez, em vida, poucos artistas têm a confiança de abrir seu acervo pessoal.

Foi um privilégio vivenciar a generosidade com que Regina Vater abriu suas caixas, envelopes, arquivos digitais, fotografias; um acervo pessoal que, mais do que o testemunho de sua trajetória artística, é a reunião de vestígios e lembranças de vida.

Esses acessos são oportunidades únicas. Não obstante, levantam alguns questionamentos: como investigar acervos de artistas? Como transitar entre a memória individual do artista e o espaço coletivo? Como criar estratégias de análise em relação à obra do artista?

Estas perguntas evidenciam, ainda, outro enfrentamento: a preservação e a organização do acervo pessoal são primordiais para a manutenção da memória do artista e, mesmo que não seja objetivo desta tese, nos levam a questionar as formas de fomento no Brasil que privilegiam os espaços institucionais e, de uma forma ou de outra, não alcançam a dimensão dos acervos pessoais dos artistas das décadas de 1960 e 1970 que atuaram, por princípio, à margem das instituições convencionais.

Apesar de sua visibilidade internacional, Regina Vater é pouco conhecida do público brasileiro. Guy Brett (1942-), crítico inglês que discute seu trabalho e teve a oportunidade de organizar curadorias com a artista, coloca que esse desconhecimento resulta da polissemia de sua obra – ou seja, a multiformidade de técnicas e conceitos -, bem como de seu distanciamento do cenário nacional a partir de sua mudança para os Estados Unidos na década de 1980, por conta de seu casamento com o artista plástico americano Bill Lundberg (1942-).

A própria artista diz que seu trabalho não tem uma classificação, nem está atrelado a um movimento específico dentro das nomenclaturas trazidas pela História da Arte. Assim, torna-se imprescindível considerar um olhar mais generoso do pesquisador, uma interpretação ampliada.

Considerando estas questões, a proposta desta pesquisa é apresentar seu percurso artístico, subsidiada pelos depoimentos e documentos pessoais, e seu cruzamento com demais fontes de pesquisa, como catálogos, teses e textos críticos.

Por meio do acesso ao acervo da artista aparecem esses objetos de memória que são, ao mesmo tempo, objetos de arte agenciadores de sentido. No seu espaço particular, a artista também constrói, ao reunir e organizar a crítica de seu entorno, o gerenciamento de sentidos de sua obra. Por sua vez, Regina pertence a uma geração que escreve e pensa o próprio trabalho, não é possível dar voz às suas imagens sem ouvir suas palavras.

O título desta tese faz referência à obra *Comigo ninguém pode*, instalação apresentada pela primeira vez em 1984, na Fischer Gallery, na Universidade da Califórnia, nos EUA, em que a artista usa a planta “comigo ninguém pode” como elemento. É uma planta ornamental (*Dieffenbachia pictata*) comum nas casas e nas portas de estabelecimentos comerciais, pois, pela crença popular, tem o poder de espantar o “mau olhado” e de transmutar a energia ruim em boa. Além da planta, estão presentes tiras de papel com as fotocópias de várias fotos 3X4 de pessoas desconhecidas, recolhidas com um fotógrafo lambe-lambe no Rio de Janeiro. Essas tiras compõem, juntamente com tecidos coloridos, os espaços para o público caminhar. Também se observa um cartaz da Coca-Cola, símbolo mundialmente conhecido.

Regina dedicou esse trabalho ao amigo Hélio Oiticica (1937-1980) (Figura 1), uma de suas grandes influências artísticas. A obra faz alusão aos penetráveis e também à Tropicália (1964) de Oiticica. Remete à resistência da brasilidade de uma população ainda colonizada. Munida da proteção da planta, a artista tem consciência da importância de seu trabalho, mas também da dificuldade que muitos têm de encaixá-la nos conceitos de arte contemporânea e sua obra se torna de difícil acesso.

É importante apresentar Regina Vater como uma artista multimídia. Vídeo, *performance*, instalações, poesia visual, livros de artista, arte digital, arte postal, desenho e pintura são algumas das linguagens experimentadas por ela. Suas bases artísticas encontram-se arraigadas nas experiências propostas

pelos artistas brasileiros da década de 1960. Além de Hélio Oiticica, foi amiga de Lygia Clark (1920-1988), convivendo com o primeiro nos Estados Unidos e com a segunda na França, na década de 1970. Também se relacionou com outros artistas de igual importância para a arte da segunda metade do século XX, como Joseph Beuys (1921-1986), David Medalla (1942), Alison Knowles (1933), o músico John Cage (1912-1992), o cineasta Manuel Chambi (1924-1987), Jorge Glusberg (1932-2012), o poeta Augusto de Campos (1931), gerando registros importantes para a compreensão de sua trajetória.

Figura 1: Regina Vater e Hélio Oiticica.



Regina Vater e Helio Oiticica em Princeton 1973 foto por Quentin Fiori

Fotografia: Quentin Fiori, 1977. Fonte: Acervo da Artista.

Com esses artistas, Regina aprendeu que escrever, pensar e repensar sua obra também é um processo poético. Dessa forma, dentro de seus portfólios e memórias, vemos um constante questionamento sobre a arte, a vida e o tempo. São séries de trabalhos que se comunicam entre si, criando um complexo sistema de significações.

O acervo da artista revela ainda um trabalho consistente de divulgação da arte latino-americana, em especial a brasileira, nos Estados Unidos.

Foi curadora de uma grande exposição de artistas brasileiros com foco no papel como suporte, em 1979, na Nobe Gallery em Nova Iorque, intitulada *Contemporary Brazilians Works on Paper*, com a participação de artistas como Gabriel Borba (1942), Betty Leirner (1959), Cildo Meireles (1948), Ligia Clark, entre outros. Outra curadoria importante foi a exposição *Brazilian Visual Poetry* no Mexic-Arte Museum em Austin, no Texas, que contou com grandes nomes da poesia visual brasileira como os irmãos Haroldo (1929-2003) e Augusto de Campos (1931), Arnaldo Antunes (1960), Décio Pignatary (1927-2012), Paulo Bruscky (1949), entre outros.

Meu interesse pelo trabalho de Regina Vater surgiu durante a dissertação de mestrado, entre 2005 e 2008, na qual pesquisei o evento *Mitos Vadios*, realizado num estacionamento em São Paulo no ano de 1978 e organizado pelo artista Ivald Granato (1949). O evento durou um dia inteiro, foram apresentações de *performances* e outros vários trabalhos efêmeros. Contou com a participação de artistas como Artur Barrio (1945), Anna Maria Maiolino (1942), Ubirajara Ribeiro (1930-2002), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica, o grupo de teatro *Viajou sem Passaporte*, dentre outros.

Esse primeiro contato estimulou minha curiosidade a respeito de como Regina Vater teria elaborado suas preocupações conceituais e artísticas na década de 1970, e porque sendo uma artista que transitou entre os principais nomes da arte contemporânea brasileira não tinha uma projeção tão grande como muitos de seus pares.

Então, quem é Regina Vater? Qual lugar ocupa dentro da Teoria, da Crítica e da História da Arte Brasileira? Qual a voz dessa artista? O que pensa em relação à arte no seu tempo e sua trajetória dentro dela?

Para responder a estas perguntas, as estratégias dessa pesquisa exigiram a imersão no acervo pessoal da artista e o levantamento de fontes primárias, como catálogos e recortes de jornais. No entanto, toda esta documentação me pareceu parcial, fragmentada e insuficiente sem a interlocução com a artista. Assim, foi realizada uma entrevista com Regina Vater, nos dias 15, 16 e 17 de janeiro de 2013, quando foi captado o vídeo que compõe esta tese.

Esse “documento-vídeo-entrevista”, sem a pretensão de ser um documentário, traz suas memórias e também explicações sobre alguns de seus principais trabalhos: *Nós*, *Tina América*, *Miedo*, a série *ART*; sua participação na *Nova Figuração*, e a curadoria da exposição *Contemporary Brazilians Works on Paper*.

Esta tese será desenvolvida em quatro capítulos correlacionados e estruturados como um percurso: sua biografia, seu acervo, sua voz e meu olhar. Intercalados e sobrepostos constituem um entroncamento de sentidos e camadas justapostas.

O primeiro capítulo mapeia as principais exposições da artista no Brasil e no exterior. Dessa forma, tem-se um panorama de sua trajetória com base em documentos e também em seus depoimentos.

O segundo capítulo traz as impressões acerca de seu acervo e a luta da artista na preservação e organização do mesmo. Chamaremos de coleção o conjunto de suas obras, das obras de outros artistas; e computo arquivístico, os documentos pessoais que compõem este acervo. Até esse ano de 2014, todos os seus trabalhos não tinham um lugar adequado para salvaguarda, situação que também enfrentam vários artistas brasileiros: ou as obras não estão adequadamente conservadas nas próprias instituições, ou estão nas mãos de seus herdeiros, que muitas vezes não sabem como dar um direcionamento às mesmas. De qualquer modo, não há uma política, nem tampouco uma tradição de sistematização, manutenção e aquisição de acervos e de arquivos pessoais de críticos, curadores ou artistas. Geralmente esses acervos se perdem, são desmantelados ou desconectados uns dos outros após a morte de seus agentes.

O terceiro capítulo analisará a entrevista com Regina Vater, explorando suas memórias e a maneira como ela se posiciona em seu próprio tempo e no tempo atualizado da arte brasileira. No último capítulo, procurei sistematizar meu olhar e percepção considerando a imersão na vida e obra de Regina Vater, a partir do acesso ao seu acervo pessoal e meu contato pessoal.

Assim, a tese busca compreender a trajetória e a obra de Regina Vater não a colocando em movimentos fechados, visto que é uma artista que trabalha

constantemente no âmbito experimental, abordando seus interesses processuais. Guy Brett, no catálogo da mostra Desenho para Instalações, na Galeria Cândido Portinari, em 2007, escreve:

Augusto de Campos certa vez escreveu: “A Regina está, sempre, de maneira louvável, no lugar impróprio”. Residindo e trabalhando nos EUA desde 1980, mas distante do mundo da arte norte-americano, seu imenso corpo de trabalho – variado, precário e revelando uma capacidade de resposta incessante – ainda espera por ser mais amplamente reconhecido².

Se atualmente o trabalho de Regina Vater ganha necessidade de um estudo, é porque a artista possui uma obra que dialoga com o tempo passado e atual da arte brasileira e internacional, independentemente do suporte, tecnológico ou não, em que cria suas imagens.

Meu objetivo foi suprir a necessidade de conhecer a fundo sua obra e localizá-la lado a lado com os grandes artistas de seu tempo; e a demanda de, ao expor a riqueza de seu acervo pessoal, demonstrar a importância de sua preservação para que outros pesquisadores tenham acesso a esses trabalhos e documentos. A vontade de dar voz, de ouvir Regina Vater e meu processo pessoal de encontro com a vida e a obra desta artista permeiam de forma inalienável esta pesquisa. Por fim, veio a constatação de que sua história contribuiu com extrema pertinência para a arte brasileira.

Não há hipóteses definidas, nem o desenvolvimento de uma metodologia inovadora nessa pesquisa. A contribuição desta tese está na capacidade exaustiva de organizar toda a documentação acessada em torno da artista e, de forma compartilhada, estabelecer um diálogo com sua produtora.

² BRETT, Guy. Desenho para instalações. In: Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Galeria Cândido Portinari, 2007, p. 4.

Capítulo 1 - A trajetória de uma artista contemporânea por excelência.

Meu trabalho tem a ver com ideias, com poesia e com uma maneira xamanística de abordar a arte. Para mim, qualquer tipo de arte, mesmo de forma inconsciente, é um processo de contato com as forças criativas e regenerativas do universo³.

Para Guy Brett, a morosidade do circuito de arte brasileiro em reconhecer a obra de Regina Vater deve-se à diversidade das mídias, formatos e tecnologias gestados na produção de suas obras, pautada principalmente pela experimentação conceitual e processual⁴.

Referenciada pelo crítico britânico como uma artista capaz de “criar obras de instalação de grande delicadeza”, no exterior, a artista é reconhecida por seu engajamento na produção das Artes Visuais e por sua proximidade com a expressão poética dos movimentos da *Nova Figuração* no Brasil e dos conceitualismos sul-americanos.

Na Europa e nos Estados Unidos, como mencionado na apresentação desta tese, ela desenvolveu relações próximas com figuras artísticas importantes, incluindo Hélio Oiticica, Lygia Clark, Augusto de Campos, John Cage e Joseph Beuys, fato que demarca sua posição no meio artístico, incluindo suas relações com a crítica de arte nacional (Figura 2).

Também se tornou conhecida por seu compromisso de longa data com a divulgação do trabalho de outros artistas latino-americanos e sua participação em algumas das mais importantes exposições e eventos de artes visuais nos últimos quarenta anos. Seu trabalho faz parte de grandes coleções de arte, privadas e públicas, como os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo; a Biblioteca Nacional da França; o Nelson A. Rockefeller Center for Latin

³ Regina Vater: sobre o meu trabalho. Anexo 2.

⁴ BRETT, in: ALZUGARAY, *Regina Vater: Quatro ecologias* (Catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Oifuturo, 2013

American Art, em Santo Antônio, Texas; o Museu Blanton, em Austin, Texas; e Ruth and Marvin Sackner Visual Poetry Archives, em Miami.

Figura 2 – Hélio Oiticica, Lygia Pape e Mary Pedrosa no apartamento de Mário Pedrosa no Rio de Janeiro em 1978.



Fotografia: Regina Vater. Fonte: Acervo da artista.

Contudo, apesar da presença de Regina Vater no cenário internacional, seu nome é desconhecido do grande público brasileiro. Mesmo no *métier*, nem todos conhecem sua obra e há uma lacuna teórica em torno de sua produção. Sua residência no exterior entre 1980 e 2013 teria causado um apagamento de sua memória no contexto da arte brasileira?

A edição de Dawn Ades de *Art in Latin America*, de 1989, faz referência à sua obra e a coloca em evidência junto com Tarsila do Amaral, Lygia Clark, Anita Malfati, Lygia Pape, Mira Schendel (no Brasil); Amelia Peláez (Cuba) e Leonora Carrignon, María Izquierdo, Frida Kahlo, Alice Tahon e Remedios Varo (México).

Compreendida e absorvida pela crítica brasileira nas décadas de 1970 e 1980; referenciada como protagonista na arte latino-americana pela crítica

internacional nos anos 80⁵, apenas retorna ao cenário nacional na retrospectiva feita em 2012 por Paula Azugaray.

Cabe ressaltar que Regina Vater sempre levou uma vida ligada à arte. Todas as transformações que sua obra e seu processo de criação sofreram, e ainda sofrem, têm a ver com a intensidade com que ela vivenciou o meio artístico e com o fato de estar sempre instalada em contextos exemplares e atualizados, como bienais internacionais e movimentos “off road”, ou seja, fora das trilhas institucionalizadas.

Considerando o acesso ao seu acervo pessoal e às fontes documentais institucionais, procurei traçar duas trajetórias: a inserção da artista no panorama da Arte Brasileira, pós década de 1950, contextualizando sua produção nos movimentos que fazem parte da arte contemporânea do país, e a projeção externa do trabalho da artista nos circuitos internacionais entre as décadas de 1970 e 1980.

1.1. O início e incursões de Regina Vater pelo Novo Figurativismo.

A primeira fase de Regina Vater pode ser observada por meio da contextualização do efervescente debate entre os movimentos *Concreto* (1952-1961) e *Neoconcreto* (1959-1961), e a superação dessas discussões pela geração seguinte do movimento que irá denominar *Nova Figuração*, também conhecida como *Neofiguração*. Sua base primordial de expressão é o desenho e por meio dele elabora a base conceitual, formal e a matéria sob a qual esse movimento é compreendido⁶. Na composição do olhar sobre sua obra, “[...] ao menos três paradigmas aí se produzem nós e jogos: os paradigmas do semiótico (o sentido-sema), do estético (sentido-*aesthesis*) e do patético (sentido-*phatos*)”.⁷. Agregada a estas camadas, o entrelaçamento de seus

⁵ LIPPARD, Lucy R. Ethnocentrifugalism: Latin Art in Exile, In: *The Village Voice* (June 12, 1983). New York.

⁶ MORAIS, Frederico. ANOS 60: a volta à figura; marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994. p. 7-8 (Cadernos história da pintura no Brasil, 5).

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012, p.19.

documentos pessoais, dos processos curatoriais e de sua própria fala com relação ao seu pertencimento em relação ao movimento alteraram a conformação original e dotam a própria obra de um caráter indiciário único, testemunho dos sistemas de gestão do objeto artístico, tanto coletivo (de sua geração), quanto autônomo e autoral (enquanto artista).

A *Nova Figuração* encontra no filósofo Pierre Restany (1930-2003) um suporte avançado de ideias e discussões devido à sua presença no Brasil na década de 1960. Esse crítico acompanhou a VII e VIII edições da Bienal de São Paulo, sendo convidado pelo Itamaraty a visitar a IX Bienal de São Paulo em 1967 e, posteriormente, para a organização de uma sala especial na edição seguinte a convite de Francisco Matarazzo Sobrinho. As diferenças entre a *Nova Figuração* brasileira e o *Nouveau Realisme* de Restany, reside no fato de que o segundo movimento se aproxima mais das ideias da *assemblage*.

O *Novo Realismo* levanta questões semelhantes às discussões da Art Pop inglesa e norte-americana, como o sentimento de crise dos meios tradicionais e, sobretudo, da exaustão da pintura abstrata (lírica, informal, geométrica, expressionista-abstrata, gestual); a geração de processos coletivos e a proposição de novas abordagens perceptivas do real. Sua base retrocede ao final da década de 1950, quando as obras de artistas como Yves Klein (1928 - 1962), Arman (1928) e Raymond Hains (1926) expressaram uma mudança significativa no contexto artístico vigente. O manifesto de Restany publicado por ocasião da exposição *Novos Realistas* em Milão, em 1960, rapidamente transpõe o Atlântico e reclama, nos dizeres do próprio filósofo, a vontade de religar a esfera da arte ao mundo baseando-se na introdução dos elementos do real nos trabalhos de arte⁸. À adesão dos artistas César (1921 - 1998), Gérard Deschamps (1937), Mimmo Rotella (1918), Niki de Saint-Phalle (1930 - 2002) e a do búlgaro Christo (1935), soma-se a crítica e o projeto atualizado de uma arte brasileira.

A *Pop Arte* e o *Novo Realismo* chegam ao Brasil e à América Latina de uma forma diferente. As imagens em quadrinhos, de embalagens e produtos de massa são utilizadas de acordo com um sentimento de denúncia da situação

⁸ RESTANY, Pierre. *Os Novos realistas*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros; prefácio Michel Ragon. São Paulo: Perspectiva, 1979. 320 p., il. p&b. (Debates, 137).

política e social. No caso brasileiro, a denúncia será contra a Ditadura Militar, instaurada no ano de 1964, e também contra os velhos costumes que já não cabiam mais na sociedade, cada vez mais influenciada pela contracultura e por uma mudança comportamental efetiva, especialmente em relação ao sexo, ao casamento e às questões de gênero.

Dessa forma, tanto o *Novo Realismo* quanto a *Pop Arte* apresentam diferenças quando chegam ao solo brasileiro. De acordo com Lisette Lagnado:

O *Novo Realismo* apresenta algumas analogias com a pop (inglesa e americana), no seu compromisso de desviar o curso da representação. No Brasil, é impossível dissociar a formulação do objeto de uma vigorosa carga de protesto. As ações dos artistas, nessa década, ressoam nos planos ético-político-sociais. Em texto para a revista GAM (28/8/1968), Hélio Oiticica adverte que o objeto não pode ser pensado como “categoria acadêmica, híbrida, síntese de pintura-escultura”⁹.

Assim, cabe assinalar que a artista Regina Vater atuou num momento de profunda mudança histórica, social e artística no Brasil. Porém, é necessário que se faça uma volta a meados da década de 1950, pois os programas governamentais vão impactar diretamente o meio artístico através da inauguração de museus voltados à arte moderna, de instituições culturais, de premiações e universidades. A exemplo da criação de instituições voltadas à Arte Moderna, no final dos anos 1940, como o Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947), e os Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro, em 1948 e 1949, respectivamente. A I Bienal de São Paulo, em 1951, foi o maior marco na História da Arte Brasileira no século XX depois da Semana Moderna de 1922.

É a partir da primeira Bienal de São Paulo, com a premiação da obra *Unidade Tripartida* do artista Max Bill (1908-1994), que o abstracionismo geométrico ganha o interesse dos artistas brasileiros e também a ideia de uma arte ligada à vida e à indústria, levando o modernismo para a população em geral, conceito divulgado pelas escolas da Bauhaus e Ulm.

⁹ LAGNADO, Lisette. Masp exhibe retrospectiva do artista plástico Arman, com obras de 1959 a 1999. In: Folha de São Paulo. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1912199907.htm> > Acesso em: 2014.

Desta forma nasce o movimento *Concretista* no país, em especial nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Com um programa estético que primava pelo uso das formas geométricas e das cores primárias e secundárias, e tendo como base teórica as ideias da Gestalt, foram formados dois grupos: *Ruptura*, na capital paulista, e o *Frente*, na capital carioca.

O grupo *Ruptura* foi muito mais rígido com as regras do abstracionismo geométrico. Foram seus integrantes os artistas Waldemar Cordeiro (1925-1973), Geraldo de Barros (1923-1998), Anatol Wladyslaw (1913-2004), Lothar Charoux (1912-1987), Kazmer Féjer (1923- 1989) e Luiz Sacilotto (1924-2003).

Já o grupo *Frente*, tinha como líder o artista Ivan Serpa (1923-1973), e seus principais nomes são Aluísio Carvão (1929-2001), João José da Silva Costa (1931), Lygia Clark (1920- 1988), Lygia Pape (1927-2004), Décio Vieira (1922-1988), Vincenti Ibberson (sem data), e o poeta Ferreira Gullar (1930). Depois da primeira exposição do grupo, realizada em 1954, se juntam a esse os irmãos Hélio e César Oiticica (1939-), Abraham Palatnik (1928-), Elisa Martins da Silveira (1912-2001), Rubem Ludolf (1932-2010) e Franz Weissann (1911-2005).

Não tão ligado à disciplina geométrica dos paulistas, o grupo *Frente* buscou mais a expressão com suas bases teóricas na Fenomenologia. Dessa forma, os artistas do *Frente* rompem com o abstracionismo geométrico e em 1955 fazem a primeira exposição *Neoconcreta*, no MAM do Rio de Janeiro, seguida de um manifesto assinado por Ferreira Gullar, Amílcar de Castro (1920-2002), Franz Weissman, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986).

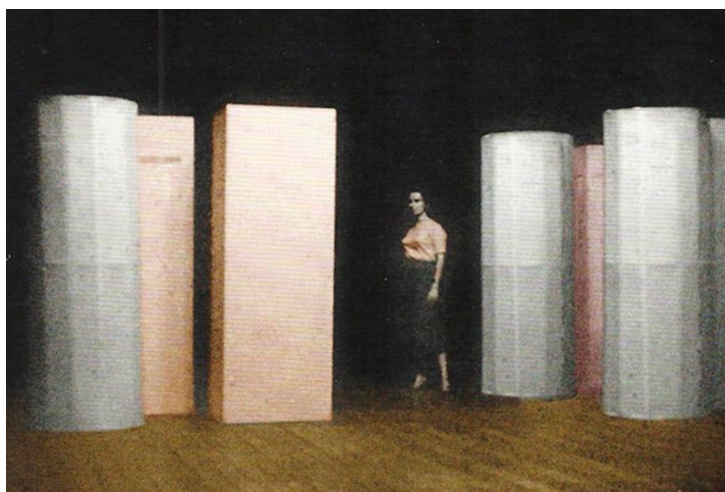
O *Neoconcretismo* foi o primeiro movimento a sintetizar as propostas internacionais da época com a subjetividade brasileira; os artistas não mais precisavam seguir um protocolo poético ancorado numa busca incessante pela brasilidade e exaltação de seu povo, como foi no Modernismo. Primou-se pela liberdade de ação entre seus componentes, que partiram até mesmo para outras experimentações.

Paradoxalmente, então, parecia que o Brasil só começava a possuir um universo significativo de obras de arte estruturalmente brasileiras quando os neoconcretos, já

despreocupados com qualquer compromisso exterior de fazer arte nacional, internacionalizaram-se de forma radical, mas crítica.¹⁰

Dessa forma, o *Neoconcretismo* possibilitou aos artistas brasileiros a liberdade de criação e de pesquisa colocando o país em paralelo com as experiências na arte internacional, como *O Balé Neoconcreto* de Lygia Pape (Figura 3). Os *Balés* da artista plástica Lygia Pape foram apresentados no Brasil em duas ocasiões: a primeira em 1958 no Teatro Copacabana Palace; e a segunda em 1959 no Teatro Gláucio Gil, respectivamente. Nesta obra, poesia, música e corpo transcendem o objeto; o poema *Olho/Alvo*, de Reynaldo Jardim (1926-2011) ganhou coreografia e música. A arte brasileira não poderia aqui também ser apenas classificada entre as categorias de pintura ou escultura. A ação passa a ser experimentada, as imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa são utilizadas como inspiração. O objeto e o conceito passam a fazer parte do cenário artístico brasileiro.

Figura 3: Lygia Pape, *Balé Neoconcreto I*, 1958. Formas de madeira cobertas com pano pintado.



Fonte: <http://tcmagazine.wordpress.com/tag/lygia-pape/>

Entre as décadas de 1940 e 1950, Jackson Pollock (1912-1956) experimentou a ação de jogar a tinta numa tela deitada a partir da *Action Painting* e da influência do *Expressionismo Abstrato*.

¹⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p.31.

Na década seguinte, retomando a discussão anterior, no momento em que as imagens de propaganda, televisão e cinema ganham o espaço expositivo com a *Arte Pop* de Andy Warhol (1928-1987) e Robert Rauschenberg (1925-2008) e o *Nouveau Réalisme* de Yves Klein (1928-1962), as estratégias poéticas das artes visuais elevam os objetos cotidianos como força plástica. Jasper Johns (1930) altera completamente a segmentação das estratégias artísticas e seus lugares, fundindo a estrutura de telas com objetos (Figura 5), rompendo uma designação conceitual fixa, como *ready-made*, *instalação*, *objeto-relevo*, *contra-relevo*, *pintura* etc.

Nesse momento, Hélio Oiticica também deixava a estrutura do quadro-cavelete e se instalava naquilo que passou a ser denominado arte ambiental. Utilizando recursos como divisórias, mobiliários e recipientes, criou contextos de imersão e estruturas artísticas que remetem ao não-lugar da conceituação. Anteriormente, Marcel Duchamp (1882-1968) detonou a crise do sistema das artes ao introduzir o *ready-made*, da mesma maneira que Picasso (1881-1972) fez com os objetos-relevos e Tatlin (1885-1953) com os contra-relevos. Esses artistas desmontaram as estratégias construtivas da produção em arte. Porém, é no período que o grupo *Fluxus*, comandado por George Maciunas (1931-1978), realizava suas ações fora dos museus nos EUA e Europa, que essa radicalização assume contornos políticos de contracultura. Influenciados por esta efervescência de ideias, os artistas brasileiros propuseram ações, buscaram imagens e produziram obras assumindo uma postura política que procurava chamar a atenção de uma sociedade paralisada pelo Golpe Militar instaurado em abril de 1964. Se em maio de 1968, Paris vivenciou o protesto da contracultura, dezembro de 1968 configurou-se o período mais duro da ditadura no Brasil.

O Brasil, no período que vai da década de 1950 até a promulgação do Ato Institucional Nº 5, em dezembro de 1968, vivia um momento de grande efervescência cultural. Foram várias as manifestações de caráter artístico-político, nas quais artistas, intelectuais e estudantes tentaram colocar o povo como centro de uma mudança educacional e política.

Tem-se a criação e extinção dos *Centros Populares de Cultura*, os CPCs, com direção da *União Nacional dos Estudantes*, e o *Movimento de Cultura Popular*

(MCP), em Pernambuco, que levava cultura e alfabetização à população do estado. Assim, o artista se percebia como ser político inserido na sociedade com a missão de, através da arte, devolver a dignidade à população, e fazê-la entender seu contexto social.

Todos os movimentos políticos e culturais ficaram impotentes diante do Golpe Militar. Porém a reação logo pode ser vista em espetáculos como o musical *Opinião*, em dezembro de 1964, no Rio de Janeiro. Nas artes plásticas, as exposições *Opinião 65 e 66* traziam debates paralelos, nos quais os artistas discutiam a situação das vanguardas brasileiras e expunham uma tomada de posição frente ao problema político do país. Outra exposição de grande importância foi a *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, na qual Hélio Oiticica expôs pela primeira vez sua obra *Tropicália* (1967). Na ocasião, ele escreveu um manifesto, chamado de *Esquema Geral da Nova Objetividade*, em que aborda a “antiarte” como a nova direção artística e política a ser tomada pelos artistas brasileiros:

1 vontade construtiva geral; 2 tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4 abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna de Mário Pedrosa); 6 ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.¹¹

As outras áreas culturais também mostraram sua vontade de manifestação. Na música, surge o movimento Tropicalista e com ele toda uma transformação comportamental, baseada na contracultura europeia e norte-americana. O jovem compositor Chico Buarque de Hollanda (1944) apresenta suas primeiras músicas de protesto. Nasce o *Cinema Novo*, tendo como maior expoente Glauber Rocha (1939-1981), e o teatro do *Grupo Oficina*, de José Celso Martinez Corrêa (1937), que provoca o espectador pela violência de suas peças.

¹¹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. 1986. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.84.

É dentro desse contexto social, político e cultural que a jovem artista Regina Vater tem sua formação artística iniciada. Filha de um médico do exército e de uma dona de casa, Regina encontrou bastante resistência familiar a respeito de sua escolha, porém, houve algum incentivo, pois seus pais acharam que fosse apenas um “capricho de moça”. O desenho já encantava a artista desde pequena. Se destacava nesta técnica por ser disléxica.

Para a artista, o desenho era o que a conectava com as pessoas. Cita a história do Doutor Calazans Luz¹², que pedia para ela desenhar baianas quando era ainda bem pequena, para que pagasse sua consulta médica. E também conta que dava desenhos às pessoas que gostava e que a incentivavam.

Aos 14 anos seu pai a levou para ter aulas com Van Back, pintor bastante formal e acadêmico, como a própria Regina Vater menciona¹³. Não era seu caminho e logo a artista parou com essas aulas. Entre 1958 e 1962 frequenta as aulas de desenho e pintura no ateliê de Frank Schaeffer (1917-2008), e com o artista aprimorou especialmente seu desenho.

Em 1961, aos dezessete anos, entrou para o Curso de Arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura, atual FAU/UFRJ, onde permaneceu até 1965, quando interrompeu os estudos para trabalhar e viver em São Paulo. De 1963 a 1965, a artista frequentou o ateliê de Iberê Camargo. Para Vater, o primeiro salto de sua poética aconteceu nas aulas do artista, o qual chama de “minha parteira”.

Em entrevista, a artista relata que começou a frequentar as aulas de Iberê Camargo numa escola do governo no bairro da Urca, e depois no ateliê do artista. Nesse espaço, entrou em contato com os artistas, que serão os pioneiros da *Nova Figuração* no Brasil: Carlos Vergara, Rubens Guerchman, Antônio Dias, Roberto Magalhães e Anna Maria Maiolino.

¹² Comigo Ninguém Pode: a voz de Regina Vater. Direção: Arethusa de Paula. Edição: Joana Maia. Arte: Paula Reis. São Paulo, 2014. 1 DVD (01:17:00), MP4. (00: 39:53 minutos)

¹³ CORDOVA, Cary. Oral history interview with Regina Vater, 2004 Feb. 23-25, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponível em: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-regina-vater-12290> Acesso em 2012

É nesse período que Regina Vater irá ingressar no circuito das artes, participando de algumas exposições, no ano de 1961: *Exposição 11 do Rio*, no Museu de Arte de São Paulo e o *Salão dos Novos na Petite Galerie*, no Copacabana Palace. A artista irá participar também de salões de arte na cidade do Rio de Janeiro, como o 12º e 13º *Salões Nacional de Arte Moderna no MAM* do Rio de Janeiro, e da *Semana de Arte Contemporânea da PUC/RJ*, no ano de 1963.

Nesta época, Frank Schaeffer fazia parte da Comissão Nacional de Belas Artes, instituída pela Lei Nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951. Sua participação no Salão ocorrerá em várias outras edições – em 1965 no 14º Salão Nacional de Arte Moderna no MAM/RJ; em 1966, 1967, 1968, 1969 e 1970 nas 15ª, 16ª, 17ª, 18ª e 19ª edições, até sua premiação em 1971, no 20º Salão de Arte Moderna, com um prêmio de viagem ao país.

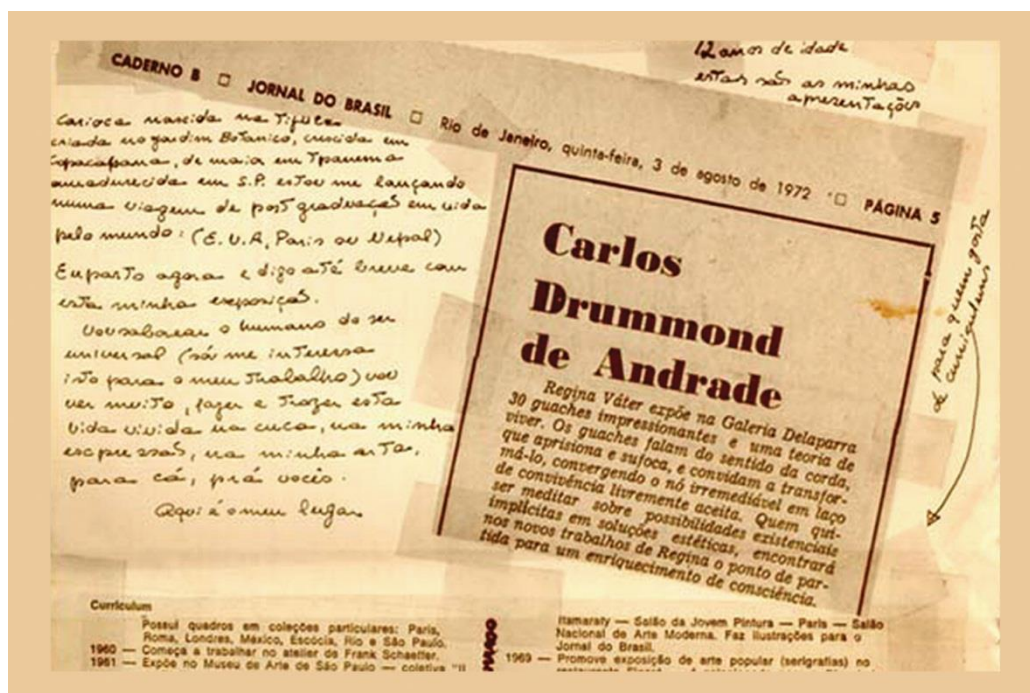
Nesse momento a vida de artista e a vida familiar entram em choque, estava feita a escolha de trilhar o caminho profissional nas artes. O conflito com o pai por ter deixado a faculdade de arquitetura faz com que a artista fique sem falar com ele por sete anos¹⁴. Além disso, resolve sair de casa para morar com um namorado, o que foi devastador para a convivência familiar na época, já que era incomum uma jovem morar com um homem antes do casamento.

A primeira individual aconteceu em 1964, na galeria Alpendre, também no Rio de Janeiro. Nesta exposição apresentou os trabalhos desenvolvidos nas aulas com Frank Schaeffer e Iberê Camargo. Eram obras que primavam por um figurativismo impressionista. Vater batiza essa fase com o termo “adocicado”.¹⁵ Por essa exposição, Vater ganha uma poesia de Carlos Drummond de Andrade, poeta que admirava e que prestigiou a mostra. Regina Vater ainda guarda um recorte de jornal com uma crítica positiva de Drummond sobre o trabalho dela, feita para o Jornal do Brasil sobre uma exposição realizada na Galeria Delaparra, no Rio de Janeiro, em 1972 (Figura 4).

¹⁴ CORDOVA, Cary. Op.Cit. 2012.

¹⁵ Comigo Ninguém Pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00: 57:36 minutos.)

Figura 4: Recorte de jornal da época com a resposta de Regina Vater para Carlos Drumond de Andrade sobre a crítica que fez ao Jornal do Brasil em 3 de agosto de 1972.



Fonte: acervo da artista.

Nesse momento o trabalho de Regina Vater terá sua primeira mudança significativa. Em contato com as ideias do *Novo Realismo* e do *Novo Figurativismo* brasileiro, a artista começa a explorar, em seus trabalhos em ecoline, o nanquim, as manchas, e uma temática voltada para o feminismo. Assim, Regina Vater aporta no movimento do *Novo Figurativismo* brasileiro.

O retorno à figuração por parte dos artistas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970 se dá por não haver mais a necessidade de se fazer uma arte nacionalista, ou extremamente geométrica. No Brasil, a *Nova Figuração* compreende relações sócio-político-culturais, cuja reflexão pessoal do artista é capaz de expressar, através de sua obra, a percepção do cotidiano de modo múltiplo e subjetivo, transcendendo a representação.

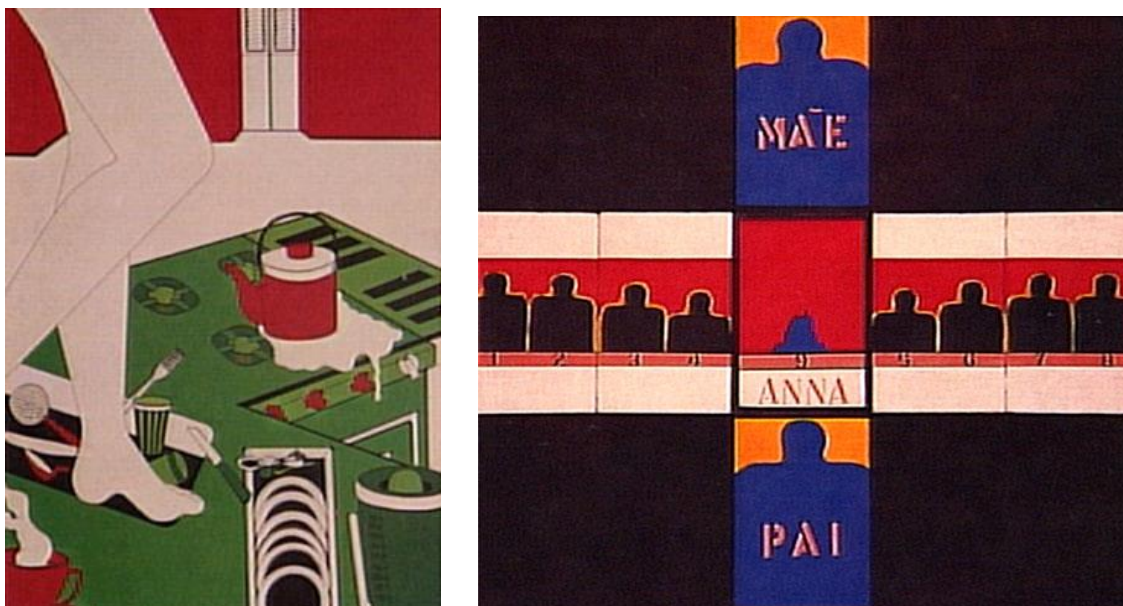
Os principais nomes do *Novo Figurativismo* brasileiro são: Wesley Duke Lee (1931-2010), Antônio Dias (1944-), Rubens Guerchman, Claudio Tozzi (1944-), Maria do Carmo Secco, Carlos Zílio (1944-), Carlos Vergara (1941), Marcelo Nitsche (1942), Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel (1943-), Pedro Escosteguy (1916-1989), Ivald Granato, Antônio Manuel (1947-) entre outros. É

importante ressaltar que muitos desses artistas posteriormente abriam sua poética para as teorias conceitualistas e outras estratégias artísticas experimentais contemporâneas.

As obras das mulheres desse grupo exploravam uma temática mais feminista (Figuras 5 e 6). Suas imagens mostravam o cotidiano da mulher e geralmente possuíam um cunho psicológico, denunciando a condição feminina. Nesta temática encontra-se a primeira fase do trabalho de Regina Vater. Mesmo não se considerando uma feminista, a artista se reconhece dentro desta linha de pesquisa, num primeiro momento, visto que o Brasil era um país até mesmo patriarcal se considerarmos o âmbito social e familiar.

Figura 5: Wanda Pimentel, Série envolvimento, 1968, acrílica sobre tela;

Figura 6: Anna Maria Maiolino, Minha família, 1966, acrílica sobre madeira.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19758/Wanda-Pimentel>;

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9539/Anna-Maria-Maiolino>

Um fator importante para a formação de Regina Vater nesse período foi a troca que ela estabeleceu não só com seus professores, mas também com toda uma geração de pessoas que viviam no Rio de Janeiro, em especial nos bairros de Ipanema e Copacabana.

A própria artista, em entrevista ao Instituto Smithsonian, conta que eram nos bares e cafés onde se discutiam arte, filosofia e política¹⁶, e tímida e observadora, foi nesses momentos que ampliou seu olhar político e artístico. Foram os antológicos Antonio's, Jangadeiros, Veloso, Zepelim, Lamas, Helsingor e outros que marcaram a noite carioca:

O melhor desses botequins era o Oklahoma, que existe até hoje, mas se tornou outra coisa, só o nome permaneceu. Ali se concentravam, de 1965 a 1969, as grandes menininhas da época, os líderes estudantis, muitos jornalistas e também o pessoal do cinema novo, como Glauber Rocha, Leon Hirszman, os críticos, os cinéfilos. O Oklahoma e o Paissandu eram o front da nouvelle vague no Rio.¹⁷

Diante desses momentos, e levando a temática feminista para a poética pautada na *Nova Figuração*, os desenhos e pinturas de Regina Vater exploram o corpo e questões como desejo, sensibilidade, a identidade e as diferenças. Esses temas mostram a responsabilidade e o desejo da artista de transmitir com a maior clareza questões que começavam a surgir no universo brasileiro como a questão de gênero, e o lugar que as mulheres ocupam no mundo¹⁸.

Os trabalhos da artista se assemelham aos das outras mulheres do grupo pela temática, porém sua construção plástica escapa várias vezes da estética pop ou da semântica do gênero, especialmente em relação às cores usadas, que muitas vezes sofrem influência de seus estudos com Iberê Camargo.

O ocre, os tons terrosos estão presentes num trabalho que flerta com o expressionismo (Figuras 7 e 8). Os corpos, masculinos e femininos, são dilacerados, desmontados e apresentados nus. Mas a nudez remete mais à estrutura da carne enquanto matéria e “coisa”, do que ao sexo ou à libido. Esta

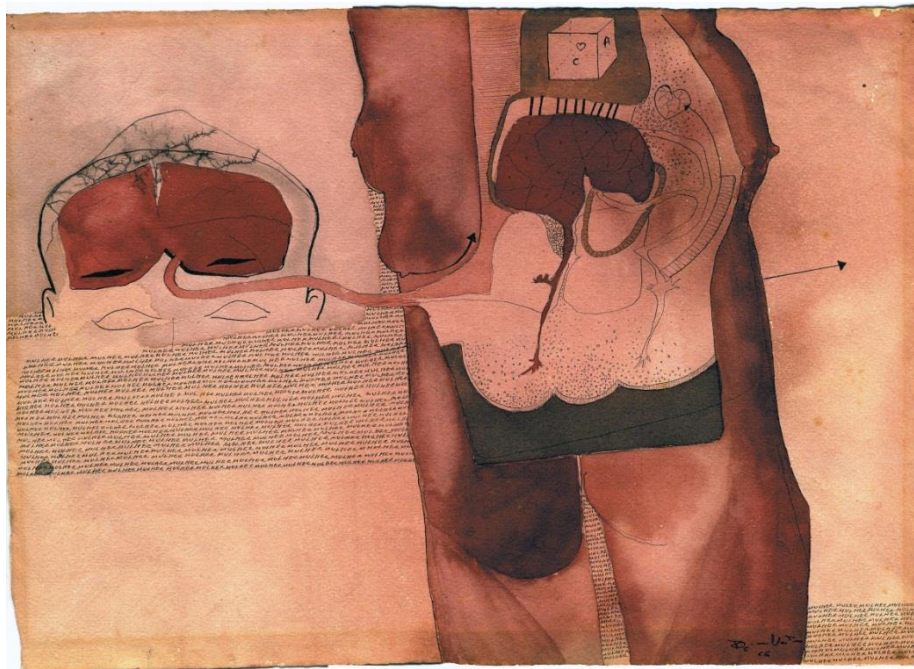
¹⁶ CORDOVA, Cary. Op. Cit. 2012.

¹⁷ CASTRO, Ruy. *Ruy Castro: fã de botequim*. Disponível em:
<<http://revistagosto.uol.com.br/portal/entrevistas/ruy-castro/ruy-castro-entrevista-template.aspx>>
Acesso em: 2014.

¹⁸ De acordo com Archer: “Esse reconhecimento da responsabilidade mútua do artista e do espectador com relação a qualquer significado político era o polo oposto da crença de que, a fim de instigar a mudança social, as mensagens artísticas deverão ser simples e livres de ambiguidades. O modo como uma obra se encaixava na história sucessiva dos objetos era de menor importância que as conexões que ela forjava com seu contexto, e esse contexto era tão político quanto visual, espacial ou estético”. ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 118.

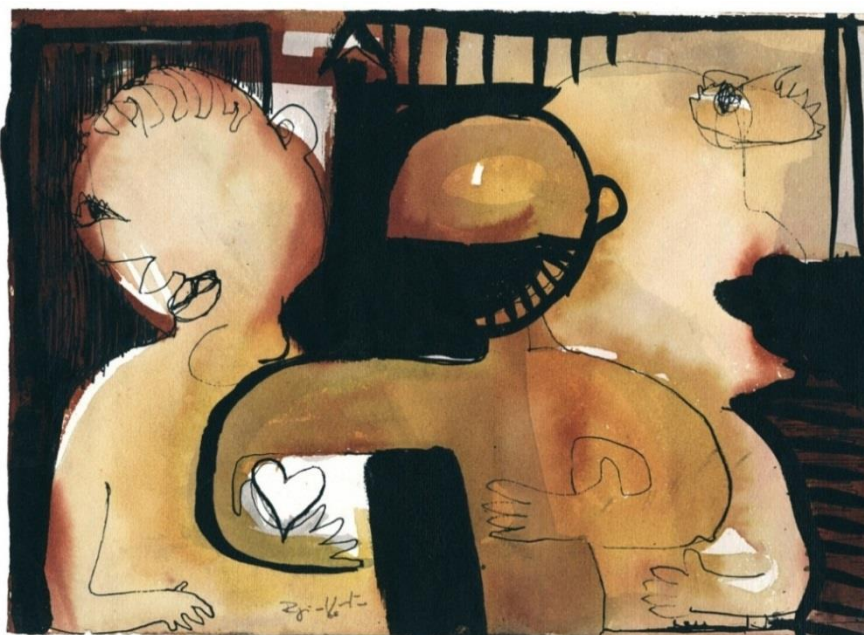
“coisificação” do corpo parece expressar a sua banalização em uma sociedade de consumo pautada pelo hedonismo. Sua des-sensualização gera uma tensão entre a materialidade e a sensação do corpo expresso em seu desenho.

Figura 7: Regina Vater, Roxo, 1966. Ecoline e naquim sobre papel.



Fonte: Acervo da artista.

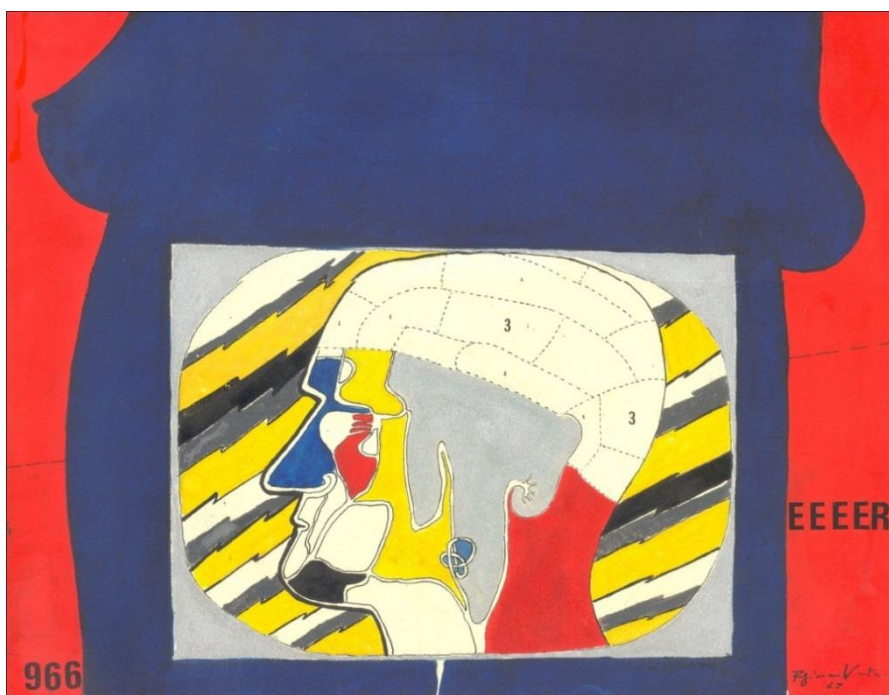
Figura 8: Regina Vater, S/título. 1966. Ecoline e nanquim sobre papel.



Fonte: Acervo da artista.

O vermelho e o azul, tão usados pelos artistas da *Nova Figuração*, também estão presentes em suas obras. O trabalho escolhido para participar da *V Bienal de Paris* (1967), também conhecida como *Bienalle de Jeunes* (Figura 9), flerta com a temática Pop ao questionar a cultura de massa por meio de um desenho próximo da estética publicitária. O uso de cores puras, como a de rótulos de propaganda, e a geração de recursos semânticos – como a televisão que se instala no ventre de um corpo feminino – reforça a tensão homem-máquina. A imagem refletida pela televisão, uma cabeça em raio-x, os sentidos demarcados com cores específicas e o cérebro dissecado, compõe um imaginário crítico constante do movimento. Acessando a realidade contemporânea e a vivência dos novos meios de comunicação, enclausura o homem na máquina, que controla e mapeia seus pensamentos. Esse trabalho também foi apresentado na exposição organizada pela Galeria Bonino, em 1967, que homenageava os três artistas que foram escolhidos para a V Bienal de Paris: Hélio Oiticica, Regina Vater e Avatar Moraes. Ainda nesse ano, a artista participa da IX Bienal de São Paulo, com as pinturas: *A dicotomia*; *O Hermafrodita*; *O Ser Interior*; *Germem do Ser* e *Pluralidade do Ser*. Contudo, o espírito inquieto e esotérico da artista, bem como as questões da sexualidade, são mantidos nos títulos e nas imagens das obras apresentadas.

Figura 9: Regina Vater. Dentro do útero, 1967. Guache sobre papel.



Fonte: Acervo da artista.

Em pleno início da Ditadura Militar no país, a mostra da Galeria Bonino (Figura 10) não foi censurada. Porém, no ano seguinte, o regime militar já dava indícios de seu endurecimento, com a instauração do Ato Institucional Nº 5. Esse ato trouxe a perplexidade na comunidade artística que se viu sob uma vigilância pautada pela censura.

Um exemplo foi o fechamento da II Bienal da Bahia, inaugurada em dezembro de 1968, um dia após a abertura. As obras consideradas “subversivas” foram confiscadas e seus organizadores presos. No 3º Salão de Ouro Preto, em 1969, algumas gravuras inscritas são retiradas antes da abertura da mostra, nem mesmo o júri teve acesso às obras. Tendo participado na edição de 1966 da Bienal da Bahia e em 1967 do 2º Salão de Ouro Preto, Regina Vater não participou das edições censuradas, porém as questionou junto com a comunidade artística.

Figura 10: Catálogo da Exposição Artistas Brasileiros na Bienal de Paris da Galeria Bonino, 1967.



Fonte: Acervo da artista.

Em maio de 1969, a censura fecha a mostra de artistas selecionadas para a representação brasileira na *VI Bienal de Paris*, exposta no MAM-RJ e impede sua presença na França. De acordo com Ferreira Gullar:

A censura oficial determinou o encerramento da mostra, alegando que as obras expostas eram ou de protesto contra o regime ou obscenas. Esta medida implicava a proibição do envio das obras à Bienal de Paris. A reação contra a censura foi imediata. A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), então presidida por Mário Pedrosa, emitiu uma nota de repúdio ao ato do governo, afirmando que ele atentava contra a “criação da obra de arte e o livre exercício da crítica de arte”.¹⁹

A censura considerou alguns trabalhos subversivos e outros muito eróticos. A censura imposta pelo regime ditatorial brasileiro demonstra como a *Nova Figuração* se coloca em uma posição crítica e que, ainda utilizando o suporte tradicional do desenho, da impressão e da pintura, propõe uma imagem figurativa que questiona o *status quo*.

A consequência desta intervenção da censura na exposição do MAM-RJ foi a tomada de posição por parte dos críticos de arte brasileiros quanto aos abusos do Estado na produção artística. O então presidente da ABCA (Associação Brasileira dos Críticos de Arte), Mário Pedrosa, sob o pseudônimo de Luiz Rodolpho, soltou um manifesto convocando todos à boicotarem a X Bienal de Arte de São Paulo.

O crítico de arte historia os acontecimentos, afirma que o setor das artes plásticas não exerce nenhuma atividade clandestina que chame o estado para controlá-lo e em quatro itens resolve, em essência, recusar-se a participar da organização de delegações de arte brasileira, júris oficiais ou oficiosos; recomendar aos seus sócios e mesmo aos críticos porventura estranhos aos seus quadros a mesma atitude; desobrigar os sócios já empenhados em trabalhos oficiais ou oficiosos; pedir uma definição clara para o exercício da crítica de arte, lembrando que a Constituição vigente não prevê nenhuma forma de censura.²⁰

A ABCA, por ser uma associação filiada à AICA (Associação Internacional dos Críticos de Arte), ganhou apoio de críticos internacionais, entre eles Pierre Restany (1930-2003) que, em seu texto *Non à la Biennale*, explana os motivos do apoio aos artistas e críticos brasileiros, chamando à adesão vários artistas e

¹⁹ GULLAR, Ferreira. A censura às artes plásticas. *Revista Continental*, n.39, março de 2004.

²⁰ RODOLPHO, Luiz. Boicote à Bienal: a X Bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1969.

países que já haviam confirmado sua participação no evento. De acordo com Aracy Amaral:

Na França, em uma reunião no “Musée d’Art Moderne”, 321 artistas e intelectuais assinaram, no dia 16 de junho, um manifesto *Non à la Biennale*, baseado na declaração de testemunhas e na documentação relativa à censura no Brasil. Assim, o boicote tornou-se internacional e listas de artistas que aderiram ao movimento foram enviadas anonimamente através do correio para todos os países. De Wilde, diretor do “Stedelijk Museum”, em Amsterdam, bem como os artistas que ele havia selecionado para a Bienal, aderiram ao movimento; Pontus Hulten, da Suécia, presente ao debate em Paris, retirou a delegação sueca, depois que Pol Bury e Pierre Restany desistiram da exposição “Arte e Tecnologia”, que ele estava preparando; os artistas Takis, Le Parc, Martial Raysse, de Rosny, Haacke, Kowalski, Kosice, Ceras e Marta Minujim também se retiraram. Vários artistas americanos, que teriam tomado parte na exposição organizada por G. Kepes, desistiram, evidenciando sua solidariedade em relação aos artistas brasileiros e sua oposição às restrições que eles tinham que enfrentar.²¹

No caso das adesões brasileiras, Aracy Amaral destaca a falta de união entre os artistas e críticos do país e também a pouca divulgação do problema nos jornais da época. Regina Vater deixa clara essa falta de informação entre os artistas:

Quanto ao boicote da 10 Bienal de São Paulo eu não estava sabendo. Eu soube do boicote à bienal de Paris, que todos nós boicotamos por causa da censura da mostra previa no MAM do RJ, onde foram censurados o Vergara e o Evandro Teixeira. Mas nunca soube nada de boicote da bienal de São Paulo por causa desse fato.²²

Dos artistas brasileiros que aderiram ao boicote, a maioria estava no exterior. Os que reconheceram a importância da participação no evento, de acordo com Aracy Amaral, “ênfatizaram a importância da Bienal no cenário da arte brasileira”²³. O texto publicado no *Correio da Manhã* em 30 de agosto de 1969, “A X Bienal (se houver) será mutilada e inexpressiva”, traz alguns nomes que se recusaram a participar:

²¹ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 156.

²² Anexo 20.

²³ AMARAL, Aracy. *Op. Cit.* p. 156.

Dos 30 artistas convidados, que seria a parte forte da representação brasileira, 20 recusaram: Lygia Clark, Amélia Toledo, Ivan Serpa, Tomoshige Kosuno, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gershmann, Nelson Leiner, Antonio Dias, Miriam Chiaverini, Franz Weismann, Roberto Magalhães, Wesley Duke Lee, Gastão Manoel Henrique, José Rezende, Willis de Castro, Hermelindo Fiaminghi, Mary Vieira, Avatar Moraes, Vanda Pimentel.

O depoimento de Regina Vater, bem como os inúmeros documentos presentes no Arquivo Histórico Wanda Svevo, torna evidente que muitos artistas desconheciam o contexto, principalmente os ausentes do país. Há inúmeras cartas e telegramas aceitando, recusando e questionando a situação; bem como a ação de Mário Schenberg, curador das salas dedicadas aos artistas brasileiros, minimizando o boicote. “As respostas dos artistas nas cartas se contradizem com sua postura final, bem como as publicações em periódicos ou no próprio catálogo do evento.”²⁴

A X Bienal de São Paulo, em sua Sala Geral, procurou mostrar uma trajetória da produção artística brasileira, com artistas consagrados e novos, de modo a fazer um panorama do que o país produziu em artes desde sua abertura em 1951. Claudio Tozzi, artista da *Nova Figuração*, fez parte dessa sala, junto com artistas consagrados como Abraham Palatinik (1928) e Rubem Valentim (1922-1991).

Assim, com a Sala Geral e a Sala de Arte Mágica, Fantástica e Surrealista temos uma espécie de corte transversal das artes plásticas no Brasil, dentro de um critério de máxima contemporaneidade. É a arte em constante movimento, a arte jovem, com as qualidades e os defeitos da juventude. É uma das mais importantes funções da Bienal dar uma oportunidade a esta arte – desde que tenha atingido um certo nível qualitativo, e não se limite apenas a pesquisas e tentativas – deixando de fora a arte mais sedimentada dos artistas que já tiveram suas chances²⁵.

²⁴ ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Sobre Bienais: a Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970. Disponível em: <
http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago.pdf> Acesso em 2014.

²⁵ BERKOWITZ, Marc. Sala Geral. Catálogo da X Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p. 33.

Regina Vater também fez parte da Sala Geral com as obras *Mulher Mutante 1*; *Mulher Mutante 2*; *Mulher Mutante 3* (Figura 11). O trabalho é composto de formas de partes do corpo feminino, recortadas em madeira, sobre um trilho que dava movimento às mesmas.

Figura 11: Regina Vater, Mulher mutante 1; Mulher mutante 2; Mulher mutante 3. Madeira recortada sobre trilhos.



Fonte: Acervo da artista.

Nesse trabalho, nota-se que Regina Vater já aponta um salto estético em sua obra, ao sair da estrutura quadro/cavelete para ganhar o espaço da galeria. As imagens femininas trabalhadas nas pinturas da *Nova Figuração* ainda estão presentes, porém agora em formas tridimensionais para serem manipuladas pelo público.

A mudança na obra da artista se dará no âmbito dos “conceitualismos”²⁶ que vão surgir no país a partir do final da década de 1960, com as novas linguagens surgidas na Arte Contemporânea, e que na América Latina vão ganhar conotações políticas e ideológicas. Será na experimentação que Vater encontrará a liberdade para se expressar.

1.2. Regina Vater e o campo expandido da arte.

No início da década de 1970, Regina Vater mudou-se para São Paulo em busca de oportunidades profissionais que pudessem custear seus trabalhos artísticos. Trabalhou como assistente de direção de arte nas agências de publicidade DPZ e MPM e também para algumas revistas, entre elas a *Época*, entrevistando artistas brasileiros e estrangeiros para a seção de cultura.

Em relação ao contexto histórico, o Brasil nesta época entra no que Frederico Morais irá chamar de “fossa cultural”.²⁷ As manifestações políticas perdem força, e os artistas aprendem a se autocensurar para não serem perseguidos. O governo passa então a patrocinar a vida cultural do país como forma de controlar o que era produzido e veiculado em museus, cinemas e televisão. Foram criadas a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes), o Serviço de Teatro, a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), o Instituto Nacional do Livro, o Conselho Federal de Cultura e o Ministério das Comunicações²⁸. Desta forma ambígua, a ditadura patrocinava a arte e ao mesmo tempo a controlava.

Houve, além disso, uma valorização do modernismo brasileiro, elevando a venda de obras desse período nas galerias, especialmente pela comemoração em 1972 dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna de 22.

²⁶ Arte conceitual e Conceitualismo Latino-Americano são termos extremamente imbrincados, principalmente quando a cronologia e a intencionalidade se cruzam. A teórica Lucy Lippard discute, posteriormente sua obra, em “Ethnocentrifugalism: Latin Art in Exile”, *Village Voice*, pg. 79, 80 and 81, July 12, 1982.

²⁷ MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p.102.

²⁸ RIDENTE, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Revista de sociologia da USP, São Paulo, v.17, p. 81-110, jun. 2005, p. 98.

As manifestações contra a censura e a Ditadura Militar no âmbito das artes plásticas encontrarão seu meio de expressão nos Conceitualismos que surgiram na América Latina. A partir da década de 1950, com a grande propagação de produtos industrializados por todo o mundo, além de tecnologias como a fita cassete e a câmera de vídeo, os artistas encontraram um campo expandido de possibilidades para trabalhar e se expressar.

Na Europa e nos Estados Unidos, os artistas irão contestar os espaços institucionalizados de arte produzindo trabalhos com materiais precários, efêmeros, disponíveis no mercado de massa. Movimentos como Land Art, Minimalismo, Body Art, Mail Art e situações como performances e happenings farão parte desse novo conceito estético que busca colocar o expectador mais próximo do trabalho de arte e do artista.

No Brasil e em outros países da América Latina, especialmente aqueles que enfrentaram uma forte repressão como a Argentina e o Chile, esses movimentos ganharam uma conotação ideológica e política. Os artistas não se fixaram apenas em uma linguagem artística, mas em várias de acordo com a mensagem a ser passada. A participação do público muitas vezes também era reivindicada, de forma com que esse também fizesse parte da obra de arte. Os artistas desta época, assim como Regina Vater, não se consideravam artistas conceituais. O que se pode afirmar é que na América Latina existiu um Conceitualismo, de caráter heterogêneo, político e ideológico.²⁹

²⁹ De acordo com Mari Carmen Ramírez: “Na minha opinião, depois da revolução artística inicial levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda (em especial o cubismo, o futurismo e o dadaísmo), o conceitualismo pode ser considerado a segunda maior mudança verificada no entendimento e na produção de arte ao longo do século 20. Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um médium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e sua relação com a sociedade”. RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <http://www.baiadeguanabara.com.br/arte_ensaios_web/a_e_15/pdf/MariCarmenRamirez.pdf> Acesso em 2013.

Diante desse contexto, a arte de ação, processual, desmaterializada e conceitualista ganha força no Brasil. Percebe-se que a produção se torna um meio alternativo de expressão, independente do engajamento político do artista. Além disso, a arte brasileira está em sintonia com a arte produzida internacionalmente. Porém, há um paradoxo instalado: nunca a arte esteve tão politizada e ao mesmo tempo tão distante do público. Experiências participativas pautadas por um discurso subliminar não foram compreendidas pela maioria dos espectadores. Se uma proposta não foi compreendida pela censura, tampouco foi acessada pelo grande público, esvaziando-se, assim, seu conteúdo político de questionamento do sistema.

São Paulo se tornou um grande polo artístico nacional, tanto por conta do aquecimento do mercado de arte, como pelo surgimento de vários espaços culturais com programações voltadas às artes plásticas. A jovem vanguarda brasileira encontrou refúgio no Museu de Arte Contemporânea da USP, sob o comando do professor Walter Zanini, que buscou acolher as novas proposições em arte no espaço do museu. Foram várias exposições realizadas que tinham como objetivo expor trabalhos de jovens artistas: Jovem Desenho Contemporâneo, Jovem Gravura Contemporânea e Jovem Arte Contemporânea.

As JACs, como ficaram conhecidas as oito edições da Jovem Arte Contemporânea, serão primordiais para a introdução das experimentações dos anos 1970, pois vão dar abrigo aos conceitualismos realizados por vários artistas brasileiros e estrangeiros, que, por não produzirem um objeto artístico vendável, não tinham espaço para expor seus trabalhos.

Nas primeiras edições, a JAC acolheu trabalhos tanto conceituais quanto àqueles que se encontravam nas categorias mais tradicionais, como pintura e escultura. No catálogo da I Exposição Jovem Arte Contemporânea (Figura 12), Walter Zanini deixa clara a intenção do museu em se tornar um espaço diferenciado de troca de experiências entre os artistas:

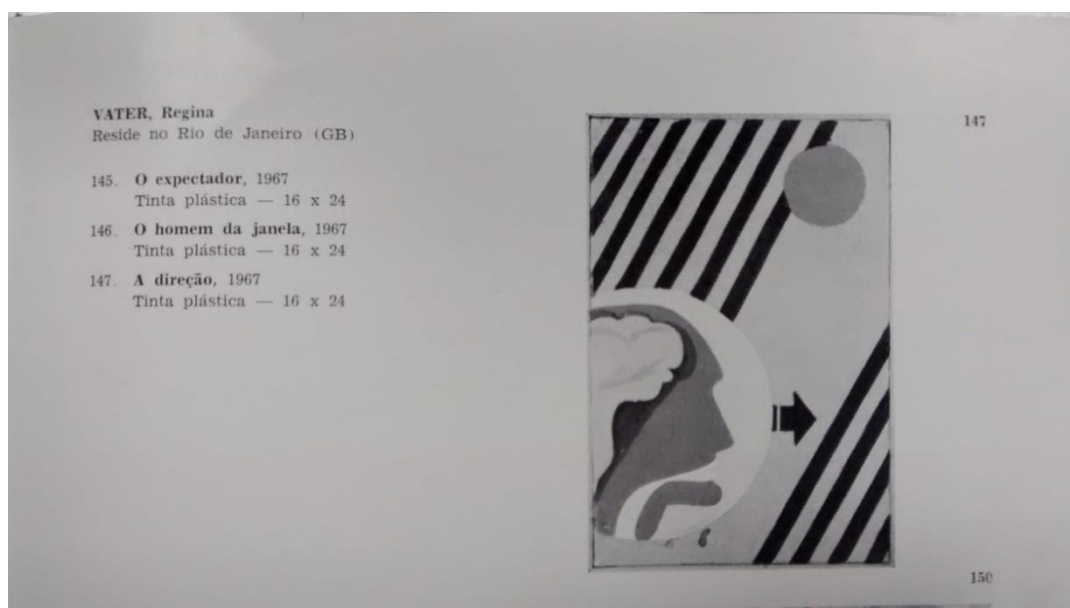
A 1ª Exposição Jovem Arte Contemporânea atraiu 183 candidatos de S. Paulo e outros Estados, sendo que desse total, o júri de seleção, escolhido em 2/3 pelos próprios inscritos, reteve cerca de 30%, ou seja 50 artistas, autores de 150 obras.

Foi o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de S. Paulo que instituiu no país, em 1963, esse tipo de manifestação para artistas de até 35 anos, inicialmente circunscritas ao desenho e à gravura.

À diferença do espírito do “Salon” tradicional, com sua hierarquia de prêmios, suas medalhas, seus fins predominantemente consagratórios, as exposições do MAC procuram desempenhar um papel estimulante e seu objetivo é antes o de despertar e revelar, embora também seja um certame em que os melhores valores podem encontrar a oportunidade da afirmação e da ratificação de suas qualidades.³⁰

Regina Vater participou desta exposição apresentando três pinturas, ainda em sua fase da *Nova Figuração*. São elas: *O expectador* (1967), *O homem da janela* (1967), *A direção* (1967). Outros artistas conhecidos que também estavam na mostra foram Claudio Tozzi, Antônio Henrique Amaral (1935), Tomoshige Kusuno (1935), Carlos Alberto Fajardo (1941) e Donato Ferrari (1933).

Figura 12: Catálogo da I Jovem Arte Contemporânea.

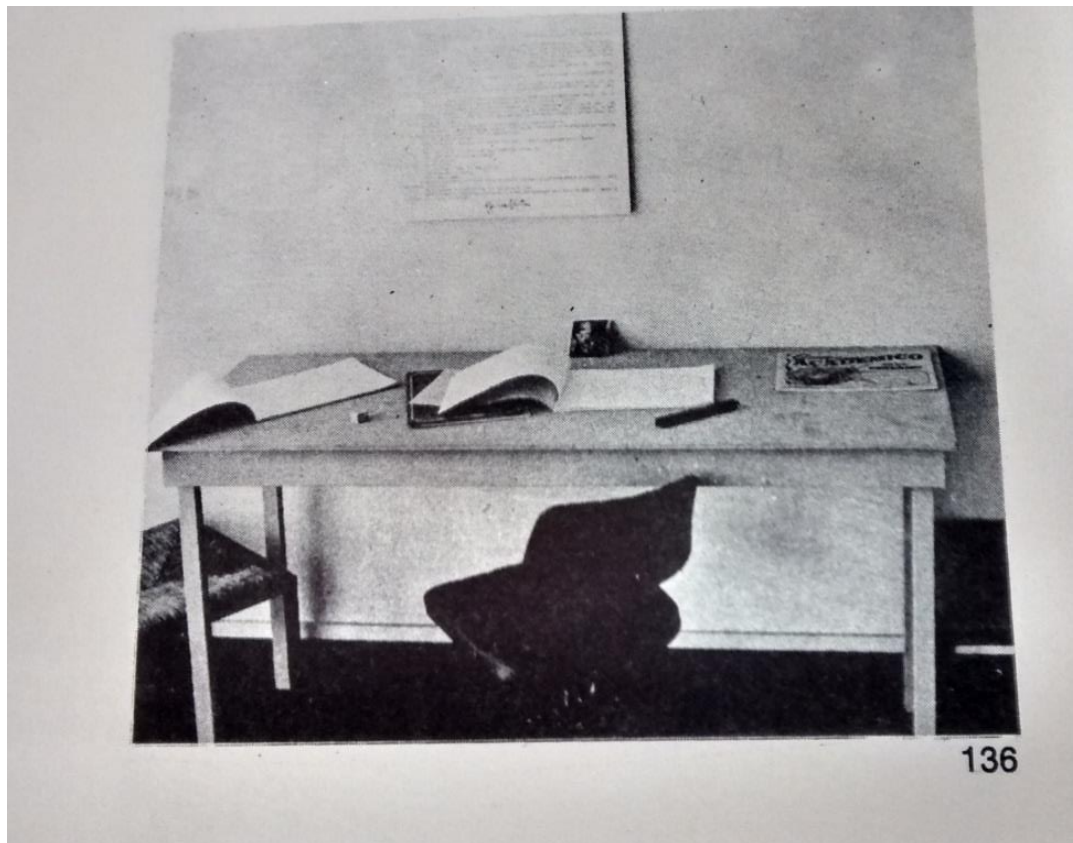


Fonte: Fotografia de catálogo. Acervo MAC/USP. Fotografia - Arethusa de Paula, 2013.

³⁰ ZANINI, Walter. 1ª Exposição Jovem Arte Contemporânea. São Paulo, 1967. Catálogo de Exposição. 24p. 20 set.-19 out. 1967. MAC-USP.

Na IV Jovem Arte Contemporânea, em 1970, apresenta a obra *Planificação da sensibilidade de uma sociedade* (1970), formadas por três conjuntos denominados: *Conjunto I*, *Conjunto II* e *Conjunto III* (Figura 13).

Figura 13: Regina Vater, Para a planificação da sensibilidade de uma sociedade, 1970. Conjunto I. Catálogo IV Jovem Arte Contemporânea, MAC/USP.



Fonte: Fotografia de catálogo. Acervo MAC/USP. Fotografia - Arethusa de Paula, 2013.

A imagem acima se refere ao *Conjunto I*, e mostra a artista já em sua fase de experimentação dentro das linguagens conceitualistas. O desenho, a pintura e as linguagens contemporâneas (fotografia, videoarte, mail arte, instalação e *performance*) farão parte de seu repertório na década de 1970, numa total liberdade de criação.

A mudança mais radical no formato das JACs acontecerá a partir da V Jovem Arte Contemporânea, em 1971, quando nota-se uma profusão de experimentações por parte dos artistas. Não era mais possível ignorar o grupo de artistas com o trabalho de cunho conceitualista que não cabia mais nas categorias tradicionais da arte. O Brasil também tinha condições de receber a

arte calcada na experimentação, no processo, na ideia, que se valeria dos materiais industrializados e massificados.

Dessa forma, a partir da VI Jovem Arte Contemporânea, em 1972, foram introduzidos na seleção os happenings, performances, ambientes e objetos. Os exercícios experimentais que se desenvolveram nesta exposição tiveram início com a abolição dos jures, sendo que foi organizada apenas uma comissão para a escolha dos trabalhos. Foram sorteados 84 lotes dentro do espaço do museu onde cada artista, ou grupo de artistas, realizariam seus trabalhos. Como nem todos os inscritos foram sorteados, muitos contaram com a solidariedade de quem estava com um lote para expor sua obra.

Mesmo com esse formato radicalmente inovador para uma mostra de arte, a VII Jovem Arte Contemporânea, em 1973, já apresentava desgastes. A mostra foi dividida em duas partes: a primeira, com participação de artistas estrangeiros, aconteceu entre 20 de novembro e 10 de dezembro; a segunda, que deveria acontecer no ano seguinte, não se concretizou, pois não encontrou apoio e estrutura para ser realizada e foi cancelada.

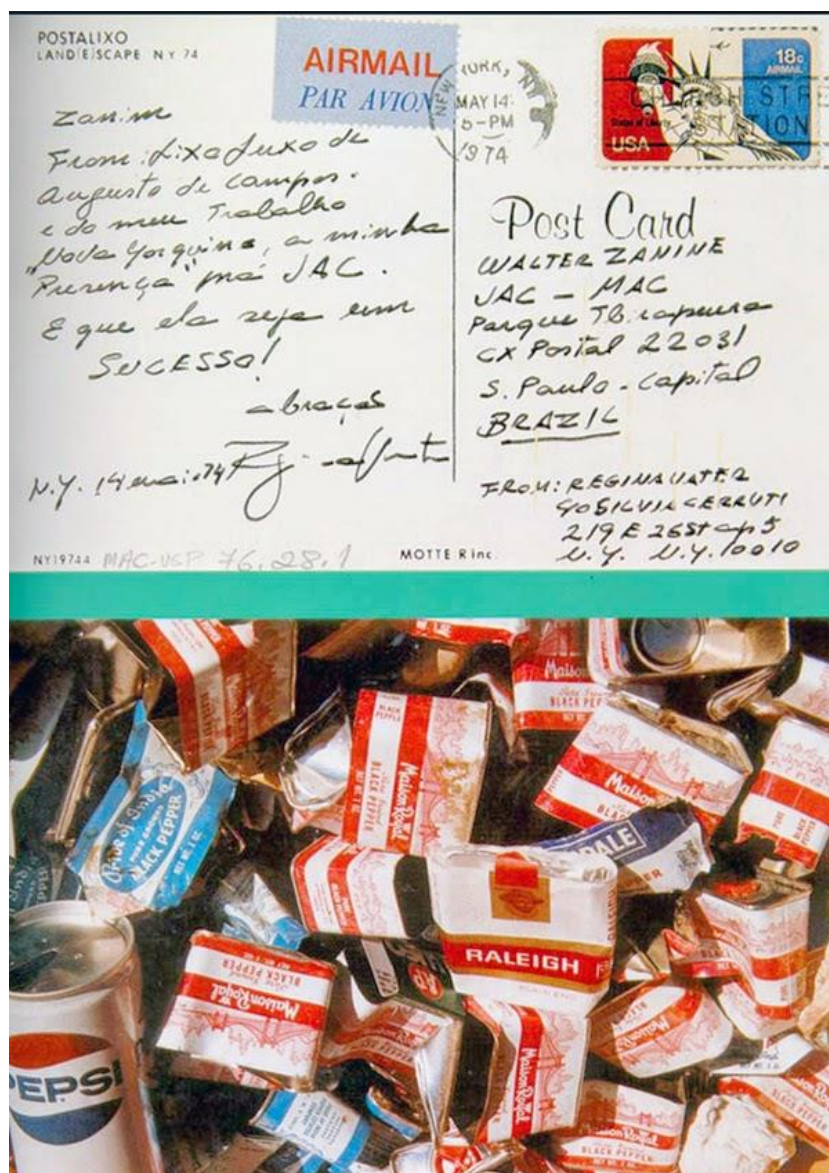
A VIII Jovem Arte Contemporânea, em 1974, aboliu a divisão em duas partes, apresentando-se como anteriormente. Esta foi a última edição da mostra, que já divulgava seu desgaste no próprio catálogo, como escreve Walter Zanini:

Uma arte por excelência das relações humanas? Todavia, por ora – e tão fortemente no Brasil – sua prática é o da inevitável minoria no sentido do público. O panorama ao largo é o do comportamento acadêmico dos artistas, muita indiferença a problemas próprios desta parte do mundo, os salões convencionais e suas distribuições de prêmios, o comodismo das instituições, a ausência da crítica e até mesmo a cobertura jornalística.³¹

Regina Vater participa da última Jovem Arte Contemporânea com a obra *Postalixo* (1974) (Figura 14), uma série de cartões postais que a artista produz com a imagem do lixo das ruas de Nova Iorque que a artista fotografou. Esse trabalho foi endereçado diretamente ao professor Walter Zanini para a VIII JAC.

³¹ ZANINI, Walter. VIII Jovem Arte Contemporânea. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (coord). Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p. 67.

Figura 14: Regina Vater, Postalixo, 1974. Cartão Postal.



Fonte: Acervo da artista.

Em 1972, Regina Vater será premiada com o Prêmio de Viagem Internacional do 21º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ganhando a oportunidade de viver em Nova Iorque. A obra ganhadora do prêmio no 21º Salão do MAM, o *Tríptico Nós*, de 1972, (Figura 15) desenha corpos estilizados de mulheres amarradas por cordas, numa referência à sensualidade feminina muitas vezes aprisionada.

O trabalho premiado está relacionado com suas pesquisas em relação à série *Nós* (1972) e também com a *Nova Figuração*, explorando o corpo feminino por

meio de uma pintura estruturada em torno dos modelos experimentados por diversos artistas desse movimento.

Figura 15: Regina Vater, Tríptico Nós, 1972. Acrílico s/tela.



Fonte: Acervo da artista.

Posteriormente, trabalha o desenho em suportes precários, como o papel de pão (Figura 16), e dirige-se às experiências tridimensionais.

As obras seguintes, que transitam no mesmo labirinto de ideias, expandem a questão de gênero e reforçam os inúmeros significados que a semântica dos *nós* pode abarcar: o pronome coletivo, o emaranhado infinito, o que nos prende por vontade, o que nos aprisiona sem desejo, aquilo que nos une, o que nos ata uns aos outros, o que censura e coíbe. Paradoxo de um sentido que requer experiência fenomenológica do corpo e dos sentidos, no mesmo campo que desafia uma semiologia do conceito. Em seu depoimento, Regina Vater considera esse um trabalho ainda vinculado aos suportes tradicionais, já que se estabelece por meio da pintura. Porém, por mais que tenha retomado suas pesquisas, esse movimento, para ela, é um processo dialético natural de sua própria investigação artística.

Figura 16. Regina Vater. Série Nós, nanquim s/papel 1973.



Imagem: Acervo da artista.

Como parte da série *Nós*, a artista propõe a realização de um evento coletivo (Figura 17). Para a proposta, a artista pensou primeiramente na cidade de São Paulo. Convidou amigos do teatro para que colocassem cordas na rua Direita, no centro da cidade, e que perguntassem para a população “o que é o nó para você?”. Porém, ao pedir apoio ao professor Walter Zanini para realizar a intervenção, conforme seu depoimento, ele a desaconselhou a levar o projeto adiante em função das circunstâncias políticas.

Diante disso, decidiu realizar a intervenção no Rio de Janeiro, na Praça Nossa Senhora da Paz, pedindo permissão à prefeitura para uma “tarde de criatividade”. Com vários rolos de corda, a artista reúne um grupo de amigos e de frequentadores da praça para experimentarem o material fazendo nós. Ambígua, a obra remete à prisão e ao mesmo tempo à intimidade gerada entre os corpos presos.

A ação, o objeto e o corpo passam a ser motor de subjetividade e significado, e assim a arte se relaciona com o mundo. Como classificar a ação? Conceitual,

conceitualismo latino-americano? Happening? Performance? Como amarrar esses “nós” em uma camisa de força conceitual?

As práticas artísticas afastaram-se dos postulados puramente formalistas e da produção do objeto-mercadoria, criando obras de caráter híbrido, nas quais propunha-se a ruptura do limite entre o ficcional e o factual. O artista engajou-se como expectador no intuito de reconectar a arte às circunstâncias materiais dos eventos sociais e políticos. Happenings, fluxus, ações, rituais, demonstrações, direct art, arte destrutiva, event art, body art, foram muitas as denominações dadas pelos artistas, mas por volta dos anos 70 a crítica incorporou todas elas sob a denominação de performance.³²

Atar/unir; prender/coibir; conectar/juntar são elementos carregados de sentidos, da ação e da forma. De acordo com Kristine Stiles³³ a arte, passa a se associar a outros termos como “arte e política” e “arte e vida”.

Figura 17: Regina Vater: Nós. Performance. 1973.



Fonte: Acervo da artista.

³² MELENDI, Maria Angélica. Performances clandestinas/ performances públicas: regras, rituais, símbolos. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (org). MIP: *Manifestação Internacional de Performance*. Belo Horizonte: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005, p. 84.

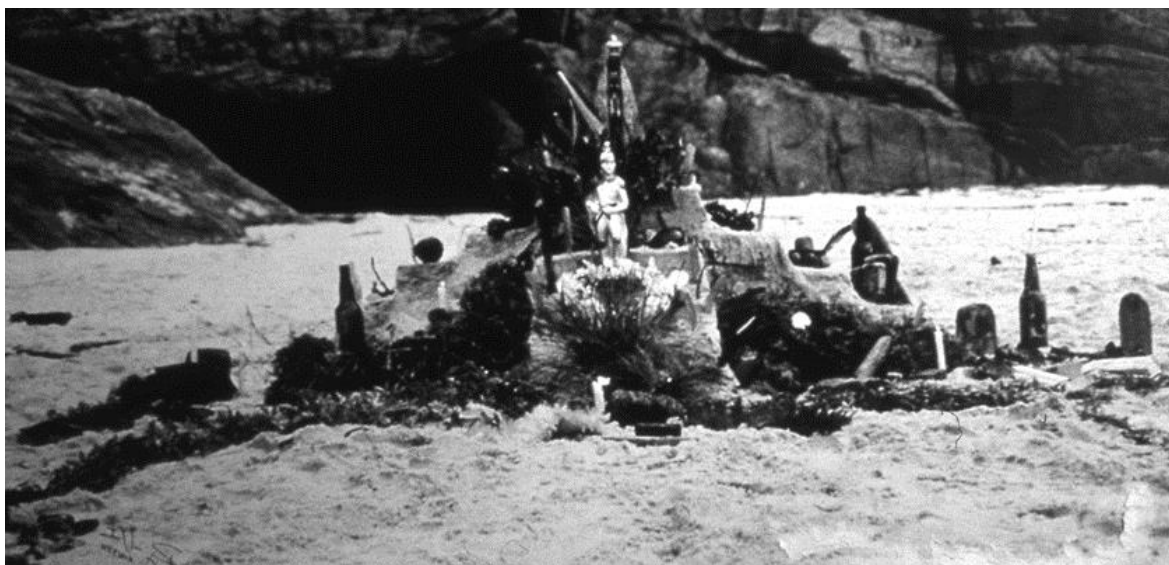
³³ STILES, Kristine. Uncorrupted joy: international art actions. In: SCHIMMEL, Paul. Out of actions: between performance and the object 1949-1979. London:Thames and Hodson , 1998, p.227.

A experiência na rua e o questionamento político por meio da arte já haviam ocorrido em 1970, quando fez sua primeira instalação em alusão aos presos políticos. A instalação *Magi(o)cean* (Figura 18) foi realizada na praia da Joatinga, no Rio de Janeiro. Esta obra marca também o início de suas pesquisas em relação às religiões africanas presentes na cultura brasileira, transcendendo o componente religioso por meio da interface política.

Regina Vater escolhe dois santos que estão representados tanto na religião católica quanto no candomblé e umbanda: Nossa Senhora Aparecida, que do sincretismo surge como Oxumaré ou Oxum; e São Jorge que representa Ogum.

Com a ajuda de alguns amigos, a artista montou um altar semelhante aos que havia visto nas festas de ano novo. O altar dos praticantes do candomblé feitos para agradecer e louvar um novo período se converte em um monumento onde a artista criou seu próprio dispositivo para pedir paz num país marcado pela ditadura militar e o AI-5.

Figura 18: Regina Vater, *Magi(o)cean*, 1970. Instalação.



Fonte: Acervo da artista.

Ainda numa temática política, realiza a *performance Três Macacos Chineses*, no MAC/USP em 1976 (Figura 19). Nesse trabalho a artista permaneceu sentada por aproximadamente 30 minutos na entrada do museu durante uma

exposição, com os olhos vendados e a boca amarrada. Em entrevista à Cary Cordova, a artista explica:

But because it was a still thing, I was in the position of the Buddha with my eyes blinded and my mouth—you know, with something over my mouth, my eyes, and my ears, in the position of the Buddha—I could handle that pretty well and I think that was half-an-hour or more than half hour that I stayed like that. And I called it “Three Chinese Monkeys.” That for me was more like a mirror of what I was looking at Brazil because the dictatorship evolved at a certain point in ‘75 when people became totally disconnected with politics. What I felt – the difference between when I left Brazil when I arrived, people really want comfort, and they want good cars, good houses, and the economy was—I think that the period was a kind of time that the economy was going up. And people very, very alienated—totally different when I left. Very—politics was something that didn’t enter in the menu of the subject matter of conversations and things like that. People are used to living their lives—like, politics is for the politicians to deal with, but we’re not going to think about hunger or about the people. We’re not going to think about misery of other people. We’re not going to think about anything. We’re just going to think about us. And that is why I did *Three Chinese Monkeys*.³⁴

O estranhamento de Regina Vater em relação ao conformismo dos brasileiros se dá no momento do chamado “milagre econômico”, em que a classe média do país aumenta seu poder de compra enquanto as desigualdades sociais seguem acirradas. O governo investe em obras faraônicas como a estrada Transamasônica, e na vinda de indústrias multinacionais para o país. Frases como “Pra frente Brasil” e “Brasil: ame-o ou deixe-o” eram ouvidas e divulgadas, num sentimento de que o país havia encontrado seu caminho. Em compensação, as manifestações contra o governo ditatorial ainda eram

³⁴ Tradução livre da autora: Porque era uma coisa parada, eu estava na posição de Buda, com meus olhos cegos e minha boca- você sabe- com alguma coisa sobre minha boca, meus olhos e meus ouvidos e na posição de Buda – eu conseguia segurar aquilo muito bem e eu acho que fiquei lá meia hora ou mais de meia hora que eu fiquei daquele jeito. E eu chamei de “Três macacos chineses. Aquilo para mim era como um espelho do que eu via no Brasil porque a ditadura evoluiu a um ponto em 75 que as pessoas ficaram totalmente desconectadas da política. O que eu senti – a diferença entre quando eu deixei o Brasil e quando eu cheguei, as pessoas realmente queriam conforto, e eles queriam bons carros, boas casas, e a economia estava – eu acho que era um período que a economia estava crescendo. E as pessoas muito, muito alienadas, totalmente diferente de quando eu saí. Muito, política era uma coisa que não entrava no menu das conversas. As pessoas costumavam viver suas vidas – como, política é para políticos, e não vamos pensar sobre fome ou sobre pessoas. Não vamos pensar sobre a miséria de outras pessoas. Não vamos pensar sobre nada. Nós vamos pensar apenas sobre nós mesmos. E é por isso que eu fiz os “Três macacos chineses”. CORDOVA, Cary. Op. Cit. 2014.

reprimidas e a censura continuava a proibir qualquer ação cultural que julgasse subversiva.

Figura 19: Regina Vater, Três macacos chineses, 1976. Performance realizada no MAC/USP.



Fonte: Acervo da artista

De acordo com a própria natureza criativa de Regina Vater, sua produção plástica nesse período aborda vários temas: política, questões de gênero, a situação do artista enquanto sujeito transformador da sociedade e o próprio significado da arte.

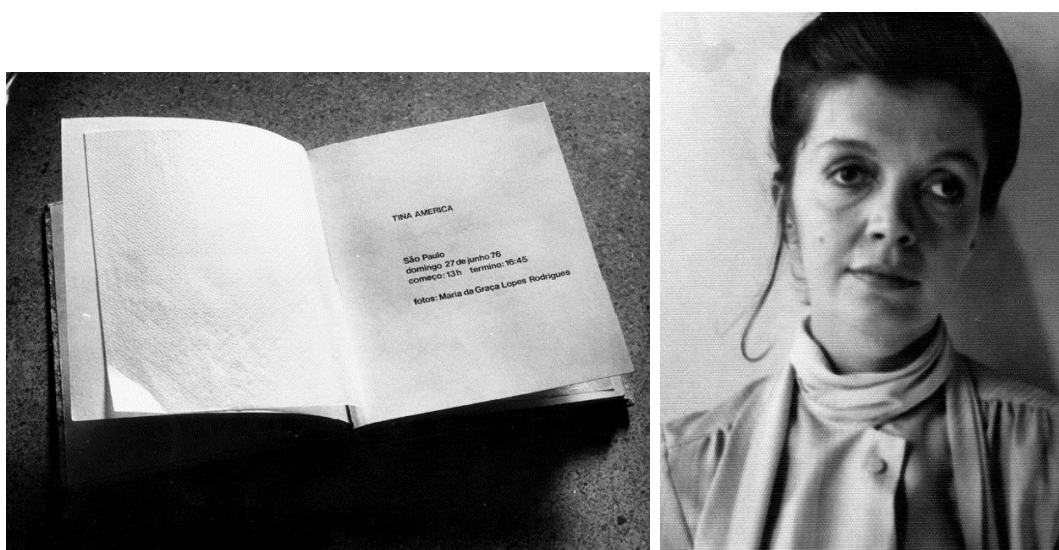
A artista irá participar da 14ª Bienal de São Paulo, em 1977, com as obras: *Behold the tree of visages!* (Contemple a árvore dos rostos!), 1976-77, filme Super-8; *Flama*, 1976-1977, filme Super-8; *Through the looking glass and what Alice found there* (Através do espelho e o que Alice encontrou lá), sete montagens de fotografias sobre espelho; *Tina América*, 1976-77, fotografias montadas em álbum; *(KÔ) Couro-Pele...Hexagrama n.49 I CHING*, 1976-77.

De acordo com o regulamento do catálogo da mostra, a edição contemplou três eixos curatoriais: *Proposições Contemporâneas*, *Grandes Confrontos* e *Exposições Antológicas*. Por proposições contemporâneas, as obras poderiam se inscrever de acordo com os seguintes temas: *Arqueologia do Urbano*; *Recuperação da Paisagem*; *Arte Catastrófica*; *Vídeo Arte*; *Poesia Espacial*; *Muro como suporte*; *Arte Não Catalogada*. Os trabalhos de Regina Vater

(Figura 20) foram apresentados na última categoria, assim descrita no edital: *experiências e propostas ainda não codificadas pela linguagem crítica, que possam gerar indagações no comportamento estético*³⁵.

Tina América, 1976, é uma de suas obras mais emblemáticas. Retratando o universo feminino, a artista é fotografada por sua amiga, Maria das Graças Lopes Rodrigues, interpretando vários tipos de mulheres. A artista aqui chama a atenção para os papéis femininos na sociedade: a senhora, a ninfeta, a beata, a liberal, entre tantos outros tipos conhecidos.

Figura 20 (a, b) -Regina Vater, *Tina América*, 1976/1977, álbum de fotografias.



Fonte: Acervo da artista.

Referenciada no texto de Frederico Moraes *A Presença da mulher na arte brasileira*, publicado em *O Globo*, em 1982, *Tina America* converte-se em um marco expressivo na discussão da questão de gênero. Porém, não cabe aqui reforçar esta questão, mas vale citar como a imagem atesta a experimentação em distintos suportes e mostrar a elaboração de uma imagem-sema integrante do lugar do indivíduo em uma sociedade de consumo de esteriótipos, a exemplo do que Cindy Sherman, produzirá em *Untitled film stills*, em 1978.

³⁵ Regulamento. Catálogo 14ª Bienal de São Paulo. São Paulo: 1977. p.8.

Figura 21: Texto de Frederico Morais.



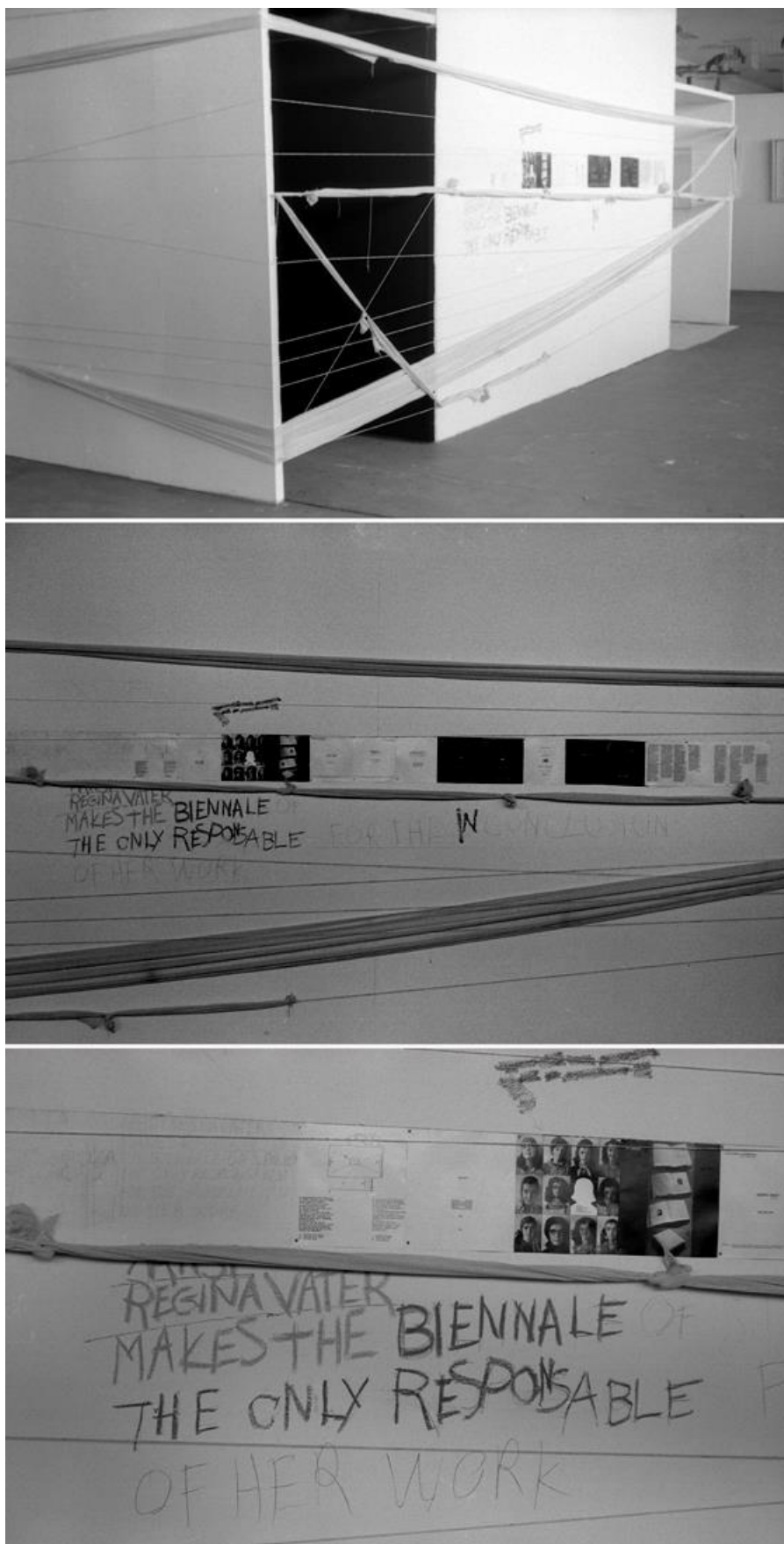
Fonte: Acervo da artista.

Regina Vater ainda havia preparado para a 14ª Bienal de São Paulo a primeira apresentação da video-instalação *Conselhos da Lagarta (Advice from a Caterpillar)*, de 1976.

Trata-se de uma video instalação com a projeção de dois vídeos, um de frente para o outro: de um lado, a imagem da artista filmada em diferentes dias; do outro, imagens dos olhos de pessoas conhecidas, e trechos do livro *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

No dia da abertura da mostra, a produção da Bienal falhou, não enviou um eletricitista para instalar os cabos elétricos que ligariam os equipamentos para a exibição dos vídeos. Diante desse problema, Regina Vater fechou o espaço e fez um protesto alegando que o trabalho não seria mostrado e culpando exclusivamente a organização da 14ª Bienal de São Paulo pelo contratempo. (Figura 22 – a, b e c).

Figura 22: Imagem do protesto de Regina Vater contra a organização da 14ª Bienal de São Paulo, 1976.



Fonte: Acervo da artista.

Também nesse ano de 1976, realizou a mostra *Restos de Paisagem*, no MAM do Rio de Janeiro (Figura 23-convite). Nessa mostra, apresentou os trabalhos: *Tina America*, *Miedo*, *Camas around o mundo*(1974-75), *Parisses*(1974), *X-Ranges*(1975), *Urbacion* (1975), *Playfeuilhagem*(1974), *Naturezas Still Alive* (1974-75), *Achados & Pedidos*, *Garbage*(1973), *Champ du Check* (1975), *Sculptures*, *Lose Lone Love*, *AIDT*(1976), *LuxoLixo* (1976), *Rest*, *Mapas da Vida*, *Elementar ponderations*, *Ritualeaves*, *Christmas underground* (1974), *OlhoTato* (1974).

Os trabalhos apresentados em *Restos de Paisagem* marcam a volta da artista do exterior, que traz as obras produzidas e realizadas nesse período fora do país. A partir de contato atualizado com a produção conceitual dos EUA, França, Inglaterra, Argentina, Peru e México, a artista abandona a pintura e desenvolve sua produção usando outras mídias e suportes. Seus instrumentos de trabalho serão, a partir de então, majoritariamente, o vídeo, a fotografia, os livros de artista, as instalações, os materiais efêmeros.

Figura 23: Imagem do convite da exposição *Restos de Paisagem* de Regina Vater no MAM-RJ.

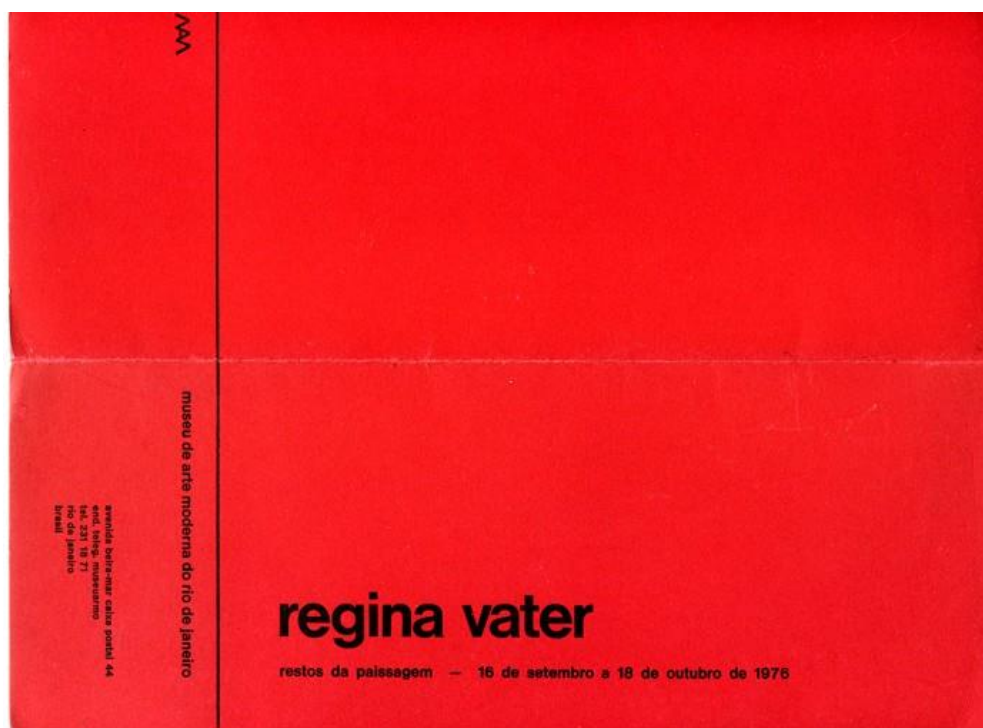


Imagem: Acervo da artista.

LuxoLixo (1976) é outra obra de grande importância na trajetória da artista e foi apresentada nesta exposição do MAM/RJ (Figura 24). Trata-se de uma série de fotografias do lixo de Nova Iorque, apresentadas em diapositivos com áudio gravado no apartamento de Hélio Oiticica nesta cidade. Inspirada pelo poema de Augusto de Campos (1931), de mesmo nome, a artista relata que viu o desperdício nos lixos da cidade estadunidense, e como produtos ainda em condições de uso eram descartados pela população. Ao mesmo tempo ficou impressionada com todo o luxo que a cidade disponibilizava para consumo em suas boutiques e lojas de departamento.

Figura 24: LuxoLixo, 1976. Fotografia.



Fonte: Acervo da artista.

Envolvida com os projetos coletivos de sua geração, em 1978, Regina Vater participou do *happening* *Mitos Vadios*, onde expôs uma *Barraquinha de Suspiros* (Figura 25). O evento foi organizado pelo artista Ivald Granato, na Rua Augusta, em São Paulo, e contou com a participação de vários artistas consagrados como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Artur Barrio, Júlio Plaza, e também artistas em início de carreira. Esse evento fazia um contraponto à I Bienal Latino Americana, realizada ao mesmo tempo pela Fundação Bienal de São Paulo.

Em sua *performance*, a artista vendia suspiros – dobrando sobre o objeto a semântica da palavra -, e quem o comprasse levaria também um cartaz com a imagem de um dos seus trabalhos da série ART (Figura 26). Regina Vater comprou os suspiros numa padaria próxima ao local do evento e os vendia a CR\$ 25,00 (vinte e cinco cruzeiros). Quem comprasse levava junto um cartaz.

Assim, a artista pretendia discutir a própria profissão de “ser artista” e de como o público se relacionava com a arte. De uma maneira divertida, o questionamento em relação à arte estava posto: O que é? Quanto vale? Vale um suspiro? E qual suspiro? O doce ou o desejo; a melancolia ou a saudade?

Figura 25: Regina Vater: *Barraquinha de suspiros*. Instalação.



Fonte: Disponível em: < http://solonribeiro.multiply.com/photos/album/3/MITOS_VADIOS#53.jpg>.
Acesso em: fevereiro de 2008.

Figura 26: Regina Vater, *Veart*, 1978. Fotografia.

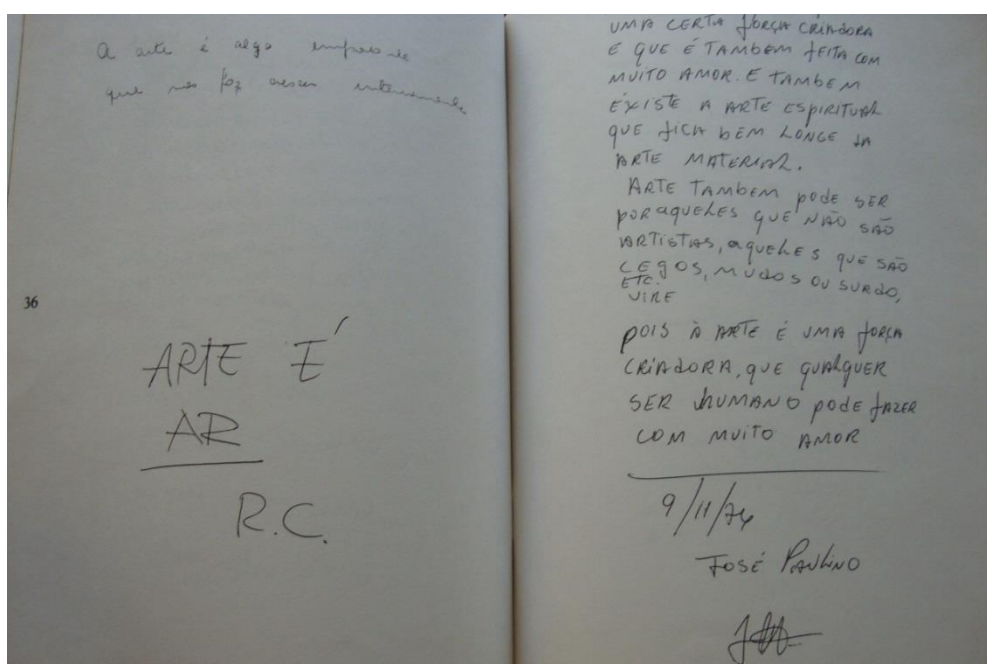


Fonte: Acervo da artista.

Em 1978, realizou a individual na Galeria Arte Global, na cidade de São Paulo, de sua série ART. Com exposição intitulada VEART, Vater leva às últimas consequências cotidianas a palavra ART: bordada, na sopa, num balão, num balde iluminado, dentro de uma garrafa plástica, em forma de grama, ou escrito na praia... Diante de tantas mudanças nos processos artísticos, diante de tudo o que a artista apreendeu e aprendeu em suas andanças pelo mundo, onde se encaixaria a arte? O que é arte?

Regina Vater estendeu essa pergunta à população de São Paulo, saindo pelas ruas da cidade e pedindo que o público respondesse: O que é arte? Foram distribuídos 300 questionários e compiladas 150 respostas no livro *O que é arte: São Paulo responde*, lançado pela artista em 1978.

Figura 27: Regina Vater: Imagem do livro *O que é arte? São Paulo responde*. Lançado em 1978 pela Massao Ohno e Eduardo M. Carvallo Filho Editora.



Fonte: Fotografia: Arethusa de Paula.

Em 1980, Regina Vater ganha a bolsa de residência artística da Guggenheim Foundation Fellowship³⁶ e se muda novamente para Nova Iorque.

³⁶ A bolsa da Guggenheim Foundation Fellowship foi criada pela John Simon Guggenheim Memorial Foundation com o intuito de contribuir nas pesquisas de artistas dos EUA, Canadá, América Latina e Caribe. Dados disponíveis em: <http://pt.gf.org/sobre-a-fundacao/sobre-a-bolsa/>

Nos Estados Unidos, se casa com o artista plástico Bill Lundberg. Os dois fixam residência em Nova Iorque e depois de 1985 em Austin, no Texas. Porém, sua presença no cenário artístico brasileiro se mantém, sendo convidada a expor em espaços de projeção no país.

A artista expôs na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981, com curadoria de Walter Zanini, na sala destinada à Arte Postal. Nesta mostra, foi apresentada a obra *Desenho Cinemático* (Figura 28), que consiste num desenho enrolado como um pergaminho em que aparece a figura do coelho e da tartaruga, uma alusão às fábulas indígenas e europeias.

Participou do 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, do MAM-RJ, e da exposição *A Sequência na Fotografia*, na galeria Arco Arte Contemporânea em São Paulo, no ano de 1983 e dois anos depois irá participar da exposição *Artes Meios/Multimeios – Brasil 1970-1980*, na Fundação Armando Alvares Penteado, organizada pela professora Daisy Peccinini. Esta exposição traçou um panorama das novas tecnologias utilizadas por artistas brasileiros na década de 1970, o que demarcou o lugar da artista na experimentação de novas mídias.

Outra exposição que merece destaque, ainda na década 1980, é a *Foto/Idéia*, que aconteceu no MAC/USP em março de 1987. Nesta mostra, a artista expõe a fotografia *Posando para a eternidade*, tirada em Roma no ano de 1976. Em depoimento no catálogo, a artista explica o que a fotografia representa em seu processo artístico:

A foto, como a pintura, como o cinema, como qualquer outra mídia artística, não é mero instrumento de prazer, hipnotização ocular. Ao contrário, é um forte meio de conscientização das inquietações humanas. Portanto, não lhe cabe se esquivar do processo dialético do pensar artístico.

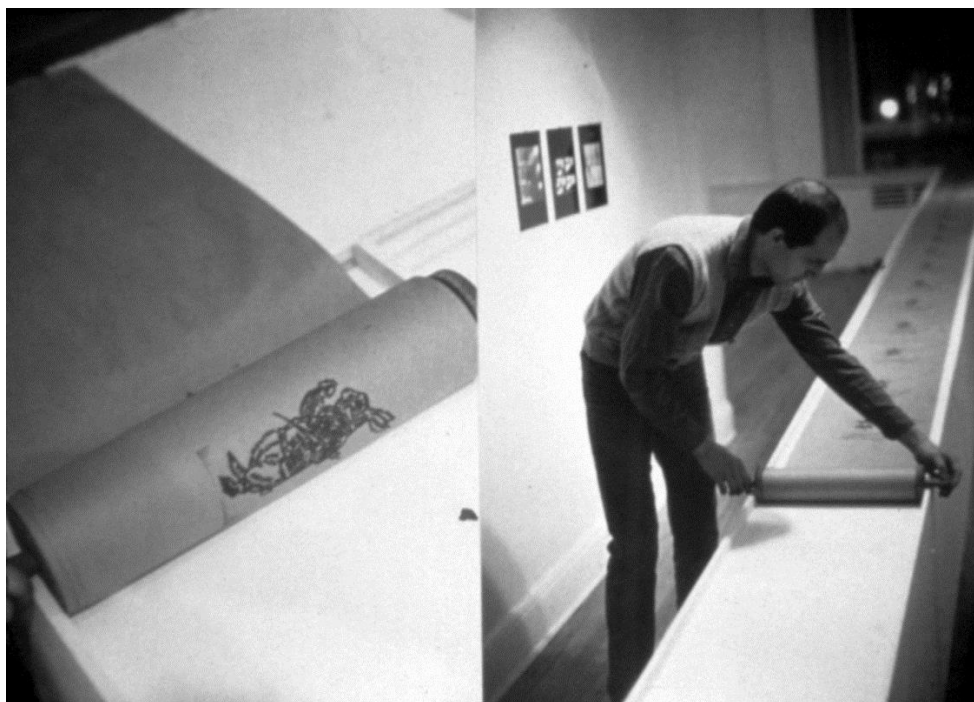
E para transmitir tais discursos necessita ser usada adequadamente, obedecendo aos preceitos da economia artística. Isto é, para cada mensagem existe a mídia ou canal de expressão adequados.

Nada mais patético do que ver uma pintura tentando desempenhar um papel que cabe à fotografia e vice-versa.

Mesmo quando a gravura usa recursos fotográficos deveria se fundamentar no porque do uso desses recursos.

Em arte não existe nada gratuito ao contrário do que muita gente pensa.³⁷

Figura 28: Regina Vater, *Desenho Cinemático*, 1981. Instalação.



Fonte: Acervo de artista

A presença de Regina Vater no Brasil na década de 1990 será intermitente. Em 1992, Bill Lundberg vem ao Brasil através de uma bolsa de residência de artista da *Fullbright Scholar Program* no Museu de Arte Contemporânea, e a artista é convidada pela professora Ana Mae Barbosa, então diretora do museu, para também realizar um trabalho no MAC.

Dessa passagem no Brasil, o casal de artistas realiza duas exposições juntos: *Regina Vater e Bill Lundberg no MAC/USP* e *Regina Vater e Bill Lundberg no Solar Grandjean de Montigny*, no Rio de Janeiro. Nesta última, a artista expõe os trabalhos *Ninho de Cobra (Snake Nest)*, trabalho de 1988, que traz imagens de cobras diversas e a série as fotografias *Nature Morte*, de 1989 (Figura 29), que remete às pinturas holandesas de natureza morta.

³⁷ Depoimento de Regina Vater. In: Foto/Ideia. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP. Catálogo de Exposição, 1987. p. 55.

Figura 29: Regina Vater, *Nature Morte*, 1989. Fotografia.



Fonte: Acervo da artista.

Em 1994, Regina Vater será convidada a participar da Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal de São Paulo, com curadoria de Nelson Aguilar, a partir de uma proposição que busca apresentar ao grande público o panorama da arte brasileira no séc. XX.

A artista fez parte do setor de Livro de Artista, com livro *O que é Arte? São Paulo responde*. Em 1996 participa da coletiva *Ex Libris/Home Page. Livros de artistas*, no Paço das Artes, em São Paulo, e da exposição *Mulheres Artistas no Acervo do MAC*, no MAC/USP, com curadoria de Daisy Peccinini.

A primeira década dos anos 2000 também contará com a presença de Regina Vater e de seu marido esporadicamente no país até a primeira metade da década. Depois, as visitas dos dois artistas serão mais frequentes até que, em 2011, resolvem mudar para o Rio de Janeiro por conta da aposentadoria de Bill Lundberg na Universidade do Texas. Nota-se que a parceria entre o casal, especialmente em relação a expor seus trabalhos juntos, se torna muito mais frequente.

Em 2003, realizam duas instalações em Fortaleza, no Ceará: *Ariadne*, no Alpendre Media Center e *Curandeiro*, na exposição *A Arte como processo Xamânico*, no Museu de Arte Contemporânea do Dragão do Mar. Junto com

Bill Lundberg, Regina fez parte da exposição *Made in Brasil -Três décadas de vídeo brasileiro*³⁸, no Itaú Cultural, com curadoria de Arlindo Machado e que traz um panorama do vídeo e da videoarte produzida no país, resultando num livro de mesmo nome lançado pela Editora Iluminuras, junto com o Itaú Cultural em 2007. Aqui, o casal de artistas apresenta o vídeo *Eu saí da minha terra para brincar em terra alheia*, realizado em 1996, retratando a vida dos nordestinos que vivem no sudeste do país.

Em 2006, Regina Vater e Bill Lundberg participam do Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina-MG. A artista ministrou nesta ocasião a oficina *Plurivariades de Mídias Artísticas*, na qual estudou diversas possibilidades de mídias para a elaboração de trabalhos artísticos, discutindo-os nas linguagens da fotografia, livros de artista, filme, *performance*, vídeo, objetos e poesia visual³⁹. Nesta mesma oportunidade, apresentou o trabalho *Para a melhora da memória*, 2006, *performance* em que a artista apresenta imagens de seus trabalhos em slide, enquanto lê e rasga seu curriculum de artista (Figura 30).

No ano seguinte, Regina Vater e Bill Lundberg apresentam a exposição *Desenhos para instalações*, na Galeria Cândido Portinari, no Rio de Janeiro. Nesta mostra os artistas apresentam seus projetos e estudos para instalações já realizadas ou que um dia ainda ganharão o espaço. Em depoimento para o catálogo, a artista diz:

Porque desenho

Perdi a conta de quantas instalações montei desde que realizei minha primeira obra nesta mídia, na praia da Joatinga, Rio de Janeiro, em 1970. Cento e vinte? Talvez mais...

Além das que já realizei, tenho muitas e muitas mais, ainda em desenho. Um dia, talvez estas também cheguem à terceira dimensão. (...)

³⁸ Exposição *Made in Brasil- três décadas de vídeo no Brasil*. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402250>> Acesso: 2014.

³⁹ OFICINAS- FESTIVAL DE INVERNO DE DIAMANTINA. Disponível em: <https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/bancodeatores/conversations/topics/1235> Acesso em 2014.

Sim, porque pra mim o desenho é maneira de pensar. De resgatar no papel a imagem/holografia vista dentro do olho da mente.⁴⁰

Figura 30: Regina Vater, *Para a melhora da memória*, 2006. Performance.



Fonte: Acervo da artista.

Ainda no ano de 2007, Regina Vater participará da exposição *Arte como questão, Anos 70*,⁴¹ no Instituto Tomie Otake, em São Paulo. Com curadoria de Glória Ferreira, esta mostra reuniu cem artistas brasileiros da década de 70 que têm em comum uma produção artística pautada nos Conceitualismos surgidos na América Latina nesta época. Dentre os participantes estão: Júlio Plaza, Regina Silveira, Tunga, Hélio Oiticica e Lygia Clark.

A exposição *Vervê, ou o olho da onça*, no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro (2009), exibiu uma instalação com o mesmo nome da

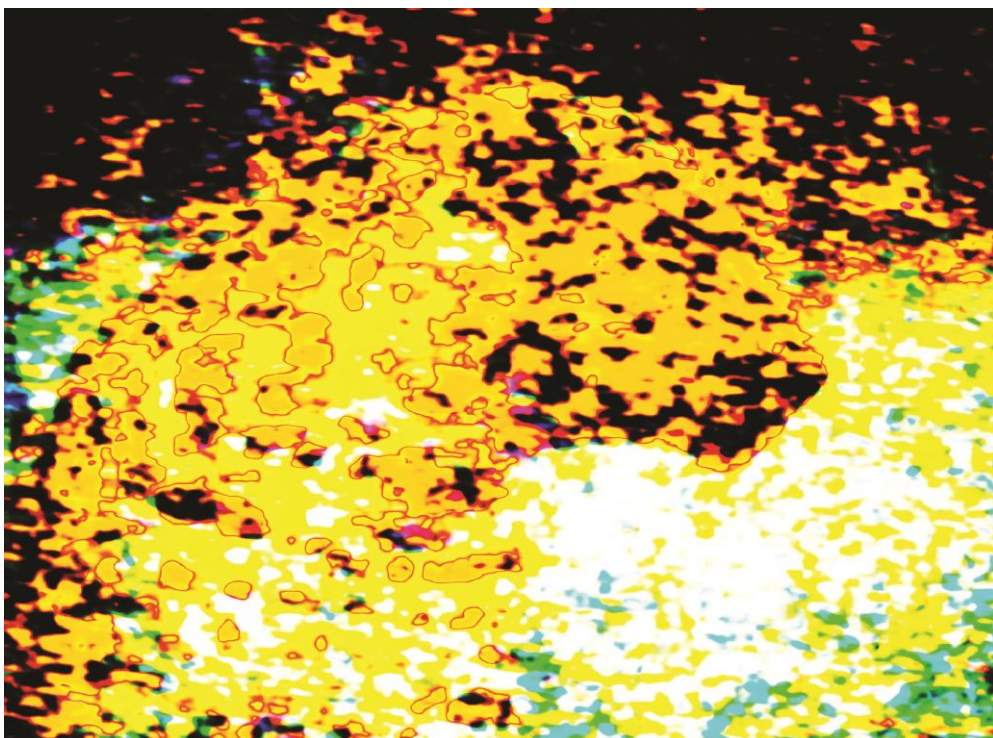
⁴⁰ Desenhos para instalações: Regina Vater e Bill Lundberg. Catálogo de Exposição. Galeria Cândido Portinari. 08 ago-05 out. 2007.

⁴¹ *Arte como questão, Anos 70*. Disponível em: <http://www.institutotomieotake.org.br/programacao/exposicoes/anos70/anos70.html> Acesso em: 2014.

exposição: é composta de milho, arroz e feijão, e também a série *Eletronic Nature*, imagens de animais fotografadas direto da televisão e trabalhadas em meios digitais (Figura 31).

A instalação *Comigo Ninguém Pode* (1981) será novamente reproduzida na Confaeb (Congresso Nacional da Federação de Arte-Educadores do Brasil) em 2010, em Goiânia. Nesse encontro, tem a oportunidade de falar por meio de uma conferência sobre a obra.

Figura 31: Regina Vater, *Eletronic Nature – Onça*, 1987-1993. Fotografia.



Fonte: Acervo da artista.

Entre outubro de 2012 e janeiro de 2013, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, apresentou exposição *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, sob a curadoria de Guy Brett. Com cerca de noventa obras selecionadas, Regina Vater apresentou seu trabalho em conjunto com as artistas: Amelia Toledo, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Jac Leirner, Luciano Figueiredo, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Paula Gaitán, Raymundo Collares, Regina Silveira, Ricardo Basbaum, Rubens Gerchman, Sérgio Camargo, Tunga, Waltercio Caldas e Willys de Castro.

Em sua primeira empreitada curatorial para um museu brasileiro, o reconhecido crítico de arte e curador britânico Guy Brett propõe uma análise sobre um fenômeno comum na arte brasileira: o uso da forma-caixa e da forma-livro nas obras de artistas brasileiros a partir da segunda metade do século XX. Por que, em uma época em que os artistas estavam preocupados em tirar a arte das galerias e dos museus e lançá-la “à vida real”, eles se interessaram por esses veículos restritos, fechados e que fortemente remetem às bibliotecas e aos arquivos? “Acredito que essa pergunta, escreve Brett, seja a chave para entender as experiências e os insights únicos que a vanguarda brasileira tem a oferecer”. Para Frederico Moraes, crítico de arte, “as duas formas de arte tiveram seu primeiro impulso entre os últimos anos da década de 1950 e a primeira metade da década de 1960, influenciadas pelo neoconcretismo. Com efeito, a ousadia criativa dos neoconcretos, aliada à elaboração de conceitos teóricos inovadores, como o de não-objeto, formulado por Ferreira Gullar, construiu uma base sólida para os novos experimentos formais. Esses conceitos foram vitais: a obra de arte como um “organismo vivo” e a participação ativa do espectador.”⁴²

Outra exposição coletiva que Regina Vater participa em 2013 é a *Expoprojeção: 1973-2013*, no SESC Pinheiros, em São Paulo, no período de 23 de outubro de 2013 a 12 de janeiro de 2014. A mostra traz obras de artistas que trabalharam com a linguagem do filme e do vídeo no Brasil ao longo de 40 anos. Nesta ocasião foi exposta a videoinstalação *Conselhos da Lagarta* (1976).

Sua última grande exposição individual aconteceu em 2012, no período de 22 de maio até 15 de julho, no Rio de Janeiro, no espaço Oi Futuro. *Quatro ecologias*, com curadoria de Paula Alzugaray, foi uma retrospectiva dos trabalhos de Regina Vater. Também foi a primeira exposição da artista depois de voltar a residir no Brasil. Esta mostra apresentou vários vídeos, entre eles, *Conselhos de Lagarta* (1976), sua série *Eletronic Nature* (1987-1993), as séries *EAT e ART* (década de 1970 e 1980), as fotografias de *Tina America* (1976), entre outros trabalhos.

Uma das obras que merece destaque é *Desejo*, de 2012. Consiste em uma maçã, na qual estava escrita a palavra “desejo” em português e inglês, num suporte rotatório, sendo filmada durante 24 horas ao longo da exposição. A

⁴² Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=1149>> Acesso em 2014.

gravação era exibida, em tempo real, por meio de um link na internet (Figura 32), mostrando a deterioração desta maçã.

Figura 32: Regina Vater, *Desejo/Desire*, 2012.



Fonte: Fotografia: Arethusa A. de Paula.

Por meio desta obra, Regina Vater tece um relacionamento com seu público, mesmo que virtualmente, por meio de uma rede de comunicação que é a internet. O seu desejo é que esta obra se torne significativa para quem a vê: ou presenciando, ou por um meio mecânico em tempo real. Como todo desejo, a obra se esvaece na materialidade que se decompõe diante de nossos olhos, constatando que tudo é efêmero, até mesmo a arte.

Ao levantar o percurso da artista no âmbito nacional, é possível perceber que sua presença nesse cenário ocorre pela mão de curadores que se destacam no contexto brasileiro. Não há como negar a intensidade nos anos iniciais de sua carreira e, desse modo, compartilhar a sensação de desterritorialização que seu trabalho sofre após sua mudança do Brasil. Cabe pontuar que durante “sua ausência”, seu nome é imanente, porém não renitente.

Na continuidade desta discussão, lembramos que a separação entre o percurso das exposições nacionais e as exibições internacionais foi apenas uma forma de operacionalizar o volume dos dados que compõem sua biografia,

acessado por meio de seu arquivo pessoal e dos arquivos institucionais pesquisados. Não há, porém, uma fratura entre os contextos; ao contrário, as curadorias que expõem seu trabalho sempre consideraram o aspecto elástico do tempo (remakes, reapresentações, releituras de trabalhos já apresentados) e dos espaços geográficos.

1.3. O circuito internacional

Como colocado anteriormente, o contexto internacional da arte após 1960 pode ser pressentido como um contexto ampliado, sem um polo emanador único, uma única projeção poética, grupo ou estilo nivelador. A experimentação abriu campo para movimentos como a *Arte Conceitual*, a *Arte Povera*, o *Minimalismo*, a *Land Art*, a *Enviroment Art*, a *Body Art*, os *Happenings* e as *Performances*.

Os artistas de cada país incorporaram essas ideias de acordo com o seu momento histórico-social. Nos EUA e Europa, os movimentos questionavam as instituições de arte, buscavam a experiência sensorial e o pensar a respeito de como os objetos industrializados poderiam ser utilizados como material expressivo. Na América Latina, essas linguagens ganharam um cunho político, em função das ditaduras militares instauradas em seus países.

Tal busca de respiração num mundo cada vez mais globalizado, afirmar-se-ia nos espaços depois abertos à arte conceitual, à linguagem das novas mídias, aos processos, em suma, de desmaterialização da arte. Introduzidas, as novas figurações ganharam aspectos múltiplos com uma parte significativa de artistas que interacionada às questões do social e, em particular, procurando responder, como instrumento de resistência e denúncia às contingências políticas. Para outros, entretanto, a expressão poética não deveria prestar-se a delimitações ou condicionamentos ideológicos.⁴³

Regina Vater inicia sua incursão internacional a partir de 1967, quando participa da 5ª Bienal dos Jovens em Paris. Em 1968, participa da 2ª Bienal de

⁴³ ZANINI, Walter. *Duas décadas difíceis*: 60 e 70. In: Bienal Brasil séc. XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p.306.

Lima, no Peru, em que esteve presente também a artista Maria do Carmo Secco. Nesta mostra apresenta uma escultura em acrílico relacionada a suas experiências dentro da *Nova Figuração*. Infelizmente, esse trabalho não existe mais, a artista guarda apenas o desenho do projeto.

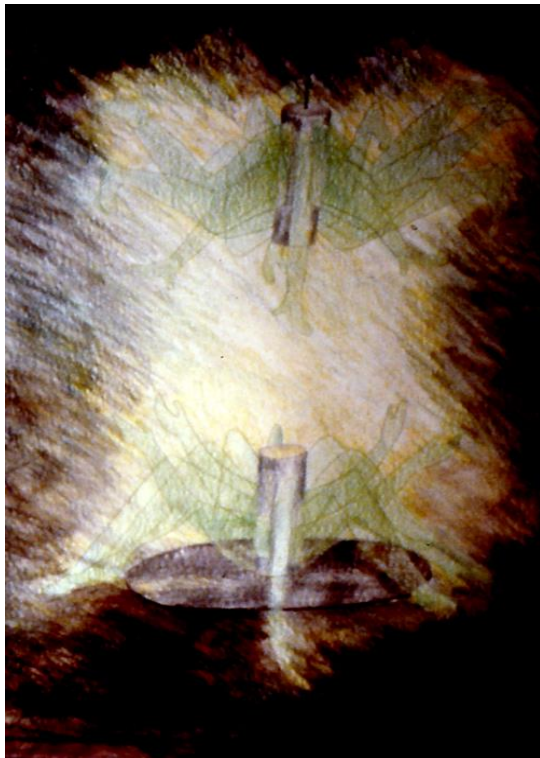


Figura 33: Regina Vater, *S/titulo*, 1968. Desenho. Imagem: Acervo da artista.

Foi em 1972 que Regina teve a oportunidade de morar fora do país, por ocasião do prêmio de viagem internacional do *21º Salão Nacional de Arte Moderna* (SNAM)⁴⁴, como já mencionado anteriormente. Com a bolsa do prêmio, Regina Vater viajou para Nova Iorque, Europa e para alguns países da América Latina, Peru, Bolívia e Argentina e Colômbia.

Nos EUA, conviveu com o artista Hélio Oiticica, que se tornou um grande amigo e incentivador, influenciando seu trabalho. Fez um curso de Silkscreen no Pratt Institute⁴⁵ e nesta ocasião criou seu primeiro livro de artista, *Garbage*

⁴⁴ O Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM) foi instituído em 1951, fruto de uma divisão no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA). Os prêmios de viagem ao exterior vêm de uma política inaugurada desde a fundação da Escola Nacional de Belas Artes e entre as décadas de 1950 e 1990 responde pelo envio ao exterior dos mais importantes artistas do século XX do Brasil. O último Salão Nacional de Arte Moderna realizou-se em 1977, sendo em seguida substituído pelo Salão Nacional de Artes Plásticas. A última edição do Salão Nacional de Artes Plásticas ocorreu em 1990.

⁴⁵ Pratt Institute é uma escola de artes e design com sede na cidade de Nova Iorque.

(1973). A obra, ainda em sua coleção pessoal, consiste de folhas de acetado com a palavra “garbage” (lixo em inglês), formando um poema concreto. Em seu envelope está impressa uma serigrafia com a imagem do lixo da cidade, que tanto impressionou a artista (Figura 34).

Figura 34: Regina Vater, Garbage, 1973. Livro de artista.



Fonte: Acervo da artista.

Por intermédio de Oiticica, em 1974, Regina participou de uma exposição coletiva no Artist Meeting Place, em Londres, na Inglaterra, onde conheceu Guy Brett, curador e teórico de arte, com quem manterá um estreito contato de amizade. O Artist Meeting Place⁴⁶ foi um espaço de discussão e colaboração de artistas em Londres, que funcionou entre 1974 e 1976, e abrigava pequenas exposições de curta duração. Bill Lundberg e David Medalla (1942) foram artistas que também estiveram nesse espaço.

Ainda nesse ano, Regina viajou a Paris, onde morou por seis meses. Durante esse período expôs na Galerie L'Oeil du Beuf, e também ganhou um prêmio de

⁴⁶ SHARKEY, John. Artist Meeting Place. Disponível em: <
<http://www.thecentreofattention.org/dgamp.html>> Acesso em 2014.

incentivo ao artista da Prefeitura de Paris. Nesta ocasião entra em contato com Mario Pedrosa e Lygia Clark; esta última exerce grande influência em seu trabalho.

A atriz Ruth Escobar, que estava em Paris no ano de 1974 com seu grupo de teatro para a apresentação da peça *Os autos sacramentais*, de Calderón de la Barca, convidou Regina Vater para documentar esta passagem. Esse foi o primeiro contato da artista com o vídeo.

Em 1975, de volta a Nova Iorque, realizou uma exposição individual no Bleeker Street Cinema, que reafirmou seu envolvimento com a videoarte. Também nesse período participou da exposição *First Porst Card Show*, na Universidade de Nova Iorque, e da Exposição de Arte Conceitual, no Burpee Art Museum, em Rockford.

Como mencionado, antes de voltar ao Brasil, Regina Vater visitou alguns países da América Latina. Na Argentina entrou em contato com os artistas do CAYC (Centro de Artes y Comunicación)⁴⁷, em Buenos Aires. Entre os principais componentes desse grupo estão Jorge Glusberg, Víctor Grippo e Alfredo Portillos. Também estreitou laços de amizade com Antoni Muntadas. Em 1975, participou da exposição *Forth International Open Encounter on Video*, que contou com a participação de outras duas artistas brasileiras: Sônia Andrade e Anna Bella Geiger⁴⁸. Regina também participou da mostra *The Last International Exhibition of Mail Art' 75*, as duas realizadas no CAYC.

Nesta passagem por Buenos Aires apresentou sua primeira videoarte intitulada *Miedo* (1975), na qual se filma fazendo caras de medo, numa alusão ao medo gerado pelas ditaduras instauradas na América Latina, em especial a brasileira. Também teve a sua primeira exposição individual no CAYC: *Restos y vestígios*. Nesta apresentou as obras: *Carnaval Garbage* (1973), *GarbagePoem* (1974), *Scul ru pturas*, *Postalixos* (1974), *Veridical Legends*, *Ideoscraps*, *Naturaleza Still Alive* (1974), *Maps of life*, *Portraits*, *Beds around the world* (1974),

⁴⁷ SARTI, Graciela. Grupo CAYC. Disponível em: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/cayc/01_intro.php> Acesso em: 2014.

⁴⁸ Cronologia das Artes Plásticas: 1975-1995. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/artesplasticas.pdf>. Acesso em: 2014.

Parrisses (1974), e o audiovisual *LuxoLixo* (1975-76) com participação de Hélio Oiticica no áudio. No folder da exposição, Regina Vater comenta:

En lo que quedó, la poesia de los vestigios de la vida.

Su contenido antropológico, psicológico, social.

Luxo-Lixo (homenaje a Augusto de Campos).

Ensayo sobre uma sociedade insatisfeita respondiendo, com objetos consumidos y vomitados vertiginosamente al gran hambre/interrogante humano.

En estos trazos espontâneos, provisorios, persino um mapa de la vida.

Esta es que me interesa.⁴⁹

Em 1976, Regina Vater participou da 38ª Bienal de Veneza, na Itália, com a obra *LuxoLixo*, exposta no mesmo ano no MAM/RJ.

Além da artista, faziam parte da comissão brasileira: Vera Chaves Barcelos (1938), Evandro Carlos Jardim (1935) e Claudio Tozzi. Olívio Tavares de Araújo escreveu no catálogo veneziano: *Regina Vater si è dedicata, negli ultimi ter anni, ad uma insistente e meticolosa indagine sui resti e sulle vestigia dela società dei consumi, in particolare dei refiuti urbani.*⁵⁰

Durante a bienal, Regina Vater conheceu e entrevistou Joseph Beuys (1921-1986). Artista admirado e de referência para sua geração (Figura 35), era também reconhecido e aclamado pelo meio teórico, histórico e crítico da arte. Este reconhecimento atualizado dos artistas em seu tempo histórico é um paradigma que deve ser considerado no processo de estruturação do meio artístico do século XX.

⁴⁹ VATER, Regina. Restos y vestígios. Catálogo de exposição. Buenos Aires: CAYC, 1975.

⁵⁰ Tradução livre da autora: *Regina Vater dedicou os últimos três anos, com a investigação persistente e meticulosa de restos humanos e vestígios da sociedade de consumo, particularmente o lixo urbano* ARAUJO, Olívio Tavares de. Catálogo La Biennale di Venezia. Catálogo Generale. Vol.1. Veneza: Alfieri Edizioni D'Arte, 1976.

Figura 35: Regina Vater e Joseph Beuys na Bienal de Veneza, 1976

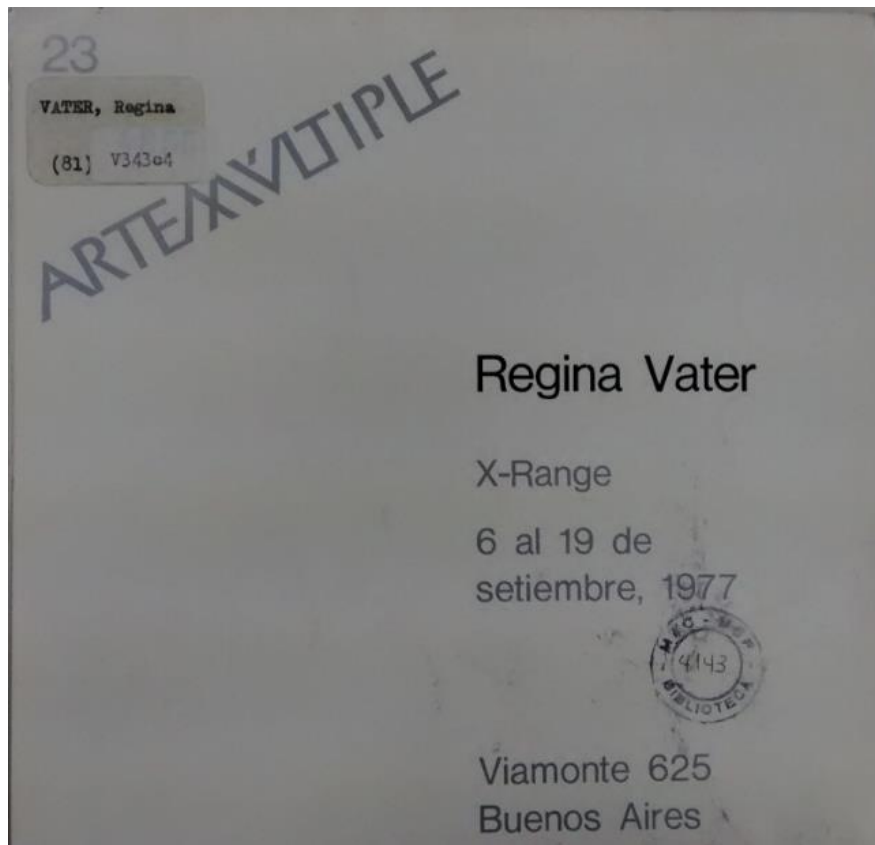


Fonte: Acervo da artista.

Ainda em 1976, Regina participou da exposição coletiva *20 Artistas Brasileños*, no CAYC em Buenos Aires, e também do *Fifth International Open Encounter on Video*, em Antuérpia, Bélgica. Já no ano de 1977, participou de uma exposição coletiva itinerante chamada *Recent Latin American Drawing in 1969-1976: lines of vision*, com curadoria da historiadora da arte Barbara Doyle Duncan. Esta mostra foi apresentada nas cidades de Miami, Austin, Washington e Nova Iorque. Também participaram os artistas brasileiros Rubens Guerchman, Alberto Aliberti (1935-1994) e Mira Schendel (1919-1988). Em 1978, Regina participa da coletiva *Annual Group Show* da Nobè Gallery em Nova Iorque, junto com Alberto Aliberti e Lydia Okumura (1948).

No mesmo ano, voltou a expor na Argentina, com mostra individual *X-Ranges*, na Arte Multiple Galeria, em Buenos Aires. Esse trabalho consiste numa série de fotografias das casas de amigos de Regina Vater, e entre eles, algumas personalidades da arte contemporânea, como John Cage (1912-1992), Lygia Pape, Hélio Oiticica e Vito Acconci (1940). A presença/ausência do corpo dos habitantes da casa era o que essa série buscava representar (Figura 36).

Figura 36: Folder de exposição X-Range de Regina Vater. MAC/USP.



Fonte: Folder de exposição. Acervo MAC/USP. Fotografia - Arethusa de Paula, 2013.

Ainda em 1977, Regina Vater apresentou uma exposição individual na galeria C-Space, em Nova Iorque, com a curadoria de Marina Urbach. Nesta ocasião, apresentou a videoinstalação *Conselhos da Lagarta* (Advice from a Caterpillar), de 1976. Como mencionado anteriormente, esse trabalho deveria ter sido mostrado a primeira vez na 14ª Bienal de São Paulo, porém, por problemas técnicos, não foi possível sua apresentação.

Também é possível pontuar a atuação de Regina Vater em exposições junto com outros artistas de sua geração. Foram mostras coletivas que revelaram uma produção artística brasileira integrada às novas tendências artísticas mundiais. Em 1979, a artista expôs na Argentina, na 1ª *Trienal Latinoamericana del Grabado*, nas cidades de Mendoza e Buenos Aires. Participaram desta mostra os artistas Amélia Toledo (1926), Nelson Bavaresco (1937), Vera Chaves Barcelos (1938), Maria Bonomi (1935), Tomie Ohtake (1913), Claudio Tozzi, entre outros.

Figura 37: Regina Vater. Conselhos da lagarta, 1976. Videoinstalação. Still de filme.



Fonte: acervo da artista.

Ainda em 1979, a artista teve sua primeira experiência como curadora, com a exposição *Contemporary Brazilians Works on Paper*, na Nobè Gallery de Nova Iorque, exibida de 11 a 29 de setembro. Esta foi uma das primeiras exposições coletivas de artistas brasileiros nos Estados Unidos. A então curadora enfrentou dificuldades inúmeras: corte de verbas, busca por um espaço para expor e outros problemas que serão abordados no Capítulo 3 desta tese. Participaram da exposição 49 artistas⁵¹, entre eles: Guto Lacaz, Betty Leirner, Rubens Guercham, Gabriel Borba, Júlio Pláza, Osmar Ramos, Cildo Mereles, Claudio Tozzi, Maria do Carmo Secco, Anna Bella Geiger, Regina Silveira e Paulo Bruscky.

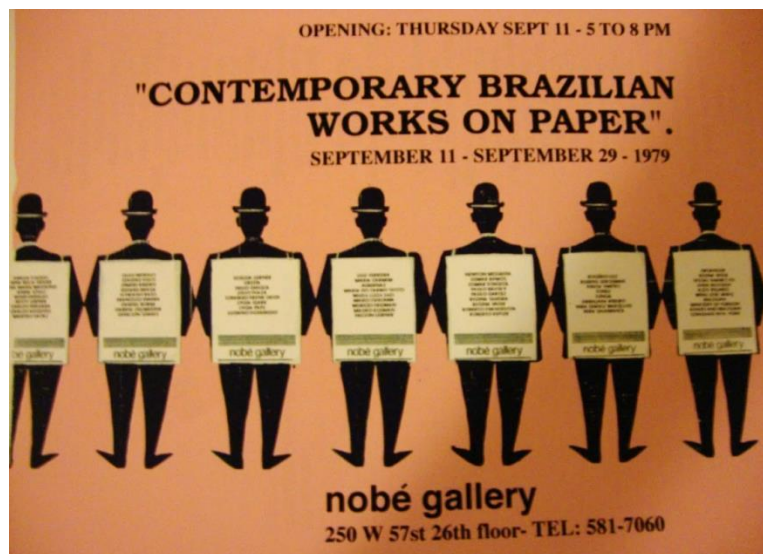
⁵¹ Artistas que participaram da *Contemporary Brazilian Works on Paper*: Amélia Toledo, Ana Bela Geiger, Anna Maria Maiolino, Anna Szulc, Bené Fonteles, Betty Leirner, Carlos Vergara, Carlos Augusto Lacaz, Cildo Meireles, Claudio Tozzi, Dimitri Ribeiro, Edgard Braga, Floriano Raiss, Francisco Inarra, Gabriel Borba, Gabriel Zellmaster, Genilson Soares, Giselda Leirner, Gretta, Hélio Oiticica, Julio Plaza, Leonhard Frank Duch, Lygia Clark, Lygia Pape, Luciano Figueiredo, Luiz Ferreira, Maria Carmem Albernaz, Maria do Carmo Secco, Maria Luiza Sodi, Mario Ishicawa, Mauricio Friedman, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Paulo Garcez, Regina Silveira, Regina Vater, Roberto Evangelista, Roberto Kepler, Rogério Luz, Rubens Guerchman, Teresa Simões, Tuneu, Tunga, Ubirajara Ribeiro, Vera Chaves Barcelos e Vera Salamanca.

Figura 38 : Vista Geral das exposição na Nobè Gallery, 1979



Fonte: Acervo da artista

Figura 39: Cartaz da exposição Contemporary Brazilian Works on Paper, 1979, Nobé Gallery.



Fonte: Acervo da artista.

Figura 40: John Cage na exposição da Nobé Gallery, 1979.



Fonte: Acervo da artista.

A experimentação conceitual e material dos anos anteriores encontrou uma nova tendência a partir da década de 1980: o retorno à pintura. Termos como *Transvanguarda*, cunhado pelo crítico de arte Achille Bonito de Oliva (1939), e *Neoexpressionismo*, abarcavam essa tendência que retomava formas, temas e materiais que haviam sido transformados pela arte experimental.

Alguns teóricos, nos anos 1980 e 1990, começavam a proclamar o fim da história linear da arte, considerando exatamente essa apropriação de dispositivos e o retorno a um passado próximo. De acordo com Michael Archer:

A novidade não mais podia ser critério de julgamento, pois a novidade ou a originalidade, como eram percebidas, não podiam ser alcançadas, podendo até mesmo se mostrar fraudulentas. Tudo já havia sido feito; o que nos restava era juntar fragmentos, combina-los e recombina-los de maneiras significativas.⁵²

Como aludido anteriormente, no ano de 1980, Regina Vater muda para Nova Iorque e, para além da produção plástica, a artista também se dedica a divulgar a arte brasileira e latino-americana nesse país. Alheia aos modismos ou tendências, mantém sua identidade conceitual e material, utilizando-se das instalações, da videoarte, da arte postal, do livro de artista e demais meios já utilizados desde a década de 70.

Em 1982, organizou duas exposições de artistas brasileiros em Nova Iorque. Uma de fotografia, chamada de *Spirits of Brasil*, na Janapa Gallery, no mês de julho, e que contou com a participação de Ana Regina Nogueira (1948) e Bernardo Magalhães (1950). Outra exposição foi a *Mostra de Filmes Brasileiros em Super-8*, para a Millenium Gallery, com a participação de Anna Maria Maiolino e Paulo Bruscky. Ainda nesse ano, participou da exposição *Latin American Woman Artists*, na Soho-20 Gallery.

No ano seguinte, a artista foi convidada a editar um dos números da revista *Flue*, Volume III, nº 2: *Multiples by Latin American Artists*, publicada pela Franklin Furnace Archives, sobre arte latino-americana, considerada uma das primeiras publicações nos Estados Unidos que abordava esse tema e uma forma coletiva e conceitual. O conteúdo da revista trazia a biografia dos artistas

⁵² ARCHER, Michael. Op. Cit. 2001, p. 156.

Luis Diaz (1939), Roberto Evangelista, Ismael Vargas, Raphael Hastings, Alfredo Portillos, Clemente Padin, Álvaro Barrios, Yeni & Nan, Antonieta Sosa, Regina Silveira, Lygia Clark⁵³.

Figura 41: Capa da Revista *Flue* editada por Regina Vater



Fonte: Acervo da artista.

Na introdução, Regina Vater chama a atenção à distância imposta por forças poderosas entre o público e a arte produzida na América Latina:

What I wish to do here given this rare opportunity to exhibit the intellectual products of Latin America in an international forum is to show an art that survives thanks to its tenacity, experimental energy, and its concern for human beings. This art, produced by famous artists and thinkers, is rich in cultural roots and humanistic tendencies, but has been condemned by powerful external and internal forces to be drowned like a new Atlantis, in ostracism and myth⁵⁴.

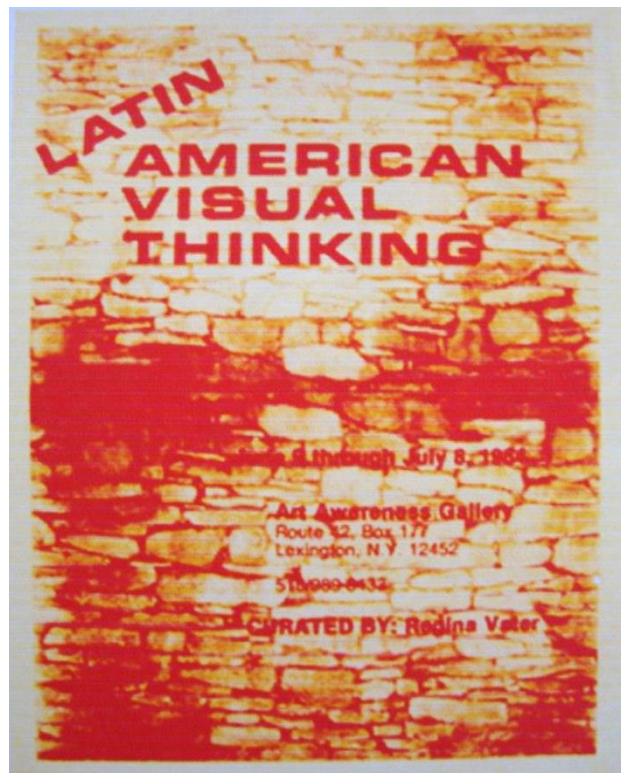
Outra exposição organizada e curada por Regina Vater, em Nova Iorque, e que traz trabalhos de artistas latino-americanos, será a *Latin American Visual*

⁵³ Frankling Furnace Archive, INC. Publications, 1977 to the Present. Disponível em: <http://franklinfurnace.org/research/publications/ff_publications.php> Acesso em: 2014.

⁵⁴ VATER, Regina. Introduction. *Flue*. n.2. vol.3. New York: Franklin Furnace Archives, 1983. 45p. p.4.

Thinking (Figura 42), na Art Awareness Gallery, em 1984. No folder da exposição consta a participação dos seguintes artistas: Luis Camnitzer (1937), Papo Colo (1946), Maria-Judite dos Santos, Juan Downey(1940-1993), Anna Bella Geiger, Alfredo Jaar (1956), Leopoldo Maler (1937), Ana Mendieta (1948-1995), Catalina Parra (1940), Maria Carmen Perlingueiro (1952), Liliana Porter (1941), Geno Rodriguez (1947), Cecilia Vicuña (1947) e Regina Vater.

Figura 42: Folder exposição Latin American Visual Thinking, Art Awareness Gallery, 1984, com curadoria de Regina Vater



Fonte: Acervo da artista.

Percebe-se que a atuação de Regina Vater nesse início da década de 1980 foi marcada por uma ação voltada à divulgação da arte brasileira e latino-americana, especialmente em Nova Iorque, em virtude da convivência com essa comunidade de artistas da sua e das novas gerações. As temáticas das culturas indígena e afro-brasileira vão sendo aprofundadas em seu trabalho, bem como as técnicas de videoarte, fotografia e instalações.

Em 1985, Bill Lundberg é convidado a assumir como professor na Universidade do Texas e, assim, o casal de artistas se muda para a cidade de Austin. Nessa cidade, Vater participou ativamente de exposições locais e aprofundou suas

pesquisas relacionadas não só à cultura brasileira, mas também à cultura local, especialmente a cultura indígena norte-americana. É importante frisar que a artista não se limitou a explorar apenas um tema em seu trabalho artístico; questões ecológicas, feministas, políticas, sociais, sempre aparecerão em sua obra através de diversas linguagens.

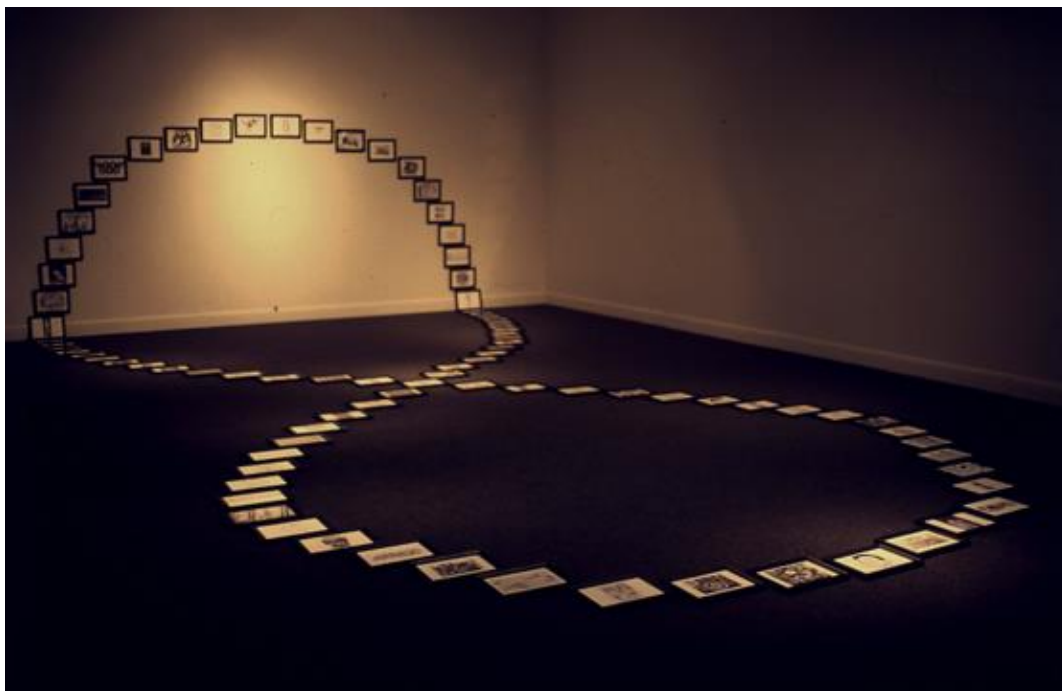
Ainda em 1985, participou da coletiva *Latin American Artists living in New York since 1970*, no Blanton Museum, em Austin, que contou com a participação de Liliana Porter e Alberto Aliberti. No ano de 1987, Regina Vater integrou outra exposição coletiva, *Latin America Artists in New York since 1970*, na Huntington Gallery, na Universidade do Texas, que teve trabalhos de Hélio Oiticica e Marcia Grostein (1949). Curiosamente, os nomes das duas exposições são semelhantes, atestando o interesse pela geração de artistas latino-americanos que produziram nos EUA, na década de 1970.

Ainda em 1987, a artista escreveu um artigo sobre arte e ecologia para a revista de arte americana *High Performance*, com o título *Ecology Art is alive and well in Latin America*⁵⁵. Nesta oportunidade falou sobre a obra de Bené Fonteles (1953) e Luis Diaz.

Em 1988, participou da exposição no Laguna Gloria Museum, em Austin, com a obra *Snake Nest* (1988), apresentada ao público brasileiro em 1990, conforme mencionado anteriormente. O trabalho consiste na reprodução em xerox de imagens de cobras em diversas culturas, emolduradas e dispostas no chão e na parede da galeria formando um oito, ou o símbolo do infinito. O trabalho ainda contou com a gravação de um vídeo em que Vater chama o público, em especial as crianças, para desenhar e escutar histórias sobre cobras, incluindo também uma palestra sobre o animal. Cabe ressaltar a condição de *site specific* de seus trabalhos, pois são recortados, ampliados e transformados em cada espaço expositivo que ocupam. (Figuras 43 e 44)

⁵⁵ VATER, Regina. Ecology art is alive and well in Latin America. *High Performance*, 1987, vol.10, p. 37.

Figura 43: *Snake Nest*, Laguna Gloria Museum, em Austin, 1988.



Fonte: Acervo da artista.

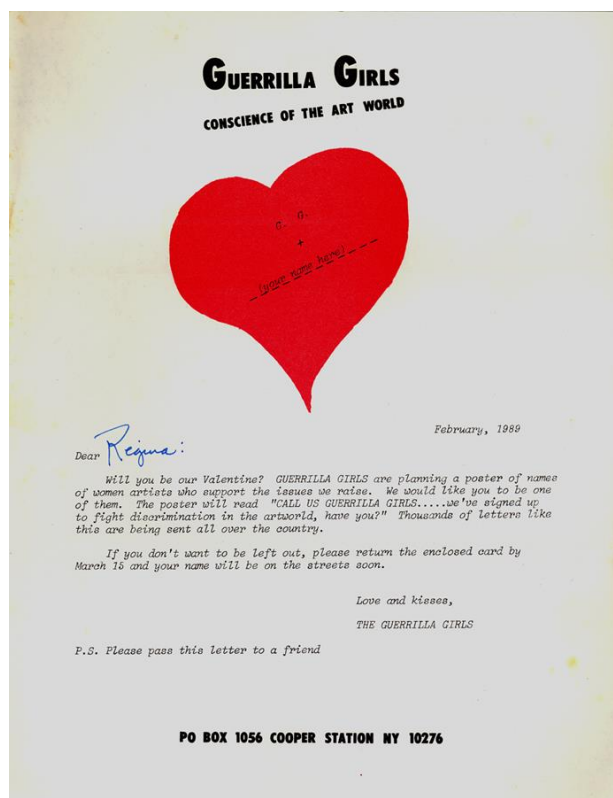
Figura 44: *Snake Nest*, 1988. Evento no Laguna Gloria Museum.



Fonte: Acervo da artista.

No ano de 1989, Regina Vater ganha uma bolsa de estudos nos Southwest Alternate Media Project, na cidade de Houston, no Texas, espaço dedicado ao ensino, produção e apreciação de vídeo. Ainda participará na exposição coletiva *Here and There: travels part 2*, na Clocktower Gallery em Nova Iorque, apresentando a obra, elaborada junto com Roberto Evangelista (1946), *Niká Uicana, Homenagem a Chico Mendes* (1989). Também recebe um convite do grupo de arte feminista *Guerrilla Girls*, para apoiar o movimento contra a discriminação feminina no mundo das artes (Figura 45).

Figura 45: Convite da Guerrilla Girls para Regina Vater



Fonte: Acervo da Artista.

No decorrer da década de 1990, percebemos que Regina Vater continua suas pesquisas voltadas à natureza e suas simbologias, com um trabalho que exprime um modo xamanístico de ver o mundo e a arte. Entre os anos de 1990 e 1991, a artista e Roberto Evangelista têm seu trabalho conjunto exposto na mostra itinerante, realizada pelo Pratt Institute, *The Reverend Earth*, com a obra *Mongarayba, aos elementos* (1990).

Ainda nesse período, participou da mostra *Transcontinental: an investigation of reality*, com curadoria de Guy Brett, nas cidades inglesas de Manchester, na Cornershop Gallery, e Birmingham, na Ikon Gallery.

Nessa exposição, a artista apresentou o vídeo *Anakonda* (1989), e a série *Nature Morte* (Figura 29). Também apresentou a obra conjunta com Roberto Evangelista, *Yika Tukana* (Figura 46). Participaram desta exposição: Waltercio Caldas, Juan Davila, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Vitor Grippo, Cildo Meireles e Tunga.

Figura 46: Regina Vater e Roberto Evangelista, *Yika Tukana* (1989). Instalação.



Fonte: Acervo da artista.

Em 1992, durante a exposição *America- The Bride of The Sun*, no Royal Museum of Fine Artes, em Antuérpia, na Bélgica, Regina Vater apresentou dois trabalhos: a videoinstalação *Green*, em que ela constrói uma pirâmide de

plaxiglass coberta com pipoca, com um monitor ao meio e uma réplica de caravela no topo. O vídeo mostra alimentos e artesanatos encontrados na América Latina, uma alusão às riquezas retiradas dessas terras.

Outra obra apresentada foi a instalação *The Golden Bough* (1990), composta de tecido, areia, penas e luzes. (Figura 47, a e b)

Figura 47 (a e b): Regina Vater, Green, 1992. Videoinstalação



Fonte: Acervo da artista.

Em 1993, participou da exposição *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*, na *National Museum of Woman in the Arts*, na cidade de Washington, nos EUA. Nesta ocasião também apresentou a videoinstalação *Green* (1992). Estavam nesta mostra Leda Catunda (1961), Ana Bella Geiger, Ana Maria Tavares, Rosângela Rennó, Jac Leirner (1961), entre outros.

Outra exposição da qual fez parte foi *Ceremony of Spirit: Nature and memory in Contemporary Latino Art*, no The Mexicam Museum, em São Francisco, Califórnia, que contou com artistas do México, Porto Rico, Panamá, Chile e Brasil. Essa mesma exposição foi apresentada em 1995, no Laguna Gloria Museum, em Austin, e em 1996, em Nova Iorque no Harlem Studio Museum. Apresentou, também, em exposição individual a instalação *Comigo Ninguém*

Pode, no Southeast Museum of Photograph, em Daytona Beach, na Flórida, no período de 24 de agosto a 28 setembro de 1993⁵⁶.

Em 1997, a artista participou da exposição itinerante *Sniper's Nest: art that has lived with Lucy Lippard*, na Archer Huntington Gallery, da Universidade do Texas. Esta mostra é composta pelo acervo pessoal da crítica e teórica de arte Lucy Lippard. O trabalho de Regina Vater apresentado consiste numa foto colagem, sem título, do ano de 1984, em que aparecem stills de vídeo e fotografias 3X4 de pessoas desconhecidas.

Figura 48: Regina Vater, S/Título. 1984.

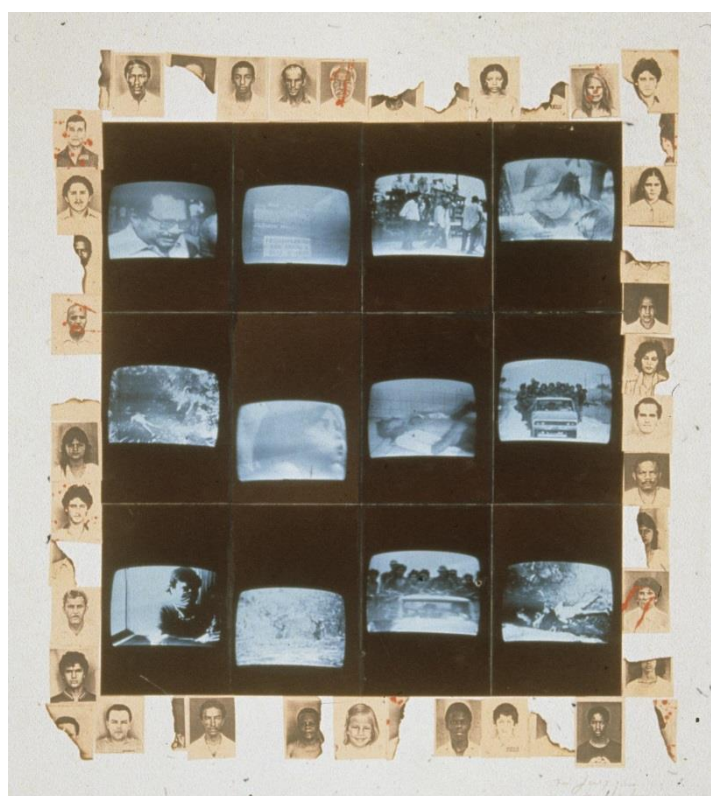


Imagem disponível em:

http://cdm.reed.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/cooley&CISOPTR=1284&CISOBBOX=1&REC=9> Acesso em 2014.

Considerando o período de produção durante sua residência artística, em 1999, a artista apresentará a exposição *Cosmologies*, no período de 10 de junho à 18 de julho, na ArtPace Foundation, em San Antonio, no Texas. Nesta exposição, Vater apresenta obras pautadas em mitologias de várias culturas

⁵⁶ PAST EXHIBITIONS. Disponível em:< <http://www.smponline.org/1993.html#.U9bxMfldURp>> Acesso em 2014.

(afro-brasileira, grega, tibetana, navajo). Foram apresentadas as obras, todas datadas de 1999: *The inscrutable*, *Oxumaré or the Lady of Hope*, *Sophia*, *Janaína*, *Amon/Amén or Oxalá que dê bom tempo*, *El teatro de la Luna or ARTÉMIS a No US*.

A crítica de arte Laura Cottingham, que escreveu sobre esta exposição, define assim o trabalho de Regina Vater:

An idiosyncratic pantheism, a multiplicity of gods as well as styles, directs the production of Regina Vater's art. The shamanistic hand that guides her practice has a long arm that reaches across nationalities and centuries, languages and artistic strategies – with a special emphasis on her native Brazil. With a kind of baroque spiritualism anointed to bless and unify otherwise diverse cultural entities, her work synthesizes goddesses from Egypt with those of Greece, Malevich with the Madonna and Concrete Poetry with Roman Catholicism. Similarly, she is as comfortable working with the electronic powers of neon and video as she is with the natural forces of found rocks, seashells, honey, popcorn and other artifacts from nature⁵⁷.

Figura 49: Regina Vater, Amon/Amém ou Oxalá que dê bom tempo. Instalação.



Fonte: acervo da artista.

Na entrada do século XXI, a frequência de exposições da artista no Brasil foi maior, se comparada com as duas décadas anteriores, mas ainda mantém a

⁵⁷ COTTINGHAM, About the exhibition. Disponível em: <
http://www.artpace.org/works/iair/iair_summer_1999/cosmologies> Acesso em: 2014. Fazer tradução.

preocupação de divulgar a arte brasileira nos EUA e esteve presente em exposições coletivas nesse país.

No ano 2000, Regina Vater participou da exposição coletiva *The End: na independente vision of contemporary culture, 1982-2000*, na Exit Art Gallery, em Nova Iorque, com curadoria de Papo Colo e Jeanette Ingberman⁵⁸. Esta exposição foi dividida em duas partes: a primeira trouxe ao público os documentos e cartas trocadas entre a galeria e os artistas, e a segunda mostrou os trabalhos dos artistas selecionados e que foram importantes para a história do espaço expositivo. Participaram da exposição, além de Vater: Vito Acconci, Laurie Anderson, Louise Bourgeois, Chris Burden, Luis Camintzer, Papo Colo, Juan Downey, Eva Hesse, Antonio Miralda, Cindy Sherman, Carolee Schneemann, Cecília Vicuña, entre outros. Este protocolo de visibilidade do processo curatorial como dispositivo artístico, bem como a discussão do arquivo como estratégia, permeia várias exposições de artistas consagrados do período.⁵⁹

Em 2002, Regina Vater foi a curadora da exposição *Brazilian Visual Poetry*⁶⁰, no Mexic Art Museum, em Austin, no período de 18 de janeiro a 17 de março, focada na tradição brasileira em poesia visual, destacando a Poesia Concreta, surgida no país na década de 1950, além da poesia em diversos suportes como vídeo, livros de artista, esculturas e instalações. Participaram desta exposição 51 pessoas⁶¹ entre artistas plásticos e poetas, dentre eles Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Paulo Bruscky, Décio Pignatari, Tadeu Jungle, Lenora de Barros, Arnaldo Antunes, Maria do Carmo Secco, Almandrade e Millôr Fernandes.

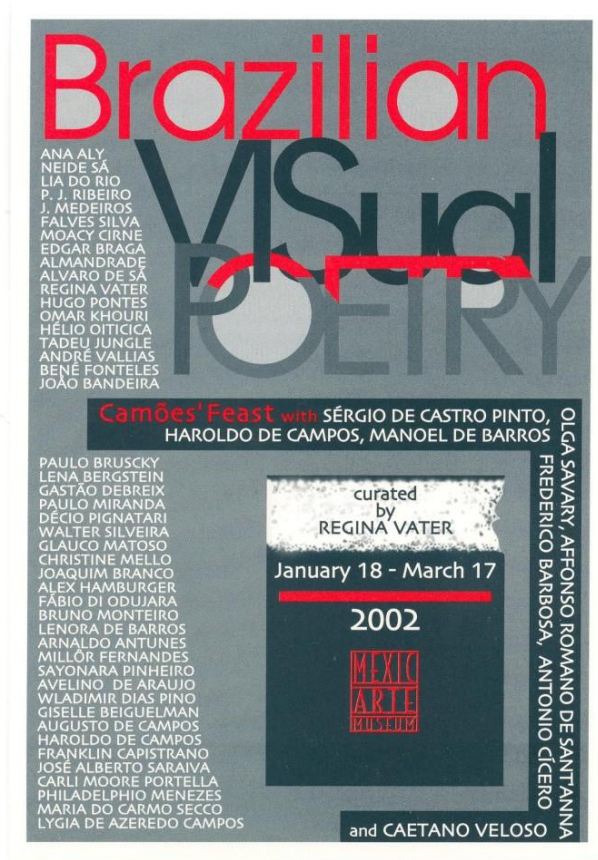
⁵⁸ THE END-Additional Information. Disponível em: < http://www.artincontext.org/exhibition/exhibition_additional.aspx?id=1603> Acesso em 2014.

⁵⁹ FRONER, Yacy-Ara. Excessos e Exceções; Coleções e Retrospectivas: da ordem ao caos; de Regina Vater a Nedko Solakov. Disponível em:< <http://www.anpap.org.br/anais/2013/pdf>> Acesso em: 2014.

⁶⁰ Mais informações sobre a exposição Brazilian Visual Poetry no link: <http://www.imediata.com/BVP/>

⁶¹ Artistas e poetas participantes da exposição Brazilian Visual Poetry: Ana Aly, Neide Sá, Lia do Rio, P.J. Ribeiro, J. Medeiros, Fálves Silva, Moacyr Cirne, Edgar Braga, Almandrade, Alvaro de Sá, Regina Vater, Hugo Pontes, Omar Khouri, Hélio Oiticica, Tadeu Jungle, André Vallias, Bené Fonteles, João Bandeira, Paulo Bruscky, Lena Bergstein, Gastão Debreix, Paulo Miranda, Décio Pignatari, Walter Silveira, Glaucio Matoso, Christine Melo, Joaquim Branco, Alex Hamburger, Fábio de Odujara, Bruno Monteiro, Lenora de Barros, Arnaldo Antunes, Millôr Fernandes, Sayonara Pinheiro, Avelino de Araújo, Wladimir Dias Pino, Giselle Beiguelman, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Franklin Capistrano, José Alberto Saraiva, Carli Moore Portella, Philadelphio Menezes, Maria do Carmo Secco, Lygia de Azeredo Campos.

Figura 50: Cartão postal da exposição *Brazilian Visual Poetry*, 2012.



Fonte: Disponível em:< <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapht304642/>> Acesso em: 2014.

A repercussão desta exposição foi grande, ganhou destaque na revista *Art in America*, na edição de maio de 2002, com a reportagem de Raphael Rubinstein. De acordo com o jornalista, esta seria a segunda mostra de Poesia Concreta e Poesia Visual nos Estados Unidos, sendo que a primeira aconteceu na Universidade da Flórida, em 1989, com trabalhos do acervo de poesia visual dos colecionadores Ruth e Marvin Sackner. A reportagem também cita a importância da Poesia Concreta brasileira, trazendo um histórico do seu surgimento no Brasil.

Nesta exposição Regina Vater apresentou a instalação *Camões Feast* (2002), uma homenagem ao poeta português Luís de Camões e à língua portuguesa. A obra consiste numa mesa de jantar posta em um ambiente vermelho, pronta para receber os convidados para jantar. Em cada prato estão poemas dos brasileiros: Haroldo de Campos, Manoel de Barros, Olga Savary, Affonso

Romano de Sant'Anna, Antonio Cicero, Sergio Castro Pinto e Frederico Barbosa. Na reportagem para a revista *Art in America*, Raphael Rubinstein escreve:

Vater's other contribution was Camões' Feast, an elaborate dinner-table installation she created in an alcove off the main exhibition space. The inspiration of the work was an anecdote from the life of the great 16th-century Portuguese poet Luís de Camões. One day, the story goes, the renowned but penniless Camões invited members of the Portuguese court to dinner. The plates, glasses, and silverware he borrowed from a friend and, instead of food he served each guest a personalized poem. "If I nourish you with poetry", he told his surprised invitees, "it is with the hope that you never stop feeding me with material food". In homage to Camões, Vater presented an elaborate table that was set for eight and decorated with bay leaves and roses. Inscribed on each elegant black plate was a poem by a different living Brazilian poet, including Veloso and Haroldo de Campos. In connecting Brazilian avant-garde poetry to the larger history of Portuguese literature, Vater's evocation of Camões was an inspired move, and the food metaphor of her refined installation was a reminder of how much fresh visual nourishment the exhibition as a whole offered.⁶²

Brazilian Visual Poetry foi a última exposição que Regina Vater organizou e realizou a curadoria. A importância do reconhecimento de seu trabalho pelo público e por críticos de arte durante essa mostra coroa o seu intenso trabalho de divulgação da arte contemporânea brasileira e latino-americana nos anos em que viveu nos Estados Unidos. Isso levou à sua condecoração pelo governo brasileiro com a Ordem Nacional do Rio Branco, no ano de 2003, pela contribuição à divulgação da cultura brasileira no exterior.

⁶² Tradução livre da Autora: Outra contribuição de Vater foi Camões Feast, uma elaborada instalação em uma mesa de jantar, em que ela criou um nicho fora do espaço principal da exposição. A inspiração para o trabalho foi uma anedota da vida do grande poeta português do século XVI, Luís de Camões. Um dia Camões convidou membros da corte portuguesa para jantar em sua casa. Os pratos, taças e pratos ele pegou emprestado de um amigo. Ao invés de comida ele serviu a cada convidado um poema personalizado. "Se eu alimento vocês com poesia", ele disse aos seus surpreendidos convidados, "é com a esperança de que vocês nunca parem de me alimentar com comida de verdade". Em homenagem a Camões, Vater apresentou uma mesa elaborada para oito pessoas, decorada com folhas de louro e rosas. Inscrito nos elegantes pratos negros estavam poemas de diferentes poetas brasileiros, incluindo Veloso e Haroldo de Campos. Em conexão com a poesia de vanguarda brasileira e com a vasta história da literatura portuguesa, Vater evoca de Camões uma ação inspirada, e a metáfora do alimento em sua refinada instalação foi uma lembrança de que a exibição ofereceu um fresco alimento visual. RUBINSTEIN, Raphael. In concrete language. In: *Art in America*, New York: Brant Art Publication, 2002, nº5. P. 118-123.

Figura 51 - Imagem da reportagem sobre a exposição *Brazilian Visual Poetry*, na *Art in America*. Nesta se vê a instalação de Regina Vater, *Camões Feast* (2002).



Fonte: Acervo da Artista.

Em 2003, Regina Vater expôs no Blanton Museum, em Austin, o vídeo *Love Spaces* (1985), na exposição *Difficult Daughters*⁶³, com curadoria de Kelly Baum. Esta exposição tinha uma temática feminista e trazia vídeos mostrando a perspectiva de várias mulheres sobre o tema. No vídeo de Vater, uma mulher nua tenta interagir com um homem, mas existe uma barreira entre os dois. O homem simplesmente a ignora, não a vê. A mulher foi interpretada pela atriz Debora Hay, e o homem pelo próprio marido da artista, Bill Lundberg.

Também, em 2003, fez a exposição individual *Shellife*, na Woman & Their Work Gallery, no período de 3 de abril a 10 de maio. Nesta exposição Regina Vater apresentou fotografias e as instalações *Shellife* (2003) e *Tope* (2003), que remetem à busca pelo sagrado e símbolos de culturas antigas. Em depoimento ao site da galeria, Vater explica:

My work has to do with ideas, with poetry and with a shamanistic approach to art. For me, any artwork, even in an unconscious way, is a form of reaching out to the creative and regenerative forces of the universe. What I try to accomplish in

⁶³ BRENNER, Moly Beth. Acting out and causing trouble: at the Blanton “Difficult Daughter” challenges female stereotypes. Disponível em: < <http://www.austinchronicle.com/arts/2003-08-29/175292/> > Acesso em 2014.

the installation Shellife is something that I have been working on since 1970. I wanted to establish a reconnection with something that I feel is vanishing or missing in western culture. That is, a sense of "reverence" or, sense of "wonder" which I think is still being preserved in some ancient traditions. The sacredness of nature, human integrity, and man's relationship to nature are better preserved in these cosmologies. These mythologies are an important source of inspiration for my art - to revive in the public, a notion of sacred space tied to the natural world.⁶⁴

Em 2006, Regina expôs na Kathleen Cullen Gallery, em Nova Iorque, na mostra *Safe: An exploration of domesticity and alienation...safety and hazard*⁶⁵, no período de 8 de setembro a 21 de outubro. Já no ano de 2007, de 01 a 27 de abril, Regina Vater e Bill Lundberg expõem juntos na Nancy Wilson Scanlan Gallery – St. Stephen's Episcopal School, na mostra coletiva *World Play*, em Austin. Também em 2007, a artista participa de uma rápida exposição de vídeos, com curadoria de Erick Michaud, chamada *The singer sucks, but the band...- Finding the Good in an otherwise dismal world*, na Horton Gallery, em Nova Iorque.

No ano de 2009, Regina Vater participou de uma grande mostra coletiva, em Stuttgart, na Alemanha, sobre os artistas latino-americanos que produziram nas décadas de 1960 a 1980. A mostra *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression 60s–80s / South America / Europe*, foi organizada por Iris Dressler e Hans D. Cris. Contou com a participação de 13 curadores que selecionaram mais de 300 trabalhos de 80 artistas de vários países da América

⁶⁴ VATER, Regina. Shellife. Disponível em:

http://www.womenandtheirwork.org/upcoming_exhibitions.html?itemid=897> Acesso em: 2014.

Tradução livre da autora: Meu trabalho tem a ver com ideias, com poesia e com uma abordagem xamânica da arte. Para mim, qualquer trabalho de arte, até de um modo inconsciente, é uma forma de chegar à criatividade e às forças regenerativas do universo. O que eu tento realizar na instalação Shellife é algo que eu venho trabalhando desde 1970. Eu queria estabelecer uma reconexão com alguma coisa que eu venho sentindo que está se esvaindo ou sendo perdido na cultura ocidental. Ou seja, um senso de "reverência" ou de "maravilha" que eu penso que ainda é preservada em algumas tradições ancestrais. A sacralidade da natureza, a integridade humana e o relacionamento do homem com a natureza são mais bem preservados nessas cosmologias. Essas mitologias são uma importante fonte de inspiração para meu trabalho – para reviver no público a noção do espaço sagrado atrelado ao mundo natural.

⁶⁵ Kethellen Cullen Gallery. Safe. Disponível em: < <http://www.kathleencullenfinearts.com/safe.html> > Acesso em: 2014.

Latina⁶⁶. A ideia da exposição foi mostrar as diferenças e semelhanças nas produções plásticas de artistas latino-americanos e europeus que viviam em países submetidos a ditaduras. Participaram, além de Regina Vater, Artur Barrio, Leticia Parente, Antoni Muntadas, Jesús Ruiz Durand, Ion Grigorescu. Grupos e coletivos de artistas também tiveram destaque: Collective Actions (Russia), The Indigo Group (Hungria), CADA (Colectivo de Acciones de Arte-Chile), Grup de Treball (Catalunha), Taller E.P.S. Huayco (Peru).

Outra exposição importante na carreira da artista foi a individual *Memory of Light*, na Gallery 32 em Londres, no período de 23 de junho a 19 de agosto de 2009. As obras apresentadas mostram a sensibilidade que Regina Vater demonstra ao mesclar as diversas culturas que estuda com as próprias memórias afetivas. Assim, os trabalhos apresentados são: a instalação *Om Mani Padme Hum* (2009); a série *To Leonardo* (2009); o vídeo *We all inter are* (2008)⁶⁷; a instalação *Memory of Light*, e o poema visual *Seek in the unseen and beauty will appear* (1996-1997). O crítico Guy Brett, no catálogo da exposição comenta sobre os trabalhos expostos:

Uma forma que emerge desse processo, e que assinala os trabalhos em sua exposição londrina, é a coluna, ou a estrutura colunar, que eu interpreto como uma forma de unir céu e terra. Os elementos desta instalação parecem estar simultaneamente precipitando-se e ascendendo, uma impressão que Regina foi capaz de acentuar através da incorporação da luz que desce das clarabóias circulares no teto da galeria. A Coluna Infinita, de Brancusi, da qual o artista produziu várias versões desde 1918, era uma forma de unir céu e terra numa ampla unidade cósmica. Brancusi empregou a repetição de elementos rítmicos idênticos que poderiam teoricamente prosseguir para sempre, enquanto que as colunas de Regina Vater são heterogêneas de acordo com a força simbólica de seus materiais e as diversas formas que a coluna pode tomar. Na exposição, esses materiais e formas incluem desde a fileira de copos altos cheios de água refratando um fragmento de um texto poético da Conferência dos pássaros, do poeta sufi do século 12 Farid Ud-Din Attar, aos cristais, acrílicos e espelhos da montagem em forma de lótus que aparece em *Om Mani Padme Hum*. A

⁶⁶ SIEGEL, Alan. "Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression. 1960s -1980s / South America / Europe" in Stuttgart (Exhib. Review). Disponível em: <<http://www.artmargins.com/index.php/3-exhibitions/500-qsubversive-practices-art-under-conditions-of-political-repression-1960s-1980s--south-america--europeq-in-stuttgart-exhib-review>> Acesso em: 2014.

⁶⁷ O vídeo de Regina Vater *We all inter are* (2008) pode ser acessado no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=K4ZkAaJ_MVg

sílaba final – Hum – do mantra budista que dá título à obra indica indivisibilidade. Assim como a Coluna de Brancusi, Regina alcança uma forma de transcendência das polaridades fixas: abaixo/acima, material/espiritual, terra/céu.⁶⁸

A exposição *Memory of Light* revela, portanto, a sensibilidade de Regina Vater em transformar um poema, uma viagem, um ensinamento religioso, em arte. Mostra ainda como a artista usa desde o material mais precário até a alta tecnologia, transformando-os em objeto simbólico aglutinador de suas experiências.

Figura 52 (a e b): Regina Vater, Om Mani Padme Hum, 2002. Instalação; Regina Vater, Memory of light, 2002. Instalação, 2002.



Fonte: Acervo da artista

⁶⁸ BRETT, Guy. Licença Poética. *Memory of Light*. Catálogo de exposição. Londres: Embaixada do Brasil em Londres, 2009.

Vater participou da mostra coletiva *Vidéo Brésillienne: um anti-portrait*, no Centro Pompidou, em Paris, no dia 15 de novembro de 2010. Essa mostra tinha como objetivo levar ao público francês vídeos e filmes produzidos tanto durante a ditadura militar no Brasil, quanto a produção recente. A artista apresentou o vídeo *Todo dia que agonia*, do ano de 2010. Os artistas que também estavam presentes são: Leticia Parente, Nuno Ramos e Eduardo Climachauska, Lenora de Barros, Shirley Paes Leme, Lia Chaia, Kátia Maciel, Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, Wagner Morales, Marcelo do Campo, Marcellvs L., Dias e Riedweg e Sonia Andrade.

Em 2011, Regina começou sua preparação para voltar ao Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro em 2012. Nos anos seguintes Regina Vater e Bill Lundberg se dedicaram às questões práticas que esse tipo de situação acarreta.

Cabe colocar que este capítulo foi construído a partir de uma conversa com a professora Maria Angélica Melendi, que recomendou um relato da história da artista a partir de sua biografia e seus documentos pessoais. Tais observações conduziram a este capítulo, que é um panorama das principais exposições das quais Regina Vater participou, um mapeamento de sua trajetória artística, tanto no Brasil como no exterior.

Extremamente coerente em relação a sua posição artística, alheia aos modismos e tributária aos questionamentos da arte conceitual contemporânea, Regina muitas vezes ficou à margem do mercado. No entanto, expondo em grandes museus ou em pequenos espaços, dedicou a todos esses lugares o mesmo respeito.

Atualmente, várias pesquisas têm como propósito uma visão dilatada e sistematizada, considerando certo distanciamento histórico, de artistas brasileiros que produziram nas décadas de 1960-70, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Paulo Bruscky e a própria Regina Vater. Muitos desses artistas permanecem no circuito, expondo ao público as discussões e estratégias que testemunham a sua trajetória, ao mesmo tempo em que atualizam seus conceitos no corpo poético da criação.

Esses artistas, nos dizeres de Paulo Bruscky, são *a voz, a memória, o testemunho de uma geração*⁶⁹. O acervo pessoal desses artistas são elementos fundamentais para a compreensão deste passado recente e a construção de pesquisas subsidiadas pelas fontes documentais.

Assim, a partir do trânsito entre a fala de Regina Vater e o acesso ao seu acervo pessoal, esse texto pôde ser construído. Essa imersão em cada uma das imagens até o momento apresentadas adquirem um sentido diverso no próximo capítulo, que procura gerenciar uma visão global de seu acervo.

⁶⁹ Conferência ocorrida no Conservatório de Música da UFMG, durante o 23º Encontro da ANPAP, em 19/09/2014.

Capítulo 2 - ACERVO DE ARTISTA: O OBJETO E O PRODUTOR COMO AGENCIADORES DE SENTIDO

(A arte)... A... ela existe::é ela depende muito da forma de pen/do olhar e do pensar desse olhar...ela depende...ela depende da bagagem tanto do criador quanto do espectador...porque ela...ela...ela é feita de todo um emaranhado de analogias...então ela...ela é resultante de todo um emaranhado de analogias...Tudo o que o artista viveu entra no trabalho dele...tudo...desde até saber lavar a louça...até a coisa mais prosaica do mundo entra...(Regina Vater).⁷⁰

A discussão em torno do arquivo e do acervo pessoal de Regina Vater implica na percepção de que, fundamental para as discussões levantadas no primeiro capítulo, este texto objetiva considerar o âmbito de sua organização física e discutir as questões conceituais que envolvem essa coleção pessoal.

Neste caso, cabe indagar qual o lugar deste segundo capítulo na tese? Antes de pensar em uma sequência lógica e hierárquica, cabe pontuar que as discussões e reflexões postas nessa pesquisa demandam uma estrutura de entrelaçamento. Assim, todos os capítulos aqui apresentados são compartilhados, podendo ser lidos individualmente de acordo com a percepção e vontade do leitor.

Eventualmente, a análise e disposição do objeto serão repetidas e duplicadas, pois cada obra ou testemunho é acessado pelo crivo das estratégias dispostas nesta pesquisa: a vida, o acervo, a voz e o olhar espectador.

O momento do arquivo é o momento de ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originariamente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita; ela é lida, consultada. Nos arquivos, o historiador profissional é um leitor.⁷¹

Como então ver uma coleção pessoal que reúne o arquivo e o acervo de obras de arte? Se separados, destrinchados, dissociados, eles não se tornam

⁷⁰ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00: 02:25)

⁷¹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2010, p. 176.

unidades mudas em termo de conexão? Como então ser leitor e espectador, além daquele que ouve a voz da artista?

Não cabe aqui a construção de uma hipótese basilar, nem tampouco o estabelecimento de uma metodologia para acessar e organizar acervos de artistas. A pesquisa parte mais da inquietação e do questionamento sobre o lugar desses acervos e arquivos constituídos e existentes à margem das instituições, principalmente no que tange à arte conceitual ou ao conceitualismo latino-americano.

A produção artística das décadas de 1960 e 1970 é constantemente revista e analisada pelo crivo da Teoria, Crítica e História da Arte brasileira. Os acervos dos artistas desta época se tornaram uma grande fonte de pesquisa sobre a arte conceitual e o uso de novas tecnologias, mídias e processos, bem como sobre como o campo das artes se articulou dentro de um contexto social e político marcado por um regime de exceção – a ditadura militar (1964-1984). Por sua vez, esta mesma produção pode ser observada por meio da difusão, heterogenia e construção de um campo expandido de possibilidades poéticas dentro de um território internacional difuso e instável, marcado pelo que comumente chamamos de Arte Contemporânea.

Muitas das investigações propostas atualmente não conseguem abarcar a totalidade da produção desses artistas. Retrospectivas curatoriais no início do século XXI tentaram acessar obras desse período, demarcando questões relacionais de projeção, influência, trajetória e complexidade.⁷² Por sua vez, cabe ressaltar que o reconhecimento desta geração ocorre simultaneamente ao seu nascimento, atestado por importantes exposições que revolucionaram a cena nacional, como os Salões de Arte Moderna do MAM-RJ; as Bienais e as exposições da Jovem Arte Contemporânea de São Paulo nos anos 60 e 70.

Particularmente, a produção das JAC's (1963-1978) demarca um espaço de experiências conceituais e lança artistas como Donato Ferrari, Anna Maria Maiolino, Amélia Toledo, Antônio Henrique Amaral, Emanuel Araújo, Anna Bella Geiger, Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira, Rubens Gerchman,

⁷² FRONER, Yacy-Ara. Coleções: o interstício da curadoria, do colecionismo e da preservação. In: *Fronteiras e Alteridade*. Belém: Pará, 2014, p.103-120.

Antonio Dias, Humberto Espíndola, José Resende, além da própria Regina Vater, para citar apenas alguns dos nomes.

Para o crítico britânico Guy Brett, a morosidade no circuito de arte brasileiro em dar o devido valor e evidência à obra de Regina Vater deve-se precisamente à sua multiformidade e independência do circuito institucionalizado.⁷³ Esta produção gestada à margem do espaço institucional, apenas há pouco tempo passou a ser objeto de desejo e aquisição. Videoarte, registro de performance, livros-de-artista e instalações nem sempre foram adquiridos em leilões ou em sistemas públicos de formação de coleções.

A partir destas inquietações e amparada pelo acesso ao próprio acervo da artista, esta tese procura responder algumas questões nesse território movediço e incerto: a trajetória de Regina Vater e sua presença em distintas exposições nacionais e internacionais compõem uma posição de destaque no contexto da teoria da arte? Como isso se apresenta em seu acervo pessoal e nos acervos institucionais consultados? É possível observar sua atuação, apesar do pouco distanciamento histórico, no contexto de uma geração específica, e encontrar nessa documentação o testemunho de uma memória? É possível demarcar estratégias e estruturas conceituais sob as quais suas produções gravitam a partir de seu acervo? Como demarcar espaços de acesso à sua coleção e/ou obras de relevância?

Ao acessar seu arquivo pessoal, há de se levar em conta algumas questões: acervo de artista é testemunho de uma poética em processo, da organização pessoal e de uma memória individual; esses objetos de memória são, ao mesmo tempo, objetos de arte agenciadores de sentido; nesse espaço particular, a artista constrói ao mesmo tempo em que reúne e acessa a crítica de seu entorno e o gerenciamento de sentidos de sua obra.

⁷³ BRETT, Guy. Licença Poética. In: VATER, REGINA. *Quatro Ecologias*. 1ª ed. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro, 2013. p.22.

2.1. Acervo de artista

De uma maneira geral, a geração produtiva da década de 1970 nasceu entre os anos 30 e 40 do século XX, o que faz com que grande parte desses acervos se encontre nas mãos dos próprios produtores, longe de exposições públicas, fora das instituições de artes (museus, galerias, centros culturais), e muitas vezes sem organização, catalogação e preservação adequadas. Seu manuseio se dá através de uma gestão solitária, ou pela possibilidade de alguns trabalhos serem expostos ou estudados pontualmente. Dessa forma, os artistas procuram preservar sua própria memória num espaço muitas vezes em construção.

Eventualmente, as obras, desmaterializadas por essência, sobrevivem na documentação e na guarda familiar – das imagens e seus produtos –, produzindo um fenômeno cada vez mais emergente das fundações e instituições dos herdeiros que detêm os direitos autorais e curatoriais dos acervos pessoais desses artistas.

Tal fenômeno pôde ser observado durante minha pesquisa de mestrado (2005-2008), quando tive acesso ao acervo de Ivald Granato, principalmente o produzido para evento que o artista organizou em São Paulo no ano de 1978, o encontro *Mitos Vadios*, meu principal objeto de estudo. A importância do evento é reforçada pelo índice histórico demarcado pela proposição crítica que esse *happening* assumiu em relação às grandes instituições de arte, em especial a Fundação Bienal de São Paulo, que realizava a primeira Bienal Latino-Americana.

Mitos Vadios contou com a participação de vários artistas brasileiros e da América Latina, como por exemplo, Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Pape (1927-2000), Artur Barrio (1945-), Alfredo Portillos (1928-), entre outros, apresentando trabalhos efêmeros e *performances*, além da própria Regina Vater.

Na primeira incursão ao acervo de Ivald Granato, realizada em 2006, observei que seu arquivo ainda se apresentava sem organização sistemática; o artista escolheu para mostrar o que achava mais pertinente até aquele momento.

Além de seus trabalhos, observei que obras de outros artistas estavam expostas e guardadas em sua casa/ateliê, como uma gravura de Joseph Beuys (1921-1986). Essas obras foram adquiridas em suas reuniões, contatos ou até mesmo compradas.

No segundo encontro em 2008, já no final da pesquisa, seu arquivo estava mais organizado, o artista pôde contar com a ajuda de uma assistente que compilou documentos e imagens separadas em pastas referentes à década na qual foram elaborados e apresentados, promovendo uma organização cronológica de sua atuação. Porém, um trabalho efetivo de catalogação e de conservação dos mesmos nunca havia sido feito até aquele momento e os protocolos determinados pelo artista não seguiram nenhum tipo de gestão arquivística ou de conservação.

A preocupação primordial do artista em organizar seus próprios fragmentos de memória, construindo a sua própria história, esteve presente em todos os contatos que tive com ele. Há uma consciência intrínseca da importância do próprio trabalho, não como vaidade, mas como testemunho de uma geração.

Um exemplo dessa consciência ficou evidente quando me mostrou seu primeiro livro intitulado “Ivald Granato: art *performance*”, lançado em 1979, que traz uma compilação de textos de alguns críticos, e várias imagens de performances desenvolvidas nesta década.

No evento *Mitos Vadios*, ao analisarmos a organização desses documentos, encontramos as fotografias realizadas por Lóris Machado (1950-2002), cunhada de Granato. Estas fotografias já apresentavam os efeitos de degradação pelo manuseio e mau acondicionamento. São as provas das fotografias, esteticamente distribuídas pelo artista, dispostas em três pequenos cartazes um pouco maiores que uma folha A3 (29 cm x 42 cm) que compunham um painel. Infelizmente, um desses cartazes já se encontrava rasgado (Figura 53).

Já os recortes de jornais que noticiaram o acontecimento estavam dispostos em papelões de 56 cm x 40 cm, fixados com cola comum, formando uma espécie de pasta. Alguns não apresentam data, nome do jornal do qual foram retirados ou até mesmo o nome do jornalista que escreveu sobre o evento. São

recortes de jornais como: *Folha de São Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Tribuna da Imprensa*, *Gazeta de Pinheiros*, *Diário de São Paulo* e as notícias foram compiladas, de acordo com o artista, pela sua secretária na época (Figura 54).

Figura 53: Imagem do painel de fotografias organizado por Ivald Granato. Arquivo pessoal Ivald Granato.



Fonte: fotografia de: Arethusa Almeida de Paula, 2008

Figura 54: Imagem da organização dos recortes de jornais sobre o evento *Mitos Vadios* localizados na residência do artista Ivald Granato.



Fonte: fotografia de Arethusa Almeida de Paula, 2006.

O artista, na época da entrevista, demonstrou uma preocupação nítida com o que está guardado ali, revelando-se resistente em abrir esse universo para pesquisas. Não há como separar a vida íntima e pessoal, do coletivo e histórico. Assim, vale ressaltar que Granato é o detentor de uma memória consubstancializada em seu acervo particular, levando-a ao público no momento em que ele considerar mais adequado.

Por esta razão, é importante que o pesquisador, ao se aproximar de um acervo pessoal ou familiar, compreenda essa intimidade. O desenvolvimento de protocolos para acessar esta tipologia de acervo privado contribui com a ampliação de pesquisas contemporâneas, ainda que muitas vezes não seja possível evitar que apenas o artista ou sua família detenham o monopólio de sua manutenção e/ou divulgação. Pesquisas sediadas em universidades e instituições culturais, construídas com a anuência dos detentores desses acervos, porém desenvolvidas por parâmetros científicos e acadêmicos, podem auxiliar na preservação e na extroversão desta memória recente.

Por esta razão, o contato com o acervo pessoal de Ivald Granato me moveu nesta direção: refletir sobre as questões metodológicas e éticas relacionadas ao acesso de acervos particulares dos artistas em vida. O encontro com a obra de Regina Vater, a atração que sua poética me suscitou, é um desdobramento disso. O encanto e a curiosidade diante do personagem inusitado de *Mitos Vadios* que distribuiu suspiros, a generosidade com que Regina Vater, por meio de contatos telefônicos e troca de e-mails, relatou sua presença no evento de Granato.

Ao longo desse contato direto com a artista, foi possível acessar a diversidade de suas obras em vídeo, performances, instalações, poesia visual, livros de artista, arte digital, desenho e pintura. Do contato pessoal surgiu o interesse desta pesquisa. Um projeto em teoria, crítica e história da arte resulta desse entrecruzamento. Por essa razão, a dinâmica do sensível não pode ser repudiada.

Quando acessamos Regina Vater, observamos que suas bases artísticas encontram-se arraigadas nas experiências propostas por outros artistas brasileiros da década de 1960. Como amiga de Hélio Oiticica e Lygia Clark

(1920-1988), com os quais estreitou laços quando morou no exterior pela primeira vez, os considera como grande influência para o desenvolvimento de sua poética. Quando se fala da arte experimental no Brasil, vários artistas de sua geração têm sido amplamente estudados e revisitados.

Uma das características da aventura artística de Regina Vater é o impulso transmidiático da sua criatividade. Entre a natureza e a tecnologia, o desenho e a textura, as artes plásticas e a poesia, o artesanato e o vídeo, evoca a linhagem de artistas transgressores como Duchamp ou Cage. Como eles, Regina está sempre, salutarmente, 'fora do lugar'. Autêntica 'outsider', está dentro e fora da ART - conceito que ela recons/des/truiu numa exposição do fim dos anos 70, montando e desmontando o vocábulo, da pregnancy tridimensional ao bordado artesanal, do rabisco na praia à videoart, até chegar ao vazio-landscape que projeta o vocábulo binocularmente ao alcance do olho, para olhografar o mundo com olhos livres. Thou Art... Essa estratégia a levou, naturalmente, a privilegiar a instalação, ambiente que favorece o trânsito entre o estático e o cinético, o olhar e o andar, o artificial e o natural. A poesia sempre a inspirou, sugerindo-lhe 'imaginary landscapes' a partir do visionário poeta brasileiro, Souzaândrade (1832-1902), que, em Nova Iorque, flagrou, há um século, pré-poundianamente, os pregões da usura nas estrofes do 'Inferno de Wall Street'. Ezra Pound via em Arnaut Daniel o protótipo dos artistas-inventores. Por isso mesmo os poetas concretos brasileiros, da geração que antecedeu à de Regina, os elegeram - Pound e Arnaut, fundidos na palavra-enigma provençal 'noigandres' - paradigmas da contracorrente das poéticas visuais nesse século. Mas, no seu rol de 'impossibilia' (amasso o ar, caço a lebre com boi, nado contra a maré), os versos trovadorescos escolhidos por Regina como um dos seus 'mottos', articulados com a temática poundiana da usura, parecem definir não só a obstinação do artista-inventor com a sua arte não-mercadológica. Insinuam também outra razão utópica que alimenta artistas como ela, cujas provocações criativas apostam na ideia generosa de que nalgum lugar-sem-lugar ainda será possível, contra a maré da egologia predatória, conciliar a ecologia e a tecnologia, o animal e a alma, o vídeo e a vida⁷⁴

⁷⁴ CAMPOS, Augusto de. [Texto de apresentação]. In: *Voices and visions*. Austin: Mexic-Arte Museum, 1997. (acervo da artista)

O acervo de Regina Vater se encontrava na cidade de Austin até 2012, sendo transportado para o Rio de Janeiro em agosto desse mesmo ano, por ocasião de sua mudança para o Brasil. Divididos em seu apartamento em Ipanema e em um sítio em Itaipuaçu, cidade próxima a Niterói, a maior parte de seus documentos e de suas obras ainda encontra-se nas embalagens de transporte.

O acesso aos trabalhos, documentos e portfólios da artista se deu de forma intermitente ao longo do processo de pesquisa para esta tese. Uma pequena parte pôde ser vista em uma primeira visita à artista, ocorrida em novembro de 2011 em seu apartamento no Rio de Janeiro, numa de suas vindas ao país antes da mudança definitiva. A segunda visita aconteceu em janeiro de 2013 para a gravação da entrevista com Vater no Rio de Janeiro e Itaipuaçu. Nesta ocasião foi possível abrir algumas caixas e examinar obras e documentos guardados. Outra oportunidade surgiu em janeiro de 2014, a artista preparava a pesquisa e separação de obras por conta do Prêmio de Artes Plásticas Marcântônio Vilaça, da FUNARTE, que a artista venceu no ano de 2013.

Diante disso, grande parte dos dados foi levantada através dos contatos com a artista via e-mail, desde o ano de 2006, com maior intensidade a partir de 2010 em favor desta tese.

Figura 55 - Regina Vater com parte de seu acervo em sua casa na cidade de Itaipuaçu, em 2012.



Fonte: fotografia de Arethusa Almeida de Paula, 2012.

São mais de cento e cinquenta e-mails nos quais a artista disponibilizou imagens de seus trabalhos desde a década de 1960. Nestas mensagens, pode-se ter uma ideia de sua produção e dos documentos que acompanham as mesmas, visto que Regina Vater escreve sobre o que produz. Também foram enviadas imagens de catálogos raros, como o da *Exposição Artistas Brasileiros na Bienal de Paris*, em 1967, mostra realizada por advento da convocação de artistas brasileiros para a *Bienalle de Jeunes* na França.

O que o acervo desses dois artistas tem em comum, Granato e Vater? A tentativa de uma organização pessoal de sua própria história; um acervo que se materializa na memória documental; uma consciência crítica e teórica da proposição gestual e em processo.

São diversos documentos que versam sobre a história da arte brasileira numa determinada época e que não podem ser deixados sem uma pesquisa efetiva; sem organização, catalogação e também sem conservação. Esta história é frágil e transitória, podendo ser perdida a qualquer instante, como o incêndio no acervo particular de Hélio Oiticica!

Figura 56: Imagem do incêndio no porão da família do artista, no Jardim Botânico-RJ, em 2009.



Fonte: <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1344720-5606,00-INCENDIO+DESTROI+ACERVO+DO+ARTISTA+PLASTICO+HELIO+OITICICA.html>

Conforme relato da própria família, 90% das obras foram destruídas, um prejuízo estimado em US\$ 200 milhões. CDs e arquivos de computador que

documentavam o acervo estavam em outro escritório e sobreviveram à catástrofe. Coincidentemente, em abril daquele ano, os herdeiros de Hélio Oiticica interromperam uma exposição do artista no Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio e Janeiro (CAHO) e retiraram as obras de arte que estavam na reserva técnica do espaço. O motivo foi o não pagamento, pela prefeitura, da segunda parcela referente à produção da mostra. A família, responsável desde a morte de Hélio pelo *Projeto Hélio Oiticica*, declarou publicamente que o CAHO não foi construído para abrigar sua coleção. O prédio restaurado pela prefeitura e inaugurado em 1996 como um espaço de arte contemporânea, abrigou o *Projeto Hélio Oiticica* e o acervo de obras e documentos que são propriedade privada de César e Cláudio Oiticica, por meio de acordos. A parceria não repassava ao centro os direitos autorais, a propriedade intelectual ou a posse do acervo.

Independente do fato de o acervo ter saído de uma Reserva Técnica institucional para o porão de uma casa, a questão primordial é que esta perda foi minimizada pela preservação documental de toda sua obra, garantida tanto pelo *Projeto Hélio Oiticica*, como por outros projetos, como o MFAHs Oiticica Research Project, realizado pelo Museum of Fine Arts de Houston (<http://www.e-flux.com/announcements/helio-oiticica-the-body-of-color-2/>)

No momento da desmaterialização da arte e da formulação daquilo que compreendemos como arte conceitual, mais uma vez o objeto de preservação passa a ser a memória. Não mais a matéria física das coisas materiais, mas a matéria fluída das poéticas do processo. São nos rastros, nos registros, nos relatos que o processo artístico, denominado processo em poética, se concretiza.⁷⁵

Deve ser pensado o caráter estético e artístico do acervo, a potencialização de valor enquanto documento e memória⁷⁶ e testemunho de memória, ou seja, há de se considerar os escritos e objetos encontrados nesses lugares de memória

⁷⁵ FRONER, Yacy-Ara. Dinâmicas contemporâneas: o campo expandido da preservação. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/183.pdf>> Acesso: 2013.

⁷⁶ Como bem explicita Jacques Le Goff: “O documento, o dado, já não existem por si próprios, mas em relação com a série que os precede e os segue, é o seu valor relativo que se torna objectivo e não sua relação com uma inapreensível substância real.” LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: Memória/História. Portugal: Nacional Casa da Moeda, 1982. p. 99.

peçoal em relação à teia de interconexão relacional com todo o contexto social, político, econômico e cultural do momento em que foram criados e no tempo de projeção. É necessário que se busque depoimentos não só do artista, mas de quem trabalhou com ele e de quem analisou sua produção. Pistas e sinais de passagens.

No caso de Regina Vater, o acervo ainda é um lugar em construção. No ano de 2013, a artista construiu um espaço no terreno de sua casa em Itaipuaçu para guardar seus trabalhos e documentos e também de seu marido, Bill Lundberg. Ficou pronto apenas em janeiro de 2014 e foram despendidos recursos financeiros próprios. Cabe ressaltar que ela e Bill já digitalizaram a maior parte de suas fotografias, documentos, reportagens e escritos, como parte de inúmeros projetos de retrospectiva, prêmios e catálogos.

A coleção, composta pelo acervo de obras da artista, de Bill e de outros artistas, além do arquivo documental pessoal, constitui protocolos individuais que atestam como sua memória foi organizada, arquivada e guardada, para que possa ser pesquisada e analisada, cedo ou tarde.

Regina Vater não teve filhos e em conversas informais com a pesquisadora, ela comenta que sua família não saberia o que fazer com sua produção artística. Também afirma que perdeu muitos trabalhos ao longo do tempo, especialmente por causa de suas várias mudanças, descarte indevido e destruição, como no caso do vídeo *Miedo* cuja única cópia sofreu a “síndrome do vinagre”, que é a degradação do acetato de celulose. Por isso sua preocupação com a construção e organização de sua obra num espaço pensado e determinado para sua salvaguarda, mesmo que no âmbito doméstico.

A arquitetura em múltiplos níveis de elementos documentais, em distintos suportes e mídias, constitui uma coleção que reclama, não a unidade da organização, mas a capacidade de gerar interconexões e comunicações entre esses elementos. Se a análise contribui por meio de um olhar externo, o olhar interno do colecionador – Regina Vater – determina a promoção de uma compreensão ampliada dos processos implícitos na formação deste acervo, uma via de mão dupla entre as distintas falas, dos documentos e da artista.

Figura 57: Espaço destinado ao acervo de Regina Vater.



Fonte: fotografia de Arethusa Almeida de Paula, 2012.

Assim caracterizados, os acervos de artistas passam do âmbito particular para uma esfera pública e coletiva, gerando conhecimento e interlocução. Não que deva ser institucionalizado ou transformado num espetáculo ditando valores de exibição e novidade, mas que se possa saber o que existe dentro desses espaços, atribuindo-lhes um potencial gerador de conhecimento artístico.

Visto que os artistas atualmente possuem a liberdade de caminhar por todos os períodos da História da Arte e também de utilizar qualquer material disponibilizado pela indústria e tecnologia, a necessidade de se acompanhar de perto a produção artística conceitual é de extrema importância.

Como preservar esta memória recente? Como construir o resgate do hoje? Como tratar os vestígios particulares e pessoais de artistas e acervos familiares? A solução para a preservação dessa memória seria a junção de forças entre artistas, historiadores, críticos de arte, pesquisadores e cientistas da área de conservação? Antes de um trabalho de Teoria e Crítica, caminhar por estas conexões é como uma arqueologia do tempo presente.

Sabe-se que os vários campos do conhecimento focados na pesquisa em arte têm buscado a interdisciplinaridade, um determinado campo ou perspectiva necessita dos dados do outro. Quando se trata de objetos e documentos de Arte Moderna e Contemporânea, esses dados de pesquisa podem ser ainda mais conflitantes, especialmente quando se tem um grande volume de produção e precariedade de materiais.⁷⁷

Desta forma, os esforços para o trabalho em conjunto se tornam fundamentais, a organização e a conservação desses documentos e obras de arte são o suporte para a contextualização histórica e análise estética.

Ao investigar os acervos de artistas como testemunhos ou documentos associados às obras e exposições, subsidia-se a pesquisa acerca da produção artística não apenas em seus termos intrínsecos (a análise da obra em si), mas a partir da correspondência e do cruzamento de distintas fontes que permitem um olhar ampliado tanto do processo, quanto das obras; tanto do produtor, quanto do *métier*.

Longe de entrar nas discussões referentes aos campos teóricos da pesquisa em Artes, reforço a necessidade, não só do estudo, mas também da preservação da memória escondida nesses espaços que são testemunhos de parte da história e da identidade de um povo, independentemente da época de sua produção.

⁷⁷ De acordo com Giacomo Chiari e Marco Leona, com tradução livre da autora: “Historiadores da arte, arqueologistas, curadores de museus, conservadores e arquitetos geralmente reconhecem que para entender o aspecto material de um objeto é necessário compreendê-lo completamente dentro de seu contexto original. A arte é geralmente entendida como um ato inspirado de criação individual de um artista. Enquanto o conceito do artista é certamente um componente do objeto de arte, a técnica e os materiais utilizados são igualmente importantes. No lado puramente estético, esses acabam por determinar o efeito visual, já que foram escolhidos e manipulados pelo artista com isso em mente. Numa escala mais ampla, materiais e técnicas são a expressão da sociedade em que o artista viveu, e eles refletem o papel do artista como um tecnólogo. Quando a informação tecnológica oculta (a viabilidade e escolhas dos materiais, as práticas de estúdios, etc.) é revelada, abre-se uma janela sobre a economia do período em que o objeto foi criado. Os cientistas da informação – focando no aspecto material do trabalho ilumina-se a ligação entre a mão e a sociedade que o criou – desempenham o grande papel nesse esforço de contextualizar o trabalho de arte. CHIARI, Giacomo; LEONA, Marco. The state of conservation science. In: *The Getty Conservation Institute Newsletter*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. vol. 20. nº 2, 2005.

2.2. O objeto como agenciador de sentidos na arte conceitual

Como o objeto artístico torna-se o agenciador de sentidos? Não se trata apenas de sua interpretação fenomênica ou análise crítica, mas também de sua posição em relação aos outros elementos no campo de forças de um determinado tempo-espço. A possibilidade do olhar dilatado sobre a coleção do artista permite estabelecer determinados jogos semânticos em torno da sintaxe eleita pelo seu produtor.

Sua interpretação não só perpassa os conceitos estéticos, como ganha um patamar histórico, social e econômico. Dessa forma, o objeto também passa a ser agenciador de sentidos culturais, estruturas fenomênicas indiciárias do cruzamento entre os valores sensíveis e os valores sociais da arte.

Para entender a importância do trabalho de Regina Vater e o valor da catalogação e preservação de seu acervo, bem como o resgate de sua biografia como fonte de pesquisa da Arte Brasileira, é interessante pensar o conjunto de sua obra como produtor de significados e as múltiplas interpretações que lhe podem ser atribuídas.

Analisando a trajetória do objeto dentro do campo da Arte Moderna e Contemporânea, voltamos ao objeto duchampiano. Esse objeto será aquele cotidiano, visto nas casas e produzido pela indústria, e que irá ganhar um novo papel dentro do campo artístico: o de obra de arte. Marcel Duchamp (1882-1968), através de seus ready-mades, questiona a arte, seu mercado e seu significado numa cultura que começou a se firmar como cultura de massa e consumidora. Esta será não só a ruptura com a tradição do novo dentro da Arte Moderna como também o caminho para a arte que seria produzida especialmente depois da Segunda Guerra Mundial.

Se os artistas de todos os “ismos” da Arte Moderna brigavam pela supremacia de seus movimentos, Duchamp se colocou como artista experimentador, negando os preceitos do modernismo (o novo, a vanguarda, a rejeição ao academicismo).

Anne Cauquelin designa Marcel Duchamp como um embreante, ou seja, um personagem que através de suas ações já antevê e influencia uma mudança no *status quo* de um determinado campo.⁷⁸

Dessa forma, a arte produzida atualmente ainda busca referências em Marcel Duchamp, já que seu trabalho mostra que o artista pode interagir dentro de várias esferas que não só a de produção. Duchamp questionava, produzia, fazia curadoria, vendia seu trabalho e, assim, integralizava a relação artista-mercado-espectador/comprador. Deu significância não só ao objeto de arte, mas mudou de patamar o objeto cotidiano, inaugurando um novo campo de possibilidades artísticas.

A arte conceitual, experimental por excelência, vai trabalhar com o objeto ampliado, com possibilidades de produção voltada para a manufatura, com a inserção de objetos industrializados diretamente na obra. O objeto artístico adquire espaços ampliados que envolvem o público, algumas vezes é o próprio corpo do artista. Ao criticar os espaços expositivos num primeiro momento, a arte sai às ruas, se desmaterializa e ganha efemeridade nos anos 1960 e 1970. Quando volta a esses espaços nos anos 1980 e 1990 já não precisa provar o novo. Aqui os artistas podem transitar por toda a História da Arte sem problemas e o relacionamento com seus espectadores ganha uma importância ampliada se comparada às participações do público na arte produzida nas décadas anteriores. A arte gera relações.

A obra se torna, a partir de meados da década de 1960, mais aberta e transparente. Testa seus limites e adota um discurso aberto ao diálogo com o público, atualmente se relaciona com a velocidade das informações, a internet e os novos recursos midiáticos testando a sua conexão com o público.

⁷⁸ De acordo com Anne Cauquelin, citando Roman Jakobson: “O termo ‘embreante’ designa, em linguística, unidades que tem dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a anunciou (anteriormente). Os pronomes pessoais são considerados embreantes, pois ocupam um lugar determinado no enunciado, onde são tomados como elementos do código, além de manterem uma relação existencial com um elemento extralinguístico: o de fazer ato da palavra”. CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2002.p. 87.

Como esta obra será aberta, uma só teoria não conseguirá explicá-la, as interpretações diante de um trabalho artístico serão tão numerosas quanto lhe puderem ser atribuídas. Como nos explica Kristine Stiles:

This general instability, however, launched a vigorous debate over methodology and the application of “critical theory” to art historiography. An interdisciplinary combination of theoretical constructs drawn from linguistics, semiotics, Marxism, feminism, anthropology, social history, psychoanalysis, and other disciplines, critical theory joined poststructural philosophy in a critique of the Enlightenment. Together these formed the basis of postmodernism.⁷⁹

A obra de Regina Vater, inserida no campo da arte conceitual internacional ou do conceitualismo latino-americano, convive com essa variedade de interpretações. Da mesma forma, seu acervo abrirá possibilidades de várias leituras e pesquisas quando organizado e gerenciado.

Serão essas interpretações que farão com que o objeto se torne uma fonte agenciadora de sentido na arte? Para ilustrar esta premissa, faremos uma análise de dois trabalhos de Regina Vater sobre um olhar calcado na teoria da Poética do Espaço, do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962): *Parrisse* (1974) e a série *X-Range* (1975).

A artista vê seu objeto artístico com desejo: pensa, escreve, explica e cria. Entre a autobiografia e o olhar sobre o outro, o objeto de pesquisa da artista é a própria condição humana, levando em consideração tanto a intimidade quanto as relações sociais.

Bachelard propõe uma psicanálise do conhecimento objetivo, de modo a negar a facilidade dos dados revelados através do primeiro contato com qualquer objeto, seja esse científico ou poético. Para ele, a imagem primeira revelada leva a abstrações errôneas, e apenas a psicanálise poderá purificar as

⁷⁹ Tradução livre da autora: Esta instabilidade geral, entretanto, lançou um vigoroso debate sobre a metodologia e a aplicação da “teoria crítica” para a historiografia da arte. Uma combinação interdisciplinar de construções teóricas extraídas da linguística, semiótica, marxismo, feminismo, antropologia, história social, e outras disciplinas, a teoria crítica se juntou à filosofia pós-estruturam na crítica do Iluminismo. Juntos, estas formaram a base do pós-modernismo. STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: sourcebook of artist’s writings*. 2ª ed. Los Angeles: University of California Press, 2012. p. 5.

impressões subjetivas, pois as certezas prematuras entravam o conhecimento científico. Será apenas através da negação desses dados prematuros que o espírito científico se tornará dinâmico, dando um sentido de continuidade entre o pré-científico e o científico.

Uma noção cara a essa *metodologia da imaginação* é a de abertura. A abertura se opõe a qualquer imobilismo dentro do conhecimento empírico ou do conhecimento racional. Sua filosofia é aberta e dialética não se descartando nenhum conceito, e sim, reconhecendo e por vezes absorvendo seu valor, permitindo conceitos transitórios.⁸⁰

Os conceitos de *rêve* (sonho) e *rêverie* (devaneio) tomam seus espaços, na medida em que fazem parte da natureza humana. A *rêverie* e o pensamento coexistem, pois as condições daquela não são eliminadas pela formação científica contemporânea.

A *rêverie* é um dos elementos primordiais tanto do pensamento científico quanto do pensamento poético porque é fonte inesgotável de imagens e de imaginação. Dessa forma, ao relacionar a psicologia e a filosofia ao conhecimento, Bachelard aproxima-se da Fenomenologia, e a partir desta corrente filosófica, vai mapear o devaneio humano, que serve tanto à ciência, quanto à poética.

No caso do trabalho de Regina Vater o devaneio poético ocorre especialmente em relação ao espaço. Um espaço físico que se torna lugar da imaginação criadora, explorado, transcrito, transformado por esta. Um espaço que se torna quase humano, quase materno.

Portanto, podem ser considerados dois modos da artista olhar o espaço: o espaço transitório, porém íntimo, em que a artista habita um quarto, um canto, numa cidade estranha, longe de seu país de origem; e o olhar lançado à casa

⁸⁰ A partir dessa noção de Abertura, pode-se entender a noção do Não/ Negação Bachelardiando: “Para Bachelard, o Não é a multiplicação das diferenças, cujo papel é o de impedir a imobilização do pensamento, sempre a buscar o abrigo da unidade e da identidade. Se a filosofia do não recusa uma filosofia de filósofo, seja esta empirista ou racionalista, idealista ou realista, é porque tal filosofia acaba sempre recuperando o uno e o idêntico e recusando a mobilidade do pensamento e a transitividade dos conceitos. A filosofia do não, sem se identificar com um negativismo, ‘procede, pelo contrário, em nós e fora de nós, de uma atividade construtiva. (...) Essa dialética pressupõe um Surracionalismo, que é o nome atribuído à união do ‘racionalismo complexo’ e do ‘racionalismo dialético’”. FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 12.

do outro, ao espaço habitado pelo outro, ou seja, como lançar o próprio olhar naquilo que pertence ao devaneio de outro. Essa forma de construir o espaço artístico pode ser percebida como replicada na organização e exposição, em sua casa, de seu acervo pessoal.

A imersão nesse acervo, que resultou na reflexão do capítulo anterior, apenas existe em termos de conexão com sua fala e sua memória. Aqui cabe pontuar que nenhuma ficha catalográfica parece dar conta da reminiscência.

Figura 58: Regina Vater, *Parrise*, 1974.



Fonte: Acervo da artista.

A imagem é o ápice da realização poética, é a verdadeira fala do poeta. Neste caso, o autor fala da imagem escrita, da poesia. Porém, deslocando seus significados para as artes visuais, pode-se afirmar que esta realização também se encontra na imagem desenhada, pintada, esculpida, filmada ou fotografada.

Imagens sempre vão levar o leitor a uma reminiscência, à lembrança de lugares que viveram ou que viram, através de uma experiência Junguiana. A casa se torna o espaço de reflexão, com seu porão e sótão, os elementos terra e ar, onde o mais obscuro do ser humano está abaixo desta casa, e o devaneio e os sonhos estão acima. Noções de porão e sótão coexistem com as de gavetas, cofres, armários, ninhos, conchas e cantos. Cada uma delas explorada dentro de seu simbolismo e exemplificada com imagens de grandes poetas.

A história de *Parrise* (que seria a junção da palavra Paris com *parresse* que significa preguiça em francês⁸¹) (Figura 4) surge quando Regina Vater vive por seis meses na França. A artista conta que se sentiu muito solitária nesta estada em Paris, e que foi após perceber o espaço em que habitava que ela começou a sair desse estado de solidão. Ela fotografa um canto: o canto da cama, desarrumada, onde se pode perceber a marca do corpo da artista. Os livros são a companhia nesse canto, além do cinzeiro usado e do bloco de anotações. O movimento da artista é ver “de fora” o seu momento de reflexão e interiorização. E ao espectador fica a indagação: quais os devaneios da artista nesse lugar? Porque eleger esse espaço se ele até fazia mal como espaço de solidão?

Os cantos são espaços de solidão imaginativa. São lugares de recolhimento e encolhimento do poeta nele mesmo. E mostra que até mesmo o não-movimento faz parte do devaneio criativo. A ideia de transformar o espaço de solidão em imagem faz com que a lembrança e a memória se articulem para que o local possa ser revisitado, e repensado. Por mais que a artista diga que essa estada a fez sofrer durante um tempo, a imagem desse espaço, do canto onde a cama está, fica como local de reminiscência.

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos.⁸²

Dessa forma, Regina Vater, ao revelar seu espaço através da fotografia, compartilha com o outro o seu momento de imobilidade que, mesmo solitário, a levou ao reconhecimento de sua própria intimidade, mostrou quem era ela dentro desse lugar. O momento foi transformado em arte.

Assim, a artista começa a pensar no espaço dos outros, nos cantos dos outros, na habitação de seus pares. Através da série *X-Range* ela lança seu olhar para a casa de outros artistas como Hélio Oiticica, John Cage, Victor Acconti, Lygia

⁸¹ Explicação dada pela própria artista em conversa informal.

⁸² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 2008. p.29

Pape e também de outras pessoas. O teórico brasileiro Mario Pedrosa teve sua mesa de trabalho fotografada por Regina Vater.

Na série apresentada abaixo, percebe-se que a artista escolhe lugares recorrentes nas diferentes casas: a mesa de trabalho, a estante de livros, a cama, instrumentos e até mesmo o chão. As fotografias encantoam os espaços. São cantos-fragmento da habitação e da intimidade dessas pessoas.

Figura 59: (a) Regina Vater, *X-Range John Cage*, 1975; (b) Regina Vater, *X-Range Lygia Clark*, 1975; (c) entrevista por Giland Nabokowski para o catálogo da exposição; (d) processo por Regina Vater.



1) Porque você se interessa mais pela documentação de casas e camas do que por exemplo pelos locais de trabalho das pessoas?
R. Eu penso que as pessoas se colocam mais através dos seus ambientes domésticos. Mesmo que cada um tenha uma maneira muito pessoal de usar a sua mesa de trabalho.
Penso que através da documentação de uma casa consigo chegar mais perto da intimidade das pessoas e posso mais facilmente lê-la antropológica, psicológica e

sociologicamente.
O trabalho das camas que fiz com meu próprio leito foi uma tentativa de registrar a gravura de meu corpo impressa nas dobras dos lençóis: Espumas de meus sonhos ou pesadelos.
2) Qual a sua intenção de mostrar os objetos pessoais sem as pessoas por perto?
R. Penso que as pessoas se revelam a elas mesmas na maneira com que elegem e distribuem seus objetos pelo espaço. Poderíamos

chamar a isto: A Presença na Ausência.
3. A comunicação no seu trabalho é especialmente importante para você? Porque?
R. Sim. Apesar de saber que estou lidando com uma nova linguagem (intermídia), e que apenas tenho a chance de ser aceita e compreendida por uma elite que tem acesso a mais informação, ou melhor, a uma abertura de informação.

Entrevista por Gislin Nabakowski



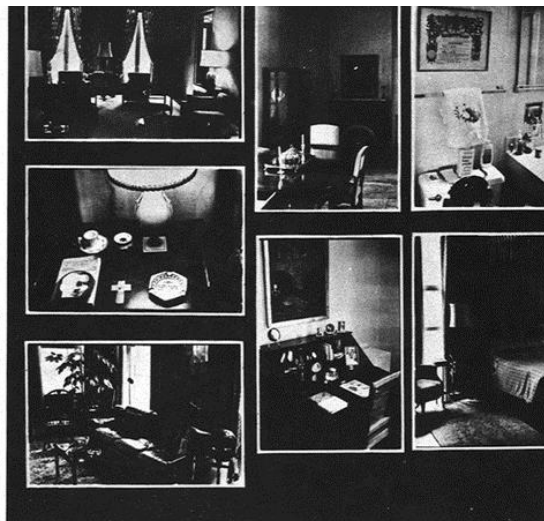
X-RANGE

X-RAY + RANGE OF ACTION

Ray - raio de luz
raio de calor
Range - espaço,
classificar,
percorrer,
excursão,
alcance,
série,
linha de tiro

(-range

DATE year 75
CITY New Orleans
STATE New Orleans COUNTRY (E. U. A.) USA
NUMBER OF PEOPLE 2
SEX Male, F.M.
AGE around 30
PROFESSION Teacher
SS, I



Trabalho começado em 1975 em N. York. Nos X- RANGE intento perseguir (como em outros trabalhos anteriores ou da mesma época) a presença na ausência e procuro documentar poeticamente como os indivíduos ou grupos de indivíduos utilizam seu espaço doméstico. Penso que as pessoas se projetam e se revelam (em suas condições sociais, culturais e psicológicas) pela maneira que elegem os seus objetos e organizam o seu espaço privado.
O que me interessa é a Poesia Cotidiana que o homem imprime à sua volta através dos seus gestos revelando a sua maneira de ser e viver.

Meu trabalho reúne várias espécies de casas dos mais variados níveis sociais e culturais.
Tenho cerca de 50 casas documentadas do que penso ser um trabalho progressivo.
Os traços do Ser Humano, a despeito de serem gravuras provisórias são duráveis como a existência humana ("De tudo resta um pouco").
Nada melhor do que uma habitação humana para conter estas gravuras da existência.
Pois é nesta casa/ninho que ele, (Homem), vive a miniatura do cosmos e esparrama o seu Ego.

Fonte: Acervo da artista.

Como em *Parisse*, ela procura o movimento presente da pessoa que habita o espaço. Vasculha com o olhar a intimidade do outro. Enxerga sua solidão criativa na solidão criativa do outro, compartilhando, assim, seu devaneio.

Ao entrelaçar as intimidades, Regina Vater estabelece uma ponte entre espaços. Se o corpo também pode ser considerado uma casa, seu deslocamento pelo espaço do outro atinge um ápice de intimidade poética: seu corpo (sua própria casa) na casa do outro. E através de sua experiência íntima, a artista irá estabelecer semelhanças espaciais com o lugar que não a pertence.

A experiência de *Parisse* se estende aos *X-Range*. Talvez a artista procure enxergar nos cantos das casas de seus pares as mesmas angústias que a absorveram naquele canto que ela reproduz fotograficamente. A troca de intimidades se dará no campo da imaginação poética.

Portanto, ao propor trabalhar as questões filosóficas que envolvem a imaginação poética, a artista abre espaço para o entendimento crítico de suas obras. A imagem nunca será estanque, sempre poderá ser objeto de inúmeras análises, o pensamento é dinâmico. A arte contemporânea possibilita interpretações infinitas.

Não se pode deixar de mencionar a importância da continuidade na discussão sobre a obra desta artista para que sejam preenchidas lacunas na História da Arte, e para que possamos fruir com maior respaldo teórico a sua produção e a de outros artistas das últimas quatro décadas.

2.3. O produtor como gerenciador dos objetos de sentidos

Quando o objeto apresenta um significado e se torna um símbolo capaz de despertar uma memória é porque existe um produtor que o gerencia. No caso das artes visuais o artista atribui um significado estético a esse objeto, agregando diversos valores que vão desde o afetivo até o comercial.

A teórica Anne Cauquelin lembra que o artista, durante o período da Arte Moderna, se protege dentro de um sistema que lhe garante certo conforto: o

mercado lhe atribui adjetivos como marginal, gênio, incompreendido. A personalidade do artista é exaltada junto com a de seu grupo. Ao produzir uma obra de arte, esses significados são atribuídos à mesma.

À arte contemporânea foi atribuído um regime de comunicação; esse fator mudou a visão de todo o *métier* das artes depois da década de 1960. A rede de comunicação auxiliou todos os personagens do mundo das artes através da troca de informações entre si, ou seja, mais informações, mais ideias trocadas, mais conhecimento gerado, mais artistas descobertos, mais produtos gerados. E o significado dos objetos produzidos está intimamente ligado a essa rede de comunicação da qual o produtor do mesmo faz parte.⁸³

Regina Vater começa a produzir no momento chave dessa ruptura entre a Arte Moderna e a Arte Contemporânea. As discussões sobre o significado da arte e sobre a utilização de materiais tecnológicos permearam e ainda permeiam sua obra. A artista não se detém a apenas uma estratégia, suporte ou conceito: é uma artista contemporânea por essência. Tanto o produto de ponta quanto o material mais precário fazem parte de seu universo criativo.

Outra característica de Regina Vater é que se manteve à margem do mercado de artes, mesmo morando num grande centro como New York na década de 1980. Exímia desenhista e pintora, poderia ter entrado no circuito da pintura naquela década, mas optou por continuar com suas experimentações, em especial, videoinstalações, fotografias e vídeo-arte.

Manter-se fiel a estas linguagens fez com que a artista produzisse uma arte com significação própria, que não busca totalmente o novo, partilhado pela Arte Moderna, e sim, explora as diversas linguagens disponíveis. Dessa forma, Vater escolhe os objetos significantes mais pertinentes para traduzir sua própria criação não se comportando como manda o mercado, sendo fiel à

⁸³ Ainda, de acordo com Anne Cauquelin, julgamos a Arte Contemporânea de acordo com os valores atribuídos à Arte Moderna. Porém, os agentes da arte atual conseguem relacionar todos esses valores com maestria: “O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação. Um trabalha ‘à mão’ e confia nos critérios estéticos retomando, contudo, por sua conta os ‘temas’ dos embreantes e se servindo das redes de comunicação à maneira de Warhol. Outro, sempre pronto a trabalhar ‘à maneira de Duchamp’ continua tradicional em seu modo de comunicar sua obra ao público.” CAUQUELIN, Op. Cit., 2005. p.127.

mensagem passada a seu público. Podemos constatar, portanto, que Regina Vater faz parte de um contingente de artistas que resignificam o objeto cultural em sua produção artística. Para o teórico Nicolas Bourriaud, a obra se torna relacional à medida que se insere num mundo cada vez mais ligado à cultura urbana, criando significados sociais⁸⁴.

Dessa forma, Regina Vater levanta discussões no mundo da arte contemporânea através de seu trabalho, buscando sempre o diálogo com seu espectador, com sua cultura de origem e também com a cultura estadunidense, que fez parte de sua vida durante três décadas.

Figura 60: Regina Vater: *Axé Oxum*, 1999



Fonte: Acervo da artista.

A obra *Axé Oxum*, de 1999, exibida na Galeria Paulo Figueiredo é um exemplo de como Regina Vater utiliza materiais industriais e tecnológicos para traduzir sua vontade poética. São espelhos colocados no chão, fios de nylon que descem do teto como uma cachoeira e dois monitores brancos exibindo vídeos

⁸⁴ Como explica Nicolas Bourriaud: Assim, a obra de arte contemporânea não se coloca como término do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado, mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se os produtos, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes. (BOURRIAUD, 2009, p. 16.)

com a temática da água. Na cultura afro-brasileira, Oxum é o orixá da água doce, e o lugar para fazer suas oferendas é a cachoeira.

O material tecnológico é o meio para que a artista leve a cultura afro-brasileira ao seu espectador, que fará a leitura da obra através de objetos que lhe são comuns, lembrando-se ou adquirindo um conhecimento bastante antigo que é a história de um orixá. A mensagem chegará ao espectador através do diálogo que a artista propõe fazendo com que o objeto que construiu seja imbuído de significado.

Discorrendo sobre como o objeto e seu gerenciador constrói os valores e significados dentro do sistema da arte contemporânea, podemos agora refletir sobre como os acervos de artistas se colocam como um sistema de valores, ou, por que não dizer, um ecossistema de valores estéticos, sociais, históricos, um ambiente em que conceitos se resignificam a todo o momento construindo assim teorias.

Ao pesquisador de arte caberá a sistematização desses objetos de significação que ali se encontram. A salvaguarda das obras irá lhe interessar tanto quanto os seus significados, já que ele depende de um ambiente preservado para poder dar continuidade às suas interferências teóricas. Desse modo, é importante o trabalho em conjunto do conservador, do restaurador e do historiador de arte, para que juntos possam dar inteligibilidade ao acervo de artista.

Tocará ao pesquisador em História e Teoria da arte, a partir desta parceria, estudar as obras do acervo, atribuindo valores estéticos, fenomênicos, sensíveis ou estruturais às mesmas. Não se pode negar que a sensibilidade e o gosto do pesquisador também estarão incluídos na escolha do objeto de estudo. O pesquisador não é totalmente imparcial ao escolher as obras que vai estudar, partindo para uma organização solitária e teórica, montando um sistema sensível de seu próprio olhar perante o olhar do artista (o outro); assim, podemos colocá-lo no patamar de curador da obra de arte. Claro, expandindo o conceito desse termo, ou seja, não o cuidador da obra, ou o organizador de exposições, mas aquele pesquisador-curador que organiza a obra de determinado artista, de acordo com seu olhar e seus entendimentos

teóricos, na construção do entendimento de parte ou da totalidade de um acervo artístico⁸⁵.

Podemos então ampliar a noção de curadoria. A palavra curadoria significava o ato de cuidar e preservar um acervo, fosse esse particular ou museológico. A partir da década de 1970 esse conceito passou a designar não só o responsável pelo acervo, mas também a pessoa que irá escolher o que vai ou não ser apresentado numa exposição através de um recorte determinado.

Ao pensarmos no acervo de artista, podemos perceber que o pesquisador (historiador ou teórico da arte) também se torna um curador, ou seja, além de cuidar desse acervo, estabelecerá recortes epistemológicos para o estudo das obras que fazem parte desse espaço, de modo a dar entendimento às mesmas. A esses recortes o pesquisador atribuirá valor estético.

O acervo é um ambiente aberto de significações e o pesquisador, até mesmo involuntariamente, atribuirá suas interpretações às obras que ali encontrar. No entanto, o respeito à obra de arte e à memória do artista deverá ser o centro de suas intenções. Isso é o que colocamos sobre o acervo de Regina Vater com objetivo informativo para que outros pesquisadores se identifiquem com suas obras e também tenham interesse em trabalhar com o mesmo.

Como um espaço aberto de construção e sistematização teórica, é preciso lançar luz especialmente aos acervos dos artistas brasileiros que produziram nas décadas de 1960 e 1970 e que estão muitas vezes em condições domésticas, correndo diversos riscos.

Regina Vater, considera que o artista precisa estar atento às suas experiências, recompor suas memórias e revisitar constantemente sua própria voz para criar o seu trabalho. Por meio de seu acervo pessoal, ela transita na memória de sua própria existência poética do mesmo modo que caminha na existência artística de toda uma geração.

⁸⁵ Como a obra de arte pode ser elevada ao patamar de documento, temos que: “A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental insere-se numa situação inicial que é ainda menos <<neutra>> do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo o silêncio”. (LE GOFF, 1982, p.103).

2.4. Acervo de artista: a memória de uma geração

A coleção pessoal de Regina Vater não é composta apenas de registros e testemunhos da artista, há um copioso material em fotografias, cartas, entrevistas, artigos que geram um campo ampliado de pesquisa. Vater faz parte de um grupo de artistas que produz e pensa a própria arte e ainda a arte de seu tempo.

O impacto da morte de Hélio Oiticica em 22 de março de 1980 movimentou essa geração. Em abril desse ano, um jornal independente produzido em Nova Iorque chamado “The Brazilians” fez uma homenagem à Helio Oiticia com uma edição especial denominada “Call me Helio”, a partir do título da obra *Call me Helium* concebida em parceria entre os irmãos Thomas e Andreas Valentin e Oiticica.

O editorial por Regina Vater apresenta um relato comovente, as várias fotos e depoimentos no jornal atestam o impacto da perda do grande artista, ao mesmo tempo em que reforçam a importância e a vitalidade de suas ideias, sua arte e sua vida.

Presente na coleção da artista, este jornal/documento de grande importância não é referenciado na maioria das obras. Em maio de 2014, o Centro Cultural dos Correios abriu a mostra “Call Me Helium”, com curadoria dos irmãos Andreas e Thomas Valentin, responsáveis pela concepção, resgate e execução do projeto. Por meio da exibição de fotos, vídeos e diversos documentos, inclusive várias cartas trocadas entre os autores, que retratam o cotidiano de Hélio Oiticica em Nova Iorque e o desenvolvimento da obra, a edição de abril de 1980 deste jornal não fez parte da mostra.

Figura 61 (a, b, c) : Regina Vater: *Call me Helium*, 1999



Fonte: acervo da artista

Como anunciado na apresentação, não é objetivo desta tese criar categorias de classificação ou normas de organização física de coleções particulares, mas demonstrar como os formatos e as categorias engessadas das áreas de

Arquivologia, Museologia e Conservação na maioria das vezes não abarcam um acervo complexo como o de Regina Vater. Sem a escuta do produtor e a interconexão entre os documentos, sistemas tradicionais de inventários ou bases de dados não dão conta da complexidade de um acervo plural como o da artista e, eventualmente, podem gerar fraturas, lacunas e dissociações.

Para Paul Ricoeur:

A dialética do espaço vivido, do espaço geométrico e do espaço habitado, corresponde a uma dialética semelhante do tempo vivido, do tempo cósmico e do tempo histórico. Ao momento crítico da localização na ordem corresponde o da datação da ordem no tempo.⁸⁶

O pensamento atualizado da história, da teoria e da crítica da arte procura dar sentido e ordenar no tempo a arte dessa geração. A proximidade histórica, a memória viva e os inúmeros arquivos pessoais dão o tom para o pesquisador que aceita o desafio da imersão nos documentos e obras nos acervos de artistas contemporâneos.

⁸⁶ RECOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2010, p. 162.

Capítulo 3 - Comigo Ninguém Pode: a voz de Regina Vater

Encontramos no acervo de Regina Vater, além das obras e documentos, vários vestígios de memória da autora. Pensando na fragilidade desses espaços, depoimentos e entrevistas são suportes para a complementação da preservação desse patrimônio.

No que concerne aos acervos de arte contemporânea, a voz do artista ou de quem cuida do espaço é de suma importância, pois pode trazer informações sobre processos de produção, materiais utilizados, intenções e histórico da obra que vão auxiliar na organização e na formação de um banco de dados muito mais completo. Além disso, a entrevista é um grande suporte para as pesquisas em História da Arte, pois é um documento legítimo da memória do produtor de arte e de seus interlocutores.

No caso desta pesquisa de doutorado, foram realizadas entrevistas com Regina Vater nos dias 15,16 e 17 de Janeiro de 2013, nas cidades do Rio de Janeiro e Itaipuaçu. Nesta ocasião, eu e minha orientadora, professora Yacy-Ara Froner, tivemos contato direto com o acervo da artista e liberdade para conversar sobre seu trabalho, sua vida e sua vontade de organizar um espaço físico para guardar sua obra.

O objetivo da entrevista foi, desde o princípio, deixar que Regina Vater falasse sobre sua vida e sua obra confortavelmente, sem interrupções. Foi elaborado e enviado previamente um roteiro da entrevista que ganhou outras direções na medida em que a artista falava.

A riqueza desse encontro está no vídeo *Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater*⁸⁷, com uma hora e dezessete minutos de duração, editado para fazer parte desta tese de doutorado. Foram gravadas seis horas e quarenta e nove minutos de entrevista.

⁸⁷ Comigo Ninguém Pode: a voz de Regina Vater. Direção: Arethusa de Paula. Edição: Joana Maia. Arte: Paula Reis. São Paulo, 2014. 1 DVD (01:17:00), MP4.

Para a montagem e edição do vídeo buscamos transitar entre a liberdade da fala da artista e o levantamento da pesquisa até aquele momento.

Não fizemos⁸⁸ uma edição linear, partindo do início de sua trajetória artística até os dias atuais. Procuramos transmitir a dinâmica de seu pensamento relacionada com alguns de seus trabalhos mais emblemáticos, ressaltamos as suas críticas às categorias de arte, ao mercado, à criatividade e a recepção do público em relação à sua obra. Também optamos pela captação do áudio com o background do som doméstico e seus ruídos tradicionais, atestado de legitimidade do acolhimento da artista.

O vídeo está dividido em onze blocos: *Sobre as classificações acadêmicas; A grande lição de Manuel Chambi; Série ART; Nós; Tina América; O primeiro vídeo: o encontro com Ruth Escobar ou Jouez Encore, payez encore; Miedo; Sobre a vida de artista ou o início de tudo; A Nova Figuração; Exposição Contemporary Brazilian Works on Paper; Questões de público ou arte.*

Ao criarmos esses títulos, buscamos mencionar os vários temas que surgiram ao longo desses três dias de convivência com o universo pessoal de Regina Vater. Esse capítulo concentrará em itens esses títulos para transformar a voz da artista em texto.

Ainda no ano de 2013, como exposto anteriormente, a artista foi premiada com o 6º Prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça, da FUNARTE. Esse prêmio tem por objetivo a doação de obras de artistas brasileiros para os acervos de museus. No caso de Vater, serão doadas ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo três instalações e 21 vídeos produzidos entre o final da década de 1970 e início de 1990. Também será produzida uma exposição, ainda a ser marcada de acordo com o cronograma da instituição, para dar publicidade ao fato. As instalações doadas serão: *Desenho Cinemático* (1981), *Instalação em negro para tartarugas prateadas* (1984) e *Snake nest* (1988). Dentre os 21 vídeos estão: *LuxoLixo*, obra de 1976, porém transformada em vídeo em 2011; *As time goes by* (1978); *My companion Cage*,

⁸⁸ Cabe esclarecer que até agora usei o pronome pessoal na primeira pessoa por questões de orientação e decisão conceitual de demarcar uma pesquisa autoral. A elaboração e a edição do vídeo foram experiências compartilhadas com minha orientadora, assim, nesse capítulo, a primeira pessoa do plural será empregada.

filmado em 1979 e editado em 2005; *Oxalá que dê bom tempo* (1982); *SalvaDor* (1983); *Tupi or not Tupi* (1988); *Comigo Ninguém pode* (1992).

Por ser pesquisadora da obra de Regina Vater, fui convidada pela artista para ajudá-la no inventário e organização dos materiais que fazem parte das obras. Para tanto, várias caixas foram abertas para que localizássemos documentos e partes dos trabalhos, que foram separados em caixas organizadoras.

Para acompanhar esta doação também foram realizadas, em janeiro de 2014, entrevistas com a artista destacando o processo de produção das obras e as impressões da artista ao realizá-las. Acreditamos que a inclusão dessas entrevistas junto à doação das obras auxiliará o corpo de pesquisadores do MAC/USP em seus procedimentos internos de catalogação, inventário e pesquisa.

Figura 62: Caixa com elementos da instalação “Desenho Cinemático” (1981) de Regina Vater.



Fonte: Foto de Arethusa Almeida de Paula; janeiro de 2014.

Mesmo a entrevista sendo considerada uma fonte subjetiva, pois depende da memória de seus interlocutores, no caso da conservação e restauração, e também da construção de uma história da arte recente, corrobora ações e análises a serem tomadas diante das obras. A utilização de metodologias de História Oral auxilia na formação de fontes primárias de pesquisa e no resgate da memória do acervo, da obra e também da história do artista.

A História Oral trabalha com a memória contemporânea buscando suas fontes em personagens vivos, que possam contar sobre determinado período histórico, dando voz a personalidades e a grupo de pessoas que poderiam nunca ser ouvidos. É um método bastante utilizado em História, Ciências Sociais, Antropologia e Psicologia. De acordo com Verena Alberti:

A história oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravado a fita. Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com atores e testemunhas do passado.⁸⁹(ALBERTI, 2014)

Não discutiremos aqui as divergências que muitos pesquisadores em História Oral levantam sobre o método: se baseiam na ideia de ser esta apenas uma técnica de entrevista ou a colocam num patamar mais abrangente, com objetivos e comportamentos declarados. O que importa, no âmbito do acervo de artista, é que esta metodologia auxilie na formação de um arquivo oral junto ao arquivo documental presente nesses espaços.

No caso da recente História da Arte Brasileira, vemos os pesquisadores voltando seus interesses para os trabalhos desenvolvidos em meados das décadas de 1960 e 1970. O Brasil vivia a censura no período de ditadura militar (1964-1984) e artistas de todas as linguagens precisaram burlar o sistema para que suas mensagens fossem ouvidas. No caso das artes plásticas, as linguagens em Arte Conceitual, na América Latina denominada Conceitualismo, foram o modo de expressão mais utilizado. Dessa forma, o Xerox, a Mail Art, as *performances*, a fotografia, as instalações, o vídeo, entre outros, constituem trabalhos que primam por sua efemeridade e fragilidade de materiais.

Se para Pierre Nora⁹⁰ a memória institui seus lugares por ser intrinsecamente frágil, o acervo, seja de qualquer espécie, é um desses espaços. Se tivermos a vantagem de ter o seu principal interlocutor falando sobre esse espaço, então temos que aproveitar as informações que nos são fornecidas. No caso dos

⁸⁹ ALBERTI, Verena. *Indivíduo e biografia na história oral*. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1525.pdf> Acesso em 2014.

⁹⁰ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 1981. p.9.

acervos de artistas contemporâneos a entrevista com seu criador, ou do curador (entendido aqui no seu conceito primeiro de cuidador), ganha uma dimensão de documento.

Da mesma forma que na entrevista em vídeo, a fala de Regina Vater sempre traz mais do que apenas o processo de produção de suas obras. Esta é permeada pelas lembranças de sua infância, de sua juventude, e de suas andanças pelo mundo. Cita sempre os contatos que fez ao longo de sua jornada e especialmente conta sobre as situações que enfrentou enquanto artista.

Seus relatos não obedecem a linearidade, suas reminiscências vão surgindo na medida em que escolhe uma obra para comentar. Um exemplo está no comentário da artista sobre o Prêmio Marcatônio Vilaça:

É:: e depois eu fiz várias coisas em Nova Iorque... no princípio dos 80... a gente tem o *The End*... né... que é um filme assim... meio apocalíptico... É meio...é:: é:: um filme que tem um certo humor negro né... é:: que mostra... assim... a realidade de Nova Iorque... o lado que as pessoas... não...não glamuroso... O *Saudades do Brasil*, que tem essa comparação entre Nova Iorque e ...é...e o Brasil... e é interessante que tem umas coisas que só determinadas pessoas que tem o olho meio aguçado... ou conhecem... podem perceber... por exemplo... tem uma... um take do filme que tem a...a...fachada da Líder... que era o lugar onde os cineastas faziam os seus copiões... que era o...e...então eu muitas vezes...na Rua Álvaro Ramos... a minha mãe morava lá... e muitas vezes eu passava por...por um bar ali...tava todo mundo ali... tava Cacá Diegues... Glauber Rocha, é...é...esse cara que agora escreve pra...que fala na Globo...o...o... Esqueço o nome dele agora... esse carinho de direita... é...que era cineasta...é...enfim... é ...era interessante...porque faz uma referência ao cinema.⁹¹

Em outra parte da entrevista, Regina Vater explica a concepção da instalação *Desenho Cinemático*, e o pesquisador tem uma ideia de como a artista trabalha os conceitos de sua obra:

O Desenho Cinemático ele é uma continuação...uma continuação daquele trabalho...os Yauti Marandua...que são histórias do jabuti né...que é exatamente uma outra versão de como eu contei...de como eu contei não, de como eu é...é...coloquei aquela justaposição de cultura ocidental com

⁹¹ Anexo 19.

cultura...a...silvícola...é...porque...bom pra pri..pra... partir...vamos partir do conceito que...é...que rege todas essas minhas instalações que tem a tartaruga e o coelho... Eu a::...antes de sair do Brasil... lá por...logo depois que eu fiz aquela...a:: exposição na Global... eu andei lendo Câmara Cascudo...e:::e o Câmara Cascudo é...conta é... entre outros mitos brasileiros... ele conta esse...é... esses mitos ama/amazônicos resgatados por Charles Frederic Heart que...é...era um geólogo é...se não me engano canadense é::: que teve na Amazônia no século XIX e...é...pesquisando a geologia da Amazônia...e geólogo é um...é um...é um cientista muito...tem que ter muita paciência e tal e ele tinha muitas horas vagas então nessas horas vagas ele coletou vários mitos...mitos amazônicos...E o...é:: e então ele é...entre eles...eles tem essa coleção dos mitos da tartaruga e do jabuti... que o jabuti é um o...um herói solar...ele é... pro...ele representa o sol... por quê? Porque o jabuti ele é...no no verão ele...ele...ele sai de dentro da terra e no inverno ele se esconde é:::na...na...me parece que é...se não me falha a memória é assim... e é...e também por causa de sua forma que é meio arredondada né... e é...os outros animais na Amazônia, o animal que...com quem ele compete é a lua...uma...é...uma...um dos animais é a onça pintada porque tem a pintas porque a lua tem pintas ou...o di...ou...ou...o...o veado porque renova a galhada como a lua renova de fa/fases ou a cobra grande, que seria a anaconda que é...re...é r.e.. renova de pele ...como a lua renova de fases também né...Então é...eu...é::: .eu eu...é...quando eu via que existia uma história da corrida da tartaruga com um animal mais veloz que era o...na...na...no mito amazônico é...a...o veado...eu achei interessante fazer uma justaposição desse mito amazônico, da leitura desse mito amazônico com...é...a versão europeia... embora os índios tenham esse mito sem...a...antes do contato com o homem branco...e no mito amazônico a tartaruga ela vence de a...o...o...o deer né...o...o...o veadinho...porque ela ah..ela faz um truque com ele... ela...ela diz assim...Olha você corre por entre é...a...digamos o...o descampado que você vai...pra você vai ser mais fácil e eu corro por entre os...a...os matinhos, por entre os arbustos...e o quê que ela faz? Ela combina com as amigas... que são iguaizinhas a ela... e...a...delas se colocarem em vários lugares da corrida, do percurso da corrida...e então quando o veado vai avançando tem sempre uma tartaruga que diz aí...Oi veado cê tá atrasado e tal...e ele..e ele tenta sempre superar, mas vai sempre encontrando outra tartaruga pensando que é a original e no final ele encontra a que tava no lugar da...do ponto de chegada, pensando que é a original e colapsa de cansaço...então é uma...isso se dá a leitura de uma sociedade que é...vence por cooperação, enquanto que na sociedade europeia ela vence por produção... porque a tartaruga não para de caminhar enquanto o coelho... muito é...cheio de si... dorme pra descansar... e a tartaruga vence porque o coelho dormiu.⁹²

⁹² Anexo 19.

Dessa forma, o pesquisador, utilizando metodologias da História Oral, deve conhecer e entender o processo da memória de seu entrevistado, proporcionando liberdade para sua expressão. O roteiro deve ser elaborado de forma a conduzir a fala do entrevistado, mas deixando-o a vontade para recordar os fatos que julga pertinente. De acordo com Alistair Thompson (1997, p.57):

O processo de recordar é uma das principais formas de nos identificarmos quando narramos uma história. Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser. As histórias que relembremos não são representações exatas do nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajustem às nossas identidades e aspirações atuais.⁹³

A subjetividade da entrevista encontra sua contrapartida na materialidade dos objetos e documentos encontrados tanto dentro do espaço do acervo quanto em instituições museológicas, catálogos de exposições e livros que abordam o trabalho do artista. Unindo entrevistas e documentos, os pesquisadores terão uma visão geral da participação do artista dentro do contexto histórico-cultural no qual ele está inserido, trazendo novas informações sobre aspectos de sua obra e sua vida.

O testemunho, dissemos, proporciona uma sequência narrativa à memória declarativa. Ora, é próprio da narrativa poder ser destacada de seu narrador, como insiste sem trégua uma crítica literária de verniz estruturalista. Mas o fenomenológico não fica atrás: entre o dizer e o dito de toda enunciação, um sutil desnível se cava, que permite que o enunciado, o dito das coisas ditas, siga uma carreira que se pode dizer, em sentido estrito, literária. A composição da trama de uma história contada vem, além disso, reforçar a autonomia semântica de um texto, à qual a composição em forma de obra proporciona a visibilidade da coisa escrita.⁹⁴

Neste caso, não apenas a escrita da crítica, da teoria e da história da arte em torno de sua obra, mas das próprias obras geradas, como também de seu processo criativo.

⁹³ THOMPSON, Alistair. Recompondo a memória: questões sobre a relação entre história oral e as memórias. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História e do Departamento de História da PUC-SP. Vol. 15. São Paulo: PUC-SP, 1981. p.51-87.

⁹⁴ RICOUER, Paul. Op cit., 2010, p.176.

Portanto, a entrevista se torna uma metodologia válida para a compreensão, a construção e a preservação dos acervos de artistas porque seus interlocutores ainda estão vivos e podem fornecer dados sobre seus trabalhos, processos de criação e elucidar pontos obscuros de caráter biográfico.

3.1. Sobre as classificações acadêmicas.

As mudanças de paradigmas em relação à arte produzida em meados do século XX fez com que a produção estética ganhasse um campo expandido de possibilidades, fazendo com que a categorização da arte entre escultura e pintura fosse superada. O teórico Hans Belting⁹⁵, em sua obra “O fim da História da Arte” (2006), destaca que não se pode mais falar de uma História da Arte de narrativa linear, com movimentos e estilos instituídos, mas sim de uma História da Arte construída sob uma mudança de discurso forjado dentro de um contexto histórico-social, marcado por um grande desenvolvimento tecnológico e por uma cultura de massa ávida por bens materiais e culturais. O artista, a partir desse momento, teria a liberdade para caminhar entre todos esses períodos sem se prender a um só estilo ou movimento artístico.

Regina Vater faz parte da geração de artistas que não se prenderam às categorizações de arte. A experimentação é o grande objetivo de sua obra, assim como foi a de Hélio Oiticica e Lygia Clark, grandes amigos e influenciadores de seu trabalho. Tanto na entrevista feita para o vídeo quanto em conversas informais sempre cita o teórico Guy Brett, que comentou pessoalmente com a artista sobre a dificuldade de apontar seu trabalho como integrante de um movimento específico. Como vemos na fala abaixo, Vater não é o tipo de artista que concorda plenamente com as classificações acadêmicas:

Eu acho essas classificações acadêmicas um porre... sinceramente...acho que tão/ a maior... a grande parte delas são todas inventadas pelas pessoas...porque as pessoas têm que...essa mania de dar nome...tem que botar numa gaveta...tá entendendo...(...) sabe o que acontece...em vez de dá...deixar a obra respirar...fica uma coisa claustrofóbica...a obra não

⁹⁵ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

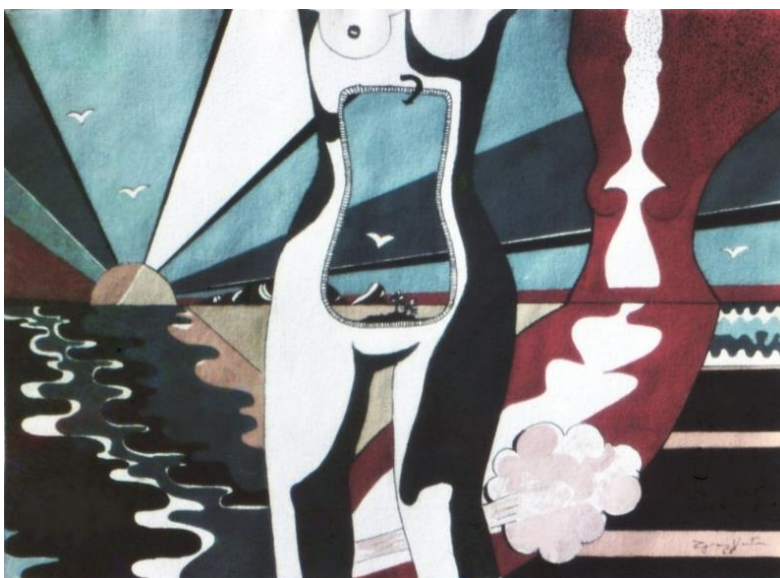
respira...⁹⁶

Da mesma forma, não concorda que ela mesma seja enquadrada em uma linguagem artística, ou seja, como escultora, pintora, etc. Para Vater, criatividade artística surge como uma necessidade de transmitir sua mensagem ao público, não importando o suporte que utilizará para tanto⁹⁷.

Não, eu fiz uma entrevista a...a Vera Casanova pediu pra fazerem uma entrevista comigo lá em Diamantina...Tem uma hora e tanto de tape...uma menina...uma aluna dela fez...e eu falei pra garota...eu disse...Olha eu não gosto que me chamem de escultora...de vídeo artista...de fotógrafa...de nada...eu sou artista ponto parágrafo...Aí a garota botou o título da...da entrevista assim...Artista, ponto, parágrafo.⁹⁸

Diante disso, o primeiro bloco do vídeo mostra quatro obras que ilustram o trânsito de Regina Vater por diferentes linguagens artísticas. São estas: *Comigo Ninguém Pode*, instalação montada em 1993 no teatro Oficina em São Paulo; *Para melhora da memória*, performance apresentada em 2006, no 38º Festival de Inverno da UFMG (Fig. 30), em Diamantina-MG; *The Golden Bough*, 1990, instalação, *Sophia*, 1999, instalação com projeção em vídeo, *Tropicália 2*, 1968, pintura em guache.

Figura 63: Regina Vater: Tropicália 2, 1968. Guache



Fonte: acervo da artista.

⁹⁶ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:00:21)

⁹⁷ Na transcrição da fala da artista, quando ela e as pesquisadoras conversam, usaremos as letras RV para Regina Vater; AP para Arethusa de Paula; e YA para Yacy-Ara Froner.

⁹⁸ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:01:14)

Para Vater o artista precisa estar atento às suas experiências para criar o seu trabalho. Tudo pode ser arte e tudo pode vir a ser arte. O valor (estético, comercial, histórico) dado ao trabalho deve ser a última preocupação do artista quando produz, pois será o tempo que irá estabelecer a importância da obra criada.

Porque a obra no fundo o artista não cria... o artista recebe isso...ele recebe de acordo com a vivência dele... com a maneira com que ele viveu... a... a experiência dele de vida ele é capaz de virar uma boa antena ou uma/... então ele recebe... é uma coisa que a pessoa recebe...e aí você materializa aquilo na forma de uma canção... de um poema...de uma obra física...mas é uma coisa que tá no mundo....como Paulinho da Viola diz... as coisas estão no mundo e a gente precisa aprender...então eu digo APREENDER né... eu diria... Então eu acho que é tudo uma coisa assim...todo um corolário de coisas que...pode fazer uma obra ser... ser... ter... uma...um... um certo valor ou não...não...Valor comercial é o último...porque esse é um valor às vezes...é...ditado por moda...ditado por... é... por clu... clube... um conjunto de interesses ...de amizades...disso...daquilo...tá entendendo...esse valor...é...eu acho que é o último que existe...quero dizer...ele pode até ser um valor pertinente ou não....Mas é um valor questionável... Eu acho que...eu acho que o tempo é o grande é...digamos assim... eu acho que é o tempo é...eu sempre achei que o tempo é o grande depurador das coisas...o tempo é que vai realmente peneirar.⁹⁹

Diante desses depoimentos, fica patente a importância da liberdade criativa e experimental na obra de Regina Vater. Além do aspecto técnico, as temáticas que a artista aborda são várias. Observadora voraz do seu tempo, a obra da artista traz discussões políticas, ecológicas, de gênero, sobre a própria arte e o papel social do artista. O que se pode dizer é que Regina Vater faz parte de uma geração que trabalhou com os conceitualismos surgidos em meados do século passado e que continuam a ser propagados ainda hoje.

3.2. A grande lição de Manuel Chambi.

⁹⁹ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:04:07)

Dentro de seu processo de produção, Regina Vater sempre ressalta seu didatismo, seu processo solitário de elaboração dos trabalhos e também a observação do processo de trabalho de outros artistas que teve oportunidade de conhecer e com quem pode aprender. Honra sempre suas influências e nunca deixa de citá-las e até mesmo homenageá-las.

Regina nunca teve patrocínio financeiro para executar seus vídeos e audiovisuais. Conta que, para ela, o exemplo a seguir desta linguagem foi o cineasta e arquiteto peruano Manuel Chambi (1924-1987), filho do fotógrafo Martín Chambi (1891-1973), que fazia bancos de imagens para seus filmes e a ensinou a fazer o mesmo.

Em meados da década de 1950, em vários países da América Latina surgiu o interesse por um cinema que retratasse a vida e a sociedade desse continente. No Brasil surgiu o Cinema Novo, com Glauber Rocha. Na Argentina, o Instituto de Cinematografia de Santa Fé, localizado na Universidade do Litoral, foi fundado em 1956 com o intuito de aliar teoria e prática cinematográfica abordando temáticas sociais e políticas, um tipo de cinema novo argentino.

O trabalho de Manuel Chambi se insere nesse contexto de busca da identidade latino-americana. Na cidade de Cuzco, em 1955, funda o Foto Cine Club, junto com Victor Chambi, Eulogio Nishiyama, Cesar Villanueva e Luis Figueroa¹⁰⁰. A produção cinematográfica do clube consistia em documentários etnográficos. Esse grupo ficou conhecido com a Escola de Cuzco:

Some of earliest initiatives occurred in outoftheway places, like Cuzco in Peru, where a film club was set up in 1955 and Manuel Chambi and others started making short documentaries on ethnographic and sociocultural themes the French film historian Sadoul called them the Cuzco School. They were not unique. The 1950s saw the spread of film societies throughout the continent, the proliferation of filmmaking courses and contests, and the publication of magazines. It was in the pages of titles like *Hablemos de cine* in Peru and *Cine al día* in Venezuela that in the 60s and 70s the movement debated its values and sense of identity.¹⁰¹

¹⁰⁰ HABLANDO DEL DOCUMENTAL. Disponível em: <https://documentalperuano.wordpress.com/tag/manuel-chambi/> Acesso em: 2014.

¹⁰¹ Tradução livre da autora: Uma das primeiras iniciativas ocorreram fora dos grandes centros, como Cuzco, no Peru, onde um cineclub foi fundado em 1955 e onde Manuel Chambi e outros começaram a fazer pequenos documentários sobre temas etnográficos e socioculturais e que o historiador francês Sadoul chamou de Escola de Cuzco. Eles não eram os únicos. A década de 1950 viu a propagação de

Dos documentários produzidos por Chambi, podemos destacar *Corpus del Cuzco* (1955), também conhecido como *Qoyllur Riti*, que retrata a celebração do Corpus Christi na cidade.

Figura 64: Manuel Chambi, *Corpus del Cuzco*, 1955



Fonte: imagem disponível em: <https://documentalperuano.wordpress.com/2010/07/04/en-busca-de-la-memoria-documental-parte-ii/>

Regina Vater conheceu Manuel Chambi durante sua viagem para a 2ª Bienal de Lima, no Peru, em 1968. E é nesse encontro que o cineasta lhe passa o conselho já citado, como conta a própria artista:

Aí uma vez (...) a gente tava nos passeios... a gente na costa... assim... pra ver os penhascos... que tem aquelas falácias [sic] né... pro Pacífico... muito bonito... é... aí ele é...falou assim... Amanhã Regina não vou poder te pegar, porque eu tenho uma cena que eu preciso filmar.... Aí eu disse assim... Ah... eu não sabia que você estava fazendo um filme... poxa... você deve tá muito ocupado... então... ah...desculpa estar te incomodando... E ele disse assim... Não... não... não o po...eu faço o seguinte... como eu filmo é assim... quando surge uma

cinelubes em todo o continente, e a proliferação de cursos de cinema e concursos, e a publicação de revistas. E foi nas páginas da *Hablenos de cine* no Peru e *Cine al día* na Venezuela nas décadas de 60 e 70 que o movimento debateu seus valores e seu senso de identidade. CHANAN, Michael. New Cinemas in Latin America. Disponível em:< <http://www.mchanan.com/wp-content/uploads/2013/12/latin-american-cinema-2.pdf>> Acesso em: 2014

oportunidade eu filmo e guardo no meu arquivo e amanhã vão filmar uma ce...o exército vai fazer umas manobras... a aeronáutica vai fazer umas manobras... e... e eu tenho que ter uma dessas cenas em arquivo... porque quando eu precisar de uma cena de guerra eu já e tenho”¹⁰².

Esta conversa foi esclarecedora em relação ao processo de criação; a partir dela Regina Vater começa a produzir seu próprio arquivo de imagens, em fotografia e vídeo. O processo da escolha das imagens vai depender do contexto, da ideia para um trabalho, e estas podem ser utilizadas em mais de um deles. Para a artista, as imagens são como artifícios de linguagem, que se transformam de acordo com a mensagem que ela deseja transmitir ao seu espectador.

Ouvindo o conselho de Manuel Chambi, o arquivo de imagens de Regina Vater se transforma em recurso para atenuar a falta de financiamento de seus trabalhos. Na fala da artista:

E foi uma coisa que eu aprendi em termos de vídeo, de cinema, de trabalhar com arquivo... E então... isso eu usei muito... tanto assim que os meus vídeos... eles não tem aquela listona enorme de nomes... nem o Bill também tampouco... A gente faz tudo... A gente não tem quase edi/editor... a gente edita... Câmera a gente faz... é produção... a gente faz... tudo... Não tem... sabe... vídeo pra gente não é mistério... Quero dizer... é um vídeo de... de resistência cultural né... porque é um vídeo que vai contra todas as regras do capitalismo... mas foi desse jeito que eu aprendi com o Chambi... porque ele era um cineasta pobre... E eu sempre fui uma artista pobre... Então como é que eu ia fazer? Eu ia experimentar como?”¹⁰³
(00:08:35)

E esse é um dado importante dentro da poética da artista, ou seja, trabalhar com o precário e com o que tem disponível na natureza, no lixo urbano, nas ações das pessoas no dia a dia e também nas imagens veiculadas pelas propagandas, pela televisão entre outros. As imagens gravadas e guardadas em seu arquivo de vídeos obedecem a essa mesma ideia de um uso ampliado de possibilidades estéticas.

¹⁰² Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:07:25)

¹⁰³ ¹⁰³ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:08:35)

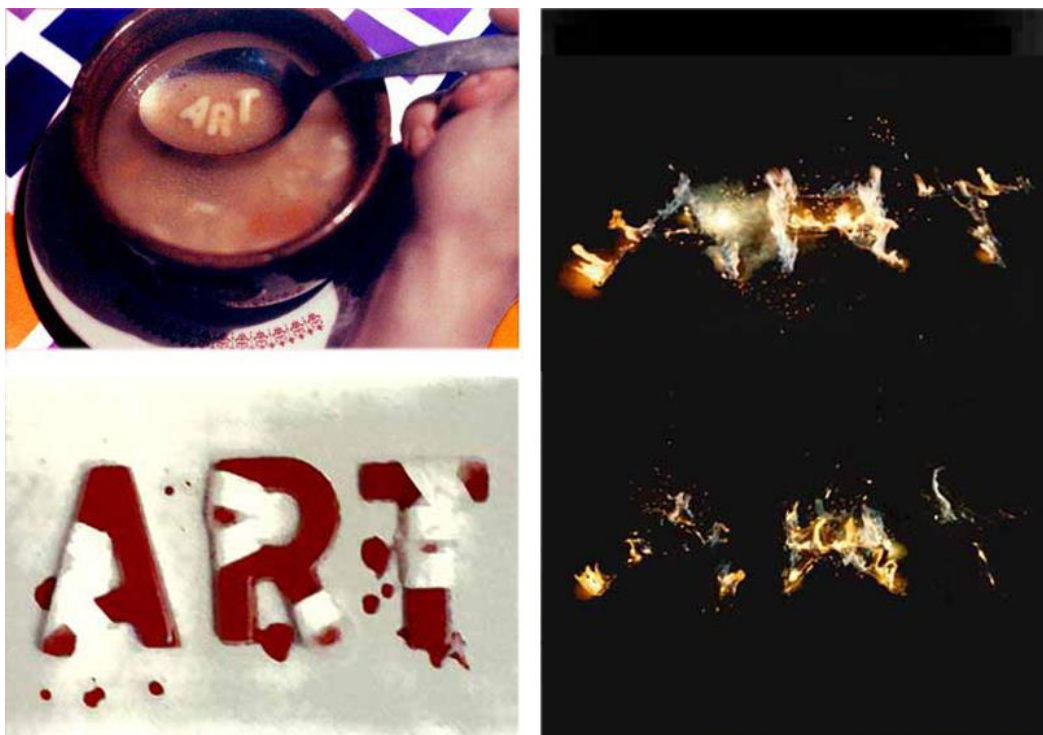
Dessa forma, sua produção em vídeo pode ser pensada como uma forma de resistência cultural, realmente não obedece a nenhum sistema, seja político ou artístico. A voz da artista nesse trecho esclarece sua postura de se manter à margem do mercado de arte, não se rendendo a movimentos ou modas passageiras. Sua autenticidade enquanto artista está no respeito à sua própria poética.

3.3. Série ART.

Muitos trabalhos de Regina Vater são séries dentro de um tema escolhido e explorado poeticamente. Alguns exemplos já até mesmo citados anteriormente são as séries X-Range, Eletronic Nature e Naturaleza Still Alive.

A série de fotografias ART, em que a artista trabalhou visualmente a palavra “arte” em inglês, surgiu na década de 1970 numa busca incessante pelo seu significado. Numa época em que artistas do mundo todo experimentavam as linguagens conceitualistas surgidas nas décadas de 1950 e 1960, novas direções foram estabelecidas para se justificar a arte e, até mesmo, a desmaterialização desta. O questionamento da artista era genuíno, na medida em que sua experimentação em relação às novas possibilidades de se pensar seu ofício foram surgindo.

Figura 65 - Regina Vater, Série ART: Rica Sopa (lado esquerdo superior); Enfermartir (lado esquerdo inferior); S/título (lado direito), 1977-1978. Fotografias



Fonte: acervo da artista.

Desse questionamento, Regina Vater propõe a exposição VEART, que aconteceu na galeria Arte Global, em 1977. Como já exposto no Capítulo 1 desta tese, a palavra arte aparece em vários objetos e lugares: na comida, num balde, bordada, projetada, no box do banheiro, escrita incessantemente num papel, na neve, na areia da praia...num incessante entrelaçamento entre arte e vida. A artista nos relata que esse foi um momento em que seu questionamento em relação à arte foi bastante intenso:

Eu estava trabalhando em cima desse assunto... de uma maneira...eu entro...quando eu entro numa coisa eu fico meio compulsiva né... eu fico naquilo... e nessa exposição inclusive participaram...alguns artistas que eu convidei...eu convidei a Regina Silveira...que ela fez uma coisa... é... os biscoitos... em referência aquela frase do Oswald de Andrade né... era chamada biscoitando arte... uma coisa assim... os biscoitos...porque... um dia comerão dos biscoitos que produz... da massa fina dos biscoitos... É:: ela fez esses biscoitos... o Floriano Raiss fez uma...ele trabalhava com uma... ele trabalhava com esmalte...e ele fez um... eu até hoje tenho... uma coisa de lapela... escrito arte... e:: o Ubirajara...fez um...Ribeiro... fez uma...um sil/uma lito... que eu... eu ainda tenho também.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (09:40:00)

Além dos artistas que Regina Vater menciona no vídeo, também foram convidados Alfredo Portillos, Nelson Alvim (1945) e Gastão Magalhães (1953) para participarem da exposição, já que também trabalhavam com o questionamento da arte naquele momento. Para escrever o texto do catálogo, a artista convidou Hélio Oiticica, que faz uma abordagem de sua busca visual na palavra ART e a utilização da fotografia como suporte.

o uso da fotografia q R.V faz é o de instrumento-media assim como com os textos fragmentados e conceitos ready-made: supera a posição tão comum do multimídia maneirista: também nos filmes q faz: todos esses instrumentos-media constroem e se destinam ao processo acima assinalado: seria o que chamo de programa in progress: esse processo nesse caso abarca a questão do fazer arte: de modo fresco e inventivo e ao mesmo tempo como impasse-questão e é essa a natureza desse processo-programa in progress.¹⁰⁵

Quando Hélio Oiticica afirma que o trabalho de Regina Vater é um programa *in progress* significa que esse caminha em processo de investigação e conhecimento. O que foi feito anteriormente tem correspondência com o que é investigado no presente, e ao mesmo tempo poderá ser retomado no futuro. Não importa o tema a ser abordado, ou o suporte a ser trabalhado¹⁰⁶.

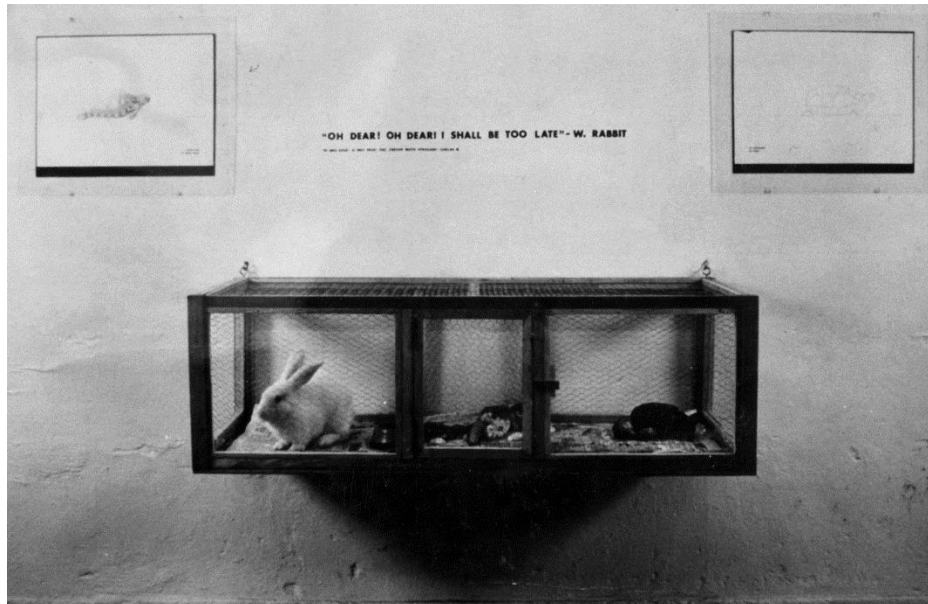
Outro exemplo que podemos levantar sobre o seu trabalho em que percebemos claramente o desenvolvimento de um programa *in progress* são as instalações *Desenho Cinemático* e *Instalação em negro para tartarugas prateadas*, que serão doadas ao MAC/USP como mencionado anteriormente. Esses trabalhos estão interligados pela pesquisa da artista em relação à história da Tartaruga e da Lebre que existe tanto nas lendas indígenas brasileiras quanto nas europeias. O interesse da artista por esse tema surge também ao final da década de 1970. Em 1979, Regina expõe a obra *Yauti Marandua* (1979), uma instalação onde coloca numa espécie de gaiola um coelho e uma tartaruga juntos. Ao mesmo tempo em que trabalha com as

¹⁰⁵ OITICICA, Hélio. Texto do Catálogo Exposição VEART. Anexo 16.

¹⁰⁶ Celso Favaretto em seu livro *A invenção de Hélio Oiticica*, fala desse conceito que esse artista atribui a obra de Regina Vater: “Em Oiticica operam deslocamentos, subordinando-se as rupturas à continuidade: um ‘programa in-progress’ no qual se manifesta, paulatinamente, o sentido das efetuações; das diversas proposições do experimental. Todo trajeto é um único desenvolvimento. FAVARETTO, *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: 2000, p.18

lendas indígenas e europeias, o texto de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, faz a ponte literária entre essas histórias tão parecidas, mas surgidas em povos diferentes.

Figura 66 - Regina Vater, Yauti Marandua, 1979. Instalação.

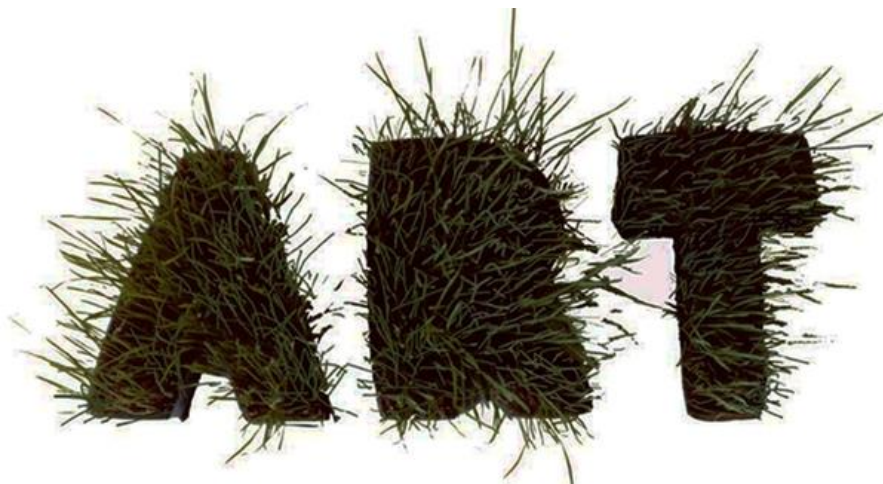


Fonte: acervo da artista.

E é assim que a série ART se apresenta. Não é apenas a fotografia, produto final da série que importa, mas todo o processo de feitura e cuidado com os objetos escolhidos para fazer parte do trabalho. São as situações criadas para que a artista lançasse seu olhar para o tema.

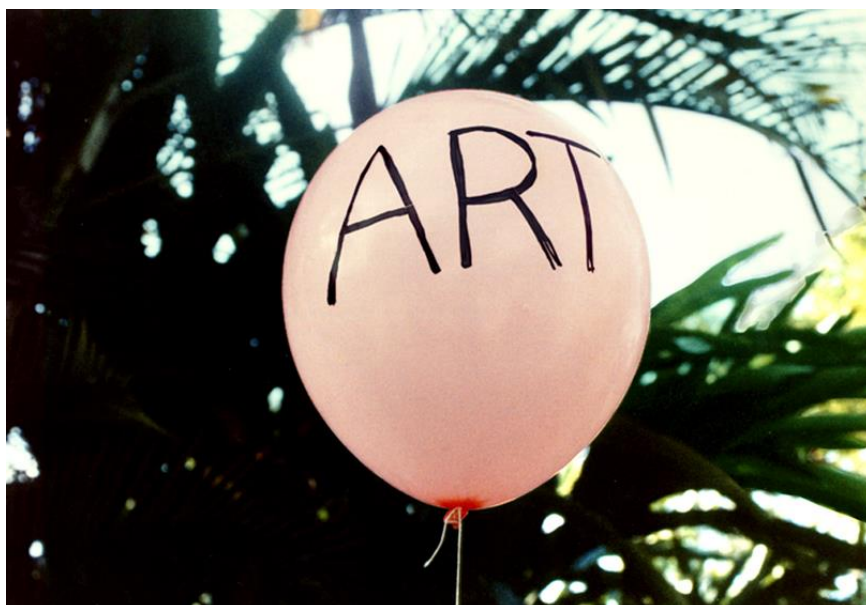
Como mencionado no Capítulo 1, o questionamento leva Regina Vater a lançar o livro *“O que é Arte?”*. O livro faz essa pergunta para as pessoas. Ao instigar essa curiosidade no outro, a artista o faz participar de sua inquietação em relação o tema, criando uma relação de troca de conhecimento com o público.

Figura 67: Regina Vater, Série ART: Apesar de você ou Comida para pássaros, 1978. Fotografia.



Fonte: Acervo da artista.

Figura 68: Regina Vater, Série ART: Art Air, 1978. Fotografia.



Fonte: Acervo da artista.

Assim, a artista queima, deglute, ilumina, borda, cultiva e compila a palavra arte, em sua tradução em inglês. Faz isso à exaustão até compreender o que é a própria arte para ela: liberdade de experimentar. E será sempre esse o objetivo de Regina Vater ao longo de todo o seu processo artístico. Por mais que a fotografia congele um momento, a ação da artista em preparar o objeto-situação está representada nesta série.

3.4. Nós.

Regina Vater já estava trabalhando com o tema dos Nós em desenho e pintura. Já pesquisava sua forma e simbologia: os nós feitos de corda, produto barato, como o papel de pão de seus desenhos representando esse elemento. Eram os nós que ainda amarravam as mulheres numa sociedade machista.

Entendendo que esta pesquisa precisava dar um salto, a artista buscou inspiração na peça *Gracias, Señor*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1972. Com oito horas de duração e divididos em dois dias, a experiência levada ao palco pelo grupo de Martinez do Te-Ato é a “referência direta ao apelo performático que propõe, depois de desencadeado pelos atores, contaminar o comportamento do público”¹⁰⁷.

O evento *Nós* aconteceu no Rio de Janeiro, na Praça Nossa Senhora da Paz, no ano de 1973. Como mencionado no primeiro capítulo da tese, esse trabalho foi pensado para São Paulo, porém Regina Vater não conseguiu apoio suficiente. Na fala da artista:

Eu sabia que aquele trabalho das mulheres amarradas não tava me satisfazendo...eu queria na verdade fazer uma performance com aquilo...Ah...e eu fui ver a peça do Zé Celso...Gracias, Señor...Nossa aquela peça me tocou...eu não conseguia dormir...foi uma das coisas mais geniais que eu vi na vida...e eu me senti realmente....que ele tinha falado comigo...porque ele colo/na peça ele coloca é....a...no....naquele governo existiam os catatônicos e os esquizofrênicos...os catatônicos eram aqueles que trava/é aceitavam aquela situação toda e os esquizofrênicos ficavam sem saber o que fazer né...E eu disse assim...eu sou uma esquizofrênica né... eu tenho que resolver esse assunto...e o assunto era resol/resolver através do trabalho né... Aí eu... eu era muito amiga do Masco...que era um rapaz de teatro... com uma...era um... três atores que eram muito amigos... aí eu falei com esse...com essa....essa gente assim... Vocês topam fazer uma performance lá na Rua Direita com a Rua do São Bento... a gente vai lá... amarra tudo... e dá umas cordas entre as árvores e tal... e fica distribuindo... Minha ideia era distribuir... papel como eu já tinha feito né... é: Não...eu não tinha feito isso...eu só fiz isso depois da... depois da ART... eu tô fazendo

¹⁰⁷ GRACIAS, SEÑOR. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=590> Acesso em 2014.

confusão... Aí eu disse assim... a gente fica perguntando o quê que é o nó pra você e tal... e aí a gente pe/pega essas respostas e tudo e aí até que o povo descobre o quê que é o nó... Aí então... ele disse... Não... não lógico que a gente ajuda e não sei o que lá... Aí eu fui falar com o Zanine... Aí o Zanine... contei a história toda pro Zanine e ele disse assim... Não...eu não vou te ajudar não... Eu não tô a fim de te ajudar a ser presa... Aí então ele disse... Você vai ser presa e não sei o que lá...Aí então eu feneci um pouco né...¹⁰⁸

Regina Vater não desistiu do projeto, e no Rio de Janeiro procurou amigos, empresas fabricantes de cordas e a prefeitura, na seção de parques e jardins, para conseguir realizar o trabalho. Esse acabou por se tornar uma tarde de liberdade criativa entre a artista e o público. É interessante notar que o trabalho não sofreu nenhuma censura. Nenhum policial impediu a ação ou enxergou no evento um ato de subversão ao regime ditatorial. A artista atribui isso ao espírito livre do carioca que aderiu ao evento com espontaneidade.

Figura 69: Regina Vater, Nós, 1973. Evento.



Fonte: Acervo da artista.

A artista pediu que duas amigas, uma antropóloga e uma psicóloga, gravassem o depoimento de crianças e adultos sobre o que era o nó para elas. Um amigo fotógrafo fez as imagens do evento. As pessoas que participaram criaram

¹⁰⁸ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:13:03)

várias instalações e performances espontaneamente, sem interferência de Regina Vater. É o que podemos perceber em sua fala:

E apareceu muita gente... era domingo de tarde... e eu consegui os nós e os barbantes de graça... porque eu fui lá... numa fábrica de barbante e nó e eu falei pro cara assim... Ah isso aqui é pra fazer é... é... fazer uma tarde de criatividade com... com as crianças na Praça General O/ na Praça Nossa Senhora da Paz e tal... E aí eu acho inclusive a escolha né... da Praça Nossa Senhora da Paz... com a coisa dos Nós e a época também uma coisa bem... metafórica né... E... aí o cara me deu de presente vários rolos de corda... de barbante... E o negócio era conseguir a licença dos parques e jardins do Rio né... pra poder fazer... porque naquela época tu/até hoje...você tem que pedir... Nossa pra eu convencer o cara dos parques e jardins... Aí no final ele disse assim... Não tá bem... eu enchi tanto o saco do homem que ele disse assim... não tá bem a senhora pode fazer tudo...mas eu não quero nenhum vestígio de corda e de barbante na praça... Aí... no final foi muito engraçado... essa coisa do brasileiro de ganhar né... adora ganhar qualquer coisa... qualquer besteira... Aí então eu disse assim... Po/Olha quem quiser corda e barbante pode levar tudo pra casa... Ficou tudo limpo ((risos))... Aí...mas foi muito divertido porque fi/as... as... a gente chegou com as cordas e aí o pessoal começou a... é... é... eu não mexi... eu não ensinei nada... não pedi nada... as pessoas que fizeram... tinha um cara que se enrolou que nem uma múmia em corda... botou um... a... um pano que vinha na corda “made in Brazil” na cara dele tá entendendo... ele ficou todo assim... enrolado mesmo... na corda... botaram... aí fizeram cama de gato... usaram o corpo como um... como os dedos para fazer uma dança que nem cama de gato... fizeram várias instalações... foi muito legal... muito legal mesmo... e ...graças a Deus que eu tenho registro desse trabalho... que foi uma coisa... ficou muito carioca... que eu acho que em São Paulo seria diferente né... porque São Paulo tem um outro... um outro tom.¹⁰⁹

A palavra nó¹¹⁰ tem uma vasta significação quando olhamos no dicionário da língua portuguesa. Vai desde a amarração ou laço feito com corda, barbante ou

¹⁰⁹ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:16:06)

¹¹⁰ De acordo dicionário on-line Michaelis, a palavra nó tem o seguinte significado: “**sm (lat nodu)** **1** Laço feito de corda ou de coisa semelhante, cujas extremidades passam uma pela outra, apertando-se. **2** Ornato em forma de nó. **3** Articulação das falanges dos dedos. **4** Proeminência nas falanges dos gotosos ou em qualquer osso; caroço, ou calombo, ósseo. **5 Bot** Lugares engrossados do caule das gramíneas sobre os quais se inserem as folhas. **6** Enlaçamento ou rosca da serpente. **7 pop** Vértebra caudal nos irracionais. **8** Parte mais apertada e rija na substância da madeira, correspondente à inserção dos ramos. **9 Fís** Os pontos que se conservam fixos numa corda vibrante. **10** Ponto essencial e difícil. **11** Intriga ou enredo de um drama, de um romance. **12** Embaraço, estorvo. **13 Astr** Os dois pontos opostos em que o plano da eclíptica é cortado pela órbita de um corpo celeste. **14** Fidelidade, constância. **15** Enlace, vínculo moral. **16 Náut** Milha marítima. **17 Náut** Cada uma das marcas da linha da barquinha, dispostas a quinze metros pouco mais ou menos uma das outras. **18 Reg** (Sul e Centro)

algum material semelhante, passando por elementos encontrados nas extremidades de plantas, ou a parte mais dura da madeira, até significados morais e de compromissos. Já a palavra *nós* pode significar o plural de nó, ou pronome pessoal da primeira pessoa do plural. Além disso, temos os elementos corda e barbante que servem tanto para unir, quanto para separar.

Conjugando a palavra e os elementos, Regina Vater leva o público a se perguntar sobre seu próprio nó e sobre seus nós: O que é o nó? Quais são os nós de sua vida? Quem somos nós? As fotografias do evento foram transformadas num trabalho audiovisual apresentado na Galeria Grupo B, no Rio de Janeiro no mesmo ano. Em sua entrevista para Cary Cordova¹¹¹, a artista conta que mostrou o audiovisual para os críticos de arte Lucy Lippard e Guy Brett, e o que mais chamou a atenção dos dois foi a liberdade de experimentação proporcionada pelo evento sem intervenção da censura.

Laçada de enfeite na cauda das montarias. **19 Inform** Ponto de interconexão numa rede. **N. a cantagalo:** nó no meio da cauda. **N. ascendente, Astr:** o mesmo que *nó boreal*. **N. austral, Astr:** aquele em que o planeta passa da parte boreal para a austral da esfera celeste. **N. boreal, Astr:** aquele em que o planeta passa da parte austral para a boreal da esfera celeste. **N. cego:** nó difícil, ou que não se pode desatar. **N. corredio:** nó por entre o qual uma das pontas da corda corre com certa facilidade para apertar a laçada. **N. da garganta:** saliência anterior da cartilagem tireóidea; pomo de adão. **N. das tripas:** o mesmo que *volvo*. **N. de adão:** o mesmo que *nó da garganta*. **N.-de-cachorro:** arbusto malpighiáceo (*Calphimia brasiliensis*). **N.-de-porco:** árvore burserácea (*Bursera gummifera*). **N. de rosa:** laço de fita formando uma espécie de rosa. **N. descendente, Astr:** o mesmo que *nó austral*. **N. floreado:** nó em que algumas cerdas saem dos lados. **N. górdio:** a) nó que não se pode desatar; b) grande dificuldade, busílis. **N. nas tripas:** o mesmo que *nó das tripas*. **N. vital,** a) **Bot:** linha média que se encontra no colo da planta entre a haste e a raiz; b) **Anat:** ponto do bulbo raquidiano de onde parte o pneumogástrico e que preside a todos os movimentos respiratórios. **Dar nó em fumaça:** ser muito astuto ou hábil; também se diz *dar nó em pingo-d'água*. **Ser cheio de nós pelas costas** ou **ter nós pelas costas:** ser manhoso ou complicado. **Ter um nó na garganta:** estar embatucado, não poder falar". Dicionário de português on-line Michaelis. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/no%20_1008688.html Acesso em: 2014

¹¹¹ CORDOVA, Cary. Op. Cit., 2014.

Figura 70 -: Regina Vater, Nós, 1973. Evento.



Fonte: Acervo da artista.

A figura acima pode ser considerada uma das mais emblemáticas do evento: um homem enrolado em cordas com um pano no rosto onde está escrito “made in Brazil”. Várias outras cordas formam uma teia em volta desse homem e o prendem numa árvore. Regina Vater não sabe dizer qual foi intenção desse espectador ao realizar esta *performance*, porém a contestação política é evidente. A metáfora será a grande linguagem utilizada pelos artistas brasileiros para chamar a atenção do público para sua própria condição política e social.

3.5. Tina América.

Das obras em que Regina Vater trabalha sobre o tema feminismo, *Tina América*, 1975 (Figuras 20, 21, 67), é uma das mais emblemáticas. Consiste num livro de artista, com fotografias de Maria das Graças Lopes Rodrigues, em que durante três horas a artista interpreta vários tipos de mulheres, com poses e roupas diferentes.

O feminismo¹¹² ganha força a partir da segunda metade do século XX e, no campo das artes visuais, questiona a hegemonia masculina tanto na produção de arte, quanto na crítica. Além disso, o feminismo irá propor a igualdade de gênero, discutindo o papel social da mulher no que tange à economia, às condições de trabalho e à submissão no âmbito doméstico.

Outro exemplo é o vídeo *Love Spaces*, de 1985, em que uma mulher nua tenta se comunicar com um homem que lê seu jornal. Entre os dois existe uma parede. Aqui é explicitada a disposição pra o estabelecimento da comunicação entre a mulher e seu parceiro.

Figura 71: Regina Vater, *Love Spaces*, 1985. Vídeo.



Fonte: Acervo da Artista.

Tina América, já mencionada, faz uma crítica a toda *performance* que a mulher muitas vezes encena para conseguir um bom casamento. Regina Vater

¹¹² De acordo com Michael Archer: “Uma das influências mais importantes sobre parte da arte e sua crítica nos anos 70 foi o impacto do feminismo. Como vimos, a relação entre o ponto de vista político de uma sociedade e sua arte havia sido o foco de muitos, principalmente dentro de uma estrutura teórica neomarxista. Fossem quais fossem os erros e acertos da distribuição de poder entre aqueles que produziam e aqueles que possuíam os meios de produção, a vasta maioria dos atores, em ambos os lados parecia ser de homens. A informação estatística produzida pelas primeiras ativistas apresentava suas razões em termos desoladores. Em 1971, por exemplo, o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles lançou uma declaração ressaltando que nos últimos dez anos, dos 713 artistas que haviam exposto em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas 29 eram mulheres. No mesmo período o museu havia montado 53 mostras individuais, sendo apenas uma dedicada a uma mulher. Proporções similares repetiam-se em museus e galerias por toda parte”. ARCHER, Michael. Op. Cit. 2001. p. 124.

cresceu numa casa em que, mesmo os pais sendo separados, a figura do pai exercia um grande poder. A tradição de mulher “bem casada” era uma grande premissa da sociedade da época, e que foi sendo contestada a partir dos movimentos de contracultura, surgidos a partir da década de 1960. Sobre esse trabalho, na explicação da artista:

RV: É muito...quero dizer...evidentemente...é ...eu acho que Tina América saiu muito dessa minha experiência como mulher independente tá entendendo... que...não é/eu não tava... assim... eu não tava procurando o casamento com o cara que vai me dar dinheiro... eu tava procurando o casamento com a pessoa que eu pudesse realmente gostar e que eu pudesse realmente ter uma...uma... um companheirismo tá entendendo?... Mas eu acho que naquela época os casamentos eram muito feitos na base... assim... do profits tá entendendo?... uma coisa assim... Ah ela casou bem!... Casou porque ela casou numa família de dinheiro... casou numa família com um nome... Então o Tina América saiu daí porque são as performances que a mulher... as mulheres eram levadas a fazer pra conquistar marido... tanto assim que o primeiro coisa... eu fui pro... em São Paulo... eu fui pra uma... uma... região de São Paulo que é ali perto da Estação da Luz... que era uma estação... é ...um bairro que só vendia coisa pra noiva classe média baixa...

AP: Ainda é.

RV: Ainda é?

AP: Ainda é.

RV: Pois é... aí eu fui lá pesquisar... tá entendendo?... é... como é que ...se tinha livro pra fotografia de casamento e tal... e eu comprei um livro brega... pra dili/pras fotos de casamento... e as fotos eram todas coladas nesse livro... Acontece que esse livro eu mostrei na minha individual do MAM do Rio... e ...essa individual... eu tava mostrando o LuxoLixo também... Eu fui MUITO mal recebida no Rio de Janeiro na exposição do MAM... no... eles...as pessoas... é... escreviam nesse livro do Tina América... elas escreviam assim... Fora puta capitalista americana.... Por que você tá trazendo esse lixo americano pro Brasil?... Aí então... a minha mãe... eu deixei esse livro na minha mãe... a mamãe destruiu o livro... porque ela não aguentou ler aquelas coisas... a mamãe destruiu o livro.¹¹³

A exposição que Regina Vater cita foi a individual *Restos de Paisagens*, no MAM do Rio de Janeiro, em 1976, quando retorna ao Brasil depois do prêmio de viagem ao estrangeiro. Esta exposição reuniu os trabalhos elaborados durante o período em que morou fora do país. É interessante esse relato da

¹¹³ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:19:04)

artista, pois percebemos a falta de conhecimento do público em relação às obras e às linguagens conceitualistas, além da falta de educação artística em geral: escrevem no livro danificando o trabalho.

Em sua volta do prêmio de viagem, a artista passa por vários países como Peru, Bolívia e Argentina. Nesses lugares, encontrou os mesmos tipos de mulheres com questionamentos em relação ao seu próprio papel na sociedade.

Figura 72: Regina Vater: Tina América, 1975. Álbum de fotografias.



Fonte: Acervo da artista.

Ao observarmos Tina América, fazemos a referência direta a Cindy Sherman (1954) e sua série de fotografias intituladas *Cenas de um filme sem título*, realizadas entre o final da década de 1970 e início de 1980 (ARCHER, 2001, p.145), na qual a artista também interpreta vários tipos de mulheres. A semelhança entre as duas artistas está no fato de que elas utilizam o autorretrato para registrar as *performances*. A diferença entre as duas obras, está na composição que cada artista escolhe para passar sua mensagem. As fotos de Regina Vater se assemelham aos retratos 3x4 para documentos. O enquadramento é direto, sem elementos ao redor, fazendo com que o público olhe diretamente para seu rosto, cabelo e roupas. O livro de fotografias, comprado na região das noivas da Estação da Luz, em São Paulo, traz o símbolo do casamento, tão procurado e respeitado pela sociedade. Ao folhear esse livro de artista, o espectador é levado a reconhecer suas mulheres e a si

mesmo nesses tipos tão comuns. Outra característica interessante é a referência, quase um anagrama completo, que *Tina América* faz à América Latina.

Já Cindy Sherman apresenta fotografias que ganham um ar de cinema, da mulher- atriz capaz de despertar a fantasia em homens e mulheres, ao mesmo tempo em que as mesmas passam uma imagem de tédio perante o próprio cotidiano. Ao fundo, vemos diversos cenários diferentes que vão ajudar a compor sua personagem: a cozinha, a biblioteca, o quarto, a cidade, a praia, o jardim.

Figura 73 -: Cindy Sherman, *Cenas de um filme sem título #3*, 1977. Fotografia.



Fonte: Disponível em:

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/#/4/untitled-film-still-3-1977/>

Também podemos destacar a diferença de três anos entre a obra de Regina Vater (1975) e o início da pesquisa de Cindy Sherman (1977). As duas artistas não tinham conhecimento do trabalho uma da outra, e isso só vem a reforçar o incomodo com as contradições do papel da mulher na sociedade da década de 1970, e a discussão em relação às questões de gênero. Nesse ponto as artistas caminham juntas já que são sujeitos diretos de interesse e discussão sobre a temática do feminismo.

3.6. O primeiro vídeo: o encontro com Ruth Escobar ou Jouez encore, payez encore.

A primeira experiência de Regina Vater com o vídeo aconteceu em Paris, em 1974. Foi o registro do dia-dia da trupe da atriz Ruth Escobar (1935- 2008) em turnê pela Europa. O contato com a atriz se deu através de Antônio Pitanga (1939), ator pertencente à companhia que estava na cidade para a apresentação da peça “Os autos sacramentais”, do dramaturgo e poeta espanhol Calderón de la Barca (1600-1681)¹¹⁴, com direção do argentino Victor García (1934-1982). Porém, por problemas técnicos, a peça estava com sua produção parada.

O encontro entre Regina Vater e Antônio Pitanga, que ela conhecia do Rio de Janeiro, foi um alento para sua permanência em Paris já que sempre nos relata que nesta cidade se sentiu muito deprimida e sozinha. O encontro com todos os atores da companhia e também com Ruth Escobar marcou uma nova perspectiva em sua estada na cidade francesa. No relato de Vater:

Aí eu encontrei na rua com o Antônio Pitanga... que eu conhecia aqui da praia...poxa...era da turma né...a praia do Rio de Janeiro...Ipanema era um clube né... naquela época... Aí eu falei.. oi Pitanga você por aqui... aí ele disse assim... Pois é e tal... e eu disse assim... Poxa...eu tô... se você souber de algum lugar pra alugar apartamento me fala porque eu tô querendo sair lá do hotel... e ele disse assim... Olha... por coincidência o filho do Glementino Fraga tá aqui no... em Paris e ele vai viajar e tá sublocando o apartamento dele... se quiser a gente pode alugar junto...e eu disse assim... Olha que máximo... Foi aí nessa época que ele me levou na casa do... e ele estava se separando da mãe da Camila também... eu não sei se a mãe da Camila estava lá em Paris... Aí é... nessa... é aí ele me contou e disse... Olha...eu estou chegando com a trupe da Ruth Escobar...aliás você bem que podia ir lá e lá e divertido e tal... nós estamos chegando do Terãa, onde teve um festival é... de ...de teatro, é uma peça do Victor García e... a gente... a gente... performou isso nas ruínas... acho que era Persepólís... uma coisa assim... e a gente veio pro festival do outono aqui em Paris pra fe... só que o Victor García idealizou essa peça numa máquina... uma máquina que ele mandou construir...e a gente performava nu... a gente fazia a performance.... a gente atuava nu em cima dessa peça e a máquina quebrou... e então a gente está à toa aqui em Paris...

¹¹⁴ OLIVEIRA, Rodrigo. Sobre os usos da máquina: Jouez encore, payez encore. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/79/artjouezencore.htm>> Acesso em: 2014.

tá todo mundo metido lá na casa da Ruth Escobar...vai lá...você vai se divertir...Porque ele viu que eu tava meio dep/deprê né... Aí então...eu apareci e ele apresentou... Ah é uma artista brasileira... aquela coisa né... e ela é fotografa...bababa... Aí a Ruth disse assim... Ah já que você é fotógrafa eu tô querendo fazer um vídeo contra o Victor García... porque é um absurdo essa coisa dele me deixar na mão ...to paga/gastei um dinheiro horrível com esse festival...trouxe essa trupe toda e agora a gente vai poder partici/...o...o pessoal do festival não quer que a gente faça a peça sem a máq uina...e eu já man/já mandei vir um engenheiro não sei da onde para consertar a máquina e queremos fazer com que... nós queremos era ela né.¹¹⁵ (00:22:02)

Ruth Escobar alugou uma Sony Portapack e entregou a Regina Vater para que fizesse as gravações. Na própria loja de aluguel a artista aprendeu a operar a câmera. Porém, como a própria Vater menciona, o vídeo era mais sobre a própria Ruth Escobar do que sobre a companhia. Esse trabalho a fez ter contato pela primeira vez com pessoas importantes como José Celso Martinez Corrêa, Glauber Rocha (1930-1981), Bob Wilson (1941). Ruth Escobar arquitetava as situações e dirigia os atores para que Vater filmasse.

Vários são os momentos marcantes desse trabalho com Ruth Escobar, como cenas de todos os atores da companhia deitados na cama, ou outra em que Escobar e outra atriz aparecem numa banheira tomando um banho de espuma. Mas duas cenas narradas por Vater são interessantes destacar, quais sejam, a do aniversário de Bob Wilson e a visita de Escobar ao escritório do diretor do Festival de Outono de Paris.

Sobre as filmagens do aniversário de Bob Wilson, Vater relata:

Bom, aí teve essa exposição do Bob Wilson no museu Galliera...que era o aniversário dele, era noite do réveillon... Aí fui eu, Paraná, Leina Crespi, eles carregando a... o portapack... e eu com a câmera filmar a entrada da Ruth na exposição do Bob Wilson... porque ela era muito amiga do Bob Wilson... porque ela tinha trazido o Bob Wilson pro Brasil com aquela peça.... ou se ela trouxe naquela época... ou trouxe depois... mas eu sei que ela trouxe o Bob Wilson pro Brasil com Stalin... e até que os militares censurara...não sei se você sabe como é que ela conseguiu passar o Stalin...ela deixou os filhos dela de refém na delegacia... ela pegou as crianças...levou e disse assim... Olha vocês fiquem com os meus filhos como prova...até vocês terem a prova dos nove que essa peça não é

¹¹⁵ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:22:02)

uma peça comunista ((risos))... Não, ela era totalmente louca... Bom...Aí então... ela... eu fui lá... pra filmar esse aniversário do Bob Wilson... tava toda a francesada...toda em vestido longo... e eu com uma capa de chuva (risos)... sei lá... assim... muito brega né... a Leina Crespi e o Paraná idem idem...e a gente lá de...de... pra registrar esse momento e nada da Ruth chegar...nada...nada...nada...e a gente tava assistindo lá aquele frisson todo e... Aí daqui a pouco chega uma... uma... um carrinho com um bolo gigantesco de aniversário pro Bob Wilson... aqueles bolos que você daqui a pouco espera que vai sair uma mulher lá de dentro... não... acho que não era bem o caso... mas... cheiro de vela e tal... aí eu... eu não sei se é minha imaginação que tá aumentando o bolo...mas com certeza era um bolo muito grande... aí... aí então entra o bolo e logo nesse momento entra a Ruth com um vestido maravilhoso de braço dado com o ministro da cultura francesa... ela pega e rouba o espetáculo porque chega o ministro da cultura francesa é maior do que né...o bolo de aniversário.¹¹⁶ (00:28:29)

Uma das cenas destacadas em entrevista com Vater, ela comenta¹¹⁷:

Aí então teve outra cena... é...ela disse assim...Hoje nós vamos na...no escritório do diretor do Festival de Outono...é o...esse vídeo/ esse vídeo tá datado...porque o Festival de Outono acontece em Paris em outubro... então esse vídeo eu fiz em outubro de 1974...Eu não sei quem foi que fez o primeiro vídeo no Brasil...mas com certeza eu fiz esse vídeo em outubro de 1974... Aí então eu...é...filmei...é a cena era assim, ela tava com um...terninho riscado, aquele terninho cinzento que gangster usa, né, aquela coisa riscada, assim, tinha um cravo preto na...na lapela ou um cravo vermelho...eu realmente não me lembro, mas me lembro que tinha um cravo na lapela, ela tava assim, meio masculinizada e tinha uma mala...Aí ela chega com uma piteira, ela usava uma piteira longa, chega e diz assim, “Se a questão é dinheiro, está aqui”...Aí abriu a po...a mala e tinha milhares de dólares na mala...assim, era muito dinheiro na mala...ela jogou isso na, na mesa do diretor do...teve uma discussãozinha lá com ele e eu filmando e abre essa mala cheia de dinheiro...e ela fala uma frase, que depois vira o título do vídeo. (00:30:57)

Em 1995 o vídeo saiu, produzido pelo artista Andrea Tonacci e com o título “Jouez encore, payez encore” (em português: Interprete mais, pague mais). Utilizando as imagens feitas por ele, por Regina Vater, Farrouk Maydi e TV

¹¹⁶ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:28:29)

¹¹⁷ Idem. (00:30:57)

Lausanne, Tonacci montou esse documentário que conta a passagem da trupe de Ruth Escobar pela França e Irã. A demora em apresentar gravações ao público se deve à própria Ruth Escobar que não permitiu por mais de 10 anos sua exibição.¹¹⁸

Regina Vater não teve mais contato com esse vídeo e apenas ficou sabendo de sua edição tempos mais tarde. No entanto, esta foi uma experiência reveladora, que proporcionou o aprendizado de uma nova linguagem artística que a acompanha até hoje e fez com que a artista seja conhecida como uma das pioneiras da videoarte no Brasil.

3.7. *Miedo.*

Antes de retornar ao Brasil de seu prêmio de viagem ao estrangeiro, a artista passou por alguns países da América Latina, entre eles, a Argentina. Nesse país estreita laços com Jorge Glusberge e Antoni Muntadas, e diz que esse último a incentivou a explorar um pouco mais o vídeo. O contato anterior com Manuel Chambi, já havia despertado a artista para linguagem, porém como não tinha acesso à câmera, não trabalhou a linguagem antes de 1974.

Em Buenos Aires, o artista Antoni Muntadas recomenda Vater para uma exposição no CAYC (Centro de Artes Y Comunicación). Para a exposição, Regina Vater compra uma Super-8 e produz sua primeira videoarte, intitulada *Miedo*, em 1975. Sobre suas motivações para o vídeo, a artista declara:

Aí então eu entrei em contato com o vídeo através foi Muntadas...eu sempre tive... assim...muita fissura... vontade...e eu fiz meu primeiro vídeo em Paris, por causa da Ruth Escobar, daquela célebre história...da Ruth...Aí... mas eu nunca tive uma câmera de vídeo... nem nada...aí... eu comprei uma camerazinha até de Super-8... nessa viagem e comecei a filmar... na verdade... na Argentina e o...o... Glusberg era o rei do vídeo e tal... e ele tinha uma câmera de vídeo... aí quando eu cheguei na Argentina... tava assim um clima muito

¹¹⁸ Os dados desse vídeo estão no site da Cinemateca Brasileira: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=D=024835&format=detailed.pft>

balançante... a Isabelis... a Isabelita... tava por cair e eu comecei... comecei a sentir aquela coisa... aquela paranoia... aquela coisa que eu já conhecia do Brasil né... aquela coisa da revolução...aí...e eu fiquei morrendo de medo de voltar pra casa e encontrar o mesmo clima... porque eu sai na época do Médici... que foi uma época trágica pro Brasil né...foi inclusive na época que eu tinha feito o Calabar... a capa do Calabar... que foi censurado... aí então... eu...me deu essa coisa de fazer um vídeo sobre o medo...e aí...e aí eu disse...eu quero saber como é que essas pessoas aqui acham... pensam sobre o medo¹¹⁹.

A situação política de vários países da América Latina era de regime ditatorial. O medo era comum entre as pessoas por conta das mortes e das perseguições políticas. Regina Vater viveu todo o processo do golpe de 1964 no Brasil e viu muitos conhecidos sofrerem com a censura de seus trabalhos e até mesmo com prisões. Chegar à Argentina, durante o governo de Isabelita Perón e a pressão dos militares para tomar o poder, fez com que esses sentimentos viessem novamente à tona.

Vater conta que foi para a Praça San Martin, acompanhada de um colega uruguaio, e com um pequeno gravador foi perguntando às pessoas o que elas achavam do medo e o quê causava esse sentimento nelas. No relato da artista:

Aí eu fui pra praça San Martin com um menino uruguaio...que eu tinha conhecido lá através do pessoal da embaixada...que ele era namorado de um cara...da filha de um ...cara que trabalhava lá na embaixada...aliás um senhor muito simpático... e...esse menino era tupamaro... ele me confessou que era tupamaro... ele tava na Argentina porque ele tava fugindo do Uruguai... que o Uruguai é...tava... foi pior né... foi um dos piores lugares... Aí então... ele topou me ajudar nesse vídeo... aí a gente foi pra praça San Martin com um gravadorzinho e começamos a fazer umas entrevistas com o povo lá... é.. o que você acha do medo?... aí tinha umas respostas das mais variadas... assim... desde a... do tom social...econômico... psicológico...tinha gente que era gay... tinha gente que era... é... tinha criança... tinha senhoras idosas... tinha de tudo...tudo... de todos os níveis sociais... foi muito interessante... Eu tenho alguns dizeres disso em papel... tá... é... eu tenho isso em papel... eu descobri entre meus alfarrábios... algumas transcrições...¹²⁰

¹¹⁹ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:32:29)

¹²⁰ Idem. (00:33:57)

Usando uma câmera Super-8, a artista gravou de uma só vez 13 minutos de vídeo em que ela fazia caras de medo de acordo com a gravação dos depoimentos das pessoas. Por sugestão de Alfredo Portillos, com quem tinha um relacionamento na época, ensaiou antes para que tudo corresse bem, já que naquela época a edição do vídeo era feita na própria câmera. Jorge Glusberg foi quem empunhou a câmera na ocasião e fez a edição. Para a realização do vídeo, a artista mandou uma carta para a embaixada do Brasil pedindo dinheiro para arcar com as despesas da edição dessa gravação, na qual deixou apenas as vozes das pessoas falando sobre o medo. Sobre o processo de produção, Regina Vater explica:

RV: Então, foram 13 minutos de eu ãh...caras de medo assim né, sem parar né, até a fita acabar, porque eu fazia aquilo escutando o som, tá entendendo...da fita....a fita tocando...aquele som tava sendo gravado ao mesmo tempo que eu e minha cara tava dando... fazendo a performance...E aí eu dep./é:...foi muito engraçado porque o Glusberg tinha que fazer assim... a edição dentro da câmera né... então ele primeiro tinha o mapa da... de Buenos Aires...e...botando o lugar da praça... e aí nessa ocasião...e como o... Miedo, né, Fear, tava escrito em inglês... e aí... naquela época inglês era assim...a:.. A língua...mas também tinha o pessoal que ficava... eu...eu levei uma chicotada do Frederico Moraes quando eu fiz aquela série ART...porque ao invés de usar a arte com E...eu useo só...é...

AP: Em inglês...

RV: Ih... mas aquilo ali rendeu...mas então...é...Aí o Glusberg filmava aquilo, e eu tinha colocado a música do Gilberto Gil...assim “A ema gemeu”...que é o que ele fala sobre o medo nessa música né...aí então...que é o medos dos bichos...que acho...não sei se é, agora não me lembro bem da música...mas eu...mas na minha cabeça agora parece que o mesmo que, a ema dá o grito né por causa, avisando que o bicho homem tá chegando, não sei se é isso, mas na minha cabeça agora no momento...me parece...a ema gemeu...(inaudível)...ela é mais ou menos assim a música...E depois entra né, essa parte toda da fita do pessoal falando e eu vou até o final fazendo essas caras de medo.¹²¹

¹²¹ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:35:44)

O vídeo tem uma conotação política clara: o medo da ditadura brasileira e também de todas as outras que foram instauradas na América Latina na época. Como voltar tranquila a um país em que seus pares ainda eram exilados ou presos? Explorando o medo alheio, Vater exterioriza sua própria condição de cidadã que vivia os medos de uma situação política de opressão.

Figuras 74 (a e b): Regina Vater, *Miedo*, 1975. Fotografia do vídeo.



Fonte: Acervo da artista.

Infelizmente a fita com a gravação do trabalho foi perdida. Por desconhecimento de técnicas de conservação, a película de acetato sofreu degradação pela “síndrome do vinagre”, ocasionada normalmente pelo calor e umidade ambiente. O forte cheiro de vinagre (ácido acético), a adesão das faces da película umas às outras e o medo de contaminar os outros filmes, fez com que a artista jogasse fora o original que não tinha uma única cópia.

O áudio foi doado ao Museu da Imagem e do Som em São Paulo na ocasião da organização da exposição individual *Quatro Ecologias*, realizado pelo Oi Futuro em 2012.

Regina Vater guardou os registros fotográficos que realizou durante uma das exposições do vídeo *Miedo* e por isso podemos ter a noção da sequência de sua *performance*: a câmera posicionada para enquadrar seu rosto de perto mostra a artista de olhos fechados ou abertos e seu rosto sempre sério, sua expressão

oscila entre negação e súplica. Num movimento catártico, a artista expõe o medo e a apreensão de se viver na América Latina naquele momento, chamando a atenção de seu espectador para aquele contexto histórico.

Figura 75: Regina Vater, *Miedo*, 1975. Fotografia do Video.



Fonte: Acervo da artista.

O catálogo, as fotos, a reportagem, o áudio e o depoimento da artista constituem, portanto, fragmentos de uma obra desaparecida, da qual podemos ter apenas uma ideia enquanto acesso sensível, estético, fenomenológico; para além de uma proposição crítica acerca de seu lugar na arte latino-americana.

3.8. Sobre a vida de artista ou o início de tudo.

O interesse da artista pela arte começa desde muito cedo. Conta que sempre desenhou, e que esse era um dos seus principais meios de contato com as pessoas, já que se considera muito tímida e também por conta de sua dislexia. Lembra com carinho das pessoas que a incentivaram no desenho e também de seus primeiros mestres em pintura.

Um ponto importante que marcou consideravelmente sua trajetória são os

conflitos familiares que sua escolha desencadeou. Seu pai, médico militar, não aprovava a carreira da filha, o que a fez trabalhar desde adolescente para custear suas aulas e seus materiais. A independência financeira e familiar que sempre buscou a fez sair de casa para morar sozinha com um namorado, o que foi escandaloso para os costumes da época.

Figura 76: Regina Vater aos sete anos de idade.



Fonte: Acervo da artista.

Essas histórias são muito compartilhadas por Regina Vater a qualquer pessoa que queria conhecer sua trajetória. No vídeo gravado para esta tese, percebemos que esses momentos foram decisivos para a escolha e formação da artista. Em suas próprias palavras:

Olha eu acho que...toda a minha infância eu sempre adorei desenhar né... Quando eu era pequena...muito pequenininha...eu tinha um pediatra...Doutor Calazans Luz... que eu ia pro consultório... Eu adoRAva... e uma das coisas que eu fazia era baiana... desenhava baiana... não sei porque eu fa/desenhava as baianas...e... nunca ninguém me contou também... porque eu era bem pequena... e aí ele falava assim quando eu chegava no consultório dele... Ah...de/desenha umas baianas pra mim porque quem vai pagar a consulta hoje é você com as baianas que você vai desenhar pra mim... eu

achava aquilo o máximo né... ele realmente dava muita importância pra aquilo... E:: depois o papai também... é: o papai separou da mamãe quando eu tinha doze anos mas quando eu era garota ainda no primário...ele... eu me lembro dele desenhando é:: assim...vultos da história... Joaquim Nabuco... pessoas assim não... nos meus cadernos escolares e eu também achava aquilo o máximo... porque o papai tinha um jeito assim de... de... assim pra desenho natural...tanto assim que... ele foi sempre contra a minha... o fato de eu querer ser artista e no final da vida dele ele acabou pintando quando ele... assim... no período pré Alzheimer dele... quando ele começou a doença... quando começou a atacar um pouco... foi uma das coisas que ele... ele... pintava parece não sei quantos quadros por dia tá entendendo... e:: também eu tinha uma freira no colégio... eu estudei no Sacre Coeur e eu tinha uma freira no colégio que ela era até nascida em Minas...em Ubá... a Mãe Sagrado Coração de Jesus... que ela era uma freira assim muito popular entre é... entre as alunas e ela era professora de desenho... e ela adorava as coisas que eu fazia... assim ganhava nota dez com ela tá entendendo... então era uma coisa que eu me sentia importante porque em muita... como eu sou disléxica...e nunca isso foi assim... tocado... meu...imagina... filha de médico e tudo... meu pai nunca falou que eu era... eu acho que o papai...e...negava as coisas... eu só vim descobrir que eu era disléxica nos Estados Unidos pra falar a verdade... depois que eu conheci o Bill... eu sempre errei número... errei é:: acento... a .. gramática quando eu... eu ... eu escrevo... às vezes eu botava uma letra antes da outra... vê os meus e-mails como é que são né... Então... o desenho era onde eu... me destacava do grupo... era onde eu me sentia importante... porque de outras meninas era assim... notas maravilhosas... tinham matérias que eu... que eu conseguia fazer bem... é... geografia... história... e desenho né.¹²²

O interesse pelo desenho e pela pintura continuou durante a adolescência de Regina Vater, e foi nesse período que a artista buscou cursos para o aprendizado destas linguagens. A primeira vez em que teve aulas de pintura foi com um professor holandês, cliente de seu pai, e logo na primeira aula não gostou de seu método de ensino. Algum tempo depois passou a ter aulas com o artista plástico Frank Scheaffer, que considera seu primeiro mestre. Mesmo com a proibição de seu pai de frequentar as aulas, Vater trabalhou para pagar as aulas até que Sheaffer, sabendo de seu esforço, autorizou que ela frequentasse as aulas de graça. De acordo com a artista:

Foi assim...quando eu comecei a achar que eu era... assim... o máximo (risos)... eu tinha uns dezesseis anos... eu fui no Jorge

¹²² Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:40:01)

Montmartre pra tentar vender meus quadros... porque eu não tinha dinheiro... o papai... a separação causou muito problema econômico é: pro nosso lado da família... E então eu não tinha... eu não tinha... e eu era adolescente... queria comprar roupa... sei lá... fui lá no Jorge Montmartre e disse assim... Ah...eu queria vender meus quadros e não sei o que lá... Aí ele falou assim... Olha você tem muito talento... mas eu... eu aconselho você ir nesse meu amigo... aí deu um cartãozinho com o endereço do Frank e o telefone... Aí o Frank morava aqui na Bulhões de Carvalho... aonde você saltou... bem pertinho mesmo da esquina... hoje em dia é um prédio... E: e na garagem dele... ele fazia a escolinha dele... Aí tinha... eram uns cavaletes que ele mesmo deve ter construído e tinha assim... é...várias alunas lá... até a Regina Silveira uma vez apareceu por lá... eu me lembro... E... a... tinha sei lá... tinha umas oito alunas por aí... tá entendendo?... E a gente ficava desenhando em papel de pão... e a gente ficava desenhando... era giz... papel de pão... umas tintas fedorentíssimas que ele mesmo fazia é:: fazia lá com os pigmentos... com cola... sei lá o que...mas eu desenhava... desenhava... desenhava...todas essas minhas coisas estão todas perdidas né... E:: adorava desenhar... e eu desenhava muita criança ou então natureza morta... e aí eu fiquei no Frank um tempão.¹²³

Outro ponto interessante desse momento da vida da artista era o cenário artístico e cultural da cidade do Rio de Janeiro, e que tinha o bairro de Ipanema como reduto. Personagens importantes como Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Nara Leão, Millôr Fernandes, Glauber Rocha, Hugo Carvana, Leila Diniz entre outros, frequentavam os famosos bares Veloso, Zeppelin e Jangadeiro para discutir política, filosofia e cultura (Queiroz, 2012). Movimentos como a Bossa Nova e o Cinema Novo surgiram nesses espaços. Regina Vater frequentava esse cenário, porém relata que sempre ficava calada, só observando e aprendendo tudo o que escutava daqueles intelectuais:

Eu era muito tímida... eu sempre fui muito tímida até eu ir pros Estados Unidos... Mesmo quando eu frequentava aqui a turma de Ipanema... eu era uma pessoa que ficava nas margens...tá entendendo?... Eu sobressaia porque eu era engraadinha... era bonitinha e tal... as pessoas achavam... Então tinha essa coisa... mas eu não falava... eu ficava escu/Eu escutava mais do que falava... eu nunca ousava dizer nada... muito medo de falar besteira né... então... é: mas eu aprendi muito por causa disso né... porque eu ficava calada (risos).¹²⁴

¹²³ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:44:37)

¹²⁴ Idem. (00:44:00)

Depois de frequentar o ateliê de Frank Scheaffer, Vater passou a ter aulas com o artista Iberê Camargo, que a artista classifica como sua parteira no conhecimento da arte e da técnica da pintura. Nessa época também teve contato com alguns artistas pertencentes ao grupo da *Nova Figuração*, que também frequentavam o ateliê desse artista, como já mencionado no Capítulo 1 desta tese. Sobre esse período, como aluna de Iberê Camargo, Regina Vater comenta:

O Iberê sempre aparecia lá no Frank né... aí então é:: eu... eu não sei como é que eu acabei no Iberê... eu só sei que eu tava querendo é:: e o Iberê ensinava lá na Urca... que tinha uma escolinha... é... que pertencia ao governo... a prefeitura... sei lá... ele dava aula nesse lugar... e aí tinha uma... o Iberê detestava dar aula nesse lugar porque eram todas... as alunas eram todas donas de casa... cricri... mulher cricri.. e o Iberê dizia assim... Essas mulheres vêm aqui só pra gastar o meu tempo... e não sei o que lá... e tinha as irmãs Barbosa... que eram duas gêmeas... filhas de um escritor famoso que agora eu me esqueço o nome dele e... e a Elisabeth... então eu ficava de turminha com essas três... e aí então... Ah e o Vergara... o Vergara... mas o Vergara apareceu mais no Iberê... na época... depois que o Iberê saiu dessa escolinha e foi lá para o ateliê dele.¹²⁵

Para Regina Vater, ter Frank Scheaffer e Iberê Camargo como seus primeiros mestres foi um fator que a auxiliou na disciplina de seu trabalho, e também na busca da experimentação como forma de aprendizado. Se o primeiro era focado na técnica, o segundo a fez explorar as possibilidades da pintura como linguagem.

O que mais marcou Regina Vater no início de sua carreira foram os conflitos familiares. Seus pais se separaram quando ela tinha doze anos de idade. Sua mãe enfrentou problemas financeiros por conta da separação, porém, o ex-marido tinha grande poder de decisão com relação à casa e à vida das filhas, mesmo já tendo constituído nova família.

Enquanto achava que a pintura era apenas um hobby, seu pai a incentivou. Porém, quando optou por seguir o caminho da arte, ele foi contra sua escolha e tentou dissuadi-la de várias formas. Em conversas informais a artista sempre

¹²⁵ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:52:05)

menciona essas brigas familiares. No vídeo que acompanha esta tese, a artista relata um desses conflitos:

Quando eu tinha quinze anos... o papão é:: falou assim... Ah á que ela tem tanto jeito assim pra/ ele já não tava mais com a mamãe... aí então ele disse assim... ah como ela tem tanto jeito assim arte é:: eu ainda tava no colégio de freira... eu vou levar ela no Van Back... o Van Back era um cliente dele que era um pintor holandês de péssima categoria... horrível... fazia umas paisagens... bom é o que o povo adora comprar né... Aí então... aí ele disse assim... mas eu tenho que ir nas suas aulas com ele porque ele é muito mulherengo... e ...ele morava até na avenida Niemeyer esse...esse senhor... num prédio na avenida Niemeyer... que hoje em dia é um caminho pra uma favela grande... Aí é:: eu detestei essa aula com o Van Back... a mamãe...(..) Aí então... aí eu fui lá né... eu detestei... ficava pintando a pedra da Gávea... me ensinando como é que fazia... e eu tava achando aquilo um porre né... aí eu nunca mais fui... acho... acho que foi o primeiro e última aula que eu fui... aí pro papai também foi bom porque ele se livrou daquele compromisso né... Aí um dia ele apareceu lá na casa de ma/na casa de mamãe com... com um monte de tinta brasileira... mas esqueceu de trazer os pincéis... ele trouxe uma caixa cheia de tinta a óleo... Eu fiquei tão excitada que eu passei a noite toda pintando com o dedo... e o meu primeiro quadro... foi um... um Jesus assim... sendo é:: açoitado...mas você só via o corpo dele... e aquela cara assim sabe... agonizante assim... era um quadro assim... a mamãe até a po/pouco tempo tinha esse quadro... quadro esse que o papai rasgou... ele ainda rasgou com navalha todos os meus quadros depois... quando ele descobriu que eu tava estudando pintura... eu pintava o... ele de... rasgou com gilete todos os meus quadros... a mamãe ainda guardou esse do Jesus...

AP – Mas já...

RV – Eu tinha já vários quadros tá entendendo?

AP – Mas foi descartado esse do Jesus? Ou...

RV – Esse de Jesus não foi descartado... mamãe guardou porque era Jesus né... a mamãe... com essa coisa re/religiosa da família brasileira mas... ela guardou... os outros foram jogados fora né... é... foi quando ele descobriu que eu tava pin/ é: estudando pintura com o Frank Schaeffer.¹²⁶

Regina Vater teve sua juventude inspirada por um Rio de Janeiro inventivo e cultural. Seus primeiros mestres a ajudaram a descobrir seu caminho e a persistir no trabalho diário de observação do mundo e transformação em arte. O início de sua trajetória como artista está atrelado à sua participação na Nova

¹²⁶ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:44:35)

Figuração, que solidificou seu nome no mercado de arte brasileiro. Porém, esse foi só o início de uma carreira pautada pela experimentação.

3.9. Nova Figuração e ainda sobre Iberê Camargo.

Regina Vater em seu aprendizado em artes considera seus grandes mentores os artistas Iberê Camargo, Hélio Oiticica e Lygia Pape. Os três mostraram a ela que o importante em arte é experimentar. O primeiro ensinou a experimentação na pintura, não exigindo rigidez de técnicas. Os dois últimos ensinaram a experimentação em relação às linguagens conceitualistas.

No ateliê de Iberê Camargo a artista fez contato com os futuros artistas que estariam, assim como ela, com suas pesquisas baseadas na pintura e na *Nova Figuração*. Artistas como Antônio Dias, Rubens Guerchman, Roberto Magalhães e Anna Maria Maiolino frequentavam o espaço. Esse contato foi fundamental para o desenvolvimento do seu trabalho nos âmbitos temático e técnico, como relata:

O meu trabalho mudou muito depois que eu fui pra lá... quero dizer... foi uma... uma constelação de fatores porque...naquela época o Vergara... tava junto com o Antonio Dias... o Guerchman...o Roberto Magalhães...era um grupo... um... o clube do bolinha como dizia a Anna Maria Maiolino... eles eram o G4 né... E... é... na mesma época que eu fiz a minha primeira exposição em 64 eles estavam fazendo a exposição deles também... a primeira... Aí eu olhei pra aquilo... e eu olhei pro meu trabalho... meu trabalho era um trabalho ultra adocicado... eu até tenho uma coisa que eu posso te mostrar... nossa... eu... não tinha a menor comparação tá entendendo... Aí eu disse assim... Meu Deus o quê que eu tô fazendo?... Não... isso não... até essa entrevista que eu dei pra essa Marisa Alves de Lima que não assinou a entrevista que ela fez comigo com o nome dela... fez Ana Karina... ela deve ter feito isso pra ganhar dinheiro a minha entrevista porque (risos) ela... nossa... ela assinava entrevista com todo mundo e comigo não né... Eu até falei... eu disse... Oh... eu tava expondo e eu dizendo pra ela... Não... eu... meu... tô sentindo que eu tenho que fazer uma mudança... meu trabalho não é nada disso... meu trabalho vai mudar e não sei o que lá... Aí então... eu comei/foi aí que eu aportei na *Nova Figuração*.¹²⁷

¹²⁷ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:56:59)

Vater comenta sobre o papel da Galeria Relevo (1961-1969), no Rio de Janeiro. De propriedade de Jean Boghici (1921) e alguns sócios, esta foi importante na divulgação do movimento francês *Nouveau Realisme*, que tanto influenciou os artistas da *Nova Figuração* brasileira, além da *Pop Art* americana. No relato da artista:

É... eu ia muito na Galeria Relevo... do Jean Boghici... que essa turma toda ia né... e... e... nessa época... em 64... eu já estava na escola de arquitetura... porque eu fui fazer arquitetura pra dar um diploma pro meu pai... porque ele queri/não queria que eu fosse artista nem nada... e então é... e... e quem trabalhava com o Jean era o filho do Marcier... é o ele dava... é... é... esse menino trabalhava com o Jean e tava estudando arquitetura também... e ele era meu colega na escola... eu me esqueço o nome dele... é... era não sei o que lá Marcier o sobrenome né... me esqueço realmente do menino... desse menino... mas aí... então a gente ia muito lá... o :: os nossos colegas da escola eram metidinhos a...:: a ser assim connoisseur de arte e tal... então a gente ia muito lá na... na galeria do Jean... e o Jean expunha um pessoal de Paris... teria que colocar no google pra ver o quê que ele expunha naquela época porque era o pessoal... era a... o Jean que trouxe de uma certa maneira a *Nova Figuração* pro Brasil tá entendendo?¹²⁸

Em relação ao seu processo de produção nesta época, Vater nos relata um de seus exercícios de pintura, na época em que frequentava o ateliê de Iberê Camargo e iniciava suas temáticas de questionamento do papel da mulher na sociedade. Lembramos que nesse período, a paleta de Iberê Camargo tendia para o preto, os tons terrosos, antes de mais tarde ganhar a luminosidade dos azuis e vermelhos de cunho mais Pop. O relato da artista:

Bom... o Iberê mostrava muito o grupo COBRA... de... da:: ali de Copenhagen né... a... aí então... é: aquilo evidentemente fez a minha cabeça olhando aquelas coisas... então os meus quadros começaram a ter aquela... aquela... aquele gestual mais impressionista e tal... e foi se ameni/foi...foi se acalmando e entrou aí... quero dizer já/ essa coisa impressionista ela já tinha uma...uma certa *Nova Figuração*.... mas foi se acalmando e entraram nos ecolines... nos guaches e tal... E eu era vizinha do Roberto Magalhães também... eu nun/quero dizer... eu achava as coisas do Roberto interessantes... hoje em dia eu não acho tanto não...mas... é:: mas era mais a gravura...a lito dele né... que a parte assim de desenhos e tudo eu acho assim meio ilustração... mas o... Aí então... eu andei lendo/A minha cultura sobre arte era muito rala... mas eu andei lendo

¹²⁸ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:58:35)

coisas sobre o Da Vinci... e descobri aquela coisa... aquela frase do Da Vinci... que o Da Vinci diz pra você tentar ver as imagens nos muros... nos velhos muros...que se formam no musgo e tal... Aí... eu comecei a...a...jogar tinta no papel com muita água... e ficava aqueles...aquelas manchas assim... então eu comecei a...a ... pegar as imagens que eu via...era quase como um teste de Rorschach né... pegar as imagens que eu via... que eu já tinha na minha cabeça trabalhar em cima desse papel da mulher... por causa da minha relação com meu pai... tá entendendo? A relação que eu tinha com meu... com esse namorado com quem eu sai de casa depois... pra morar com ele... que era um cara que nunca me assumiu...¹²⁹

Quando Regina Vater fala que sua obra tinha um caráter impressionista, devemos ler como expressionista, já que as características desse movimento estão presentes no trabalho da artista e também na obra de Iberê Camargo. O interessante dessa fala da artista, lembrando o início de sua trajetória, está no olhar crítico que ela lança sobre a época e sobre seu próprio percurso. Aponta a experimentação, a partir desse ponto, como seu meio maior de pesquisa e que vai ser levada para as outras linguagens por ela trabalhada.

Ao jogar tinta e água no papel, exercício mais que comum nas universidades de artes e cursos de pintura, o caminho que o aluno exercita é o do olhar. Vater segue em seu exercício incansavelmente, resolvendo sua vida pessoal no trabalho, como ela fez em *Nós*, ou quando fala da peça *Gracias Señor*, de José Celso Martinez. A *Nova Figuração*, portanto, está na trajetória artística de Regina Vater como o início de suas experimentações em arte.

3.10. Exposição *Contemporary Brazilian Works on Paper*.

Como já exposto no primeiro capítulo desta tese, a exposição *Contemporary Brazilian Works on Paper* ¹³⁰a primeira experiência de Regina Vater em curadoria. Realizada na Nóbe Gallery, em Nova Iorque, em 1979, a exposição

¹²⁹ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (00:59:52)

¹³⁰ Como convite e cartaz foram feitos por pessoas diferentes a exposição tanto foi chamada de *Contemporary Brazilian Works on Paper*, como também de *Contemporary Works on Paper by 49 brazilian artists*.

trazia desenhos de 49 artistas brasileiros, entre eles Lygia Clark, Claudio Tozzi, Cildo Meireles, Regina Silveira, Ana Bella Geiger, além da própria artista.

O contato veio por parte de um amigo¹³¹ da MPM, agência que estava com a conta de publicidade do Banco do Brasil para um grande evento em Nova Iorque. A artista foi convidada para organizar uma exposição. Diante de uma boa oportunidade para divulgar a arte brasileira no grande centro da arte internacional, a artista fez contato com artistas brasileiros para que enviassem trabalhos em papel (desenho, colagens, xerox, fotografia, por exemplo) para a mostra.

A primeira dificuldade que Regina Vater encontrou foi com o texto do catálogo. A historiadora e crítica de arte Aracy Amaral foi convidada para escrevê-lo. Seu artigo abordava a falta de tradição que os artistas brasileiros tinham com a linguagem e as dificuldades decorrentes. O texto intitulado “A dificuldade do desenho”, traz uma abordagem do desenho brasileiro entre as décadas de 1940 e 1970¹³². Alguns artistas não gostaram do artigo e reclamaram com Vater.

Com o catálogo em processo de elaboração na MPM, as fotografias dos artistas e dos trabalhos tiradas, os contatos realizados, já no final do processo a verba foi cortada. Segue o relato revelador de Regina Vater:

Eu quero que você faça uma coisa pra mim que eu acho que vai ser maravilhoso... eu tô...eu tô trabalhando com a conta do Banco do Brasil... lá na MPM... e o Banco do Brasil vai inaugurar... umas é:: agências... em Nova Iorque... uma agência em Nova Iorque... uma nova agência em Nova Iorque e tal... e a gente quer fazer um splat assim de convidar Tom Jobim... pessoas assim... de muita evidência na música... e ... eu tava pensando em fazer uma exposição na Leo Castelli de

¹³¹ Regina Vater preferiu não revelar o nome desse amigo.

¹³² Numa das passagens em que Aracy Amaral comenta sobre o desenho desenvolvido pelos jovens artistas da década de 1970, ela escreve: “A nossa opinião é que os desenhos que vemos expostos por jovens que poderiam ser incluídos numa já viciada nomenclatura de ‘vanguarda’ (?) nos últimos tempos é o trabalho realizado com certo bom gosto, recorrendo a montagens refinadas, com a utilização de fotos ou textos impressos ou carimbados sobre papéis quadriculados, elaborados ainda a ‘crayon’ colorido, nanquim ou lápis-cera, memórias individuais, anotações para futuros trabalhos irrealizáveis, ou seja, pseudoprojetos. A demasiada facilidade os caracteriza e, a par da pobreza conceitual, o esoterismo já mencionado os torna hermeticamente cerrados, aparece muito rara a inventividade e a alienação é quase total do ponto de vista social”. AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1982.p. 323.

arte brasileira... eu disse assim... Você tá louco... a Leo Castelli meu filho num... nem sabe que o Brasil existe... o Leo Castelli nem sabe... o... o... o Brasil não existe pra aquele pessoal... e depois lá pra arranjar uma exposição no Leo Castelli você tem que programar com anos de antecedência... ele disse... Ah...mas o Banco do Brasil tem dinheiro... eu disse... Não interessa... não é assim também não... mas... ele disse... Não... mas é porque você conhece muita gente de vanguarda no Brasil... de arte contemporânea nunca foi vista por lá... eu disse... Não... isso a gente pode arranjar mas em outro lugar... eu tenho que fazer contato com as pessoas que eu ainda conheço lá e tal... Aí então eu comecei a contatar... contatei essa lista toda de gente que tá aí no... até na internet.... não é difícil de achar... Aí... é:: as pessoas se animaram todas... eu inclusive convidei a Aracy Amaral pra escrever... a primeira era pra ser uma exposição de desenho brasileiro...nós/eu bolei... fazer sobre desenho porque era papel e era fácil carregar... e... e fácil assim de passar mais pela alfândega e tal... Bom... Aí então... é::a Aracy escreve um texto contra o desenho brasileiro... depois... os/as pessoas souberam do texto... por exemplo... o Julio Plaza quase quis me matar... eu disse assim... Olha eu não posso dominar a cabeça da Aracy... ela escreve um texto... um catálogo inte/que ia ser uma exposição internacional... ela escreve um texto dizendo que no Brasil não tinha tradição em desenho... Aí então... infelizmente eu não tenho esses arquivos porque... tavam lá entre arqui/as coisas que tavam... que foram na casa da minha tia que ela jogou lá... tá entendendo... Bom... Aí é:: Mas com certeza se você falar com a Regina Silveira ela vai lembrar dessa história né... Aí então... é:: eu como tinha convidado todas as pessoas... o... o... também outras pessoas que são prova disso... Osvaldo... convidei o fotografo no Rio... era o Osvaldo... o... o... Pedrinho Osvaldo Cruz... e em São Paulo o Rômulo Fialdini... o Rômulo tirou fotografia de muitos artistas... tirou as minhas... ficaram muito bonitas até as minhas fotos... eu não tenho... as fotos que ele tirou de mim... Tirou de todas as pessoas... todos os artistas paulistas das artes... e os outros artistas de outros estados me mandaram as fotos pro catálogo... O catálogo... já havia/tava sendo mais ou menos planejado lá na MPM... porque ti/o cara tinha que fazer um dome lá pro Banco do Brasil... Aí um dia esse cara me aparece dizendo assim... me telefona dizendo assim... Olha... vai ter uma reunião no Brasil/ no Banco do Brasil... você tem que ir comigo... Eu nunca tinha ido no Banco do Brasil porque naquela época não tinha o CCBB nem nada... a gente foi lá no Banco do Brasil lá na cidade... Aí ele disse assim... você espera aqui no corredor... que eu entro pra reunião... Eu já achei aquilo estranho... Aí eu fiquei rezando... E olha tá perigando de não acontecer... eu disse... O QUE?... eu já tava com todo o pessoal... Lygia Clark... Hélio Oiticica... As pe/uns nomeções já ne naquela/quero dizer... naquela época não era o que é hoje... mas a lista vocês decidem se era gente importante ou não... Bom... Aí então... eu fico do lado de fora rezando... Aí daqui a pouco apreço o personagem lá de dentro dizendo... Olha nada

feito... Menina o chão abriu debaixo dos meus pés... eu fiquei assim... aí fui pra casa atordoadá.¹³³

Diante desse problema, Regina Vater pediu ajuda a Lygia Clark, que sugeriu que elas criassem uma lista de apoio financeiro para que a exposição acontecesse. Clark abriu a lista com a doação de cinquenta dólares. Infelizmente os outros artistas puderam contribuir com pouco dinheiro o que fez com que a arrecadação não fosse suficiente.

Então, Regina Vater procurou apoio tanto no Itamaraty quanto no consulado dos Estados Unidos em São Paulo. O Itamaraty, na figura do chefe da divisão cultural Edgard Teles Ribeiro¹³⁴, e o consulado brasileiro em Nova Iorque viabilizaram as passagens, hotel, o coquetel e os convites, além de facilitar a entrada da artista com as obras em território estadunidense.

A adida cultural americana Linda Shearer, que era curadora do museu Guggenheim, também entrou em contato com Earl Willis, dono da Nobé Gallery, pedindo o espaço para a mostra brasileira. Regina Vater conhecia Willis quando fez uma exposição individual na Marina Urbach Gallery, em 1977, o que facilitou o agendamento com a galeria, porém ficou claro que não haveria verba extra para um vernissage completo. Vater também conseguiu com a Varig o transporte das obras não precisando pagar o excesso de bagagem.

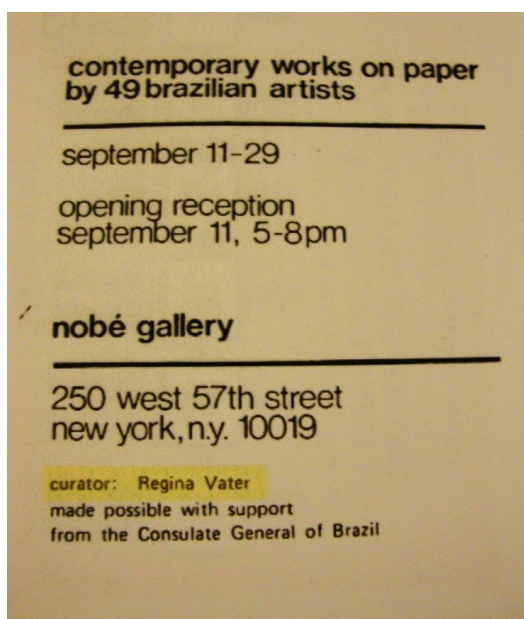


Figura 77: Convite da exposição, 1979.
Fonte: fotografia: Arethusa de Paula, 2014.

¹³³ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (01:02:23)

¹³⁴ Vide anexo 17.

É interessante observar na fala de Regina Vater o papel evasivo do governo em relação à promoção da cultura brasileira fora do país:

E eu consegui a casa de uma amiga minha... a Malu Karen pra ficar lá em Nova Iorque na casa dela... era um loft... só que não podia fumar e eu fumava desbragadamente... na... não podia fumar na casa dela... ela era... ela era muito psicótica... maluca... psicótica não... louca... A...a... e ela era psicanalista... imagina... Aí então é... ela me enxotou de casa porque ela sentiu cheiro de fu/sentiu cheiro de cigarro... Eu fiquei sem lugar pra morar em Nova Iorque... é... é... até que a mulher do consulado ficou com pena de mim e arranhou que o consulado me desse um dinheiro pra pagar um hotelzinho furreca... Porque eu não vi NADA do governo brasileiro... O que aconteceu foi o seguinte... eu comecei a pesquisar... é:: quero dizer eu vi... eu vi foi a passagem que o Itamarati me deu... eu... eu comecei a pesqui/ quando... quando eu dei o nome dos artistas... o ...o... esse cara... não sei o que lá Teles... me esqueço o primeiro nome dele... que foi graças a ele que eu consegui essa passagem... porque ele tinha sido o cicerone... da Linda Shearer que era curadora da Guggenheim... essa mulher tinha vindo ao Brasil com uma ideia de fazer uma exposição brasileira no Guggenheim... e ela visitou exatamente as pessoas que eu tinha convidado... nós duas batemos nas mesmas pessoas que sem uma saber da outra... quero dizer... ela veio primeiro... eu peguei as pessoas que ela tinha ido... sem eu saber dessa história... Então... ele... quando eu dei a lista... ele sabia das pessoas porque tinha ido com ela né... então ele se virou e arranhou essa passagem... e foi a única coisa que eu tive... tive a casa da Malu... e a passagem... Aí eu comecei a arranjar dinheiro... o Maçal fez o convite de graça... Aliás... o consulado brasileiro fez um convite mas eles... colocaram lá como se eles tivessem patrocinado tá entendendo?... é... E... o:: a:: eu pedi dinheiro ao Mindlin e ao Vilares... cada um deu cem dólares... pra/dei o nomezinho deles no: cartaz né... o José Mindlin e o Vilares... bom... cem dólares não é nada né... pra uma exposição interacional ((risos)) mesmo... mesmo naquela época... é... mesmo naquela época né... Bom é: aí... que...ah tá com frio... Aí eu fui tudo com debaixo da/ debaixo do braço... Aí o Te/ o tal do Teles escreveu lá pro pessoal lá em Nova Iorque... e tinha um adido cultural... um rapaz... porque eles não faziam nada... o consulado brasileiro no Brasil/ do Brasil nos Estados Unidos não faz NADA pela cultura brasileira... absolutamente NADA... não dão dinheiro pra eles fazerem e eles também não tão muito a fim de fazer né... Não tão a fim de ter trabalho... a coisa tem que vir pronta... do Brasil já... Aí... esse rapaz me recebeu no aeroporto e pelo menos ele me ajudou lá na alfandega... Aí o cara da Alfandega me pergunta... O quê que é isso?... e ele disse assim... Ah é cartaz... é uma exposição de cartazes... e era tudo trabalho em papel né.¹³⁵

¹³⁵ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (01:07:26)

Sobre a montagem da exposição e de como com a junção de esforços de Regina Vater e da adida cultural dos EUA na época ajudaram a conseguir a Nòbe Gallery, a artista relata:

YA – E a montagem das obras como é que foi que aconteceu? Você levou elas desmontadas Regina e depois para montar lá?

RV – O cara da parede... o cara arranhou uns acrílicos e as coisas foram colocadas debaixo de acrílico na parede... não tinha moldura.

YA – E qual foi o espaço?

RV – A Nòbe Gallery... que era uma galeria que eu com/entrei em contato com essa gente... antes... é... a... quando eu ainda morava lá em Nova Iorque... Qua/quando é... antes de qua/não... quando eu morava em Nova Iorque não... quando eu fiz uma exposição lá... e... eu conheci esse pessoal... ((tosse)) em 76 eu fiz... 77... um ano depois da Bienal de Veneza eu fiz/que eu participei... eu passei em Nova Iorque voltando da Bienal de Veneza... Foi na época que eu conheci o Cage... e conheci o... dono dessa galeria... na época dessa minha individual na Marian Urbach... na galeria C Space... E aí... quando nada deu certo... eu... eu entrei em contato com uma... com a adida cultural americana em São Paulo... ela disse... Não... eu vou te ajudar e não sei o que lá... me diz os seus contatos lá... também era evidente... que o governo americano não tinha... não quis ter participação de... monetária nisso... mas ela como pessoa disse que me ajudava e eu entrei... ela entrou em contato com a Linda Schearer... que a Linda Schearer também deu... escreveu carta assim dizendo que a exposição era de... interesse... e ela entrou em contato com esse rapaz dono dessa galeria que topou a exposição... mas ele... ele dis/disse assim... eu não tenho dinheiro nenhum.¹³⁶

Com grande esforço de Regina Vater, com a ajuda de algumas pessoas e com alguns mal entendidos, a exposição abriu no dia 11 de setembro de 1979. Pessoas importantes compareceram à mostra como a própria Linda Shearer, John Cage e Joseph Beuys. O esforço de Vater não foi em vão.

¹³⁶ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (01:12:24)

Figura 78: Público na Nòbe Gallery, 1979.



Fonte: Acervo da artista.

A repercussão da mostra chegou ao Brasil pelo jornal O Globo, com uma matéria veiculada em 15/09/1979 (Vide anexo 17), com o título “Alegre, inventiva, cheia de truques: a arte brasileira nos EUA”, escrita por Sônia Nolasco Ferreira, correspondente do jornal em Nova Iorque. Também a revista Arte Hoje, em outubro daquele ano, faz uma matéria com Vater, intitulada “Nosso Papel em Nova Iorque” e assinada por Flávia Toffoli. Nesta entrevista, a artista revela a Toffoli um dos motivos que a fez seguir em frente com o projeto:

Na verdade, o que me pautou foi a intenção de reunir colegas que trabalham dentro de um espírito de contemporaneidade. Alguns já são fartamente conhecidos no exterior. Outros de acentuada atividade e importância locais, e outros ainda que só recentemente começaram a aparecer, mas que trazem um trabalho digno.¹³⁷

A única nota que desagradou Regina Vater foi a que o Itamaraty enviou a uma agência de comunicação dizendo que a exposição era para comemorar o feriado de 7 de setembro. A nota foi divulgada e muito artistas tomaram conhecimento. Em plena ditadura militar, alguns artistas participantes acusaram Vater de contribuir com o regime, o que não era verdade. Nas palavras da artista:

O consulado brasileiro deu pra impre/pra... pra... tem uma agência de notícias internacionais... até me esqueço ...que fez uma entrevistazinha comigo... e o consulado evidentemente passou a nota pra eles também... e falou que eram comemorações do 7 de setembro... era época da ditadura... Os

¹³⁷ TOFFOLI, Flávia. Nosso papel em Nova York. Revista Arte Hoje. Rio de Janeiro. nº8, outubro, 1979.

artistas... Regina Silveira quase me matou... as pessoas... Você tá usando o nosso nome pra promover a ditadura brasileira... Imagina... Eu tinha recusado uma exposição no Galliera exatamente pra não acontecer isso... e usaram o meu trabalho de curadoria pra fazer isso... Usa/quero dizer... eles não deram dinheiro nem nada... eles... a única coisa que eles deram foi o convitezinho... a passagem e um coquetel brega tá entendendo?¹³⁸

E assim, a exposição que deveria ter acabado apenas como um projeto frustrado foi concretizada pela persistência de Regina Vater. Sua primeira curadoria pode ser considerada também uma experimentação, pois a artista desempenhou o papel de vários personagens que trabalham para que uma exposição aconteça: produção, pesquisa, organização, contatos, montagem e preparação do vernissage.

A exposição *Contemporary Works on Paper by 45 Brazilian Artists* cumpriu o seu papel ao levar a arte contemporânea brasileira a um público que sequer imaginava o que era realizado no Brasil. E esta primeira exposição fez com que Regina Vater promovesse outras nos Estados Unidos a fim de não só divulgar a arte contemporânea brasileira, mas também a arte latino-americana.

3.11. Questões de público e Arte.

Nesta última parte do vídeo, Regina Vater retoma a discussão sobre a recepção do público em relação à arte. Para ela, a arte serve para que o outro cresça e esse crescimento vem não só da bagagem daquele que olha, mas também da curiosidade. O trabalho artístico sempre falará da vida e por isso quando o artista produz, está passando a ideia de sua própria vida, do que enxerga, do que sente, do que o preocupa e do seu lugar para o outro. No relato de Vater:

Eu acho que a obra de arte deve ser como uma boa história de detetive... que você vai pegando aqui e ali... juntando as coisas... e aí de repente você diz assim... UAU! É isso! Esse cara que matou!... né... então é... você tem o insight... através do trabalho que você faz de detetive... Eu acho que o público

¹³⁸ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (01:11:30)

tem que fazer esse trabalho... por isso é que eu falo que trabalho que... formalista pra mim não interessa... porque eu acho que o trabalho... a obra de arte ela tem que ... ela tem que... é: existir... ela tem que/ela tem que é... digamos assim... convidar o leitor a fa/o público a fazer esse trabalho... de acordo com a sua bagagem... de chegar ao insight a respeito da vida... a respeito... porque aquele insight vai levar ele a entender melhor a vida... vai levar ele... porque saiu de uma descoberta que o artista teve em relação ao viver também... Então é uma maneira do artista com/é:: digamos... é: comungar uma experiência de vida com o público... eu acho que uma obra de arte é isso... é uma espécie de comunhão.¹³⁹

A arte para Regina Vater, portanto, é comunhão. Experimentando e trabalhando em suas obras ela comunga com o mundo e o compartilha com seu público. O que a instiga, o que a incomoda, o que ela contesta é resolvido em seu trabalho. Independente do suporte, da técnica, do estilo, sua ideia e mensagem é passada. Caberá àquele que olha sua obra investigar e matar a charada que ela lança ao mundo em forma de arte.

¹³⁹ Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater, 2014. (01:15:42)

Capítulo 4 – COMIGO NINGUÉM PODE: O LUGAR DE REGINA VATER.

Olha eu não gosto que me chamem de escultora... de vídeo artista... de fotógrafa... de nada... eu sou artista ponto parágrafo.
(Regina Vater)

Regina Vater é artista. Para ela, isso já é o suficiente para que as pessoas saibam sobre sua profissão. Não gosta de discutir classificações artísticas acadêmicas e tampouco de estar dentro delas. A arte é concebida, segundo ela, para estabelecer a comunicação com o outro. Quando vê a arte sob uma visão xamanística e espiritual, Regina mostra que a experiência estética tem o poder de guiar e curar. E muito de seus incômodos são resolvidos em seus trabalhos. Arte e vida se encontram no mesmo patamar em sua obra.

Como, então, falar de uma artista tão múltipla? Como eleger uma só direção dentro da trajetória artística de Regina Vater? Como classificar sua obra dentro do contexto da Teoria, da Crítica e da História da Arte brasileira? Como dizer que a artista é ou faz parte de algo, se ela mesma não se vê dentro de um determinado movimento artístico?

O crítico de arte Guy Brett tem uma das melhores falas quando se refere ao conjunto da obra de Regina Vater:

O corpo de trabalho de Regina Vater revela grande diversidade e avança em múltiplas direções. A artista tem sido, de várias maneiras e em épocas diferentes, escultora, fotógrafa, criadora de instalações, vídeos e desenhos, escritora de livro para crianças, organizadora de eventos públicos, curadora de exposições e – não menos importante – jardineira.¹⁴⁰

O trabalho da artista, como dito anteriormente, está relacionado a um programa *in progress*. A linguagem não definirá seu processo artístico, e sim o tema e as

¹⁴⁰ BRETT, Guy. Op. Cit. p.22.

inquietações que o tempo lhe coloca ao longo da vida. E será o tempo o grande norteador de sua obra.

O tempo aqui está relacionado diretamente à sua vivência, e seu trabalho reflete isso na medida em que discute o gênero, a política, a preservação da natureza, a ancestralidade e a cosmologia das culturas afro-brasileira e indígena. Também está na duração mecânica da fotografia e do vídeo, em seu congelamento, cortes, edições. Aliás, o espaço também está presente, porém atrelado a esta pesquisa, representado por suas instalações e vídeo instalações. Dessa forma, o tempo de Regina Vater é um tempo individual, atrelado à sua vida, à sua religiosidade sincretista e ao espírito de seu tempo (Zeitgeist).

A sua produção plástica inicia-se na década de 1960, em um Brasil que experimentava uma liberdade criativa e política bruscamente cortada pelo golpe militar de 1964. A geração de Regina Vater foi responsável por várias quebras de paradigmas no cenário cultural brasileiro. Surge o Cinema Novo, representado por Glauber Rocha. Na música, o movimento Tropicalista mescla a guitarra elétrica aos ritmos musicais brasileiros. E a música de protesto ganha ênfase na figura de Chico Buarque. No teatro, o Grupo Oficina, dirigido por José Celso Martinez, choca o público com montagens que procuravam explorar temas, como a condição social e política no país. Nas artes plásticas as exposições Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira revelam novos parâmetros experimentais para a produção artística. Os padrões comportamentais também são mudados. Foi uma época em que vários tabus são enfrentados: sexo, uso de drogas, pílula anticoncepcional, feminismo, amor livre e contracultura¹⁴¹.

Estes mesmos sentimentos foram compartilhados com jovens do mundo todo. Várias manifestações marcaram o sentimento revolucionário da época: o Maio Francês, a Primavera de Praga, em 1968; os protestos nos EUA contra a guerra do Vietnã; e as contestações contra a ditadura em vários países na

¹⁴¹ De acordo com Zuenir Ventura: “Um neo-existencialismo não pressentido na época convencia aquela juventude a rejeitar uma secular esquizofrenia cultural que separava política e existência, arte e vida, teoria e prática, discurso e ação, pensamento e obra. Essa talvez tenha sido a grande ruptura com a geração anterior”. VENTURA. Zuenir. 1968 o ano que não acabou: a aventura de uma geração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

América Latina. Exaustivamente já foram discutidas as mudanças na arte a partir de 1945 com o fim da Segunda Guerra Mundial. As inovações tecnológicas e os objetos industriais colocaram em xeque o dualismo da pintura e escultura. Marcel Duchamp (1887-1968) iniciou a proximidade entre arte e vida, já em 1917, com o ready made *La Fontaine*, um simples urinol assinado pelo artista sob a alcunha de R. Mutt. Porém, será a partir desse momento, e principalmente durante as décadas de 1960 e 1970, que os produtos industriais serão mais utilizados pelos artistas: máquina fotográfica, gravador de voz, câmera de vídeo, tintas automotivas. Até mesmo o fazer manual na arte passou a ser substituído por sistemas industrializados.

A ideia da obra de arte sobrepõe-se ao objeto final neste período. A autoria do artista é colocada em xeque. O espectador sai da mera contemplação e é convidado muitas vezes a participar da obra. O movimento *Neoconcreto* brasileiro é um exemplo claro desta tomada de posição em relação à obra de arte, que só se completa com a participação do público, que muitas vezes é convidado a manipulá-la.

A efemeridade está nas ações e anos materiais. Os museus, as galerias e outras instituições de arte passam a ser contestadas em relação ao estatuto da arte, e assim muitas obras foram criadas para além das paredes destes espaços. As teorias formalistas de arte não mais abarcavam a produção artística desta época. Nem mesmo os movimentos Modernistas tão recentes davam conta de integrar estas mudanças em seus programas. Deste modo, outras disciplinas foram agregadas ao discurso estético, como a psicanálise, a antropologia e a sociologia, por exemplo, para suprir a necessidade de interpretação e entendimento.

Todas essas características levam a uma crise da História da arte enquanto disciplina que estuda e formaliza o processo de produção artística. Não se pode mais falar aqui de uma história baseada em estilos e movimentos, porque não existe mais uma linearidade a ser seguida. Além da quebra da dualidade entre pintura e escultura, o artista ganha a liberdade de se expressar da maneira que deseja, seja através das novas tecnologias, seja explorando os movimentos artísticos anteriores. Os teóricos Hans Belting (1935) e Arthur

Danto (1924-2013), diante da análise desses fatos, propuseram então, contemporaneamente, o fim dos modelos tradicionais da História da Arte.

Na visão desses autores, seria o fim da História da Arte como disciplina linear, que coloca em grupos a produção artística de vários artistas em determinados períodos. Para Hans Belting¹⁴², era o fim da narrativa que enquadrava a arte e os artistas num olhar determinado. Seria, então, o momento da revisão de seus conceitos e de abertura para um novo sentido da arte, pautada nas inovações tecnológicas, nas experimentações sensoriais, performáticas, espaciais e conceituais. Para Arthur Danto¹⁴³, a liberdade dos artistas em criar a partir de qualquer linguagem é a principal característica da Arte Contemporânea, especialmente a partir da década de 1970.

Vários foram os nomes dados aos processos artísticos dessa época, como *Arte Povera*, *Arte Conceitual*, *Ambiental*, *Land Art*, *Body Art*, *Happenings*, *Performances*, entre outros. A falta de um produto final de criação artística marca o processo de desmaterialização da arte, de acordo com o conceito discutido pela crítica de arte estadunidense Lucy Lippard (1937), segundo o qual a ideia e o processo seriam mais importantes que o objeto estético¹⁴⁴. A contestação aos espaços expositivos também ganha força neste momento, levantando questões sobre a legitimidade e o mercado de arte.

¹⁴² Segundo Hans Belting: “Por isso, o fim da história a arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então.” BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naif, 2006. p..32.

¹⁴³ Em relação à Arte Contemporânea, Arthur Danto expõe: “A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada. O paradigma do contemporâneo é o da colagem tal como definida por Marx Ernest, mas com uma diferença. Ernest disse que a colagem é o ‘encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas’. A diferença é que não mais existe um plano estranho a realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distantes uma das outras”. DANTO, Arthur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odisseus Editora, 2006. p.7.

¹⁴⁴ LIPPARD, Lucy. A desmaterialização da arte. Disponível em: < http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf > Acesso em: 2013.

Figura 79: Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras, 1965.



Fonte: Disponível em:

<http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3228&page_number=1&template_id=1&sort_order=1> Acesso em: 2014.

A Arte Conceitual, com o devido distanciamento histórico, foi considerada a grande força de afrouxamento das categorias de arte. Paul Wood, em seu livro *Arte Conceitual*¹⁴⁵, elenca algumas características desse momento da arte: a ideia, a repetição, o índice, a fotografia, o texto, a desmaterialização, a política e a representação. Devido à maior circulação de informações, as práticas conceitualistas alcançaram outros países além dos Estados Unidos e Inglaterra, onde tiveram início. Ao final da década de 1990 e início de 2000, o autor cita alguns ensaios que vão trabalhar com um termo mais geral, ou seja, o Conceitualismo. De acordo com o autor:

Uma recente compilação de ensaios intitulada *Rewriting Conceptual Art* afirma que uma tal arte constitui o terreno “sobre o qual quase toda a arte contemporânea adquiriu sua existência”, e que, em seu recente florescimento, “o conceitualismo tornou-se extremamente difundido, quando não dominante, no mundo da arte”. Visto dessa perspectiva, o “conceitualismo” assume uma dupla identidade. Uma arte conceitual “analítica” é rebaixada, como uma arte feita por homens brancos racionalistas, atolados no próprio modernismo

¹⁴⁵ WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

que almejavam criticar. A história expandida, por outro lado, começa a desenterrar um enorme conjunto de artistas, tanto homens como mulheres, que teriam trabalhado, acredita-se de uma maneira que abarcavam desde o imperialismo até a identidade pessoal, em lugares tão distantes entre si quanto a América Latina e o Japão, a Austrália aborígine e a Rússia. O resultado é a defesa de um Conceitualismo global – título de uma importante exposição organizada em Nova York em 1999.¹⁴⁶

Discutir sobre um Conceitualismo global ajuda a dar uma dimensão muito maior aos processos realizados no mundo todo; e hoje este é um processo ainda recorrente, que define várias práticas em Arte Contemporânea. Cada país trabalhou essas linguagens de acordo com o seu próprio contexto histórico, político e cultural. A autora Mari Carmen Ramírez¹⁴⁷ ensina que não se pode afirmar que este se tornou um estilo, porém é certo que foi e ainda é uma estratégia processual artística independentemente da linguagem utilizada.

Na América Latina, num momento de grandes contestações populares por conta de ditaduras militares instauradas em vários de seus países, o Conceitualismo surgiu como uma estratégia de burlar a censura e denunciar o momento de opressão integrando o espectador como participador da obra de arte, buscando com sua radicalidade propor mudanças político-culturais.

Não se pode afirmar que é um movimento coeso, visto o tamanho da região, porém a característica ideológica foi algo comum. Exemplos: o movimento Tucumán Arde (1968) na Argentina; a exposição Nova Objetividade Brasileira (1967), em que Hélio Oiticica escreve um manifesto invocando a “antiarte” como estratégia cultural e política, e apresenta pela primeira vez a obra *Tropicália* (1968); a obra *Inserções em circuitos Ideológicos* (1970) de Cildo

¹⁴⁶ WOOD. Paul. Op. cit. p.9

¹⁴⁷ De acordo com Mari Carmen Ramirez: “Na minha opinião, depois da revolução artística inicial levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda (em especial o cubismo, o futurismo e o dadaísmo), o conceitualismo pode ser considerado a segunda maior mudança verificada no entendimento e na produção de arte ao longo do século 20. Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio”. RAMIREZ, Carmen Mari. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <http://www.baiadeguanabara.com.br/arte_ensaios_web/a_e_15/pdf/MariCarmenRamirez.pdf> Acesso em 2013. p.185.

Meireles, em que o artista insere informações e perguntas políticas em objetos de grande circulação como notas de dinheiro e garrafas de *Coca-Cola*; e a *Situação T/T* (1970) de Artur Barrio, que consistiu em distribuir trouxas ensanguentadas em um córrego em Belo Horizonte, chamando a atenção da sociedade para a situação dos presos políticos mortos pela ditadura militar brasileira.

Assim, o Conceitualismo latino-americano abarcou um grande número de anseios dos artistas em várias realidades distintas, seja num âmbito geográfico, ideológico, político, cultural. O fato é que houve uma quebra de paradigma no universo da arte ocidental, e as linguagens artísticas foram tão ampliadas que não foi mais possível haver um retorno linear à ordem, ou melhor, um retorno absoluto à arte formal, voltada para a pintura e a escultura, ainda que esses formatos tenham sido utilizados por distintos artistas, inclusive a própria Regina, no decorrer da segunda metade do séc. XX.

Respondendo às questões levantadas no início do capítulo, não há como determinar um lugar fixo para a obra de Regina Vater. Sua produção artística se inicia dentro deste contexto histórico da mudança dos paradigmas da arte e da autonomia dos artistas em relação à História da Arte e seus enquadramentos. Está em consonância com os Conceitualismos surgidos na América Latina e sua vontade de experimentação.

Como a própria artista não se reconhece dentro de uma categoria e toma para si a liberdade criadora fora dos enquadramentos artísticos, cabe ao pesquisador respeitar seu discurso. Não será a pintura, a instalação, o vídeo, a *performance*, o objeto ou o livro de artista que irão determinar o que é a sua produção, e sim seus temas e inquietações que se agrupam em uma ou várias linguagens. Por isso, determinar exatamente um lugar para Regina Vater, forçando interpretações, é limitar a força de sua poética.

Acredito que a linguagem em que a artista mais mostra sua liberdade de experimentação é o audiovisual, que usa como meio expressivo, caminhando entre o diapositivo, o filme, a videoarte e a videoinstalação. Especialmente nestes processos, é possível perceber como Vater trabalha com o elemento tempo, inserido em outras temáticas que lhe são caras. O trabalho de edição e

filmagem é sempre feito pela artista, revelando total domínio do processo de criação. Aliás, praticamente todas as suas obras são produzidas por ela, ou acompanhadas extremamente de perto.

Focado na liberdade de criação que a artista toma para si e elegendo o audiovisual como um dos campos em que a experimentação é mais latente em sua obra, este capítulo irá abordar o pioneirismo da artista na história da videoarte brasileira, destacando trabalhos como *OlhoTato*, *LuxoLixo*, *My Companion Cage*, *Cinematic Stills* e *Eletronic Nature*, *Conselhos da Lagarta*. Para tanto, é necessário comentar sobre a inserção das linguagens audiovisuais na arte brasileira e também retomar um pouco a trajetória de Regina Vater nesta linguagem.

Ao eleger o audiovisual como um dos campos de liberdade criativa em Regina Vater, este trabalho não tem a pretensão de categorizá-la, ou enquadrá-la numa só linguagem. O objetivo é fazer uma apresentação geral de seus trabalhos de modo que os mesmos suscitem interpretações e possibilidades de outras pesquisas.

4.1. Imagem em movimento, movimento da imagem: videoarte no acervo de Regina Vater.

Regina Vater foi uma das pioneiras no uso das novas tecnologias como linguagem artística e em especial a videoarte no Brasil. Teve contato com este universo e com uma câmera de vídeo quando estava em Paris, em 1974, através do convite da atriz Ruth Escobar (1935-2012), para documentar o dia a dia dos atores de sua companhia naquela cidade. A artista nunca mais parou de trabalhar com esta linguagem.¹⁴⁸

Sua experimentação com imagem é muito extensa e continua em processo. A naturalidade com que ela passa pela fotografia, pelo audiovisual, pelo vídeo até a videoinstalação é de uma maestria espetacular. A artista se permite à experimentação “sem medo”, nas próprias palavras da artista, e vai desde a

¹⁴⁸ CORDOVA, Cary. Op. Cit. 2012..

produção de uma imagem mais precária, em termos de equipamento técnico, até as mais sofisticadas.

Vater faz parte da primeira geração do vídeo no Brasil, da qual participam, entre outros, os artistas Regina Silveira, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Antônio Dias, Artur Barrio, Júlio Plaza, Paulo Herkenhoff, Analivia Cordeiro e Paulo Bruscky (com este último, Regina Vater produziu o vídeo *Olinda*, em 1980).

No exterior podemos citar Nam June Paik, Wolf Vostel, Bruce Nauman, Antoni Muntadas, Denis Oppnerheim, Bill Viola, Bill Lundberg, como pioneiros, entre outros¹⁴⁹, com os quais Regina teve contato pessoal de amizade e dividiu intenções artísticas em comum, realizando também trabalhos em conjunto e compartilhando espaços de exposição.

A vídeoarte se apresenta como uma linguagem entre o cinema e a televisão. Não é comercial, não trabalha com o tempo do cinema, e não pode ser considerada cinema de artista. Como então entender o movimento de imagens trazidas pela vídeoarte? E como tratar essas imagens quando elas ganham um corpo maior, ou seja, a junção de outros elementos, como ocorre com a videoinstalação?

Philippe Dubois, no catálogo da exposição “Movimentos Improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea”, realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2003, nos dá pistas de como proceder esta análise:

De fato será preciso esperar a chegada (a partir dos anos 70) do vídeo para ver se desenvolver um território intermediário e um primeiro deslocamento da imagem movimento para os lugares da arte. E muito laboriosamente, ainda que o cinema dito experimental, ou alguns filmes ditos de artistas já tivessem

¹⁴⁹ O professor Walter Zanini apresenta uma lista bem vasta dos artistas estrangeiros que trabalhavam com vídeo-arte: “Entre os numerosos artistas de diversos países, desde a geração clássica de Paik e Vostell, que se empenham em diferentes graus de interesse na comunicação pelo vídeo, podem ser citados Joan Jonas, William Wegman, Peter Campus, Douglas Davis, Bruce Nauman, Terry Fox, Frank Gillette, Denis Oppenheim, Vito Acconci, Bill Viola, Richard Serra, John Baldessari, Beryl Corot, Ingrid Wiegand, Otto Piene, Aldo Tambellini, Bill Vazan, David Lamellas, Jochen Hiltmann, Harold Ortlieb, Reiner Ruthenbeck, Jean Clareboudt, Gerald Minkoff, Jean Otth, Fred Forest, Lisa Steele, Les Levine, Cerverus, Antoni Muntadas, Katsuhiko Yamaguchi, Masaaaki Nakauchi, Shigeto Kubota, Giuliano Gimani, Eric Cameron, Graciela Cuneo, Marty Dunn, Robert Walker, Ukyses Carrión, Rodney Werden, Terry Mac Glade, Jonier Marin e Felipe Ehrenberg. A lista é informal e muito incompleta”. ZANINI, Walter. *Videoarte: uma poética aberta*. In: PECININI, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Arte: novos meios multimeios*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010, p.88.

antes deixado pistas nesse sentido. O vídeo representou um papel central de intercessor. Entre cinema, televisão e artes plásticas, ele realizou a transição, teceu ligações que (re)modelaram a paisagem da arte.¹⁵⁰

Essa remodelagem no cenário da Arte Contemporânea inaugurou uma nova relação entre artista – meio de produção – e público. O produto utilizado pelo artista passou a ter relações próximas com o cotidiano do espectador. A imagem ganhou independência do crivo da História da Arte, e passou a produzir significados, sejam estes políticos, de referências históricas, de cotidianidade, de gênero, ou outros sentidos propostos pelo artista.

Assim como a máquina fotográfica, a câmera de vídeo passou a ser não só registro, mas linguagem artística. Esse recurso foi facilitado quando a empresa Sony lançou no mercado a primeira câmera de vídeo doméstica, “o Vídeo Tape Recorder, VTR (composto de câmera eletrônica, magnetoscópio e monitor)” em 1965¹⁵¹, também conhecida como Portapak.

A inserção do vídeo como linguagem se dá num momento em que a arte se desmaterializou, dando lugar a ideias, às ações, sem a preocupação com a entrega de um “produto” ao final do processo. O tempo também é outro fator importante na linguagem do vídeo. Seja em obras com transmissão direta (ao vivo, por exemplo) ou apresentadas posteriormente, a tecnologia permitiu registrar a presença do artista no momento de sua ação.

Um dos primeiros a utilizar esse equipamento foi o coreano Nam June Paik, músico e um dos integrantes do Grupo *Fluxus*. Este artista já fazia experimentações com vídeo, mas através de ajuda de algumas universidades e também canais de televisão. A liberdade que uma câmera portátil proporcionava a essas experiências dava outro patamar poético à arte. Seu trabalho incorporava aparelho de televisão, o vídeo e o som. Um exemplo é a *performance* conjunta com a violoncelista Charlotte Moorman em *TVCello*, em 1964.

¹⁵⁰ DUBOIS, Philippe. Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea. Catálogo de Exposição Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. p.7

¹⁵¹ MACHADO, Arlindo (org). Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 52.

Figura 80: Nam June Paik e Charlotte Moorman *TVCello*, 1964. *Performance*.



Fonte: Disponível em: < http://home.utah.edu/~klm6/3905/charlotte_moorman.html > Acesso em: 2014.

Outro exemplo interessante é a obra de Dan Graham, *Passado(s) presente (s) contínuo (s)*, de 1974, que consistia na reprodução do tempo atrasado entre uma sala e outra. O espectador entrava numa sala espelhada em que era gravado o vídeo, e em outra sala ele via a exibição do que foi gravado na sala anterior. Graham brinca então com o deslocamento do tempo e do espaço com o seu espectador.

Este primeiro momento da videoarte mundial encontra um terreno mais propício nos Estados Unidos e Canadá por conta do fácil acesso que os artistas desses países tinham a uma câmera de vídeo portátil. Nestas localidades, as pesquisas em laboratórios de vídeos em universidades e também nos canais de televisão eram mais frequentes. Nos países da Europa, houve certa resistência à linguagem, que era associada à televisão e à produção cultural em massa. Na América Latina, o vídeo era ainda uma ferramenta muito cara, já que a indústria da região não detinha tecnologia de ponta para a produção do material.

Figura 81: Dan Graham, Passado(s) presente(s) contínuo(s), 1974.



Fonte: Disponível em: <<http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com.br/2009/08/dan-graham-present-continuous-pasts.html>> Acesso em: 2014.

O vídeo possibilitou a criação de uma nova linguagem estética. Com ele, os artistas puderam continuar a trabalhar seus temas de interesse, já elaborados em processos anteriores, porém de uma maneira inovadora, que fazia contraponto à estrutura pintura/escultura. Assim como ocorreu com a fotografia, o vídeo deixou de ser apenas ferramenta de registro de imagens para se tornar uma linguagem artística autônoma. De acordo com Walter Zanini:

A televisão, entretanto, desde sua primeira hora, não explorou todas as suas condições genéticas. Utilizada comercialmente, converteu-se em elemento de massificação e em arma incomparável a serviço do poder político e econômico, pouco importando a ideologia do sistema implantado. A videoarte alternativa, embora o quadro delimitado em que se desenvolve a sua pesquisa e a sua influência, coloca-se no plano revolucionário da multimídia, beneficiária da “dialética impecável” dissidente de Marcel Duchamp diante do fenômeno expressivo/comunicativo da arte tradicional. O campo especulativo do vídeo mistura-se à substancialidade da TV na exploração da realidade. Mas sua problemática inverte o que passou a ser a necessidade de consumo do telespectador, descerra campos insuspeitados e imprevistos. Suas origens estão sensivelmente na compreensão da arte na qualidade de um fenômeno acoplado à existencialidade, como um processo de atividade, colocando-se na perspectiva dos meios mais

válidos da comunicação do presente. Contraposta ao consagrado objeto da arte.¹⁵²

O vídeo também se juntou a outras linguagens, como a *performance*, a instalação e até mesmo a escultura. Enquanto na *performance* ele passou a ser inicialmente utilizado como meio de registro, na instalação e na escultura ele foi elemento primordial da totalidade da obra (o que também ocorreu em relação à *performance* logo depois).

Dessa forma, as novas tecnologias, desde o surgimento da fotografia no séc. XIX, passando pelo cinema e pela televisão, transformaram os meios de produção de imagens e a arte contemporânea. Os artistas, tendo esse campo expandido de possibilidades em mãos, se viram livres para fazer uso dessas tecnologias em suas poéticas, em um exercício de experimentação constante, o que possibilitou a inauguração de um novo estilo de trabalho que perdura até hoje.

4.2. O vídeo na experimentação brasileira.

Os artistas brasileiros tiveram contato com essa linguagem a partir da década de 1970, na maioria das vezes através de câmeras emprestadas, já que a importação deste equipamento era onerosa. Ou se utilizava a câmera Super-8, ou a Portapack da Sony, que era um equipamento pesado e por isso mesmo difícil de trazer do exterior.

A história da vídeoarte brasileira possui uma memória frágil e não há ainda um consenso sobre as datas que marcam seu início. De acordo com o pesquisador Arlindo Machado¹⁵³, existem vários episódios sobre o pioneirismo dos artistas brasileiros neste campo. Não há um evento inicial a respeito do qual os pesquisadores de arte brasileira concordem em citar como sendo a primeira produção de vídeoarte no país. Dessa forma, Machado cita várias aparições dessa linguagem: Flávio de Carvalho em canais de televisão nos anos 1950; as instalações com aparelhos de TV de Artur Barrio e Wesley Duke Lee, nas

¹⁵² ZANINI, Walter. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: PECCININI, Daisy Valle Machado. Arte novos meios: multimeios:Brasil 70/80. 2ª ed. São Paulo: Fundação Alvares Penteado, 2010. p. 88.

¹⁵³ MACHADO, Arlindo. Op. Cit. p. 15.

décadas de 1960 e 1970; um vídeo do artista Antônio Dias produzido, em 1971, na Itália (a obra foi exposta naquele país e no Brasil). Para esse autor:

A verdade é que, até a prova ou interpretação em contrário, o mais antigo tape admitido como pertencente à história do nosso vídeo, conservado e acessível para exibição até hoje, é o M3x3, na verdade uma coreografia para vídeo, concebida pela bailarina Analívia Cordeiro para um festival em Edimburgo e gravada pela TV Cultura de São Paulo em 1973.¹⁵⁴

Os primeiros artistas a utilizarem esta linguagem foram os do eixo Rio – São Paulo. O Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) foram as primeiras instituições a dar ênfase a essa linguagem em suas mostras.

O MAC/USP, então dirigido pelo professor Walter Zanini, foi uma das primeiras instituições a comprar um equipamento de vídeo, em 1976, constituindo seu setor de VT aos cuidados de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya, destinado à experimentação da linguagem pelos artistas no país. Outro personagem que possibilitou que artistas trabalhassem a linguagem do vídeo na época foi o diplomata Jom Tob Azulay (1942-), no Rio de Janeiro, que possuía uma Sony Portapack e emprestava a alguns artistas da cidade.

Pelas mãos desses dois incentivadores, especialmente do professor Walter Zanini, e suas iniciativas experimentais no MAC, é que o Brasil pôde juntar seu primeiro grupo de artistas em vídeo. No Rio de Janeiro, entre os pioneiros, estão os artistas Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Antônio dias, Letícia Parente, Paulo Hekenhoff e Míriam Danowski. Em São Paulo: Julio Plaza, Regina Silveira, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche, Geraldo Anhaia Mello, Gastão Magalhães, Andrea Tonacci e José Roberto Aguilar (que possuía seu próprio equipamento).

Hélio Oiticica, em 1964, já havia colocado um aparelho de televisão na sua instalação *Tropicália*. Nesta obra, ele construiu um ambiente em que conjuga diversos elementos com forte identidade brasileira, como plantas tropicais, areia, poemas e imagens. Ao final deste percurso labiríntico de *Penetráveis*, o

¹⁵⁴ MACHADO, Arlindo. Op. Cit. p. 15.

espectador encontrava uma televisão ligada, exibindo a programação normal. Foi a primeira vez que o artista utilizou um aparelho tecnológico diretamente ligado à sua obra.

Sua experimentação com imagens obtidas através de meios cinematográficos merece ser citada. Hélio Oiticica foi um dos primeiros artistas brasileiros a trabalhar com os meios audiovisuais e o vídeo propriamente dito. Ele denominou de *quase-cinema* uma produção feita na década de 1970, em que trabalhou com slides, fotografias, stills de filmes. O acesso a esses equipamentos era bem mais fácil já que o artista residia em Nova Iorque. São filmes bastante experimentais e que mostram suas impressões da cidade, que podem ser vistas em trabalhos como: a *Série South Bronx com Martine Barrat e amigos*, de 1976, e *Agripina é Roma-Manhattan, Wall Street, New York*, de 1972.

Figura 82: Hélio Oiticica, *Agripina é Roma-Manhattan*. Still do Vídeo em Super-8. 1972.



Fonte: Disponível em: < https://tit-assets.s3.amazonaws.com/articles/2134/stills_from_the_super_8mm_film_agrippina_is_rome-manhattan,_new_york_1972__large.jpg > Acesso em: 2014.

Podemos indicar o ano de 1974 como um marco para o início dos trabalhos com essa linguagem no país, de acordo com os textos “Videoarte: uma poética aberta”, de 1978, de autoria de Walter Zanini, e “Primórdios da videoarte no Brasil”, de 2002, de Fernando Cocchiarale. Os dois teóricos citam o convite feito por Suzanne Delehanty, do Institute of Contemporary Arts da Universidade da Pensilvânia, Filadélfia, para que Walter Zanini indicasse artistas brasileiros

para a exposição *Video Art*, que aconteceria no ano seguinte naquela cidade. Os artistas escolhidos em São Paulo infelizmente tiveram problemas para conseguir equipamentos para a produção de seus vídeos. Coube então aos artistas do Rio de Janeiro, com a ajuda de Jom Azulay (que possuía uma câmera Sony Portapack), enviar seus trabalhos à mostra. De acordo com Zanini:

Os vídeos *Declaração em Retrato*, de Anna Bella Geiger, *Documentação da Ação em Condição Limite*, de Sônia Andrade, *Versus*, de Ivens Olinto Machado, *Você É Tempo*, de Fernando Cocchiarale, e *Exercícios sobre Mim Mesmo*, de Ângelo de Aquino, entre outros foram exibidos na 8ª Jovem Arte Contemporânea, JAC, do MAC/USP (outubro de 1974). As peças dos quatro primeiros estiveram a seguir presentes na VideoArt, de Filadélfia, mostra organizada por Suzanne Dellehanty (inaugurada em janeiro de 1975), que se estendeu ao Museum of Contemporary Art de Chicago e ao Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut). De sua parte, Lygia Pape realizou um vídeo que expôs no Centro de Arte y Comunicación, Cayc, de Buenos Aires, em 1974. Em 1975, os Estados Unidos trouxeram a Video Art USA, montando um autêntico museu cibernético na XVIII Bienal.¹⁵⁵

A série de exposições Jovem Arte Contemporânea (JACs), iniciada em 1967, no MAC/USP, também deve ser lembrada como pioneira na promoção de jovens artistas brasileiros. Especialmente, por ter sido uma ocasião em que foi dada total liberdade aos artistas para a exploração das novas linguagens surgidas a partir da década de 1950. No cenário da vídeoarte brasileira, a 8ª e última edição das JACs, em 1974, foi a mais importante, pois a mostra abriu espaço para a recente produção brasileira em vídeo.

Depois da 8ª JAC, diversas exposições promoveram o trabalho em vídeo de artistas brasileiros, tanto no país quanto no exterior. Além da *Video Art*, na Filadélfia, em 1975, há exemplos de destaque como: *8 Jours Videoau Muséedes Arts Décoratifs*, no ano 1974, em Paris com participação de Antônio Dias; *Rencontre Internationale Ouverte de Video*, em Paris, ano de 1975, com participação de Ângelo de Aquino; *Third International Open Encouter on Video*, na Itália, em 1975; *Modern Art in Brazil*, em 1976, com participação brasileira

¹⁵⁵ ZANINI, Walter. Op. Cit. p.90.

organizada por Walter Zanini, que incluiu os artistas Regina Silveira, Gabriel Borba, Cildo Meireles, entre outros; *Década de 70*, em 1976, organizada por Jorge Glusberg, intercâmbio entre o CAYC(Argentina) e o MAC/USP, com participação de Julio Plaza, Ângelo de Aquino, Regina Vater, entre outros; *7 Artistas de Vídeo*, em 1977, MAC/USP, com participação de Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, entre outros; *8ª International de Video Art Festival*, em Lima, 1977, com participação de Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Regina Vater, entre outros; *I Encontro Internacional de Videoarte*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1978, com participação de Regina Vater, Julio Plaza, Anna Bella Gieger, Regina Silveira, entre outros; *Quase Cinema (Videotapes e Films d'Artisti in Brasile 70/80)*, em Milão, ano de 1980, com participação de José Roberto Aguilar, Iole de Freitas, Antônio Dias, Rubens Guerchman, entre outros; *I Video Rio*, Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, ano de 1983, participação de Regina Vater, Arthur Matuck, José Roberto Aguilar entre outros¹⁵⁶.

Não só a experimentação de uma nova linguagem tecnológica interessava aos pioneiros da vídeoarte no Brasil. A temática era de crítica ao regime ditatorial vigente de meados da década de 1960 até meados da década de 1980. O conceitualismo e suas possibilidades de expressão foram muito explorados pelos artistas da época, que precisavam burlar a censura aqui instaurada. Como bem lembra Heloísa Buarque de Holanda: “Ou seja, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da resistência.”¹⁵⁷

4.3. Regina Vater e o olho mecânico.

Para Regina Vater a tecnologia da imagem produzida pelo vídeo é apenas uma maneira de expressar sua mensagem. Ela não utiliza esse meio como subterfúgio para deixar seu trabalho mais interessante, pelo contrário, ela

¹⁵⁶ Exposições retiradas da seção Cronologia do livro *Arte: novos meios/multimeios*, da professora doutora Daisy V.M. Peccinini.

¹⁵⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. p.92.

apenas o utiliza se isto fizer com que sua ideia atinja de maneira mais direta seu público.¹⁵⁸

Dessa forma, a produção artística de Regina Vater com base nas novas tecnologias se dá pela experimentação, a partir da utilização de vários meios para falar de um mesmo tema. Aqui, iremos destacar os trabalhos que utilizam o audiovisual, o vídeo e o cinematic still como meios poéticos.

Assim como a fotografia, o vídeo enquadra uma realidade, impõe um limite para a imagem, focaliza algo a ser transmitido. Por isso, o olho mecânico é a prótese, que vai fazer com que o artista indique ao espectador o que deve ser olhado, o que deve ser experimentado e sentido.

Como menciona Merleau-Ponty, em sua obra *O olho e o espírito*¹⁵⁹, na pintura o pincel prolonga o corpo do artista, e a tela será a imagem captada pelo olho e colocada ali pelo seu próprio corpo. O mesmo se dá na fotografia e no vídeo: esses instrumentos serão o prolongamento do corpo do artista e através de seu movimento, ele indicará o que deve ser olhado.

Regina Vater nos indica o que deve ser olhado em suas imagens. Às vezes mais abstratas, às vezes extremamente diretas, suas imagens buscam questionar o tempo todo o espectador, abordando questões políticas, metafísicas, de gênero, e também ecológicas. Sendo integrante da primeira geração de videoartistas brasileiros, num primeiro momento seu trabalho explorou a temática do corpo em *performance*, o registro da arte desmaterializada.

Sua primeira experiência com vídeo se deu em Paris, em 1974, quando morou nesta cidade por conta do prêmio de viagem do 21º Salão Nacional de Arte Moderna, em 1972. Este primeiro vídeo foi produzido a partir de um convite da atriz Ruth Escobar que queria o registro do dia-dia de sua companhia e teatro,

¹⁵⁸ De acordo com Regina Vater: “Para mim, experimentar com arte não significa produzir meros truques tecnológicos, os quais agem, na minha opinião, apenas como distração para a cabeça e como neutralizadores da sensibilidade. O que é importante não é o aspecto formal que posso alcançar com a técnica. Mas o que o processo de criar (com esta ou aquela tecnologia) possa colaborar para o meu crescimento. Crescimento como pessoa e, em certos termos, para o crescimento humanístico e cultural do ambiente social ao alcance da minha arte”. Vide Anexo 2.

¹⁵⁹ MERLEAU-PONTY. Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.18.

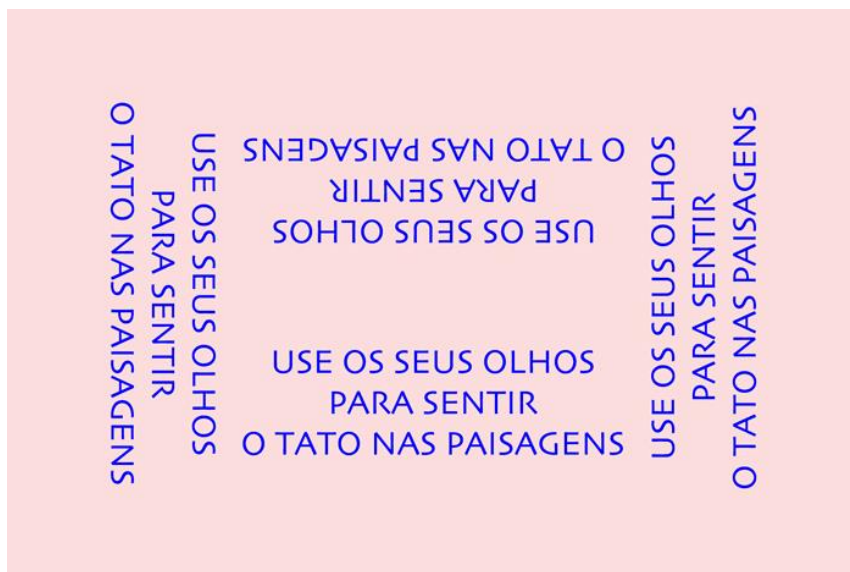
em passagem pela Europa. Depois de realizar este trabalho, o vídeo ficou com Escobar que, juntando outros registros da mesma época, autorizou que Andrea Tonacci montasse o documentário *Jouez encore, payez encore*, com estreia em 1995.

Essa primeira experiência alimentou o interesse de Regina Vater na vídeoarte. Antes de retornar ao Brasil, por conta de seu prêmio de viagem ao estrangeiro, ela passou por alguns países da América Latina. Na Argentina conheceu os integrantes do CAYC (Centro de Arte y Comunicación), e realizou o vídeo *Miedo*, em 1975. Neste trabalho a artista busca saber o que é esse sentimento entre os argentinos em seu panorama político, além de demonstrar seu próprio sentimento em relação à ditadura no Brasil. Ainda nesta viagem, conheceu Manuel Chambi, que lhe ensinou como criar um arquivo de imagens. Esta será uma estratégia bastante utilizada pela artista ao longo de seus trabalhos em vídeo e fotografia.

Em relação aos trabalhos com diapositivos, destacamos a instalação *OlhoTato* (1974/2003). Em fevereiro de 1974, em viagem à Grécia, a artista fez uma série de fotografias da paisagem deste país. Ela focou seu olhar em uma visão ampliada do céu, da terra, da água e do fogo. Pensado para ser apresentado como uma instalação com audiovisual, este trabalho consistia em uma sala com almofadas espalhadas pelo chão e a projeção dos slides no teto. Ali o espectador deitava e relaxava o corpo. Com as imagens ampliadas à sua frente, poderia ter a sensação de que seu olhar pudesse tocá-las.

Os documentos com as diretrizes para a montagem da obra datam de 1974, porém apenas no ano de 2003 foi possível a montagem da instalação no Instituto Gaia em Fortaleza. A artista deixou um recado para seus espectadores, como bem mostra a imagem: “Use seus olhos para sentir o tato nas paisagens”. A criação de um relacionamento entre artista e público se dá na vivência do espaço e na troca entre os sentidos da visão e do tato.

Figura 83: Texto da exposição OlhoTato, 2003.



Fonte: Acervo da artista.

Regina Vater dedica esse trabalho à Lygia Clark. Admiradora de seu trabalho, a artista a conheceu durante sua estadia em Paris, porém se tornou realmente amiga da artista quando mostrou o projeto e os slides para Lygia. Como conta a própria artista¹⁶⁰:

Creio tê-la visto muito de passagem pela primeira vez quando ainda na escola de arquitetura. Um colega que trabalhava como voluntário na instalação que ela estava mandando para a Bienal de Veneza – na qual ela acabou ganhando o grande prêmio – levou-me ao MAM do Rio, onde a peça estava sendo construída, para eu experimentar seu labirinto sensorial, que nunca mais esquecerei. (...)

E foi em Paris que a reencontrei, depois de ter esbarrado com ela no MAM do Rio no início dos sessenta, durante a construção do seu labirinto, só que desta vez foi de uma maneira mais próxima, na casa do Mário Pedrosa.

Impregnada pelos comentários do Hélio, eu estava realmente ávida por conhecê-la melhor. E um certo dia, para a minha alegria, ela me convidou para visitá-la em seu apartamento, localizado em uma das portas de Paris, lugar bem longe.

Era um apartamento franciscano. Além de alguns Bichos, uma das pièces de résistance era uma modesta máquina de costura, onde ela provavelmente costurou várias de suas

¹⁶⁰ Relato de Regina Vater sobre Lygia Clark. Anexo 9.

peças, inclusive uma das minhas preferidas: A Cabeça Antropofágica.

Esse nosso encontro foi, certamente, muito difícil. Talvez por minha culpa. Saudosa dos meus infinitos papos com o Hélio, onde tudo era discutido, do micro ao macrocosmo, desatei a falar. Não demorou muito para que ela me interrompesse, dizendo:

– Você está com o discurso desordenado! Você está voando muito alto. É melhor você baixar à terra. Para isso, acho que vou sair agora contigo: iremos a um supermercado e compraremos um coelho para cozinarmos juntas. Eu vou te ensinar como se cozinha um coelho.

Sim, eu desci no elevador com ela, mas um pouco assustada pelo que ela havia acabado de me propor. Dei uma desculpa qualquer e me enfiei no primeiro buraco de metrô de volta para o meu quarto de hotel.

Dois anos mais tarde, de volta ao Brasil, estava visitando minha mãe no Rio (nessa época eu ainda morava em São Paulo), quando recebi um telefonema do Hugo Denizart me convidando para ir à sua casa, pois ele ia mostrar o seu trabalho para a Lygia e me pediu que eu levasse algo meu para compartilhar também. Com receio, comentei: – Ah, Hugo, eu acho que ela não vai gostar...

Mas o Hugo insistiu e eu acabei indo e levando o conjunto de slides que perfaziam a série Olho-Tato, trabalho que fotografei na Grécia em 1974, e que convida o espectador a usar o olho como órgão de tato.

Quando chegou a minha vez de mostrá-lo aos convidados do Hugo, expliquei que se tratava de um show de slides silencioso que deveria, na verdade, ser projetado no teto para espectadores deitados em colchonetes no chão.

Fui projetando os diapositivos com calma e do canto do olho percebi que Lygia prestava uma enorme atenção.

Quando terminei, ela se virou para mim e exclamou:

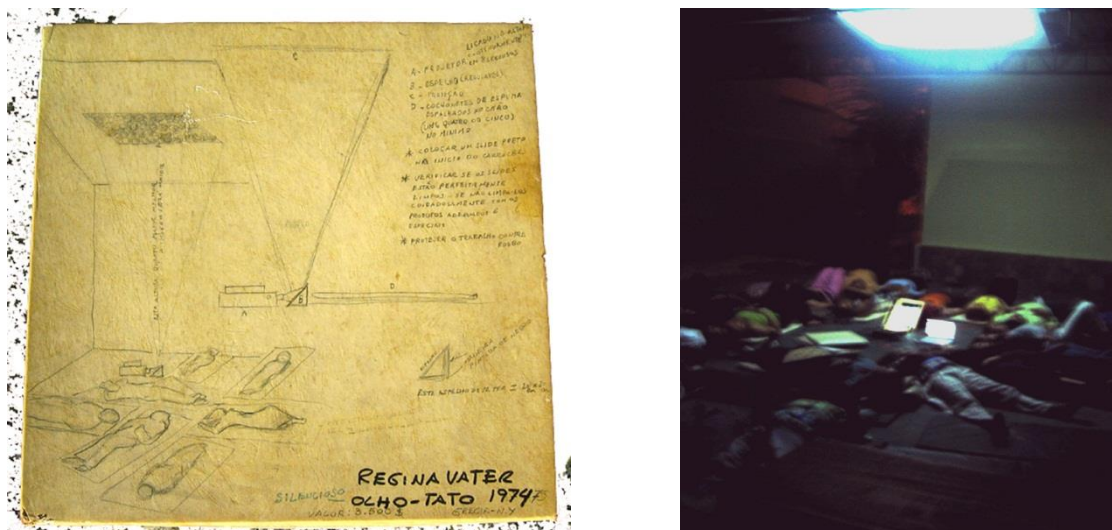
– Agora posso ser sua amiga, este seu trabalho é genial. E acrescentou algo como que o trabalho funcionava também como um estimulante ao ato de piscar, o qual ajuda a lubrificar os olhos.

Figura 84: –(a) Regina Vater: *OlhoTato-Céu*, 1974; (b) *Transição Mar Terra*, 1974. Fotografias digitalizadas em 2003.



Fonte: Acervo da artista.

Figura 85: : Regina Vater – (a) Documento de montagem *OlhoTato*, digitalização 2003; (b) Imagem da instalação *OlhoTato*, 2003.



Fonte: Acervo da artista.

Em *OlhoTato*, Regina Vater integra o tempo, o espaço e a imagem de maneira a constituir um local de contemplação e quietude. A imagem é passada para o espectador que, sem esforço, a acompanha e deixa ser tocado pelo olhar da artista, ao mesmo tempo em que toca a obra pelo seu próprio olhar.

Outro trabalho em audiovisual de extrema importância na obra de Regina Vater é *LuxoLixo*, de 1976. Utilizando as fotografias que fez em 1974 sobre o lixo e vitrines de luxo de Nova Iorque, Vater transformou essas fotografias em slides e elaborou o áudio junto com Hélio Oiticica, no apartamento do artista. Os dois gravaram o som da televisão e ao mesmo tempo das mudanças de estações

de rádios, enquanto Oiticica lia um poema ou simplesmente fazia sons com a boca. Por conta deste trabalho, Vater foi convidada a participar da Bienal de Veneza em 1976.

A ideia para este trabalho começou a ser germinada ainda no Brasil, pouco antes de Regina Vater ir para Nova Iorque por conta do Prêmio do Salão de Arte Moderna que havia ganhado em 1972. O interesse de trabalhar com o lixo já vinha desde a instalação *Magi(o)cean*, de 1970, em que além dos objetos levados pela própria artista e por amigos, ela também utiliza o lixo encontrado na praia. A impressão deste material encontrado, deste resíduo do outro, ficou na sua memória. No ano de 1973, pediu ajuda de um amigo para saírem fotografando o lixo do carnaval carioca na quarta-feira de cinzas. A lente da câmera passeou pelos restos da alegria do carnaval, que sempre acaba na quarta-feira, dia em que pela tradição Católica, inicia-se a Quaresma, época de reflexão, de entendimento da efemeridade da vida.

Figura 86: Regina Vater – Lixo do carnaval de 1973. Fotografia.



Fonte: Acervo da Artsita.

Em São Paulo, numa festa que aconteceu no mesmo ano das fotografias da quarta-feira de cinzas, uma das convidadas, a poetisa Olga Savary (1933) mostrou a Regina o poema *Luxo/Lixo* do poeta concretista Augusto de Campos. Era a primeira vez que a artista teve contato com um trabalho deste poeta e ficou fascinada pela diagramação e fonte barroca utilizada para formar a palavra “lixo” através da palavra “luxo”.

Figura 87: Augusto de Campos, *Poema Luxo/Lixo*, 1965



Fonte: Disponível em: <http://nossabrasilidade.com.br/augusto-de-campos-luxo/>. Acesso em: 2014.

Durante a viagem para Nova Iorque, numa escala feita do Panamá, Regina Vater comprou sua primeira máquina fotográfica. Chegando a seu destino ficou fascinada com a cidade e não parou de fotografar. Nas palavras da própria artista¹⁶¹:

Bom, enfim, então...aí, na viagem, na minha ida de avião do Rio pra Nova Iorque, é...eu parei primeiro no México e depois do México eu segui de viagem. E nessa viagem do México a Nova Iorque o avião fez um pouso em...no Panamá. E eu convenci a aeromoça que eu tinha que descer pra comprar, que eu sabia que o Panamá era Duty Free né, aí então eu convenci a ...a...a aeromoça dela ir comigo, porque ninguém saltou do avião, só eu e a aeromoça, de eu ir lá comprar uma máquina fotográfica, que não tinha. Aí então com essa máquina fotográfica eu cheguei em Nova Iorque e era um open taxi e comecei a fotografar toda...e eu era muito sozinha em Nova Iorque. Eu conhecia muito pouca gente, o meu inglês era péssimo, e então a fotografia, assim, virou a minha melhor amiga, e eu...e eu...e o tema da minha...toda a minha...a...minha gana era fotografar o lixo de Nova Iorque. E aí veio...com a história do poema do Augusto, veio essa coisa também de fotografar as vitrines de Nova Iorque. Mas essa coisa do lixo, ela também tem em si esse componente do tempo, porque o lixo é uma coisa arqueológica no fundo ele é uma arqueologia quase do presente, né.

Como uma homenagem àquele poeta que despertou o interesse de Regina Vater para além da fotografia do resto da folia de sua cidade, a artista passou a pesquisar e se apropriar visualmente dos dejetos e do luxo da cidade que começara a conhecer.

¹⁶¹ Vide Anexo 19.

Nesta primeira passagem nos Estados Unidos, a artista, como mencionado, conheceu e se tornou amiga de Hélio Oiticica. A troca entre os dois foi bastante profícua. Nessa época, Regina Vater foi bastante questionada a respeito da ênfase em seu trabalho na fotografia, no vídeo e no audiovisual. Diziam que ela estava se tornando antropóloga, pois havia abandonado a pintura, técnica com a qual havia se destacado no início de sua carreira no Rio de Janeiro. A artista conta que Oiticica dizia para que ela não escutasse ninguém: “E o Hélio me dava a maior força, ele dizia assim: ‘Você não escute ninguém, faça o que você bem entender, a arte é o exercício do experimental’ e tal”.¹⁶² O grande ensinamento de Hélio Oiticica corroborou a poética experimental de Regina Vater.

Para o processo da construção do áudio para o audiovisual *LuxoLixo*, Vater pediu a ajuda de Oiticica. Em depoimento da própria artista:

Enfim, e aí eu perguntei “Oh Hélio eu tenho que fazer, eu quero fazer um som pra esse audiovisual, cê topa me ajudar?” e ele na hora, e disse assim “Ah, vem pra cá e a gente faz junto”. E eu tinha escrito um poeminha e ele leu...e...e ao mesmo tempo que a gente mudava o som de duas televisões e dois rádios, porque o Hélio tinha...é várias televisões, vários rádios, tudo às vezes rodando ao mesmo tempo, a casa dele era um barato.¹⁶³

O áudio é uma mistura de vários sons, e da voz de Hélio Oiticica ora soltando gritos, ora lendo o poema. Algumas vezes dá destaque para o som da TV, em outras para o som do rádio. Ao completar o trabalho, Regina Vater apresenta uma profusão de imagens que se misturam à música caótica produzida pelos artistas. Revela, assim, um dos aspectos da grande cidade: o bombardeamento de imagens de objetos de desejo e o que sobra dos mesmos.

¹⁶² Vide Anexo 19.

¹⁶³ Idem.

Figura 88: Regina Vater, *Luxo/Lixo*. Projeção da obra na exposição Quatro Ecologias, 2012. Ao lado encontra-se o poema visual *Eat Fat*, de 1974.



Fonte: Acervo da Artista.

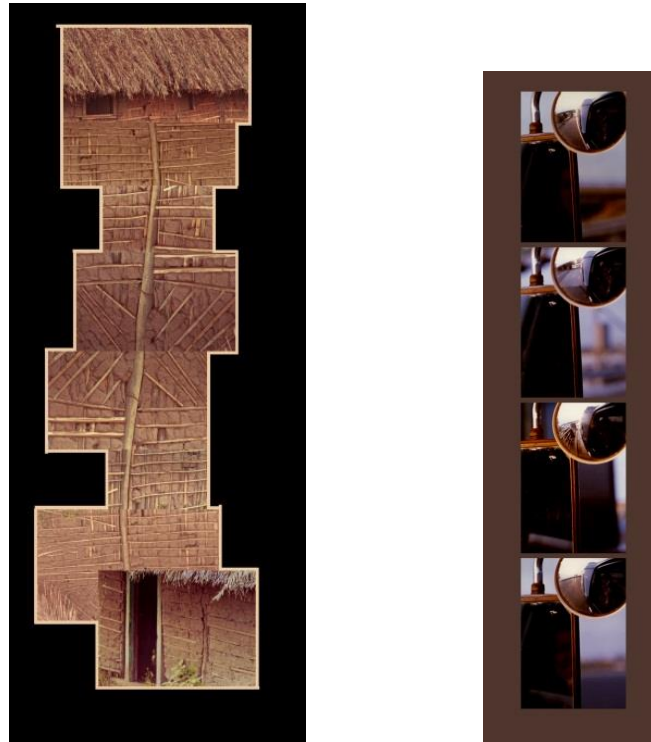
Outro trabalho de relevância e que possui inúmeros registros na coleção pessoal de Regina Vater é a série *Cinematic Stills*, que se inicia na década de 1970 e que continua ainda em processo. A técnica de *film stills* consiste em tirar várias fotos de um mesmo tema, explorando o tempo das ações. A obra faz referência ao rolo de filme de uma câmera de vídeo analógica, gerando uma dobra entre significante e significado da técnica e da criação. A repetição da imagem cria um ritmo na imagem, guiando o olhar do espectador para um detalhe ou uma história. Se a fotografia congela a imagem, a técnica de *film stills* lhe dá esse movimento.

A série *Eletronic Nature* (1987-1993) também é outro trabalho que faz referência ao processo de produção em vídeo. Neste a artista fotografa a imagem televisiva de animais selvagens e “estoura” a cor da imagem no próprio aparelho de TV (manipulando os botões Hue e Chroma Key)¹⁶⁴. Além da questão ecológica levantada neste trabalho, é interessante como a manipulação da imagem acontece de uma forma dialética, em que a fotografia,

¹⁶⁴ VATER, Regina. Op. Cit, 2012. p.197.

o vídeo, a videoinstalação, o ritmo presente nos *film stills* e a fotografia da imagem televisiva fecham uma síntese de pesquisa poética.

Figura 89: Regina Vater, (a) *Cinematic Stills – Viga*; (b) *Cinematic Stills – Arriving from the past NY/1980*.



Fonte: Acervo da artista.

A produção fílmica da artista não ocorre apenas em relação à videoarte, mas também tangencia seus questionamentos acerca do universo da arte a partir de entrevistas com artistas, curadores e teóricos da arte. Uma dessas entrevistas foi com o músico John Cage, gravada por Bill Lundberg em 1979, com uma câmera Super-8. O material foi editado em vídeo apenas no ano de 2005. A ocasião desta gravação foi uma visita do casal à casa de Cage. Esse arquivo foi transformado no vídeo *My companion Cage* (1979-2005).

Figura 90: Regina Vater, *My companion cage*. 1979/2005.



Fonte: Acervo da artista.

Em seu processo de entrevistas, Regina Vater não só dá a palavra a pessoas ilustres como também a pessoas desconhecidas. Outros dois vídeos que mostram bem seu processo como entrevistadora são *Tupi or not tupi*, de 1988, e *There Here*, de 1986. O primeiro mostra a visão de algumas personalidades, como José Celso Martinez, Tadeu Jungle e Valter Silveira, a respeito das peculiaridades do Brasil para os estrangeiros. Neste vídeo também consta um depoimento de John Cage sobre as impressões que tem do país. O outro vídeo consiste em um jantar em que as pessoas falam das diferenças entre a comida brasileira e a norte americana.

Em relação às suas videoinstalações, destaco uma das mais importantes, *Conselhos da Lagarta*, de 1976. Usando uma câmera Super-8 fixada num mesmo lugar, Regina Vater se filma durante seis meses. A intenção era captar sua imagem ao longo dos dias em diversas situações: acordando, cansada, cabelos molhados, arrumada para sair. São autorretratos fílmicos e silenciosos intercalados com páginas de um caderno com frases escritas pela artista, e páginas do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol.

Ainda fazendo parte de *Conselhos da Lagarta*, outro filme mostra o olhar em close de várias pessoas, desde crianças até velhos. A videoinstalação consiste

em duas grandes telas, uma de frente para outra, em uma sala escura. De um lado vemos o rosto de Regina Vater, em diversos momentos, intercalados pelas páginas com suas frases. No outro, os olhares das pessoas, que se cruzam diretamente com o olhar da artista. O som que se escuta no ambiente é a voz de Vater lendo trechos da conversa de Alice com a Lagarta e também o barulho de um relógio.

Figura 91: Regina Vater, Conselhos da Lagarta, 1976.



Fonte: Acervo da Artista.

O relógio, como representante do tempo, e o diálogo da lagarta com Alice servem de metáfora para o tempo do amadurecimento pessoal da artista. O olhar do outro sobre a artista caracteriza um diálogo silencioso e serve como espelho. Aceitar esse olhar faz parte do crescimento pessoal de qualquer indivíduo.

Ao acessar a obra de Regina Vater em audiovisual, percebe-se a liberdade com que a artista transita suas inquietações por essas linguagens. O suporte é importante na medida em que ele supre a necessidade de passar sua mensagem ao público. Várias séries são compostas de mais de um suporte, como por exemplo, o trabalho Snake Nest (Ninho de Cobra), de 1988, que reúne desenho, instalação, ação educativa e vídeo. Numa das entrevistas concedidas a esta pesquisadora, Vater diz uma das frases que melhor caracterizam seu processo de criação em audiovisual: “Eu edito como se eu

tivesse escrevendo poesia. É... pra mim esse é um jeito de fazer vídeo... é uma maneira de escrever só que com imagem... a minha...a minha edição”¹⁶⁵.

Dessa forma, reitero que não existe um lugar específico, categorizado e definido para a obra de Regina Vater. Cada trabalho corresponde a uma série de questionamentos levantados pela artista desde o início de sua trajetória, e que podem ser retomados na medida em que esses temas voltem ou não a ser objeto de suas inquietações. O que cabe ao pesquisador é respeitar o seu processo de criação poética, estudando e analisando sua obra com a mesma generosidade que a artista dispensa ao mundo e seu próprio tempo.

¹⁶⁵ Vide Anexo 19.

Conclusão.

Honestidade, generosidade e perseverança. Quem conhece Regina Vater e sua obra se depara com esses sentimentos todo o tempo. Honestidade porque a artista reconhece suas influências e transmite claramente o que pensa através de sua obra. Generosidade porque abre sua vida e sua poética para quem queira conhecê-la a fundo. Perseverança porque nunca desiste de seu caminho, mesmo com todas as dificuldades que a escolha de viver como artista acarreta em sua trajetória pessoal e artística.

Da mesma forma, aquele que acessa seu acervo precisa enxergá-lo com generosidade. Diante de um espaço em que a artista agencia a sua própria memória e trajetória é necessário adentrá-lo com respeito. E foi isto que a presente tese de doutorado procurou fazer.

Pela multiplicidade de sua produção artística não é fácil pesquisar seu trabalho, a não ser sob um olhar geral, ou elegendo uma obra ou uma série. Sua poética processualista, e em consonância com os Conceitualismos surgidos na América Latina, foca na temática e na ideia a ser pesquisada, ao invés de dar ênfase ao suporte. O importante para a artista é passar sua mensagem de forma que seja apreendida pelo espectador.

Procurou-se dessa forma, num primeiro momento, elencar as principais exposições das quais Regina Vater participou no Brasil e no exterior, além de algumas curadorias. Podemos ver que sua trajetória inicia-se em consonância com as transformações culturais e políticas do país, ganhando um olhar individual de acordo com suas próprias vivências. Além disso, constatamos que sua presença no cenário artístico brasileiro ocorreu de forma intermitente entre as décadas de 1980 e 2010, e por isso, mesmo estando dentro do circuito de arte do país, muitos ainda não conhecem seu nome ou sua obra.

Desse modo, foi de extrema importância pontuar essas participações de modo a reconstruir seu percurso artístico. Além disso, o acesso à sua coleção e a utilização da entrevista como metodologia para se conhecer melhor a vida e a

obra da artista ajudaram a construir uma visão detalhada de todo o conjunto de seu trabalho.

Enfatizamos, ainda, a importância da preservação do espaço do acervo como lugar legítimo de sua memória. Visto que vários pesquisadores estão voltando seus interesses para as coleções dos artistas atuantes nas décadas de 1960 e 1970, é necessário lembrar que estes espaços estão muitas vezes numa situação de fragilidade por falta de conservação e catalogação adequadas. A preocupação de Regina Vater em preservar sua própria memória está na organização solitária deste lugar. Apenas neste ano de 2014, a artista e seu marido, Bill Lundberg, conseguiram construir um espaço destinado a ser tanto estúdio quanto acervo.

A produção do vídeo *Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater*, que faz parte desta tese, é uma abertura de possibilidades de pesquisa a partir da fala da artista, pois se configura em registro não só de sua memória, mas de suas motivações e intenções ao produzir algumas de suas principais obras como o evento *Nós*, o vídeo *Miedo* e a série *ART*.

Neste ponto reside o consenso entre os capítulos 1 e 3 desta tese, que complementam-se entre si. A fala da artista é um exercício de suas reminiscências, que muitas vezes podem não ser tão exatas, o que é inerente a qualquer pessoa que recorde situações vividas no passado. Por isso que a pesquisa documental, ou melhor, o levantamento de suas exposições tanto no Brasil quanto no exterior, corroboram, complementam e contextualizam sua fala. A entrevista se torna documento neste processo.

E ao indicar um lugar para Regina Vater dentro da História e Historiografia da Arte Brasileira, esta tese procurou respeitar sua voz novamente. A artista não se considera enquadrada em nenhum movimento artístico, e não gosta de classificações acadêmicas, pois produz seguindo nenhuma regra. Seu trabalho é experimental e muitas vezes feito de forma precária e sem recursos financeiros. Esta é uma característica que ela preserva em seu processo de produção desde o início: a utilização do que tem disponível para criar, independentemente se há material de qualidade ou não. E por transitar entre

as linguagens da arte e apresentar uma produção múltipla, Vater revela-se como uma artista contemporânea por excelência.

Para demonstrar sua capacidade de transição entre linguagens optamos por abordar seus trabalhos em audiovisual. Desde seu primeiro contato com a câmera de vídeo, Vater nunca mais deixou de manipular as imagens que capta com esse meio. Criou um banco de imagens para serem utilizadas quando necessário. Manipula o tempo quando edita seus filmes. Agrega elementos e lugares de significação em suas videoinstalações. Desloca o processo da filmagem quando cria seus *film stills* ou fotografa diretamente da televisão. É um processo dialético de experimentação de imagens.

Portanto, esta tese não tem a pretensão de esgotar o tema e sim abrir possibilidades para que outros pesquisadores se interessem por esse corpo de trabalho tão vasto e tão heterogêneo. A obra de Regina Vater é uma obra aberta a várias interpretações e, porque não, a várias outras teses. A importância de sua obra e de sua trajetória artística está posta, é evidente. Por isso a necessidade da pesquisa e também da preservação de sua coleção, bem como de outros artistas contemporâneos.

Figura 92: Regina Vater, Comigo ninguém pode, 1984/1993. Instalação.



Fonte: Acervo da Artista.

Fecho a tese com a imagem da obra *Comigo Ninguém Pode*, que na ocasião foi remontada no Teatro Oficina, em 1993. A planta símbolo da quebra do mal

olhado, as pessoas em volta das tiras de papel preto e branco em que se enxerga várias fotos 3X4 de pessoas desconhecidas. Oxalá que dê bom tempo, e que a fé na arte nos livre de todo o mal!

Referências.

AMARAL, Aracy. *Arte para que?* A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1982.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928, Piratininga-SP.

ARAUJO, Olivio Tavares de. Catálogo La Biennale di Venezia. Catalogo Generale. Vol.1. Venezia: Alfiei Edizioni D'Arte, 1976.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2º ed. São Paulo. Martins Fontes, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BERKOWITZ, Marc. *Sala Geral*. Catálogo da X Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRETT, Guy. Licença Poética. *Memory of Light*. Catálogo de exposição. Londres: Embaixada do Brasil em Londres, 2009.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

_____. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BURKE, Peter. (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CABO, Paula Cristina Terra. *Hélio Oiticica: da estética para a ética*. Rio de Janeiro: PUC, 1991 (dissertação de mestrado).

CANCLINI, Nestor García. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANOGLIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2.ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

CHIARI, Giacomo; LEONA, Marco. The state of conservation science. In: *The Getty Conservation Institute Newsletter*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. vol. 20. nº 2, 2005.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: L&M, 1986.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FABRINI, Ricardo Nascimento. *Arte depois das vanguardas*. Campinas: UNICAMP, 2002.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Edusp, 1994.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A arqueologia do saber*. 8ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

_____. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FRONER, Yacy-Ara. Coleções: o interstício da curadoria, do colecionismo e da preservação. In: *Fronteiras e Alteridade*. Belém: Pará, 2014, p.103-120.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GULLAR, Ferreira (org). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

_____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HENDRICKS, Jon. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Catálogo da Exposição O que é Fluxus? O que não é! O porque. Brasília/ Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

HENRI, Adrian. *Environments and happenings*. London: Thames and Hudson, 1974.

HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo; Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10 ed. Col. Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1995.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KRAUS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press, 2002.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade, in: *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRG, 2002, p: 17-33.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *Memória/História*. Portugal: Nacional Casa da Moeda, 1982.

LIPPARD, Lucy R. Ethnocentrifugalism: Latin Art in Exile, In: *The Village Voice* (June 12, 1983). New York.

MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MELENDI, Maria Angélica. Performances clandestinas/ performances públicas: regras, rituais, símbolos. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (org). *MIP: Manifestação Internacional de Performance*. Belo Horizonte: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *ANOS 60: a volta à figura; marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994. p. 7-8 (Cadernos história da pintura no Brasil, 5).

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, 1981. p.7-28.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PECCININI, Daisy V. M. *Objeto na Arte*. Brasil. Anos 60. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

_____. *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1989.

RESTANY, Pierre. *Os Novos realistas*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros; prefácio Michel Ragon. São Paulo: Perspectiva, 1979. 320 p., il. p&b. (Debates, 137).

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: FAPESP, 1998.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Revista de sociologia da USP, São Paulo, v.17, p. 81-110, jun. 2005.

_____. O romantismo revolucionário nos anos 60. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izías; PONCE, J.A. de Granville (orgs). *Tiradentes, um presidio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

RUBINSTEIN, Raphael. *In concrete language*. In: Art in America, New York: Brant Art Publication, 2002, nº5. P. 118-123.

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (org). *MIP: Manifestação Internacional de Performance*. Belo Horizonte: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica*. In: XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s. São Paulo: A Fundação, 1998.

SCHIMMEL, Paul. *Out of Actions: between performance and the object 1949-1979*. London: Thames and Hodson, 1998.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: sourcebook of artist's writings*. 2ª ed. Los Angeles: University of California Press, 2012.

STILES, Kristine. Uncorrupted joy: international art actions. In: SCHIMMEL, Paul. *Out of actions: between performance and the object 1949-1979*. London:Thames and Hodson , 1998.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THOMPSON, Alistair. *Recompondo a memória: questões sobre a relação entre história oral e as memórias*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História e do Departamento de História da PUC-SP. Vol. 15. São Paulo: PUC-SP, 1981. p.57.

TOFFOLI, Flávia. *Nosso papel em Nova York*. Revista Arte Hoje. Rio de Janeiro. nº8, outubro, 1979.

VATER, Regina. Introduction. Flue. n.2. vol.3. New York: Franklin Furnace Archives, 1983. 45p. p.4.

_____. Ecology art is alive and well in Latin America. vol.10. High Performance, 1987.

_____. *O que é arte? São Paulo responde*. São Paulo: Massao Ohno e Eduardo Martins de Carvalho Editores, 1978.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença na arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. v. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

_____. *Duas décadas difíceis: 60 e 70*. In: Bienal Brasil séc. XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: PECCININI, Daisy Valle Machado. *Arte novos meios: multimeios:Brasil 70/80*. 2ª ed. São Paulo: Fundação Alvares Penteado, 2010.

WOOD, Paul.(org.). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

_____. *Arte conceitual*. São Paulo. Cosac & Naify, 2002.

Vídeo:

Comigo Ninguém Pode: a voz de Regina Vater. Direção: Arethusa de Paula. Edição: Joana Maia. Arte: Paula Reis. . 1 DVD, MP4, (01:17:00). São Paulo, 2014.

Catálogo de exposição:

IV Jovem Arte Contemporânea. São Paulo, 1970. Catálogo de Exposição 36p. novembro-dezembro. MAC/USP.

Arte-Antropologia: representações e estratégias. Museu de Arte Contemporânea da USP, 2007.

Catálogo da X Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

Catálogo La Biennale di Venezia. Catalogo Generale. Vol.1. Venezia: Alfie Edizioni D'Arte, 1976.

Catálogo XIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977.

Desenho para instalações. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Galeria Cândido Portinari, 2007.

Dicionário de português on-line Michaelis. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/no%20_1008688.html
> Acesso em: 2014.

Foto/Ideia. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP. Catálogo de Exposição, 1987.

Arte e sociedade: uma relação polêmica. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, Fundação Bienal de São Paulo. I Bienal Latino Americana. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

Memory of Light. Catálogo de exposição. Londres: Embaixada do Brasil em Londres, 2009.

VATER, Regina. Restos y vestígios. Catalogo de exposição. Buenos Aires: CAYC, 1975.

_____. *Quatro Ecologias*. 1ª ed. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro, 2013.

ZANINI, Walter. *1ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo, 1967. Catálogo de Exposição. 24p. 20 set.-19 out. 1967. MAC-USP.

Referências de Internet:

ABERTO FECHADO: caixa e livro na arte brasileira. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=1149>> Acesso em 2014.

ALBERTI, Verena. *Indivíduo e biografia na história oral*. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1525.pdf> Acesso em 2014.

ARTE COMO QUESTÃO, ANOS 70. Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/exposicoes/anos70/anos70.html> Acesso em: 2014.

BRENNER, Moly Beth. *Acting out and causing trouble: at the Blanton "Difficult Daughter" challenges female stereotypes*. Disponível em: <<http://www.austinchronicle.com/arts/2003-08-29/175292/>> Acesso em 2014.

CASTRO, Ruy. *Ruy Castro: fã de botequim*. Disponível em: <http://revistagosto.uol.com.br/portal/entrevistas/ruy-castro/ruy-castro-entrevista-template.aspx>> Acesso em : 2013.

CHANAN, Michael. *New Cinemas in Latin America*. Disponível em:<<http://www.mchanan.com/wp-content/uploads/2013/12/latin-american-cinema-2.pdf>> Acesso em:2014

Cinemateca Brasileira: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024835&format=detailed.pft>.

COCCHIARALLE, Fernando. *O espaço da arte contemporânea*. Disponível em: <http://www.seminariosmvr.org.br/textos/txt_fcocchiarale.pdf>. Acesso em: 2008.

CORDOVA, Cary. *Recuerdos Orales: Interviews of the Latino Art Community in Texas*. Disponível em <www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/vater04.htm - 229k> Acesso em: 2006.

CRONOLOGIA DAS ARTES PLÁSTICAS: 1975-1995. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/artesplasticas.pdf>. Acesso em: 2014.

Exposição Made in Brasil- três décadas de vídeo no Brasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402250>> Acesso: 2014.

FIDELIS, Gaudêncio. *Arte contemporânea e instituições: a problemática envolvida na circulação do objeto artístico*. Disponível em: <http://liberecamargo.uol.com.br/content/revista_nova/artigo_integra.asp?id=27> Acesso em: 2006.

Frankling Furnace Archive, INC.Publications, 1977 to the Present. Disponível em: < http://franklinfurnace.org/research/publications/ff_publications.php> Acesso em: 2014.

HABLANDO DEL DOCUMENTAL. Disponível em: <https://documentalperuano.wordpress.com/tag/manuel-chambi/>> Acesso em: 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Breve histórico das errâncias urbanas. Disponível em: < www.vitruvius.com.br/arquitextos/arqu000/esp.256.asp>. Acesso em novembro de 2005.

Kethellen Cullen Gallery. Safe. Disponível em: < <http://www.kathleencullenfinearts.com/safe.html>> Acesso em: 2014.

KWON, Miwon. *Public art as publicity*. Disponível em: <http://www.republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm> Acesso em: 2006.

LAGNADO, Lisette. Masp exhibe retrospectiva do artista plástico Arman, com obras de 1959 a 1999. In: Folha de São Paulo. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1912199907.htm>> Acesso em: 2014.

LIPPARD, Lucy. *A desmaterialização da arte*. Disponível em: < http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf> Acesso em:2013.

MAZZUCHELLI, Cristiana. *Arte como projeto?* Disponível em: < [www.rizoma.net/interna.php?id=226&secao=artefato - 34k](http://www.rizoma.net/interna.php?id=226&secao=artefato-34k)> Acesso em :2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Rarefeitas da linguagem artística: performance e suas possibilidades em meios tecnológicos*. Disponível em:< <http://www.corpos.org/papers/bordas.html>> Acesso em: 2006.

MONACHESI, Juliana; ALVES, Cauê. *Experimentos pioneiros*. Disponível em: <p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1997,1.shl - 18k> Acesso em: 2006.

OFICINAS FESTIVAL DE INVERNO DE DIAMANTINA. Disponível em: <https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/bancodeatores/conversations/topics/1235> Acesso em 2014.

OLIVEIRA, Rodrigo. *Sobre os usos da máquina: Jouez encore, payez encore*. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/79/artjouezencore.htm>> Acesso em: 2014.

PALHARES, Taisa. *Anarquismo construtivo*. Disponível em:<<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/rev-numero1/taisa3nos3>> Acesso em: 2006.

PAST EXHIBITIONS. Disponível em:< <http://www.smponline.org/1993.html#.U9bxMfldURp>> Acesso em 2014.

PINTO, João Alberto da Costa. *Uma nota sobre Guy Debord e a Internacional Situacionista*. Disponível em: www.espacoacademico.com.br/048/48cpinto.htm - 25k > Acesso em: 2006.

RAMIREZ, Carmen Mari. *Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina*. Disponível em: http://www.baiadeguanabara.com.br/arte_ensaios_web/a_e_15/pdf/MariCarmenRamirez.pdf > Acesso em 2013.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte – vanguarda política entre os anos 1965 e 1975*. Disponível em: dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf >. Acesso em: maio de 2006.

SARTI, Graciela. *Grupo CAYC*. Disponível em: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/cayc/01_intro.php > Acesso em: 2014.

SIEGEL, Alan. *"Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression. 1960s -1980s / South America / Europe" in Stuttgart (Exhib. Review)*. Disponível em: <http://www.artmargins.com/index.php/3-exhibitions/500-qsubversive-practices-art-under-conditions-of-political-repression-1960s-1980s--south-america--europeq-in-stuttgart-exhib-review> > Acesso em: 2014.

SHARKEY, John. *Artist Meeting Place*. Disponível em: <http://www.thecentreofattention.org/dgamp.html> > Acesso em 2014.

TAKE ACTION: experiências na ativação duma plataforma interativa para o envolvimento de audiências no espaço público. Disponível em: www.virose.pt/imaginaire/ma/take_action.html - 5k > Acesso em: 2006.

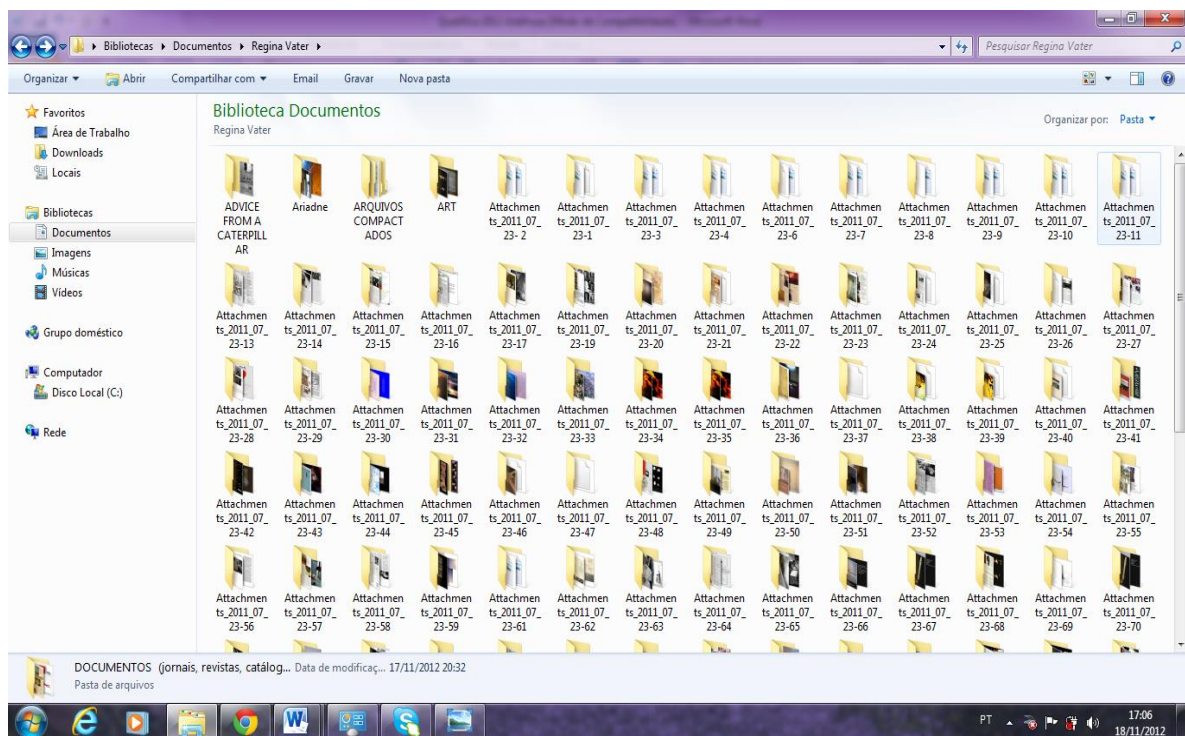
VATER, Regina. *O sentimento do espaço I*. Disponível em www.imediata.com/sambaqui/regina_vater/espa%8Dol.html - 23k > Acesso em: 2006.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Sobre Bienais: a Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970*. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago.pdf > Acesso em: 2014.

ANEXOS

Anexo 1:

Imagem dos documentos compactados enviados pela artista à pesquisadora por e-mail. Os mesmos já estão baixados no computador da pesquisadora. São várias pastas contendo diversos documentos.



Anexo 2¹⁶⁶:

Regina Vater ^ sobre o meu trabalho

Meu trabalho tem a ver com idéias, com poesia e com uma maneira shamanística de abordar a arte. Para mim, qualquer tipo de arte, mesmo que de

forma inconsciente, é um processo de contacto com as forças criativas e

regenerativas do universo.

Esse aspecto do meu trabalho é geralmente expresso por conexões que

estabeleço com as tradições arcaicas ^ principalmente as indígenas e as

africanas. O sagrado da natureza, os laços entre as pessoas e a relação

humana com o natural são melhor preservados nessas cosmologias. Isto faz

com que essas mitologias sejam uma importante fonte de inspiração na minha

tentativa (através de minha arte) de ressuscitar no público a noção da

natureza como espaço sagrado.

Muitas vezes, na minha obra, eu uso a tecnologia, principalmente o vídeo. Mas não me interessa o uso da tecnologia como uma cortina de fumaça para velar uma falta de interesse nas viagens do adentro e nas implícitas conexões sociais que existem em toda obra de arte. Nem me interessa deixar-me abandonar em indulgências com os instrumentos da tecnologia, numa maneira que não traria nenhum benefício ao meu cérebro nem à inteligência dos meus espectadores.

¹⁶⁶ Arquivo recebido por e-mail pela pesquisadora. A artista Regina Vater não datou o documento.

Minha maneira de ver a tecnologia é a de um alquimista.

Para mim, experimentar com arte não significa produzir meros truquestecnológicos, os quais agem, na minha opinião, apenas como distração para a cabeça e como neutralizadores da sensibilidade.

O que é importante não é o aspecto formal que posso alcançar com a técnica. Mas o que o processo de criar (com esta ou aquela tecnologia) possa colaborar para o meu crescimento. Crescimento como pessoa e, em certos termos, para o crescimento humanístico e cultural do ambiente social ao alcance da minha arte.

Minha formação artística aconteceu num tempo de Brasil quando artistas,

como os meus dois grandes amigos Lygia Clark e Oiticica, já praticavam a

"Estética da Precariedade". Muito antes do advento da "Arte Povera".

Inventando com materiais não convencionais. Inspirados por aquele

filão da criatividade brasileira (popular) que sempre tenta alcançar alta

originalidade visual através dos materiais acessíveis à sua precária

economia.

Por causa dos fatores acima, pela minha fascinação com poesia e mais outras questões de natureza filosófica com relação às quais persisto em tentar encontrar respostas, penso que as leituras de minha obra não devam ocorrer linearmente e nem ao pé da letra. Minha esperança é que elas sejam feitas num descascar de camadas de significâncias. Conceituais e visuais.

Só esse jeito facilitará ao espectador a penetração vertical num sistema

constituído de inter-relações poéticas e metafóricas que tento estabelecer

entre imagem, mídia, materiais e conteúdo.

Anexo 3

Descrição da série fotográfica "Natureza Eletrônica"

The series titled "Electronic Natures" was shot between 1987-1993 from nature TV programs. During the shots I distorted the hue and the color of the television set giving the photos an almost painterly quality –this was before the advent of Photoshop. These photographs were taken during the actual broadcast of programs without help of VCR. They exist as an ironic commentary on the distorted and sanitized experience that most of "civilized" people have of nature these days.

Anexo 4

Descrição dos Cinematic Stills

Minha paixão por fotografia começou no Rio ao registrar na manhã da quarta feira de cinzas de 1973 o lixo do Carnaval Carioca. Fotos esta que hoje em dia integram a coleção "des estampes" da Biblioteca Nacional Francesa em Paris. Antes porem eu já havia produzido, em estudio, fotos de NOS sobre as quais eu produzi desenhos que me levaram a ser convidada por Chico Buarque de Hollanda para fazer a capa do seu disco

Calabar. Desde então, à par de minha produção de instalações iniciada em 1970, livros de artista em 1973 e sempre desenhos projetos, a fotografia me acompanha e meu uso da mesma se desdobra por varias séries preocupadas com tempo, ecologia e poesia visual.

"Parrisses", "X-Ranges", a série das "ART", "Nature Mortes", "Eletronic Natures", "Cinematic Stills", retratos de personalidades tais como Cage, Caetano, Quentin Fiori, Fauzi Arap, Cildo, e algumas outras séries

Para mim arte e vida são vias conjugadas do mesmo CHI do mesmo AXÉ e se tornam sempre mais ricas quando nelas afloram as questões fundamentais do existir...

Comecei a série de trabalhos que entitulo "Cinematic Stills" em 1974. Pelo que me lembro, naquela época eu não tinha conhecimento de ninguém no Brasil empregando este método no uso da imagem fotográfica.

Por este formato consistir num bom suporte para as minhas observações/registros da dimensão TEMPO (fonte constante da minha inspiração desde 1973, pelo menos, foi então natural para mim continuar esta produção,

mesmo depois que me mudei para os Estados Unidos, em 1980.

Apesar da continuidade desta obra, por incível que pareça permanecer praticamente unédita até hoje. So mostrei publicamente uns poucos trabalhos desta série e apenas porque eles atendem ao tema central da exposição VE ARTE realizada em São Paulo, 1978, ns galeria ARTE GLOBAL com um texto de apresentação por Hélio øitica.

Recentemente, com os atuais recursos eletrônicos, consegui restaurar e resgatar varies destas obras, às quais acrescentei, durante o processo de digitalização notas e fragmentos de meus poemas narrativos com um carácter de diário de bordo. A bordo da Vida/Tempo que me trouxe até aqui tornado esta série uma parte integrante da minha obra poetico visual.

Anexo 5

**Palestra sobre poesia visual no Centro Cultural
Oduvaldo Viana Filho.**

Imagino que as pessoas que já ouviram falar do meu trabalho no Brasil me arquivaram em sua mentes como artista plástica. Mas o fato de eu ter me comprometido com as artes plásticas desde a tenra idade não quer dizer que a poesia, para mim, seja um capítulo à parte no meu processo criativo.

Desde pequenina, a poesia me acompanha. Já declarei, em várias ocasiões, que foi através de minha mãe e de um velho vizinho no Jardim Botânico que eu descobri a poesia.

Minha mãe sempre me recitou poemas, quando eu era pequena. Um deles era esta estrofe de Gonçalves Dias:

"Nao chores meu filho, que a vida é uma luta, uma luta renhida e viver é lutar. A vida é uma luta que aos fracos abate e aos fortes só faz exaltar."

Sábias palavras, que só me deram alento através dos pedregosos caminhos da arte...(como diria Drummond).

Mal sabia eu naqueles tempos que Gonçalves Dias havia sido um grande amigo da família de meu pai. Meu tataravô paterno, o poeta Odorico Mendes (devo fazer um parêntese aqui

e solicitar a vocês que me desculpem o orgulho, mas foi o Odorico que fez a primeira tradução para o português do Brasil da *Iliada* e da *Enêida*). Ele era aliás, cognominado de "O Virgílio Brasileiro". Bem, o Odorico morreu numa viagem num trem que ele tomou em Londres para ir se encontrar com o Gonçalves Dias na França, onde eles embarcariam de volta para o Brasil, após um longo e prolongado exílio dos dois. Só que nem mesmo o Gonçalves Dias chegou a completar a viagem de volta, pois o navio em que os dois viajavam juntos naufragou nas costas do Maranhão, de onde os dois eram originários.

Bem, eu preciso dizer que me levou muito tempo para eu me assumir como poeta.

Tudo por culpa do Manuel Bandeira. Mas este é um detalhe que poderei contar mais tarde, se alguém de vocês tiver curiosidade. Aliás, eu relatei este fato numa entrevista que dei à Regina Pinto no site:...e também no vídeo que estará disponível aos espectadores aqui no Castelinho, durante o tempo desta exposição.

Quem me iniciou na poesia visual foi Eliane Zagury (a quem eu adoraria re-encontrar e

agradecer por esta incrível iniciação). A Eliane, inclusive, era minha companheira de psicanálise de grupo e, naquela época, ela estava produzindo uns poemas visuais e precisava da ajuda de um designer. Quando ela me convidou, aceitei imediatamente. Um desses poemas, para o qual colaborei como designer, foi publicado pelos Cadernos Brasileiros, e foi através do outro, ainda não publicado, que acabei me tornando muito amiga do Quentin Fiori, que foi quem fez o livro "The Medium is the Message" ("O Meio é a Mensagem") com o McLuhan, que foi um livro coqueluche na época.

Esta colaboração com Eliane foi o que me abriu também para não só desfrutar, mas me inspirar no poema de Augusto de Campos "Luxo-Lixo", sobre o qual iniciei, em 1973, em Nova York, a minha série com este mesmo título, logo após que cheguei pela primeira vez naquela cidade, viajando graças ao prêmio "Viagem ao Estrangeiro" que eu havia recebido do Salão de Arte Moderna.

Eu sempre dei títulos aos meus trabalhos, tendo em vista não só o conteúdo poético dos mesmos, como também o seu valor e sua função como chave para o leitor no processo de descoberta do trabalho. Sim, porque eu acho que toda a leitura é descoberta. Descoberta

das várias camadas de significados de uma obra, descoberta até das próprias conexões que o leitor pode estabelecer entre uma obra com algo por ele vivido ou assimilado no entendimento do mundo. Só assim a obra e o leitor crescerão. A Lygia Clark me dizia que, muitas vezes, as obras que ela fazia estavam sempre adiante dela. Que era através delas que ela ia descobrindo o seu crescer.

Na minha opinião, conhecimento é diferente de entendimento. Conhecimento é algo linear. E entendimento é algo mais profundo, mais próximo de uma epifania. E é algo que ninguém transmite, mas que só pode ser provocado pela qualidade de vivência e experiência das coisas e do mundo.

No tocante a esta importância poética dos títulos em minha obra, eu daria como exemplo importante a série dos NÓS, que realizei entre 1971-73 e onde, para mim, o duplo sentido desta palavra tinha tudo a ver com a situação política em que estávamos submersos no Brasil naquela ocasião.

Faz parte desta série um conjunto de trabalhos que eu acredito terem sido pioneiros, pois quando a comecei eu estava fazendo desenhos em sacos de super-mercado e

quando terminei, estava desenhando sobre fotografias, numa época em que esta mídia estava confinada às qualidades técnicas do uso de lentes, da química dos laboratórios e de uma maneira mais ou menos formal de enquadrar.

Mas, como já disse, após o contato que tive com a poesia e o processo intelectual dos irmãos Campos, a minha chegada à poesia visual tornou-se algo imperativo e inexorável.

Lógico que também devo minha aproximação à poesia visual ao Hélio Oiticica, que estimulou muito o lado experimental do meu processo criativo. E, aliás, foi através dele que fiz contato pessoal com o Augusto de Campos, de quem mais tarde me tornei muito amigo.

Porque, na verdade, eu havia entrado em contato com o poema Luxo-Lixo antes de viajar para Nova York, através de Olga Savary, a quem encontrei num jantar na paulicéia. Ela estava vindo de uma visita ao Augusto e ele havia então lhe dado de presente o poema que ela me mostrou naquela festa.

Logo depois, então, eu viajava para Nova York e ali chegando, no meu encontro com a realidade nua e crua da cidade, o poema do Augusto me veio à cabeça como um grande outdoor, e a partir de então surgiu a minha série "LuxoLixo", com a qual representei o Brasil em Veneza, em 76. Esta Bienal foi a primeira mostra internacional de trabalhos ligados à ecologia, como era o caso do meu trabalho, aliás, desde minha primeira instalação no Rio, em 1970.

Foi em Veneza que encontrei Joseph Beuys pela última vez, num almoço ao qual ele me convidou, para me dar uma entrevista que acabou não sendo gravada porque o meu gravador quebrou...Mas guardo com carinho o registro deste encontro.

Acho que poucos dos que estão aqui e que realmente conhecem melhor a minha obra e sua aventura por entre diferentes mídias sabem que existem alguns temas centrais pelos quais me interesso desde, pelo menos, o início dos anos setenta.

Alguns destes temas são: o tempo, a ecologia, a psicologia e sobretudo uma visão destes temas sob uma perspectiva metafísica da existência.

Não é que esses temas não emergem na minha poesia visual. Sim, eles estão lá, mas acho que no campo do poema visual eu me sinto mais à vontade de ir em qualquer direção e de comentar qualquer aspecto da vida e do cosmos com toda liberdade de expressão sem me importar em enquadrar a obra nesta ou naquela série.

Só sei que com isso dou muita dor de cabeça aos críticos. Sinto até que alguns deles têm medo da minha obra que, feliz ou infelizmente, não pode caber em gavetas.

Mas, para mim, não existem regras para ser artista.

Isto também é complicado para mim. Poque apesar da poesia me facilitar toda esta liberdade, ao mesmo tempo eu tenho tal respeito pela poesia e pelo seu ofício que sou extremamente severa nos meus critérios em termos de poesia.

E por isso sou muito vigilante para não escorregar em sentimentalismos e na tendência novelesca e autobiográfica na qual muitos poetas liqüidificam a

poesia...sobretudo hoje em dia nos Estados Unidos...

Não sei se vocês já notaram que a palavra "poema" contém, está escrita com sangue:

Po hema:

Hema, hematoma, hemoglobina...

Creio que os poetas e artistas aqui presentes concordarão que em alta poesia, tal como em obras de poetas como Cabral, Souzaândrade, Lorca, etc...

...que alta poesia é produto de muito ralar. E se vocês me perdoarem a rima, ralar faz sangrar...

E os artistas, sangram de muitos jeitos, inclusive hemorragicamente, atravessando a vida em doações beneméritas de suas obras, recompensados às vezes apenas pela atenção da audiência.

Augusto de Campos um dia me disse que no Brasil a tendência é das instituições

culturais sempre esperarem doações de sangue por parte dos artistas.

Agora, eu gostaria de mostrar a vocês alguns poemas visuais que não estão incluídos nesta mostra.

E, respeitando a inteligência de vocês, eu os mostrarei com comentários ultra breves, dando espaço à percepção de vocês de penetrar o sentido poético de cada obra.

Anexo 6

Description of some of my works connected to the Afro-Brazilian roots

Regina Vater pg. - 1

(with minor editing by Professor Fred P. Ellison)

My initial work using installation as a medium was my first one directly connected with African mythology.

It was in 1973, during the worst period of the Brazilian ditactureship.

I did this work as a votive piece for better days for Brazil. The inspiration came from altars that are set up every New Year's eve on the beaches of Rio for Yemanjá, the goddess of the Ocean.

In contrast, the subject of my work were, the patroness of Brazil, Nossa Senhora da Aparecida -- the black Madonna-- and Saint George. It so

happens that in the syncretism of the Catholic faith with African traditions Nossa Senhora da Aparecida represents the orixá "Oxumaré", or the rainbow snake, The rainbow snake itself is the goddess of Hope. For me the fact that Brazil is protected and blessed by hope itself and above all by a black Madonna constitutes a very charged symbolism. And Saint George in the Africa/Catholic syncretism represents Ogun. Ogun is the African Aries or Mars, the keeper of peace but also associated with construction/progress, one of the protective spirits of the African pantheon.

In order to do this work I invited a friend of mine, Silvio Palhares, a student of the school of Industrial Design in Rio and some of his colleagues.

The piece was done in the Joatinga Beach, in Rio. We brought to the beach only two images: Oxumaré and Ogun. The rest of our material we found on the beach: empty bottles, sea weed, drift wood, etc.

In the process of doing the work we became so mesmerized by the diversity of garbage that we found in the spot that we resolved to incorporate the element of ecological commentary into the piece. Thereby expanding its meanings.

The final product was a pyramidal altar made with sand where were installed the images of the two gods, This altar was decorated entirely with the elements we found on the beach. In front of it Silvio drew on the ground an African circle considered to be a threshold for the spirit world.

After we finished this site-specific piece, we left it to the elements as people in Brazil do, when they make their offerings to the spirits of nature.

The whole process lasted at least three hours and was photographed by a
(continued on the next page)

Description of some of my works connected to the Afro-Brazilian roots

Regina Vater pg. - 2

I have some of the enlargements which I sent to the major competitive photographer friend, Sidney Weisman and he kept the negatives. I stilton of modern art. When I sent the montage of the photographic records of this installation (in 1970) they didn't understand the nature of my work and classified it as photography. Ironically, two years after (1972), this show awarded me the most important prize for the arts in Brazil as a painter.

In 1978 I returned to be inspired by the African Traditions in a work I did that was part of a series of visual poetry using the word ART. This series consisted of poetical and ironic commentaries on the qualities, processes and politics of ART, was mostly achieved through photography. One of the pieces however, was a small installation that combined an object with black and white photography. The object was a white silk flag where I embroidered the word ART, white over white. This Flag measured approximately 36" X 25" and was hung on a flagpole displayed besides a serial photographic montage. This montage showed the same flag trembling in the wind at the top of that very same pole against a blue sky. The title of the work was: "Oxalá que dê Bom tempo" which in Portuguese means: "Wishing for a god time" an ironical allusion to a crises Brazilian art was going through those times. **(1)** By chance the word Oxalá, besides being an expression of good wishes is also the name of the solar Yorubá God of Creativity. His color is white which coincidentally encompasses all the other colors. White is also the color of another Yorubá orixá: TEMPO, an abstract orixá who does not have a human representation. His representation is just a white flag which flies over the Tree of Life. By the way the word Tempo in Portuguese means both time and weather.

This network of poetical metaphors and symbolisms employed in Africans Mythologies facinates me, and speaks to me highly of the intelligence and sensibility of those cultures. They convey to me a finesse of spiritual conections between of the human being and the cosmos which make all relationships with nature much more magical and filled with reverence.

In the early 1980's I started a big series composed of about nine installations and several drawings inspired by the Afro-Brazilian protective plants. In this series I interwove a cross-pollination between the concept of protective plants and the worldwide notion of the Tree of Life. I am enclosing a useful text I wrote about the concept of this series which was published in the book "Voices of Color" edited by Phoebe Du Frene.

And in 1992 I made a video installation honoring the river goddess

(continued on the next page)

Description of some of my works connected to the Afro-Brazilian roots

Regina Vater pg. - 3

Ossun. This installation entitled Axe Oxun was constituted of a wave shape mirror placed on the ground between two white monitors over clear Plexiglass stands. The monitors showed in a loop different textures of running water edited through computer effects. Hanging from the very high ceiling of the gallery a rain-like mass of fishing lines fell over the mirror.

Mantra for Oxala dated of 1993 was another site specific installation I made for a show about Brazilian art made by the African Diaspora in Brazil. This show was in a São Paulo Museum (Pinacoteca do Estado) directed by a renowned Brazilian black artist (EMANUEL ARAUJO). The Pinacoteca is an old building composed of many rooms with very high ceilings and very tall French windows. In this show I had a whole entire room for myself, a fact that enable me to keep the windows open during the whole period of the show. To have the windows open was very important to enable the concept of this installation to work.

The piece was composed of several rows of white organza flags. These rows of transparent flags was stretched in descendent layers in front of the open window. Over each flag I had printed in white over white a mantra/poem that said repeatedly:

OXALÁQUEDÊBOMTEMPOOXALÁQUEDÊBOMTEMPO

OXALÁQUEDÊBOMTEMPOOXALÁQUEDÊBOMTEMPO

OXALÁQUEDÊBOMTEMPOOXALÁQUEDÊBOMTEMPO

OXALÁQUEDÊBOMTEMPOOXALÁQUEDÊBOMTEMPO

OXALÁQUEDÊBOMTEMPOOXALÁQUEDÊBOMTEMPO

This reflects the tradition of Visual poetry to which my work has strong connections. I must say here that because the invention of Concrete Poetry in Brazil by the Augusto and Haroldo de Campos and others, visual poetry plays a very important role in our culture.

The translation of "Oxalá que dê bom tempo" is: "Wishing for a good time". This work was also inspired by two major Afro-Brazilian deities: Oxalá the god of creativity and the god Time. To see the connections of these two gods with the color white please read an explanation I already gave above **(1)** of an earlier installation dated from 1978 titled "Oxalá que dê bom tempo". Like many of my works, this piece was also a syncretic product of my observation of other cultures. To keep the museum windows open for instance, pertains to the relation established in this work of the Yorubá gods and the

(continued on the next page)

Description of some of my works connected to the Afro-Brazilian roots

Regina Vater pg. - 4

Himalayan prayer flags. The Himalayan prayer flags need to be blowing in the wind, because it is the wind that becomes the emissary of people's wishes to the gods.

The use of the white color has to do with the two gods as I already explained but also is a reference to Malevich.

For this show at the São Paulo's Pinacoteca, Mr. Emanuel Araujo only invited other artist with fair skin. His name was Verger, a French photographer who had been initiated in the Brazilian African traditions and who wrote perhaps the most comprehensive and important books on this traditions. For me without doubt it was one the most flattering things that happened in my career. Not only to be included among the

most important African Brazilian artists but also to be in the company of Verger. A film was recently made about him and it will be easy for anyone to gather more information on his work at the web site of Gilberto Gil one of the most important Brazilian musicians. www.gilbertogil.com.br

I am including also a text I wrote for a talk I gave at the College of the Arts Association caucus in Chicago. This text refers to another series of works I did, which is a syncretic product of inspirations coming from the Brazilian African traditions and the Native American traditions. Beyond that, it makes connections to academic classifications of art and to Flemish Oil Paintings. The title of this series is "Nature Morte" and I

started to work on it in 1987.

In 1993 after I made "Mantra for Oxalá" I did an installation at the Museum for the Women in the Arts in Washington D.C. as part of a very comprehensive show on contemporary Brazilian art, Its title was "Oxalá's Path".

The space I had to do my work in the museum was a small chamber separated from the contiguous space by a short wall of approximately five feet in width that left two passways on both sides. To work within the laws of the space as I think every installation should do, I envisioned a fan-shaped ray of white feathers coming from the opposite wall to this wall. The distance between these two parallel walls was approximately nine feet.

The use of white feathers was connected to the symbolism of the sun as a bird. The color was connected to the sun god, Oxalá. The feathers were attached one by one on to a series of hundreds of fishing lines extended between these two walls.

(continued on the next page)

Description of some of my works connected to the Afro-Brazilian roots

Regina Vater pg. - 5

Underneath them, also from wall to wall, almost as a projection, was a shallow plexiglas box filled with popcorn and glitter.

Popcorn was used not only because is white, the color of Oxala, or to suggest the warmth of the sun but also because is one of Oxala's sacred foods.

Two years ago I made a show at the Women And Their Work Gallery in Austin mainly composed by two installations and some drawings.

One of the installations was Vervê. Because I already written extensively about Vervê in another text which I am including I will merely explain the other installation entitled Egun Ilé.

Egun Ilé, was a work I did in honor of one of my paternal great-grandparents Adolpho Bezerra de Meneses, who introduced Brazil to the spiritualism of Alan Kardec and who became famous for his dedication in the mid-nineteenth century to the health of Rio Janeiro's poor. He was a physician and a politician.

Egun Ilé is based in the Nago cult of the ancestors brought from Dahome to Brazil and in the use of the tree of blue bottles by the African Diaspora in the United States. It is likewise a component of the cult of the ancestors.

In this Nago cult, they revered only the ancestors that did good deeds to the community or those who really expanded the practice of kindness and compassion. Both in Africa and in Bahia/Brazil the components of this cult use very rich long ritual clothing that conceal their identity completely. I used a kind of satin blue fabric used to cover mattress. In this choice was referring the symbolism of death as a kind of sleep.

One of the factors that collaborated to the success of this work was that the gallery had a very odd feature between its ceiling and one of the walls: a long enclosed vent for the air conditioner, which runs the whole extension of that wall. This feature is very hard to work into a installation, but luckily it came in handy to hang the major elements of the work from the ceiling in front of it. The elements constituted in two long pieces of cloth side by side concealing a part of the narrow space between that box and the wall.

Coming from the wall, sustained by a silver chain, passing across the opening between the two fabrics, it was a tree trunk crowned with blue bottles in its branches. This tree emerged from a round tub filled

(continued on the next page)

Description of some of my works connected to the Afro-Brazilian roots

Regina Vater pg. - 6

with perfumed water and placed behind the long banners.

Perfume is another element of the cult of the ancestors. The gallery also emitted other smells during the show. Part of this show was also a group of African healing plants and the night of the opening I sprayed leaves from these plants on the gallery floor.

Unfortunately the aesthetics of the African cults is totally unknown for many Americans and even for some Brazilians. The Brazilians certainly have some notion of it through the media and through the offerings to the gods that are observed to pop out here and there on the landscape. But even though this presence is so overwhelming in Brazil, some people, driven or by prejudice, or by ignorance, or by class snobbism, distance themselves from it without any curiosity. This certainly does not contribute to the understanding and the assimilation of my work, whether there or here. That, added to the usual prejudice against any form of non-conventional European cosmology exercised in the west, distances the aesthetics and philosophic concepts of my work from the understandings of art critics and curators.

Nevertheless I am compelled to be faithful to the sources of my energy. And those sources still are in the place of my birth and my cultural formation. And I believe that part of Brazil still undeserved unheard by the international intellectual community and perhaps by some of the Brazilian intelligentsia themselves. I think that our roots have a lot to contribute in terms of connections with the sources of life and understanding about life itself. And because of it, as a cultural producer I am committed to be the translator of the discourse of my tribe as so well putted Stephanie Mallarmé.

Anexo 7

Regina Vater - ARTIST'S STATEMENT
July, 2006

Since the early seventies my art has had a strong connection with ecology even before this word was coined. Because of my metaphysical interest in the dimension of time I became very interested also in how archaic cosmologies dealt with both issues.

So, the attractions that African and Native American cosmologies had for me arose from their poetical connections with nature; namely, that among those cultures there is no concept of nature, as we know it. In their cosmologies there is no schism between man-society and nature. For them the here and the there are equally "The One".

Actually besides African and Amazonian symbolism, I use symbols which are not confined to those cultures. As an artist I feel free to appropriate any symbol I choose. My choice of symbol has to do with certain meanings I want to happen in the piece, or to the layers of meanings I wish built into that particular artwork. So, a work, that perhaps was inspired by Afro- Brazilian cosmology can also be linked to other sources totally foreign to what could be considered "Brazilian" culture or ethnicity.

My work adopts a very syncretic attitude towards culture.

Another strong connection that my work has is to visual poetry. When I represented Brazil at the Venice Biennale in 1976, my presentation was strongly connected to visual poetry. Visual Poetry, and poetry itself are very important in Brazilian culture.

For me, now-a-days, I consider mythology and poetry to be the major source of ideas for my work, which in "per si" is a quest for metaphysical answers. And the journey of my life and art has been to pursue these answers.

I think that was natural to arrive to the awareness that one of the great forces of art is its healing powers. Manuel de Barros, an outstanding

Brazilian poet, says that a poet learns more with the bees than with an airplane.

I can see now how interesting it is that I had this intuition in my first installations in 1970 and my first photographic works in 1973.

From the standpoint of the frontier of a new millennium or under the spell of what Ferlinghetti calls the "computer culture," all that I have said may perhaps seem to be useless romanticism but since the time of my formation as an artist I have made a covenant with the possibility of hope and with a humanistic view for life in our planet

Anexo 8

Regina Vater

4901 Caswell Avenue

Austin, Texas 78751

Tel: 512 – 524 0516

e-mail: hydie@mail.utexas.edu

Short bio:

Regina Vater was born in Rio de Janeiro and grew up in Ipanema, where, during the 1960's she met a group of intellectuals who produced the most important musical, literary and artistic works in Brazil, such as Bossa Nova and Cinema Novo. That experience helped her to enlarge her humanistic interests and to cultivate an appetite for abstract thinking.

Since her first show in 1964, she has had a very active career. In 1967, she was already representing Brazil at the Paris Biennial. In 1972, she was awarded the most prestigious prize for art in Brazil, which brought her to New York.

In 1976 she represented Brazil at the Venice Biennial (the first International Show whose theme was ecology) where she met and interviewed Joseph Beuys. Beuys, who, like herself, was a pioneer in relating art and ecology, has always been an inspiration in her teaching and her work.

In 1979, she curated the first comprehensive show of Brazilian avant-garde art at the Nobè Gallery in New York. In 1980 she received a Guggenheim Fellowship (another important prize in list of outstanding prizes she has received - a list which also includes a medal/knighthood from the Brazilian Government for her work in Brazilian Culture.) In 1980 she moved to New York. Since then she has established herself as a very productive artist in the United States. Some of her works are in important collections, such as, the Museum of Modern Art in New York, the Bibliothèque Nationale of Paris, Franklin Furnace, Madame Bama, Galerie Bama, Paris, the Museum of Arts Santo Antonio, Art Pace Foundation in San Antonio, the Museum of Arts in Austin, the Blanton Museum in Austin, the Museum of Moderna Art in Rio de Janeiro, the Museum of Modern Art in São Paulo and the Museum of Contemporary Arts in São Paulo.

In 1982 she edited an issue of "Flue" for Franklin Furnace, the first magazine published on experimental Latin American Art in the United States.

She has lived in Austin since 1985 and has continued to show throughout the United States, Europe and Brazil, including a residency at the ArtPace Foundation in San Antonio. In 2001 she curated the first show of Brazilian Visual Poetry in the United States which was shown at Mexic-Arte Museum in Austin and received an outstanding six color page review in Art-in-America magazine. (This was the first large review that an Austin art show received in that magazine.) She has lectured and taught in the United States, Europe and Brazil. Beside photography, artist's books, installations and Visual Poetry works, Vater has also worked with videos, film installations, artist's films, events and performances throughout Europe and the Americas.

Recently she was interviewed for the Oral Latin American Artists Archives of The Smithsonian Institute of Washington DC.

Anexo 9

Regina Vater - Curriculum Vatae (fornecido pela própria artista à pesquisadora)

Regina Vater

e-mail: hydie@utexas.edu

residência: Rua Gomes Carneiro, 138 apt 410 – Ipanema Rio de Janeiro

studio: Avenida das Esmeraldas, lote 11 quadra 14 – Itaipuaçu Maricá RJ

tel: 21 - 94643512

1958/1962

Curso de desenho e pintura no atelier de Frank Schaeffer – Rio de Janeiro RJ

1961/1964

Curso de Arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura, atual FAU/UFRJ – Rio de Janeiro RJ

1963/1965

Curso de desenho e pintura no atelier de Iberê Camargo – Rio de Janeiro RJ

1973

Curso de silkscreen no Pratt Institute – Nova York (Estados Unidos)

1976

Curso de cinema super-8 na Escola Griffe – São Paulo SP

1982

Curso de vídeo no Downtown Video Community Center – Nova York (Estados Unidos)

1985

Curso de edição em vídeo no Video Community Television, televisão independente de Austin – Austin (Estados Unidos)

1986/1987

Curso de laboratório fotográfico na Universidade do Texas – Austin (Estados Unidos)

1992

Curso de edição em vídeo em computadores no sistema Amiga, no Video Community Television – Austin (Estados Unidos)

Exposições Individuais**2014**

Regina Vater participa com LUXOLIXO na feira de artes Firezza em Nova York representada pela galeria Jaqueline Martins

2012

Regina Vater as quarto ecologies – Oi Futuro Flamengo – Rio de Janeiro / RJ
[ObraDesejo - Regina Vater | Desejo / Desire | Livestreaming no Internet](#)

2010

Instalação COMIGO NINGUEM PODE imontada no VII Seminário do Ensino de Arte do Estado de Goiás: desafios e possibilidades contemporâneas e o CONFAEB 20 anos, universidade federal de Goiás - UFG - FAV - faculdade de Artes Visuais

2009

Vervê ou Olho da Onça – Centro Cultural Candido Mendes – Rio de Janeiro / RJ
Gallery 32 – Memory Of Light - City of London, / Reino Unido

2008

"Regina Vater – Cinema de Artista" – Galeria de Arte Maria de Lourdes Mendes de Almeida, da Universidade Cândido Mendes - Ipanema

2007

"Cultivare" – Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho - Rio de Janeiro - Brazil

"Desenhos para Instalações" – Galeria Candido Portinari - Rio de Janeiro - Brazil

2006

Vídeos por Regina Vater - Women & Their Work Gallery - Austin - Texas

Vídeos por Regina Vater - Casa Suplicy Marici - Curitiba - Paraná

Vídeos por Regina Vater - Art Festival - Diamantina - Minas Gerais

2005

Casa da Cultura de Diamantina - Minas Gerais

2004

"Love-Spaces" - Funarte - Rio em conjunto com a Universidade Estácio de Sá

"Body/Water" Flatbed - Austin

2003

Sounds Good, na Book People, Austin (Estados Unidos)

"Shelllife/Cascavida", na Women & Their Work Gallery, Austin (Estados Unidos)

Curandeiro", A Arte como Processo Xamânico, no Museu de Arte Contemporânea do Dragão do Mar, Fortaleza CE

"Aridiane" Alpendre Media Center - Fortaleza Ceará

2000

Centro de Cultura da UFRN, Natal Rio Grande do Norte

1999

ArtPace Foundation, San Antonio (Estados Unidos)

1997

Curandarte, na Women & Their Work Gallery, Austin (Estados Unidos)

"Voices and Visions", Mexic-Arte Museum - Austin – Texas

1995

Comigo Ninguém Pode, na Galeria Sesc Paulista, São Paulo SP

Retrotempo, no Ibeu Copacabana, Rio de Janeiro RJ

Retrotempo, no Ibeu Madureira, Rio de Janeiro RJ

1993

Southeast Museum of Photography, Daytona Beach (Estados Unidos)

Carrington/Gallagher, Ltd. Fine Art, San Antonio (Estados Unidos)

1992

Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo SP

The Donnell Library Center, Nova York (Estados Unidos)

Comigo Ninguém Pode instalado para performance por José Celso Martinez Correa"

Teatro Oficina - São Paulo, Brazil

Solar Grandjean de Montigny Museu Universitário PUC Rio Rio de Janeiro

1989

Women Studio Workshop, Rosendale (Estados Unidos)

"Ita-Atã - the Force of the Stone" Women & Their Work Gallery, Austin (Estados Unidos)

1986

Blanton Museum, Austin (Estados Unidos)
Comigo Ninguém Pode, no Artist Book Works, Chicago (Estados Unidos)
Artista convidada no simpósio sobre cultura brasileira - Haverford College - Pennsylvania
Museu de Arte Contemporânea de São Paulo

1982

Parallel Window, Chelsea, Nova York (Estados Unidos)

1981

Urbacion - Galeria Album - São Paulo
Eugenia Cucalon Gallery, Nova York (Estados Unidos)

1978

Galeria Arte Global, São Paulo SP

1977

Centro de Arte y Comunicación - CAYC, Buenos Aires (Argentina)
Galeria Arte Multiple, Buenos Aires (Argentina)
Galeria C-Space, Nova York (Estados Unidos)

1976

MAM/RJ, Rio de Janeiro RJ
Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo SP
Restos da Paisagem, no MAB/Faap, São Paulo SP

1975

Galeria da Loyola University, Nova Orleans (Estados Unidos)
Tracks and Traces, na Galeria do Bleeker Cinema, Nova York (Estados Unidos)
Centro de Arte y Comunicación - CAYC, Buenos Aires (Argentina)

1974

Galeria Ar-Co, Lisboa (Portugal)

1973

Galeria Grupo-B, Rio de Janeiro RJ
Galeria Ars Mobile, São Paulo SP

1972

Galeria Delaparra, Rio de Janeiro RJ

1968

Petite Galerie, Rio de Janeiro RJ

1966

Piccola Galeria, no Instituto Italiano de Cultura, Rio de Janeiro RJ

1964

Galeria Alpendre, Rio de Janeiro RJ

Exposições Coletivas**2014**

São Paulo SP - participa na mostra Invenção da Praia no Paço das Artes

Rio de Janeiro - "Mostra Honra ao Mérito e Patrimônio 2013 pelo IPHAN no Centro Cultural Paço Imerial/Minc
Rio de Janeiro RJ - "ARTE-VIDA" – Casa França Brasil

2013

-Ganha o prêmio Honra ao Mérito e Patrimônio 2013 pelo IPHAN/Centro Cultural Paço Imerial/Minc.

-Ganha o prêmio Marcantonio Villaça para doar obras para o Museu de Arte Contemporânea da USP – São Paulo

São Paulo SP – participa na SP ARTE através da galeria Jaqueline Martins

São Paulo SP - "Was ist Kunst? - Mirrors of Production" - galeria Jaqueline Martins

São Paulo SP – participa na SP-arte/foto/2013 através da galeria Jaqueline Martins

São Paulo SP – ExpoProjeção1973-2013 – SESC Pinheiros

2012

São Paulo SP – "Aberto Fechado" livros de artista – Pinacoteca do Estado

Lisboa (Portugal) - JOHN CAGE100ANOS Bes ARTE

Retorna para o Brasil

2011

São Paulo SP – ARTERIA X - TIJUANA / Galeria Vermelho

São Paulo SP – "One day it will have to be over" Museu de Arte Contemporânea (USP)

2010

Londres (Inglaterra) - "Film Screening: Experiment / Bodies / Witness: Artists' Film and Video from the 1970s" - Camden Arts Centre

Belo Horizonte (MG) - Mostra político-experimental.Cine Humberto Mauro | Palácio das artes.

Paris (França) - VIDÉO BRÉSILIENNE : UN ANTI-PORTRAIT Centre Pompidou

São Paulo SP – Téckne/ Museu de Arte Brasileira FAAP

Austin (Estados Unidos) - "88 show" at Domy Books, in association with Okay Mountain

2009

Austin (Estados Unidos) - A Legacy of Change' 25th anniversary exhibit on the permanent collection of Mexic-Arte Museum"

São Paulo SP – "Coleções 9," - galeria Luisa Strina

Stuttgart (Alemanha) - (Subversive Practices - Art under Conditions of Political Repression 60s-80s/South America/Europe" - Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Baltimore (Estados Unidos) - "If I Didn't Care: Generational Artists Discuss Cultural Histories"- Richman Gallery and Davison LobbyThe Park School of Baltimore

2007

Rio de Janeiro RJ - "Mais Precioso que Prata" - Caixa Cultural / Caixa Econômica

Austin (Estados Unidos) - The nation Alliance of Media Arts and Culture (NAMAC) - annual conference

São Paulo SP - "Anos 70, Arte como questão" – Instituto Tomie Ohtake

Rio de Janeiro RJ - "Pindorama" - video screen - Jardim Botânico

Rio de Janeiro "Filmes de Rio de Janeiro RJ - Artista:Brasil 1960/1970" - Oi Futuro

"World Play" – Austin (Estados Unidos) - Nancy Wilson Scalan Gallery - St, Stephnes's Episcopal School

Nova Yourk (Estados Unidos) - "Project Space: The Singer Sucks, but the Band..."

Horton Gallerylower east side

Viena (Áustria) - VIS Vienna Independent Shorts 2007, 59 Seconds Festival

2006

Brasília (DF) "Feminina Arte" no Acervo da Caixa - Caixa Cultural, Galeria Acervo Caixa

São Paulo SP - "Manobras Radicais" - Centro Cultural do Banco do Brasil- Porto Alegre RGS - Video Screen - Fundação Vera Chaves Barcellos "Safe Nova York (Estados Unidos) - show" Kathleen Cullen gallery - New York

2005

Roma (Itália) - Video Show at the Lantin American Institute in Rome

São Paulo SP - 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil

Lisboa (Portugal) Poesia Visual Contemporânea - clips de poesia - "publicidade institucional" da RTP, TV (RTP2) e nos LED da Câmara Municipal

2004

Still Life - Natureza Morta" - organized by the British Council, SESI-SP and MAC USP, SESI Gallery, São Paulo and Museum of Contemporary Art of Niterói - Rio de Janeiro

2003

São Paulo SP - "Made In Brasil - A survey on Brazilian Video Art" (Travelling show) Intituto Itau Cultural

Austin (Estados Unidos) "Difficult Daughters," Projections" video series Blanton Museum of Art's

São Paulo SP - 40 anos Interfaces Contemporaneas (celebrating the Museum Of Contemporary Art of the University of São Paulo 40th anniversary.

São Paulo SP - Naturezas Mortas, collection of Museum of Modern Art - Espaço Cultural BM&F

Rio de Janeiro RJ - "ArteFoto", Centro Cultural Banco do Brasil

Ganha a Ordem Nacional do Rio Branco concedida por decreto presidencial

2003

Austin Texas - Ganha a bolsa de Artes da cidade de Austin

2002

Austin (Estados Unidos) - cura a mostra Brazilian Visual Poetry com 51 poetas visuais, no Mexic-Arte Museum

São Paulo SP - Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no MAM/SP

Rio de Janeiro RJ - Caminhos do Contemporâneo 1952-2002, no Paço Imperial

2001

São Paulo SP - "Photos from the Collection of The Museum Of Modern Art Colonia (Alemanha) 68 ELF Gallery and Exit Art Cultural Space in Cologne, Germany

Luxemburgo - "Photos from the Collection of The Museum Of Modern Art Of São Paulo" - Kultur Fabrik and Esch-sur-Alxette, Lunxemburg

São Paulo SP - "Culture in Transit - Brazilian Culture" - Casas Das Rosas Cultural Space

São Paulo SP - "First Retrospective of Super-8 in Brazil in the 70's" - Itaú Cultural Space

Cidade do México (México) "Visual Poetry Biennial

2000

Austin (Estados Unidos) - Exposição de Pequeno Formato, na Texas Fine Arts Association

Nova York (Estados Unidos) - The End: an independent vision of contemporary culture, 1982-2000, na Exit Art

São Paulo, SP – Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC/USP, na Galeria de Arte do Sesi Nova York (Estados Unidos) - "The End" - Exit Art - New York

1999

San Antonio (Estados Unidos) – Mostra do Programa de Artista em Residência da ArtPace Foundation

Wisconsin (Estados Unidos) – Home Altars: sacred space in the domestic realm, no John Michael Kohler Arts Center

1998

Santo Antonio (Texas) - Inauguração do Centro Nelson Rockefeller de Arte Latino Americano com a coleção de arte Latino Americana do Museu de Arte de Santo Antonio

1997

Austin (Estados Unidos) – Voices and Visions, no Mexic-Arte Museum

Austin (Estados Unidos) – Sniper's Nest: art that has lived with Lucy Lippard, na The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Art Gallery

1996

Austin (Estados Unidos) – Latin American Artists Books, no Mexic-Arte Museum

Nova York (Estados Unidos) – Ceremony of the Spirit: nature and memory in contemporary latino art, no Harlem Studio Museum

São Paulo SP – Mulheres Artistas no Acervo do MAC, no MAC/USP

São Paulo SP – Ex Libris/Home Page. Livros de Artistas, no Paço das Artes

1995

Austin (Estados Unidos) – Ceremony of the Spirit: nature and memory in contemporary latino art, no Laguna Gloria Museum

Brasília DF – Terra Brasília, no Espaço Cultural 508 Sul

Natal RN - Mostra Nacional de Poesia Visual, na Galeria Conviv'Art/UFRN

São Paulo SP – "Um Abraço Verde" participação especial com Bill Lundberg - SESC Itaquera

Brasília (DF) - O Dia do índio - Museum do Índio

1994

Austin (Estados Unidos) Rethinking La Malinche, Mexic-Arte Museum Baltimore

(Estados Unidos) – Rejoining the Spiritual: the land in contemporary latin american art, no Maryland Institute, College of Arts

1994

Brasília DF - Arte Põe Gráfica, na Gibiteca Espaço Cultural, Fundação Cultural Ibac

Filadélfia (Estados Unidos) – Outside from Within: paper as sculpture, na The University of the Arts. Rosenwald-Woulf Gallery

New Paltz (Estados Unidos) – WSW XX Years – A Retrospective, na State University of New York at New Paltz

São Francisco (Estados Unidos) - Brazil by Brazilians, no Center of the Arts

São Paulo SP – Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal

São Paulo SP – Festival Internacional de Vídeo – SESC - São Paulo

1993

San Francisco (Estados Unidos) – Ceremony of Spirit: nature and memory in contemporary latino art, no The Mexican Museum

Washington (Estados Unidos) – Ultramodern: the art of contemporary Brazil, no The National Museum of Women in the Arts

Austin (Estados Unidos) "Intimate Lives", Women & Their Work Gallery (mostra itinerante)

Carolina do Sul (Estados Unidos) - VII Latin American Film Festival - University of The South Carolina and Duke University

-Austin Texas - Ganha o prêmio para vídeo da TV Alternativa de Austin Texas para ACTV Best of ACTV Programming

-Ganha a bolsa para vídeo Travel Grants Pilot From the Arts International do National Endowment

1992

Antuérpia (Bélgica) – America, the Bride of the Sun, no Koninklijk National Royal Museum

Austin (Estados Unidos) – Installation, no Mexic-Arte Museum

Minesota (Estados Unidos) – Completing the Circle – Artists Books on the Environment, no Center for Art Books (mostra itinerante)

Rio de Janeiro RJ – Regina Vater e Bill Lundberg, no Solar Grandjean de Montigny

São Paulo SP – Regina Vater e Bill Lundberg, no MAC/USP

São Paulo SP – Vozes da Diáspora, na Pinacoteca do Estado

1992

São Paulo SP – Linguagem dos Minerais, na Galeria Miriam Mamber

Austin (Estados Unidos) "Installations" - Mexi-Arte Museum

1991

Atlanta (Estados Unidos) – The Revered Earth, no Nexus Contemporary Arts Center

San Antonio (Estados Unidos) – The Revered Earth, na Blue Star Gallery

San Diego (Estados Unidos) – Latin American Drawings Today, San Diego Museum of Art

San Diego (Estados Unidos) – Counter-Colonialism, no Centro Cultural de la Raza

Tucson (Estados Unidos) – The Revered Earth, na Dinnerware Artists Cooperative

Austin Texas Ganha o premio para vídeo - "My own Home Town" da prefeitura

1990

Birmingham (Inglaterra) – Transcontinental, na Ikon Gallery

Manchester (Inglaterra) - Transcontinental - Corner House

El Paso (Estados Unidos) – 1st Texas Triennial Exhibition. Instalação de Regina Vater e Bill Lundberg, no Bridge Center for Contemporary Art

Houston (Estados Unidos) – The Revered Earth, no Museu de Arte Contemporânea

Manchester (Inglaterra) – Transcontinental, na Corner House Gallery

Massachusetts (Estados Unidos) – Poetics of Presence, na SMU Gallery, Southeastern Massachusetts University

Nova York (Estados Unidos) – The Revered Earth, no Pratt Institute

Austin (Estados Unidos) Trance Medial show', Franklin Federal Plaza Alternative Space

Austin Texas - Outcry- Artists Respond To Aids -Atrium Gallery - St. Edwards University

Universidade Federal da Paraíba – Mostra de poesia visual e experimental no X São Paulo, SP – Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC/USP, congresso brasileiro de critica e teoria literária e IX Seminário internacional de Semiotica e Literatura

Houston, Texas - The Revered Earth - The Contemporary Arts Museum

Nova York (Estados Unidos) Brooklyn - New York - The Revered Earth - Pratt Institute,

Austin Texas – apresentação solo de vídeo no Symposium Oswald de Andrade no Departamento de Portugues da Universidade do Texas

1989

Nova York (Estados Unidos) – Here and There: travels part 2, no The Institute for Contemporary Art. The Clocktower Gallery

Ohio (Estados Unidos) – The Video Medium: an overview, no Geoffrey Taber Gallery

Dallas Texas - Texas show at Dallas Vídeo Festival - Dallas Museum of Art

**Ganha a bolsa para vídeo – GPIA do Programa para Artistas interdisciplinares
Southwest Alternate Media Project – Houston Texas**

1988

Los Angeles – Califórnia escreve "Ecological Art is Alive and Well in Latin America," publicada no numero de Fevereiro da revista de artes High Performance onde escreve sobre Bene Fonteles Br, Luis Dias Guatemala.

Austin (Estados Unidos) – A Different Place, no Laguna Gloria Museum

1988

Austin (Estados Unidos) – Latin American Drawings from the Barbara Duncan Collection, na The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Art Gallery
Houston (Estados Unidos) – 1st Texas Triennial, no Contemporary Arts Museum
Kansas (Estados Unidos) – Current Works, na Leedy-Voultos Gallery
Region, mostra itinerante organizada pelo Contemporary Arts Center of New Orleans

Nova York (Estados Unidos) – The Debt, na Exit Art Gallery

São Paulo SP – Civilidades da Selva: mitos e iconografias indígenas, no

1987

Austin, Texas - Latin American Artists in New York since 1970, Huntington Gallery

São Paulo - Palavra Imagica, Museu de Arte Contemporânea

Santo Antonio - Texas - Texas Sculpture Symposium -

Austin, Texas - The Experimental Salon - St. Edwards University e Mexic-Arte

1986

Rio de Janeiro International Film and Television Festival,

New York - New York - Transculture - Transmedia - Exit Art,

1985

Nova York (Estados Unidos) – Collaborations, no Alternative Museum

Nova York (Estados Unidos New Wilderness Summer Solstice Celebration - Central Park

São Paulo SP – Artes Novos Meios/Multimeios - Brasil 1970-1980, MAB/Faap

Austin (Estados Unidos) – Latin American Artists Living in New York since 1970, no Blanton Museum

Cuiabá MT – Artistas pela Natureza, na Casa de Cultura

São Paulo SP – Palavra Imágica, no MAC/USP

São Paulo SP – Foto/Idéia, no MAC/USP

-Ganha a bolsa para vídeo – New Jersey Council for the Arts Fellowship

-Ganha menção honrosa para vídeo – do American Film Institute Califórnia

1984

Lexington, Nova York (Estados Unidos) – cura a mostra "Latin American Visual Thinking" Art Awareness Gallery com participação de Anna Bella Geiger, Paop Colo, Ana Mendieta, Catalina Parra, Cecilia Vicuna, Liliana Porter, Juan Downey, Alfredo Jaar, Maria Carmen Albernaz, etc

Los Angeles (Estados Unidos) – AQUI, na Fisher Gallery - University of South California

Nova York (Estados Unidos) – Carnival Knowledge, Franklin Furnace

Nova York (Estados Unidos) – Message and Metaphor, no Art Awareness Gallery

Montbéliard França - Festival Internacional de Video de Montbéliard

Nova York - Carnival Knowledge - Franklin Furnace

1983

Nova York (Estados Unidos) – Edita o vol.III # 2 da revista Art, Flue Franklin

Furnance Archives (primeira revista de arte publicada nos Estados Unidos sobre Arte Latino Americana experimental) com participação de Lygia Clark, Roberto Evangelista, Regina Silveira, Guilherme Padin, entre outros.
Nova York (Estados Unidos) Organiza e cria A Celebration for GO(o)D TIME, Central Park com a participação de Alison Knowles, Antoni Miralda, Catalina Parra entre outros

Carolina do Norte (Estados Unidos) – Traditions and Configurations, na Wake Forest University

1983

Nova York (Estados Unidos) – Artist's Books Show, Franklin Furnance

Nova York (Estados Unidos) – Multiples by Latin-American Artists, Franklin Furnance

Nova York (Estados Unidos) – Hispanic Achievement, na Equitable Gallery

Nova York (Estados Unidos) – Film as Installation, na galeria do Clock Tower, do P.S.1 Contemporary Art Center

Nova York (Estados Unidos) – 5th Annual Artists as Filmmakers, na Air Gallery

São Paulo SP – A Sequência na Fotografia, na Arco Arte Contemporânea

Nova York – A Celebration for GO(o)D TIME, Central Park

1982

Nova York (Estados Unidos) – cura amostra de fotografia *Spirits of Brazil*, na Janapa Photography Gallery

Nova York (Estados Unidos) Cura a Mostra de Super-8 Brasileiro para o cinema Millenium com a participação de Paulo Bruski e Ana Maria Maiolino

Penápolis SP – 5º Salão de Artes Plásticas da Noroeste. 1º Encontro Nacional dos Gravadores, na Fundação Educacional de Penápolis. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Penápolis

Zwolle (Holanda) – A White Sheet of Paper, na Zwolle Public Library

Nova York (Estados Unidos) – Ikon Logos, no Alternative Museum

1982

Nova York (Estados Unidos) – Latin American Woman Artists, na Soho 20 Gallery e no Bronx Museum

1982

Nova York (Estados Unidos) – Schemes: a decade of installation drawings, na Elise Meyer Inc

Nova York (Estados Unidos) - Copy Cat Show, Franklin Furnance

Nova York (Estados Unidos) - Heat Wave – Octopus - El Museo del Barrio

Nova York (Estados Unidos) - First International Performance Cycle - Center for Inter-American Relations

Ganha menção honrosa para Filme Super-8 – do Ann Harbor Film Festival Michigan

São Paulo SP – 16º Bienal Internacional de São Paulo. Cinema de artista, na Fundação Bienal

1981

Nova York (Estados Unidos) - "Latin American Women Artists" - Soho 20 Gallery

Nova Nova York (Estados Unidos) - Ikon-Logos, Alternative Museum

Nova York (Estados Unidos) - Monologues, Henry Street Settlement

Bruxelas, Bélgica - Mur des Communications, Patio 1 U - Cité de la Radio - Television

Bruxelas, Bélgica - Mettalic A. International Graffiti Mail Art - Salon D'Art

Recife Pernambuco – Mostra de Outdoors

São Paulo (São Paulo) - Cinema de Artista - Bienal de São Paulo

1980 ,

Nova York (Estados Unidos) – On the Shelf, na 14 Sculptors Gallery
Nova York (Estados Unidos) Festival of Avant-Garde Annual
Nova York (Estados Unidos) Eugenia Cucalón Gallery - New York
Ganha a Guggenheim Foundation Fellowship

1979

Nova York (Estados Unidos) – cura a mostra Contemporary Brazilian Works on Paper: 49 artists, na Nobé Gallery

Bialystock (Polônia) – Other Child Books, na Znak Gallery
Buenos Aires (Argentina) – 1ª Trienal Latinoamericana del Grabado, nas Salas Nacionales de Exposición
Mendoza (Argentina) – 1ª Trienal Latino-americana del Grabado, no Museo de Arte Moderno
São Paulo SP – Multimídia Internacional, na ECA/USP

1979

São Paulo SP – Cooperativa dos Artistas plásticos, na Pinacoteca do Estado
Barcelona (Espanha)- Fiesta de la Lettra

1978

Nova York (Estados Unidos) – Eight Assemblies, no Pratt Institute
Nova York (Estados Unidos) – Annual Group Show, na Nobé Gallery
Providence (Estados Unidos) – POT TV, na Amy Arts Center
São Paulo SP – Poucos e Raros, no Masp
São Paulo SP – O Objeto na Arte: Brasil anos 60, no MAB/Faap
São Paulo SP – 1º Encontro Internacional de Videoarte de São Paulo, no MIS/SP
São Paulo SP – "Poéticas Visuais" – Museu de Arte Contemporânea
MITOS VADIOS – Rua Augusta Sao Paulo

1977

Miami (Estados Unidos) – Recent Latin American Drawing in 1969-1976: lines of vision
Nova York (Estados Unidos) – Recent Latin American Drawing in 1969-1976: lines of vision
Austin (Estados Unidos) – Recent Latin American Drawing in 1969-1976: lines of vision, na The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Art Gallery
Barcelona (Espanha) – Latin-America 76, na Fundació Joan Miró
Costa Rica - La Decada de 70, na Universidad de Costa Rica
Little Rock (Estados Unidos) – Recent Latin American Drawing in 1969-1976: lines of vision
São Paulo SP – 14ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
São Paulo SP – Poéticas Visuais, no MAC/USP

1976

Antuérpia (Bélgica) – Fifth International Open Encounter on Video, no International Cultural Centrum
Buenos Aires (Argentina) – 20 Artistas Brasileños - Centro de Arte y Comunicación
Kassel (Alemanha) – Coletiva, na Bickard Botinelli Gallery
Montecatini (Itália) – Coletiva, no Spazio Alternative 2
São Paulo SP – Aquisições e Doações Recentes, no MAC/USP
São Paulo SP – 2º Multimedia, no MAC/USP
Veneza (Itália) – 38ª Bienal de Veneza

São Paulo SP – Bienal Nacional 76, na Fundação Bienal - artista convidada

1975

Buenos Aires (Argentina) – Fourth International Open Encounter on Video, no Centro de Arte y Comunicación – CAYC
Buenos Aires (Argentina) – The Last International Exhibition of Mail Art? 75
Lund (Suécia) – Graphicien du Rio de la Plata, na Galaerie S. T. Petri – Institute of Art History of the University of Lund
Nova York (Estados Unidos) – First Post Card Show, na New York University
Rockford (Estados Unidos) – Exposição de Arte Conceitual, no Burpee Art Museum
Filadelfia (Estados Unidos) International Competitive Show - Filadelfia Print Club
Lima - Peru – mostra coletiva de acervo - Trapezio Gallery
São Paulo SP – Bienal Nacional de São Paulo
Paris (França) Ganha um prêmio de incentivo para as Artes da Prefeitura

1974

Londres (Inglaterra) – Coletiva, no Artist Meeting Place
São Paulo SP – 8º Jovem Arte Contemporânea, no MAC/USP
Paris (França) - L'Oeil du Boeuf Gallery

1973

Belo Horizonte MG – 5º Salão Nacional de Arte Contemporânea, no MAP
São Paulo SP – 5º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP

1972

Rio de Janeiro RJ – 21º Salão Nacional de Arte Moderna – prêmio viagem ao estrangeiro
Rio de Janeiro RJ – 20º Salão Nacional de Arte Moderna - prêmio viagem ao país

1970

Rio de Janeiro RJ – Coletiva, na Galeria do IBEU
Rio de Janeiro RJ – 19º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ
São Paulo SP – Jovem Desenho Contemporâneo, no MAC/USP

1969

-Rio de Janeiro RJ – 18º Salão Nacional de Arte Moderna – prêmio de viagem ao Brasil
-São Paulo SP – 10ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal

1968

Campinas SP – 4º Salão de Arte Contemporânea de Campinas, no MACC
Rio de Janeiro RJ – 17º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ
Bruxelas (Bélgica) - Coletiva organizada pelo Itamaraty- Defacqz Gallery
Edimburgo (Escócia) - Coletiva organizada pelo Itamaraty - Damarco Gallery
São Salvador (São Salvador) - Coletiva organizada pelo Itamaraty
Cidade do México (México) - Coletiva organizada pelo Itamaraty
Manágua (Guatemala) - Coletiva organizada pelo Itamaraty
Ganha um premio de aquisição da Petite Galerie – Rio de Janeiro
Lima (Peru) – Bienal de Lima

1967

Rio de Janeiro RJ – Representantes do Brasil na Bienal dos Jovens de Paris, na Galeria Bonino
Rio de Janeiro RJ – Salão da Pintura Jovem, na Piccola Galeria - prêmio de desenho
Rio de Janeiro RJ – Salão das Caixas, na Petite Galerie - prêmio aquisição
Rio de Janeiro RJ – Salão Nacional da Pintura Jovem - primeiro prêmio
Petrópolis RJ – 1º Salão Nacional de Pintura Jovem, no Hotel Quitandinha premiada

1967

Rio de Janeiro RJ – 16º Salão Nacional de Arte Moderna - isenção de júri Ouro Preto
MG – 1º Salão Nacional do Desenho Brasileiro - 1º prêmio desenho
Campinas SP – 3º Salão de Arte Contemporânea de Campinas, no MAC/Campinas

prêmio aquisição

Paris (França) – 5ª Bienal dos Jovens

Rio de Janeiro RJ – 3º O Rosto e a Obra, na Galeria Ibeu Copacabana

São Paulo SP – 9ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal

1966

Belo Horizonte MG – 21º Salão de Belas Artes da Cidade de Belo Horizonte, no MAP

Brasília DF – 3º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal

1966

Rio de Janeiro RJ – 15º Salão Nacional de Arte Moderna

Rio de Janeiro RJ – 1º Salão de Abril, no MAM/RJ

Rio de Janeiro RJ – Salão Air France, no MAM/RJ

Salvador BA – 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas

1963

Rio de Janeiro RJ – 12º Salão Nacional de Arte Moderna

Rio de Janeiro RJ – 14º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ

Rio de Janeiro RJ – Semana de Arte Contemporânea, na PUC/RJ

1961

Rio de Janeiro RJ – Salão dos Novos da Petite Galerie, no Copacabana Palace

São Paulo SP – Mostra 11 do Rio, no Masp

Palestras

2009

25th anniversary exhibit on the permanent collection of Mexic-Arte Museum” Austin Texas

Brazilian Embassy in London on the occasion of the show “Memory of Light”

Gallery 32 London - England

Galeria de Arte Maria de Lourdes Mendes de Almeida, da Universidade Cândido Mendes - Ipanema

2008

My work with Super-8 and video - Galeria de Arte Maria de Lourdes Mendes de Almeida, da Universidade Cândido Mendes - Ipanema

2007

Centro Cultural oduvaldo Vianna Filho - Rio de Janeiro

Capacete Space - Rio de Janeiro

Transmedia (Bill Lundberg class) Art Department, University of Texas at Austin

“Recorte Cultural” TV programa de Michel Melamed for TVBRASIL

2006

Centro Cultural oduvaldo Vianna Filho - Rio de Janeiro

Casa de Cultura Suplicy Marici - Curitiba - Paraná

Santander Cultural - Porto Alegre - Rio grande do Sul

2005

UFRJ - Federal University of Rio de Janeiro - Department of Visual Arts.

Department of Art - Graduated Students UERJ - State University of Rio de Janeiro

Galeria Artur Fidalgo - Rio de Janeiro

2004

FUNARTE (National Foundation for the Arts In Brazil) - Rio de Janeiro

2003

Museu de Belas Artes - Rio de Janeiro

Atelier Rio Comprido - Rio de Janeiro

Universidade Federal de Pernambuco
Dragão do Mar - Fortaleza - Brasil

2003

Austin - On Video - Women And Their Work Gallery, Austin Texas

2002

Transmedia (Bill Lundberg class) Art Department, University of Texas at Austin
Texas at Austin

2001

Transmedia (Bill Lundberg class) Art Department, University
Video Art (Bill Lundberg class) Art Department - University of Texas at Austin

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Natal

2001

Hamilton College - New York
Noon Gallery Talk at the Blanton Museum - Austin

2000

Installation workshop - Rio Grande do Norte - Natal - Brasil
Escola de Arte Visuais do Parque Lage - Rio de Janeiro

1999

University of California at Sea Side - Monterrey

1997

Mexic-Arte Museum - Austin

1996

Mexic-Arte Museum - Austin

1995

Universidade Estácio de Sá - Rio de Janeiro
SESC Itaquera - São Paulo - São Paulo
SESC Paulista - São Paulo - São Paulo

1994

Mexic-Arte Museum - Austin

1993

San Antonio Museum of Art, San Antonio - Texas
Daytona Beach Community College
Escola De Belas Artes, Parque Lage - Rio de Janeiro
FUNIARTE, Niterói, Brazil
Transmedia (Suzan Whyne Class) Art Department University of Texas at Austin
Interview for National Public Radio - Orlando, Florida

1992

Museum Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro Brazil
College of Art Association Conference - Chicago

1990

Transmedia (Bill Lundberg class) Art Department - University of Texas at Austin
Dartmouth Arts Lottery Council - Dartmouth, Massachusetts.
El Paso. Art Department of The University of Texas at El Paso
Ikon Gallery - Birmingham, England

1989

Women Studio Workshop, Rosendale - New York
Transmedia (Bill Lundberg class) Art Department, University of Texas at Austin

1988

Instituto de Belas Artes, Parque Lage - Rio de Janeiro
Museum of Contemporary Art - University of São Paulo
Artists Book Works - Chicago

1988

Haverford College - Pennsylvania

1987

University of Akron - Ohio

1986

University of Texas at Austin - Institute of Latin American Studies

1985

Interview in the Radio Program "Horizontes," University of Texas Radio Station
Candido Mendes University -, Rio de Janeiro
University of Texas at Austin, School of Fine Arts, Department of Art History
University of Mato Grosso, Department of Philosophy - Cuiabá Mato Grosso, Brazil

1977

City Hall, Manaus - Amazônia
Instituto de Belas Artes, Parque Lage - Rio de Janeiro

Anexo 10

Assunto:	Re: Pergunta e pedido de imagem
De:	William Lundberg (hydie@mail.utexas.edu)
Para:	arethusa_ap@yahoo.com.br;
Data:	Domingo, 18 de Novembro de 2012 21:23

Arthusa

quem pediu a bolsa foi o Bill. Ele pediu uma bolsa da fulbright junto ao MAC da USP porque a Ana Mae ficou interessada em te-lo como professor visitante. e de quebra ela me disse que como eu estava indo junto ela queria aproveitar e criar uma bolsa de artista visitante para que eu pudesse dar aulas também. Eu e o Ianelli fomos os primeiros a ter esta bolsa . Ela me disse que

era um absurdo o Bill trabalhar no MAC e eles não me aproveitarem e eu ficar de asneira por São Paulo. É lógico que o pessoal da USP não gostou muito da decisão dela pois eu não fazia parte da patota...Eu dei este curso por uns dois meses creio eu. A Cristina Freire é que sabe melhor desta tranza. Foi nesta ocasião que nós nos conhecemos.

Não não enviei a carta para o rtur ainda. Estou deixando passar os feriados e também checar direitinho quais as obras que ele realmente ainda tem.

Aqui vão as imagens. Bjs regina

Anexo 11

Assunto:	Trabalho sobre Regina Vater
De:	arethusa Almeida de Paula (arethusa_ap@yahoo.com.br)
Para:	hydie@mail.utexas.edu;
Data:	Domingo, 4 de Abril de 2010 20:59

Olá Regina Vater,

Meu nome é Arethusa de Paula, e há alguns anos entrei em contato contigo pois pesquisava o happening Mitos Vadios, na ocasião da minha dissertação de mestrado. Fui orientanda da profa. Cristina Freire, e com sua entrevista e materiais que me enviou, pude fazer um bom trabalho em relação a sua participação no evento.

Estou enviando este e-mail pois pretendo pleitear uma vaga de doutorado neste ano, e gostaria muito de escrever minha tese sobre o seu trabalho. Gostaria muito de pesquisar sua trajetória na arte brasileira da década de 1970 e também os trabalhos que vc desenvolveu quando mudou para os Estados Unidos.

Assim, espero que possamos conversar muito e que a você aceite fazer parte desta pesquisa.

Aguardo ansiosamente sua resposta.

Abraço,

Arethusa de Paula.

Veja quais são os assuntos do momento no Yahoo! + Buscados: [Top 10](#) - [Celebidades](#) - [Música](#) - [Esportes](#)

Anexo 12

Assunto:	Re: Trabalho sobre Regina Vater
De:	William Lundberg (hydie@mail.utexas.edu)
Para:	arethusa_ap@yahoo.com.br;
Data:	Domingo, 4 de Abril de 2010 23:19

Cara Arethusa

A boa nova pra você é que não só será o meu prazer lhe ajudar na pesquisa mas que também estaremos (meu marido e eu), no Rio desde o começo de julho até o final de dezembro. Quem sabe possamos nos encontrar lá.

Afinal saber que não dediquei a minha vida como uma tradutora da minha tribo em vão é uma boa notícia para mim.

Abraços

Regina Vater

Anexo 13

Assunto:	Re: Trabalho sobre Regina Vater
De:	William Lundberg (hydie@mail.utexas.edu)
Para:	arethusa_ap@yahoo.com.br;
Data:	Segunda-feira, 5 de Abril de 2010 16:06

Oi Arethusa

Nao sei se voce sabe mas eu trabalhocom tudo quanto e midia. Para mim o suporte é parte da mensagem. E para mim arte é mensagem codificada em varias camadas tal como mito em que alias baseio muitas de minhas obras como faziam os "arcaicos"...

Espero que voce na desanime com todos os atalhos (e todos sao importantes pra mim) do meu trabalho...

No momento estou hiper ocupada mas de quando em quando te mandarei iagens e textos La pela segunda semana de maio vou comecar a desafogar um pouquinho.

Mas conte comigo.

Abraços

Regina

Anexo 14

Assunto:	Re: Trabalho sobre Regina Vater– Envio de todos os arquivos que ja mandei para o Rio
De:	William Lundberg (hydie@mail.utexas.edu)

Para:	arethusa_ap@yahoo.com.br;
Data:	Terça-feira, 6 de Abril de 2010 12:51

Oi Arethusa

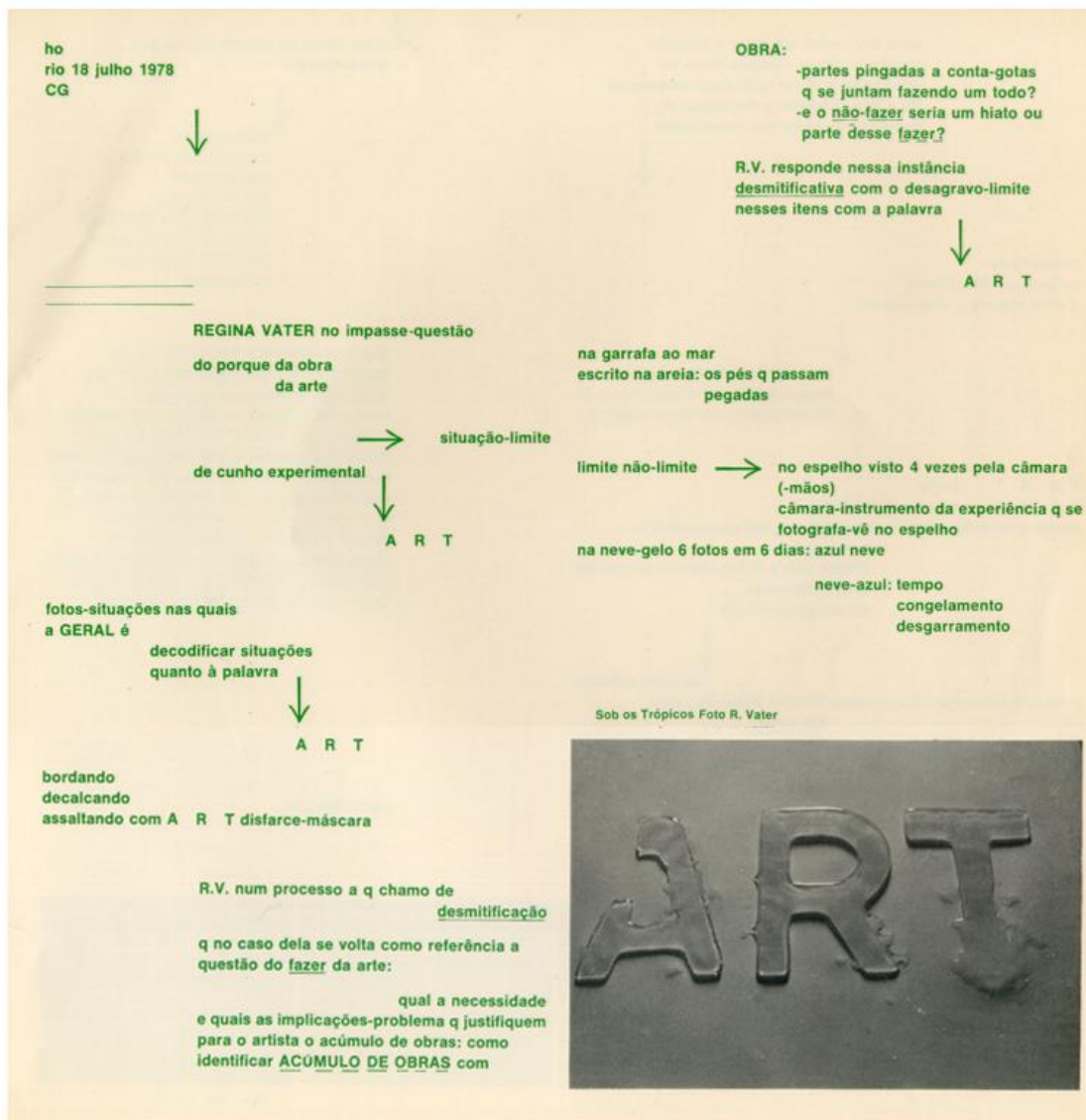
Se voce nao se importar eu vou te mandar arquivos que tambem estou endereçando para um peesoal que esta fazendo um proposta de exposicao no Rio. Isto tornara o meu trabalho bem mais facil. Depois eu complemento a sua remessa com o que nao interessar a este projeto.

Aqui vao os que ja mandei para eles.

Beijos

Regina Vater

Anexo 16



para R.V. antes enfrentar o impasse
inevitável dessa situação limite na
qual poderia durar qual disco emperrado
do q não enfrentar e descansar na
sucessão do fazer não questionado

↓
A R T

fotografada
palavra q olha palavra
q olha câmera q olha câmera

↓
essa série de fotos-questões
inaugura R.V. no compromisso da
desmitificação do fazer artístico

P A R T parte
P A .R T separar (TO PART)
cortado em sabão duro com espuma-nuvem (segundo R.V.
comentário
irônico sobre estrepolias no campo da
arte): antevendo
um braço quebrado

↓
do fazer artístico

o mesmo elemento-sabão noutra: ROUPA SUJA SE LAVA
EM CASA

A R T — máscara-janela
A R T — voyeur-visão

↓
visão sharp do mundo de fora prá
fora da janela

↓
ponto-sharp:
buscar o fio afiado
do momento
desmitificante:
buscá-lo como processo
e não apenas instante
polêmico q polemiza e
se evapora!

o uso da fotografia q R.V. faz é o de
instrumento-média assim como com os
textos fragmentados e conceitos
ready-made: supera a posição tão comum
do multi-média maneirista: também nos
filmes q faz: todos esses instrumentos-média
constroem e se destinam ao processo acima
assinado: seria o q chamo de programa
in progress: esse processo nesse caso
abarca a questão do fazer da arte: de
modo fresco e inventivo e ao mesmo tempo
como impasse-questão e é essa a natureza
desse processo-programa in progress

Hélio Oiticica



TRA Foto R. Vater

Anexo 17

O GLOBO Sábado, 15.9.79 PG 82

Vargem, uma visão do carnaval carioca. Gráficos estatísticos, uma análise da realidade.

Alegre, inventiva, cheia de truques: a arte brasileira nos EUA

SONIA NOLASCO-FERREIRA, correspondente do GLOBO em Nova York.

Uma exposição de 30 artistas brasileiros, de diversos Estados, abriu esta semana a temporada da Galeria Nobe (uma das mais importantes

de Nova York). "Contemporary Brazilian works on paper" é a mais ampla exposição de arte em papel (fotomontagem, colagem, off-set, desenhos, cópias xerox, cartões postais etc.) já feita nos EUA, o que trouxe à inauguração, dia 11, dezenas de críticos e artistas americanos famosos.

Desenho: Terezinha Pires.

Quentin Fure e Regina Vater, entusiasmados por uma nova manifestação.

Desde a entrada, com o conjunto idealizado por Anna Bella Geiger, "Brasil Nômade, Brasil Alienígena" (cartões postais de índios brasileiros ao lado de fotos da própria artista unindo as mesmas tarefas diárias em seu dia-a-dia "civilizado"), até os rolos de plásticos transparentes de Lygia Clark, (ponderando do teto, ao lado de tesouras, pedindo nossa participação), a mostra é um grito de liberdade de expressão, de energia criadora, e, acima de tudo, contato humano, como há muito não se via nas exposições de artistas brasileiros em Nova York.

O crítico Quentin Fure, colaborador do filósofo de comunicação McLuhan, com quem foi co-autor do livro "O meio é a mensagem", e foi do Brasil e foi um dos primeiros a chegar ao vernissage, onde ficou até o fim, entusiasmado com tudo.

Isso é uma mensagem de novo Brasil — disse Fure. — Um país amoldado há tanto tempo e que está reconhecendo a falha. Esta arte é representativa de um estado de espírito e um estado de coisas que tinha desaparecido: alegria de viver e criar, porque o momento é de mudanças. Acho até que este é o momento de se investir na arte brasileira para manter tanta energia criadora. Existe humanidade nesses trabalhos, existe comunicação de valores. A impressão que tenho é de uma conexão

entre o momento que o Brasil está vivendo e a nova visão que os artistas podem e devem deixar explodir livremente. O que vejo através dessa arte contemporânea é a expressão de um povo, um Brasil diferente.

No entanto, foi quase impossível trazer a exposição, conta Regina Vater, que a organizou e tem nela um de seus trabalhos, "Art" (a palavra, em inglês, fotografada de diversas formas: letras, a, r, i, na sopa de macarrão; as letras em gelatinas derretidas; enroladas em barbante etc.). Regina tinha contratado os 30 artistas para uma exposição que foi

Quentin Fure, um dos primeiros a chegar à exposição.

depois cancelada. Linda Bugallo, editora cultural dos EUA em São Paulo, viu os trabalhos e insistiu na importância deles junto ao Hamaratz, onde o chefe da Divisão Cultural, Edgard Teles Ribeiro, começou a lutar para trazer os Estados Unidos. Foi realmente uma luta, conta Regina Vater, que visitou vários bancos e companhias brasileiras na esperança de conseguir ajuda ou seguro para as obras, e acabou trazendo tudo do braço, sob seu próprio risco. O Hamaratz forneceu a passagem, a Vargem deu o espaço de peso e facilidades. O coquetel de abertura da exposição — e se — surgiu no mesmo local, mas pelo Consulado Geral do Brasil em Nova York. Regina aproveitou os contatos que já tinha aqui, através de suas exposições individuais.

— Achei que valia a pena qualquer esforço — disse ela.

Cada um dos expositores põe uma contribuição, coisa de dez dólares ou mais, como um investimento no próprio trabalho, e eu estou hospedada na casa de uma antiga amiga. Tenho a impressão de estar carregando um circo mambembe, mas as dificuldades. E curioso: o governo brasileiro não tinha coragem de mandar para esse tipo de arte. O Hamaratz estava habituado a ajudar artistas convencionais, certinhos, coisas que não provocam, não questionam no plano estético, tudo muito oficial. Uma coleção dessas, com mais de 30 trabalhos mostrando um pensamento tão jovem, embora tenha gente de 40 anos, como o Edgard Brack, e coisas que nunca se viu por aqui. O governo brasileiro promove quando é para alguma Bienal, porque o Hamaratz sabe que Bienal é para mostrar vanguarda. Isso aqui não é mais vanguarda, já ultrapassou. É arte contemporânea, e a mais viva expressão do nosso pensamento atual. E é a primeira vez que sai um grupo tão grande, tão diverso, mostrando características diferentes no plano estético e técnico. O brasileiro é mais alegre, extrovertido, inventivo, cheio de truques, e o que se vê nos trabalhos. Depois dessa mostra, a arte brasileira será lembrada de maneira diferente. Espero que haja, com isso, oportunidades de exposições individuais para qualquer artista contemporâneo.

Anexo 18

Roteiro de Entrevista

Artista: Regina Vater

Entrevista realizada por Arethusa de Paula e Yacy-Ara Froner.

Tema: Obras realizadas nas décadas de 1960 e 1970.

Data:

- 1) O início de sua carreira começou muito cedo, pelo que já lemos em outras entrevistas dadas por você. Como foi que se deu o seu interesse pela arte como linguagem. Por que as artes visuais?
- 2) Como se deu seu interesse pelo Novo Figurativismo? Quem foram seus pares nessa época?
- 3) De acordo com seu CV, sua primeira exposição foi “11 do Rio”, em 1961, no MASP. Como surgiu o convite? Qual obra você expôs?
- 4) Os “11 do Rio” foi uma exposição coletiva. Conte-nos sobre sua primeira exposição individual.
- 5) Você começou sua carreira com trabalhos que nos remete ao Novo Figurativismo brasileiro. Depois passou com total naturalidade para o vídeo e a fotografia. Para você como foi que se deu essa mudança em seu trabalho?
- 6) Você viajou muito na década de 1970. Conte como foi sua experiência na Europa? Como surgiu a oportunidade?
- 7) E Paris? Quais foram suas impressões em relação à França? Quais foram seus contatos nesta cidade?
- 8) Numa dessas viagens você visitou alguns países na América Latina. Quais são esses países? Você expôs nesses países?
- 9) E Nova Iorque? Conte-nos como foi sua estadia nesta cidade? O que você aprendeu lá? Quem foram seus principais contatos?
- 10) Você participou de duas edições da Bienal de São Paulo neste período, ou seja, nos anos de 1967 e 1975. Conte-nos essa experiência. Você se lembra das obras que expôs?

- 11) Em 1972 você ganhou no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o prêmio de viagem, ou seja, um prêmio que te dava suporte para ficar fora do Brasil por dois anos. Você se lembra de qual obra concorreu a este prêmio? Conte-nos para onde você foi e como foi essa viagem.
- 12) Você se mudou para São Paulo no início da década de 1970. Como foi essa mudança? Qual a diferença entre Rio de Janeiro e São Paulo nesta época?
- 13) Você participou da Jovem Arte Contemporânea em 1974. Você concorreu a algum edital? Qual obra foi apresentada?
- 14) Você participou de Mitos Vadios, em 1978. Como surgiu o convite para participar deste evento? Você apresentou a “Barraquinha de suspiros” na época. O que você pretendeu dialogar com público através dessa obra?
- 15) Você participou de um momento cultural ímpar no cenário artístico brasileiro: o Cinema Novo, a Tropicália, o golpe de 1964, a contracultura. Como esse cenário artístico influenciou sua arte?
- 16) E como você via a Arte Brasileira neste final da década de 1970, visto que você voltou de várias viagens ao exterior, por conta dos prêmios e bolsas que você ganhou. Como os artistas que você conhecia estavam lidando com o circuito artístico naquele momento.

Obras:

- 17) Dentro de sua produção na fase da Nova Figuração Brasileira, quais os trabalhos que você mais destaca? Como se deu a influência de Iberê Camargo, seu professor, na palheta de algumas obras?
- 18) Ainda dentro da Nova Figuração Brasileira, conte-nos sobre os trabalhos intitulados Tropicália.
- 19) Sobre a série Luxo/Lixo em que você trabalha com arte postal e fotografia. Conte-nos sobre esse trabalho e o por quê da escolha deste suporte.
- 20) Fale sobre o trabalho Tina América. Este seria influenciado pelas suas viagens à América Latina, ou melhor, com o contato com diferentes tipos de mulheres nos países que você visitou, ou é uma busca de um perfil da mulher brasileira?

- 21) Em X-Rangers você fotografa a casa de outros artistas, com um olhar que compartilha a intimidade do outro. Como surgiu a ideia deste trabalho?
- 22) Três trabalhos seus são emblemáticos na denúncia à condição política do Brasil nas décadas de 1960 e 1970, ou seja, Miedo, Nós e Três Macacos Chineses (MAC/USP). Fale-nos sobre eles.
- 23) A série ART questiona a própria arte e o papel do artista como gerenciador de significados. Conte-nos sobre essa série.

Anexo 19

Entrevista para a doação de obras para o Prêmio Marcantonio Vilaça¹⁶⁷

Entrevista: Regina Vater

Data: 03/02/2014

Desenho Cinemático

AP. Bom, Regina, vamos falar do Desenho Cinemático. É...como surgiu a ideia? Por que de fazer esse trabalho?

RV. O Desenho Cinemático ele é uma...uma continuação daquele trabalho...os Yauti Marandua...que são histórias do jabuti né...que é exatamente uma outra versão de como eu contei...de como eu contei não, de como eu é...é...coloquei aquela justaposição de cultura ocidental com cultura...a...silvícola...é::...porque...Bom pra pri..pra... partir...vamos partir do conceito que...é...que rege todas essas minhas instalações que tem a tartaruga e o coelho... Eu a::...antes de sair do Brasil, lá por...logo depois que eu fiz aquela...ah... exposição na Global, eu andei lendo Câmara Cascudo...e...e o Câmara Cascudo é...conta é... entre outros mitos brasileiros... ele conta esse...é... esses mitos ama..amazônicos resgatados por Charles Frederic Heart que...é...era um geólogo é...se não me engano canadense é...que teve na Amazônia no século XIX e...é...pesquisando a geologia da Amazônia...e geólogo é um...é um...é um cientista muito...tem que ter muita paciência e tal e ele tinha muitas horas vagas

¹⁶⁷ A transcrição desta entrevista é parcial, pois o áudio ainda vai passar por edição.

então nessas horas vagas ele coletou vários mi/é...mitos amazônicos... E o...é...e então ele é...entre eles...eles tem essa coleção dos mitos da tartaruga e do jabuti...Que o jabuti é um o...um herói solar...ele é... pro..ele representa o sol, por quê? Porque o jabuti ele é...no no verão ele...ele...ele sai de dentro da terra e no inverno ele se esconde é...é..na...na...me parece que é...se não me falha a memória é assim... E é...e também por causa de sua forma que é meio arredondada né... E é...os outros animais na Amazônia... o animal que...com quem ele compete é a lua...uma...é...uma...um dos animais é a onça pintada porque tem a pintas porque a lua tem pintas ou...o di...ou...ou...o...o viado porque renova a galhada como a lua renova de fa...fases ou a cobra grande, que seria a anaconda que é...re...é re.. renova de pele ...como a lua renova de fases também né...Então é...eu...é...é::eu eu...é::quando eu via que existia uma história da corrida da tartaruga com um animal mais veloz que era o...na...na...no mito amazônico é...a...o viado...a ::eu achei interessante fazer uma justaposição desse mito amazônico, da leitura desse mito amazônico com...é...a versão europeia... Embora os índios tenham esse mito sem...a...antes do contato com o homem branco. E no mito amazônico a tartaruga ela vence de a...o...o...o deer né...o...o...o viadinho...porque ela a::ela faz um truque com ele... Ela...ela diz assim...Olha você corre por entre é...a...digamos o...o descampado que você vai...pra você vai ser mais fácil e eu corro por entre os...a...os matinhos, por entre os arbustos... E o quê que ela faz? Ela combina com as amigas, que são iguaizinhas a ela, e...a...delas se colocarem em vários lugares da corrida, do percurso da corrida... E então quando o viado vai avançando tem sempre uma tartaruga que diz aí...Oi Viado cê tá atrasado e tal...e ele..e ele tenta sempre superar, mas vai sempre encontrando outra tartaruga pensando que é a original e no final ele encontra a que tava no lugar da...do ponto de chegada, pensando que é a original e colapsa de cansaço...Então é uma...isso se dá a leitura de uma sociedade que é...vence por cooperação, enquanto que na sociedade europeia ela vence por produção... porque a tartaruga não para de caminhar enquanto o coelho, muito é...cheio de si, dorme pra descansar.. e a tartaruga vence porque o coelho dormiu... Então é:: são dois...são dois tipos de...de leitura que eu cruzei...eu fiz uma...uma leitura cruzada usando o coelho da Alice...mas aí não tem nada a ver com o coelho que dormiu...pelo contrário...é um coelho que nunca tem tempo pra encontrar a:: a pessoa que...com quem ele se dá...nuca/ele tá sempre dizendo...tô atrasado...tô atrasado... para um very important date...e a tartaruga...e a tartaruga...que ela...digamos assim...ela...ela conta com o apoio das amigas... No pri/na primeira instalação eu...e é um mito sobre tempo né...a corrida entre o sol e a lua...é a noite e o dia...é a ...é a ... é a coisa da...da...do percurso da...a::da...da...essa coisa...da...da...do...do tempo que é uma coisa central

no meu trabalho eu cheguei...quero dizer quando eu cheguei a ... a isso...eu já tava com a ca/cabeça muito já...é...tomada pela coisa do tempo tanto assim que...é... eu tinha feito trabalhos com...é...em homenagem a Heráclito antes e tal...quero dizer...tem vários trabalhos meus que tem essa coisa do tempo...anteriores né...Bom então a ta/é::no pri/na primeira instalação que é a pra aquela instalação que a tartaruga tava na gaiola com o coelho vivo então aquilo era o presente...a tartaruga...tá no meu livro inclusive que são as duas contracapas...a tartaruga é sendo apagada que o passado e a tartaruga em...ainda em projeto que é o futuro...e quando eu cheguei nos Estados Unidos com a Guggenheim...a::eu é:: eu...eu...é:: eu tinha é lido sobre os é:: sobre os é ...os é... os...os...discus...quero dizer são rolos de desenhos que se usa no Japão e na China também...mas acho que mais no Japão...em que eles tem...é...são rolos de...são histórias de animais...são pinturas...são rolos que são...que tem assim animais e tal...e eu achei aquilo muito bonito...e não sei como é que eu cheguei hoje...agora sinceramente...não sei como é que eu cheguei a essa...essa coisa do... de dividir o espaço mesmo numa progressão aritmética e do...mas realmente quando você enrola o rolo é:: você tem essa coisa do coelho que aparece no topo do rolo mas a tartaruga...já na base do desenho...na folha do desenho...ela já aparece...aparece a ...a pontinha do...da...da cabeça dela...quero dizer...ela tá sempre na frente...Chama-se Desenho Cinemático porque é um cinema sem projeção né...cinemático é uma palavra que vem do grego cinema que é...mu/que significa movimento né...Então é:: é...é...tem essa inspiração nesses rolos de desenhos é...orientais...é que eram os a ...muitos livros e...e...e...desenhos mesmo...eram...eram feitos em...tinham essa coisa do...do...do rolo né...E:: é::mas nesse desenho tem também a utilização de...digamos assim...de materiais mais industrializados...inclusive de materiais precários... porque o...o...o...o...barato...o...o...que é uma tônica do meu trabalho que é o papel craft né...o papel pardo... que é um papel de embrulho...barato...e que...que vem em rolo também né...então é:: e':: ele se estende...você pode comprar quantos e quantos metros daquele papel...você pode cortar numa metragem...não é um papel que vem em folhas né...e...mas a ... essa coisa do...do...do material barato foi uma tônica do meu trabalho porque eu sempre fui uma artista pobre...eu nunca tive dinheiro pra fazer meu trabalho...então as coisas eram sempre assim na base de material já reciclado ou material nunca...eu nunca trabalhei nem com mármore nem com é:: digamos assim papéis ultra sofisticados...aqui e ali eu tinha um dinheirinho pra comprar um papel melhor lá nos Estados Unidos...é...mesmo no Brasil...mas eu nunca...é:: meu trabalho sempre foi assim um trabalho é...pre/ de precariedade mesmo...usando os elementos de precariedade...E esse trabalho foi exposto na Galeria Eugênia Cucalon numa

individual que eu fiz em Nova Iorque em 1970 / em 1981...e foi uma exposição que foi bem...bem visitada...não por brasileiros... mas por americanos...É... teve um pessoal assim...umas duas ou três pessoas do consulado que apareceram lá... mas isso foi o suficiente em termos de presença brasileira lá...mas teve o pessoal do Guggenheim...teve o pessoal do Museu de Arte Moderna... que apareceu lá na exposição...e era uma galeria boa...era uma galeria na rua setenta e dois no East Side que era um lugar assim...meio privilegiado de galerias importantes etc e tal...E e/pra ser é...assim... contar uma história bem verdadeira eu...eu...eu acabei fazendo exposição nessa galeria porque uma amiga minha se Cybill Well...ã...Wail...W E A...é...W E I L... eu até perdi contato com essa moça...é:: ela era artista...até muito boa artista...expôs...ela expunha na Mary Goodman...e ela tinha convi/sido convidada a fazer uma exposição nessa...com essa senhora...e ela::...ela...ela disse assim...olha Regina eu agora vou me dedicar só a filosofia tibetana...e ela inclusive era uma pessoa rica até...e ela passou a ser editora de livros tibetanos...foi pro Tibet e tal...e foi ela na verdade até que me é:: me iniciou nessa...me apresentou a filosofia tibetana... e ela disse assim...olha eu não vou fazer a exposição eu gostaria de te apresentar a Eugênia se você tiver/ topar fazer a exposição no meu lugar...e foi assim que aconteceu...a Eugênia gostou do meu trabalho e...e aconteceu depois de ...eu participei de...acho que de uma coletiva lá...também... não me lembro... enfim...é essa a história do Desenho Cinemático... É...inclusive saiu no...na revista brasileira... na versão brasileira do Rolling Stones na época... eu não tenho esse é...clipe infelizmente...saiu uma entrevista minha com a::... é uma pena porque foi uma boa entrevista...essa moça é uma pessoa inteligente... é:: agora me esqueço o nome dela meu deus do céu...é uma pessoa conhecida aí no meio das artes plásticas... ela mora nos Estados Unidos e é casada até com um artista americano muito importante... e ela fez uma entrevista minha pro Rolling Stones da época ...daqui a pouco eu vou me lembrar o nome dela... É... em mil novecentos e oitenta e:: cinco... eu expus esse trabalho no Museu de Arte Contemporânea da USP...numa exposição que participou a Luciamar Belo e o Bené Fonteles e deveria participar o Evangelista...mas o Evangelista acabou não mandando nada...e:: é:: que... que ...inclusive o cartaz da exposição é um trabalho meu que não foi...eu acho que não foi exposto lá que é o Civilidades da Selva... um trabalho até que se perdeu e:: é:: eu expus o Desenho Cinemático e expus a Instalação em negro para tartarugas prateadas.

AP: Bom...então sobre os desenhos das crianças em relação ao trabalho?

RV: É:: eu fui convidada por uma escola pública...é:: é:: numa classe de crianças bem... acho que era...a...é assim... pré primário... uma coisa assim... É...não...lógico

que era pré primário porque as crianças tinham...a...de...acho que entre... três a cinco anos de idade... mais ou menos...era tudo coisinha pequenininha... engraçadinha... E aí o que é que eu fiz... como é que eu bolei a história... Sendo eu brasileira com esse sotaque... com o sotaque terrível... no meu inglês e tudo... eu disse assim... Ah...uma coisa que eu vou fazer...eu vou focar essa aula na Amazônia... então eu fiz vários rolos... eu ...eu... é: BILL...bring him there... é...eu... eu... eu...produzi vários rolos de... papel...é... pra eles desenharem a corrida... e como criança desenha muito rápido eu tinha que levar vários rolos mesmo né... Então eu primeiro falei sobre o Brasil... falei sobre a Amazônia...contei as historinhas da tartaruga do jeito que os índios contam...mostrei slides mostrando o índio... mostrando floresta... os bichos da floresta até chegar na tartaruga...e aí eu contei que existia uma... uma lenda... é: no Brasil entre os índios desse jeito que na Europa essa lenda era de um jeito totalmente diferente... e aí eu tava é...botando as duas juntas... misturando as duas... e que tá/e que a gente ia fazer um desenho que é...que ia contar essa história de um jeito misturado... e foi assim que aconteceu... elas adoraram...as crianças adoraram... Ah...eu gostaria também de te di/falar de como é que o mito europeu surgiu... que o mito indígena é mais difícil de saber...quero dizer...o que a gente sabe é que existe essa relação do sol né...e da lua...é herói lunar... herói solar... Mas é... o mito europeu...ele apareceu na Europa... primeiro na Grécia... que foi...esse mito deve ter vindo da:: do oriente...da Índia... e quem é: transcreveu ele foi é...Esopo... Esopo era um negro... era um escravo negro na Grécia... e ele inclusive foi... é... ele adquiriu a...a... liberdade dele por causa da inteligência dele né... e ele era um...era um... de uma certa maneira um antropólogo... ele... ele escreveu vários mitos e tudo... e esse mito depois foi... é::absorvido...ou relido por La Fontaine... quero dizer... ele foi... o La Fontaine não... num fez mais nada do que compilar Esopo né... o...o...o coelho na Índia eles...ele...ela...é: ele era a lua porque...também tem a ver com a ta...ta... com a coisa do sol e da lua... o coelho era a lua porque existe a possibilidade de se ver um coelho na ru/ na lua... então os... os indianos... como a lua é ligada a fertilidade... fertilidade na agricultura e tal... os indianos diziam que o coelho era o deus da fertilidade... porque o coelho se reproduz muito rapidamente e de uma maneira avassaladora né... e então é:: e...e...e... e existe essa coisa... e não só é... o coelho e a tartaruga... e na... e na Tailândia... não é um coelho...é um pássaro... o pássaro croots... que eu até tenho uns esboços de instalação...de um projeto de instalação que eu uso...e: também uma pipa que é um pássaro e tal... que é uma coisa do pássaro croots... é...um projeto de instalação... tá até com a Beatriz Lages... tá esse desenho... mulher do Casei Toconi... e:: é:: mas o...o...esse mito difere... até os negros em North Caroline... nos Estados Unidos... eles também tem o mesmo mito... da coisa do

coelho... the brother deer... and the brother coutard... o coutard é a tartaruga... e quem ganha lá é... invés de ser várias tartarugas é o casal... é o marido e mulher que é o... o tartaruga homem e a tartaruga mulher... que enganam o coelho... e na... em Portugal também a mesma coisa... é um casal que...que age... que vence a corrida... do coelho... Bom é:: eu é:: esse trabalho pra é um dublê de livro de artista...com...com... que ele conta uma história né...de uma maneira cinemática... e ao mesmo tempo instalação... instalação porque existe a participação... é um trabalho participativo... de participação do espectador... que aliás o desenho original tá com problema porque ele foi até rasgado por uma amiga da Barbara London que era curadora do Museu de Arte Moderna... e eu até falei pra Cuca Alonso... eu disse assim... A gente tem que processar essa mulher... ela tem que... restaurar esse trabalho... ela disse assim... Esquece... não compra briga com gente poderosa...

AP: E por que ela fez isso?

RV: Ah...a mulher passou lá o casaco dela de inverno... e ... e caiu o desenho no chão... Bom... aí então é:: O quê que eu ia te dizer... é... ele é um trabalho participativo... e ele precisa dessa plataforma... ele precisa de um... digamos assim... de um a:: dum... de um lugar onde ele possa ser enrolado... e como é: o ideal é que a pessoa use as duas mãos para enrolar o desenho... pra ele não... ele não sair do alinhamento... o melhor... é o melhor design realmente seria um...um... uma plata/um digamos assim... uma...uma...uma... uma rampa/ uma... uma plataforma... tipo rampa que não fosse assim...totalmente é... nivelada com o chão... mas que fosse um plano inclinado pra que ele... primeiro que ele não corresse pra um lugar né... que ele ficasse... E é: e pra fazer esse trabalho de enrolar o desenho né... então é:: essa plataforma ela fica num nível é... que possa possibilitar... pessoas de várias estaturas manipularem o desenho... Eu quando mostrei a ultima vez esse trabalho até não mostrei O meu original... nem fiz uma réplica do meu original... mas sim eu... mostrei um dos desenhos das crianças... e a plataforma era... a... pre/eles fizeram lá na galeria... eles fizeram... montaram uma plataforma na parede... e tinha apenas um...você enrolava só de um lado... mas também o desenho da criança era muito menor... quero dizer o rolo...a:: a largura do rolo era bem menor do que o desenho original.

AP: E é um trabalho que você pode expor ele tanto com o desenho original quanto com o desenho das crianças... ou pode ainda... de repente... chamar outras pessoas pra fazer esses desenhos?

RV: Bom...é:: é...eu acho que é um trabalho que...quero dizer...como eu convidei as crianças pra fazer esse desenho... agora ele tem... ele tem uma coisa que é rígida... que é o espaçamento da tartaruga e do coelho... quero dizer... as crianças desenharam no lugar onde eu demarquei que elas teriam que desenhar... pra poder o desenho acontecer senão... não... fica o samba do crioulo doido né... ele existe uma... ele existe um é... pra o rolo poder... vir com o coelho em cima e a tartaruga aparecer antes... se não houver... se não houver essa...essa...essa marcação matemática o trabalho não existe.

AP: É um trabalho que acaba sendo participativo... mas sob sua orientação.

RV: É...é...

AP: O tempo inteiro...

RV: Eu acho que qualquer trabalho participativo é feito sob orientação do artista... né... a não ser que seja um trabalho assim... em processo... em grupo... em que é...é só dado um tema... aí não é bem... o artista não tem autoria nesse... nesse sentido.

LuxoLixo

AP: Regina, vamos falar sobre o LuxoLixo. Também: como surgiu a ideia, quais os materiais que você utilizou...é...sobre a produção é... dos...dos audiovisuais e também dessa nova versão que você acaba fazendo em vídeo.

RV. É... Antes...Quando eu ganhei o prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna em 1972, eu só sai em 73 né, e...é...em setenta e...é...fui no carnaval de 73, eu fui pra...é...é...a Avenida Ce...Central do Brasil...Avenida...Avenida Presidente Vargas, (risos) que horror, Avenida Presidente Vargas...porque naquela época o desfile era lá e...e...na quarta-feira de cinzas me deu vontade...me...quer dizer, evidentemente que eu planejei isso né...é...com um amigo meu fotógrafo, eu pedi a máquina dele emprestada e a companhia dele, porque eu queria fotografar o lixo do carnaval carioca...en...é...me deu essa...me veio essa coisa na cabeça de...é...eu já tinha usado a coisa do lixo na primeira instalação que eu fiz e tal, na praia, e e e...essa coisa voltou né, é...regurgitei essa história do lixo e, e fotografei o carnaval carioca. Um pouco antes de eu sair de viagem para os Estados Unidos é, uma no...uma amiga...é...é...lá de São Paulo (pigarro) Andrea...Regina de Loyola, ela me...é...me convidou para uma festa que ela tava dando na casa dela, que era um pouco assim também, acho que era uma festa de um bota fora pra mim também...não sei se...se eu posso...se isso é realmente verdade ou não, mas eu sei que era uma festinha no apartamento que ela

dividia lá com um pessoal. Aí, nessa festa, quem tinha sido convidado também era, foi a Olga Savary, aí eu encontrei com a Olga e a Olga trouxe, a Olga tava vindo da casa do Augusto de Campos, e a Olga trouxe para esta festa o poema do Augusto de Campos Luxo Lixo. E foi a primeira vez que eu vi um trabalho do Augusto. E quando eu vi é...o poema, eu fiquei extasiada, eu achei um trabalho maravilhoso. (pigarro). Que é um tra...é um poema assim que se desdobra. É...é um livro que se desdobra e a palavra...é...lixo é escrito com umas letras muito engraçada...é escrito com a palavra luxo. Então é...umas letras assim muito ba...barocas, muito, muito dese...muito rococó, sei lá, uma coisa assim meio...Mas eu acho que aquele...aquele negócio não me saiu da cabeça. Aí...eu vou para os Estados Unidos, e quando eu chego nos Estados Unidos a primeira coisa que me vem a cabeça é aquele poema do Augusto como se fosse um grande é...outdoor...é...como se fosse a, a grande imagem da cidade, porque era impressionante o lixo americano naquela época...quando...antes do caminhão passar você encontrava de tudo...de...a televisão nova, móveis novos. Eu inclusive quando depois acabei morando lá, eu, eu...é...o meu apartamento foi muito decorado com coisas é...trazidas da rua. Então é...você...se você quiser você monta uma casa, assim, sem gastar dinheiro. O Bill...e...mesmo depois, muitos anos mais tarde, quando eu conheci o Bill, a gente ia pela rua catando, assim, madeira pra fazer coisas e tal, botam madeira ótima na rua. Aliás, o Bill (risos) outro dia a gente em Bota Fogo o Bill viu umas gavetas e deu, assim, um deja vu, de nossas...nossas andanças em Nova Iorque, e ele disse assim, “Ih, essas gavetas são de ma...madeira muito boa, madeira de lei”. Comentário que existia entre a gente lá era “ih, isso vale a pena, isso é muito bom”. Bom, enfim, então...aí, na viagem, na minha ida de avião do Rio pra Nova Iorque, é...eu parei primeiro no México e depois do México eu segui de viagem. E nessa viagem do México a Nova Iorque o avião fez um pouso em...no Panamá. E eu convenci a aeromoça que eu tinha que descer pra comprar, que eu sabia que o Panamá era Duty Free né, aí então eu convenci a ...a...a aeromoça dela ir comigo, porque ninguém saltou do avião, só eu e a aeromoça, de eu ir lá comprar uma máquina fotográfica, que não tinha. Aí então com essa máquina fotográfica eu cheguei em Nova Iorque e era um open taxi e comecei a fotografar toda...e eu era muito sozinha em Nova Iorque. Eu conhecia muito pouca gente, o meu inglês era péssimo, e então a fotografia, assim, virou a minha melhor amiga, e eu...e eu...e o tema da minha...toda a minha...a...minha gana era fotografar o lixo de Nova Iorque. E aí veio...com a história do poema do Augusto, veio essa coisa também de fotografar as vitrines de Nova Iorque. Mas essa coisa do lixo, ela também tem em si esse componente do tempo, porque o lixo é uma coisa arqueológica no fundo ele é uma arqueologia quase do presente, né. Inclusive se tem os sambaquis né, que você....o

quê que é o sambaqui no Brasil? É o lixo dos nossos...pré-históricamente antepassados né. Então...é...o...é...eu, eu comecei a ...a...a, digamos assim (pigarro) a fazer pequenos é...é...trabalhos, fiz os Postalixos, fiz o...o...o...primeiro livro de artista e tal...(tosse). Eu em São Paulo havia trabalhado na MPM, e na DPZ também, mas na MPM particularmente eu fiquei muito amiga...é...do rapaz que era...que era encarregado do audiovisual, na...naquela época não se usava nem vídeo e nem filme né, porque não existia...é...a única possibilidade de filme naquela época talvez fosse o Super-8 ou então 16 ou 35 que era caríssimo, né.(tosse) E esse menino também era cineasta também. Então, eu acompanhava muito ele, eu olhava muito o que ele fazia e tudo, então eu aprendi muito arq...a questão do audiovisual com ele. Então é...e eu...e eu sempre, desde a minha viagem ao Peru em 68, muitos anos mais cedo né...pelo menos uns 5 anos, eu tinha encontrado o Manuel Chambi, filho do Martín Chambi, que era um cineasta e a gente conversou muito sobre cinema. Então aquilo me despertou muito a vontade de fazer uma coisa com a imagem projetada, em cinema e tudo. Então esse audiovisual é uma coisa quase que pré-cinema da minha parte né. Tanto assim que naquela época mesmo eu comecei os Cinematic Stills né, que são aqueles...fotografias que elas são dispo...é...dispostas em série, mostrando assim como se fosse um...um... um history board né de um filme, do que seria um filme, eu fiz em 74 em Paris com o Pitanga, aquele trabalho do Playfeillage. Enfim, então o...o...o LuxoLixo tem a ver com essa minha vontade de fazer cinema, com...com toda essa crítica social né, do nosso, da nossa... contemporaneidade, dessa coisa...desse desperdício e dessa volúpia capitalista, né... e...dessa coisa, desse desejo desenfreado de consumo, né...e...e aí quando eu tava com esse material pronto, mais ou menos alinhavado, eu falei com o Hélio, que já sabia, tava sabendo de como eu tava trabalhando nisso, e ele...o Hélio sempre me deu muita força porque teve gente, artistas brasileiros, que diziam “você é uma pintora, você tem que continuar pintando, você é uma ótima pintora, você tá virando o quê? Antropóloga? O que você está fazendo?” E o Hélio me dava a maior força, ele dizia assim: “Você não escute ninguém, faça o que você bem entender, a arte é o exercício do experimental” e tal. Enfim, e aí eu perguntei “Oh Hélio eu tenho que fazer, eu quero fazer um som pra esse audiovisual, cê topa me ajudar?” e ele na hora, e disse assim “Ah, vem pra cá e a gente faz junto”. E eu tinha escrito um poeminha e ele leu...e...e ao mesmo tempo que a gente mudava o som de duas televisões e dois rádios, porque o Hélio tinha...é várias televisões, vários rádios, tudo às vezes rodando ao mesmo tempo, a casa dele era um barato. E...é...então esse trabalho foi feito lá, eu nunca mostrei esse...ah...esse trabalho...eu não me lembro, porque eu fiz uma exposição na Bleeker Street com as fotos...que eu ampliei assim, em tamanho não muito grande, mas eu ampliei essa exposição era até

o...o...ra...o ...diretor lá da galeria do...o...era o Bleeker Moore Cinema, que era um cinema de arte muito...é...badalado na época e tinha uma gale...pequena galeria, e o diretor era um português, um fotógrafo português e ele me convidou para fazer essa exposição lá. Aí... é...mas eu mostrei as fotografias e não me lembro de ter mostrado o vi...esse audiovisual. Não me lembro mesmo. Aí...mostrei em Loyola, esse trabalho, na Universidade de Loyola, na galeria da Universidade de Loyola. Foi muito engraçado porque até...é...eu mostrei as fotografias, o audiovisual e toda o material de embalagem eu fiz assim umas...o lixo do material de embalagem na galeria, como se fosse uma escultura. Infelizmente não tirei foto disso. (Reprendendo Floffy) Aí...é...aí eu viajei pro Bra...pra Argentina...lá eu fiz uma exposição e mostrei o LuxoLixo lá. Eles fizeram um catálogo inclusive...o catálogo é o avestruz, porque no LuxoLixo eu incorporo não só as fotos do lixo e do luxo que eu tirei da cidade mas também...é...fotos que eu tirei...do filme o pequeno..."O discreto charme da Burguesia", do Buñuel. E...porque ele é uma crítica à sociedade de consumo esse filme. E...e tem esse avestruz porque pra mim é a ca...é a gente...é to...todos nós tamos enterrando a cabeça...com to...no...na areia, pra não ver nada né...tanto sobre tudo, sobre qualquer problema social, a gente enterra a cabeça na areia. Então...é...o avestruz era assim o...a imagem do...ficou bonito a ...o...folder do...do CAYC, Centro de Arte y Comunicacion, era na...Viamontes...na street...na rua Viamontes em Buenos Aires. E aí eu mostrei esse trabalho lá...e foi até interessante que o Jorge Luis Borges teve uma palestra, tenho até uma foto minha com ele, e ele tá dando essa palestra e minhas fotos estão todas ao lado dele, e eu...e eu escutando assim, muito atentamente, porque ele falava de uma ma...ele tinha uma...uma fala muito difícil de entender e não só pelo conteúdo, mas pela voz dele né...e...e...e eu assim..."Ah, ele não consegue ver minha exposição", coitadinho, ele era cego né. Então, eu disse assim, "Poxa, eu tô vendo essa criatura incrível aqui, e ele não pode, eu não posso compartilhar com ele". Bom, aí eu vim pro Brasil e fui com... e...é...ãh...é...apliquei pra fazer uma exposição no Museu de Arte Moderna, que era uma parte experimental do museu...foi uma situação muito estranha porque o Roberto Pontual estava como diretor do museu...e...eu só fiz essa exposição porque o Vergara a ...achou que meu projeto tava escondido numa gaveta do Roberto Pontual, que o Roberto...

A.P: Seria o MAM do Rio?

R.V: O MAM do Rio... MAM do Rio...e aí...é...mas acabei fazendo a exposição e tal e também mostrei os X-Rangers e tal. E depois eu fiz na FAAP em São Paulo, a mesma...é...é...o mesmo...refiz o mesmo trabalho lá...é o LuxoLixo foi mostrado lá. Mas no decorrer desses anos todos, de todas as viagens e etc., esse trabalho foi se

escoando entre os dedos. Em 76 eu fui convidada para a Bienal de Veneza, pro pavilhão da...entre...tá entre os artistas que estavam representando o Brasil na Ba...no pavilhão de Veneza que era o Reinaldo Jardim, a Vera Charges Barcelos, tinha um outro rapaz que eu não me lembro o nome, que trabalho era com uns espelhos na natureza, e eu que...e foi a primeira exposição sob...internacional sobre ecologia no mundo. Naquela época não se falava essa palavra.

A.P: E quem te convidou?

R.V: Foi o Olívio Tavares.

A.P: E ele era?

R.V: Ele era o curador...da bienal...é...é da parte brasileira na bienal. E foi nessa bienal até que eu encontrei com...foi a primeira vez que eu encontrei com o Joseph Beuys. E...aí depois esse trabalho ficou engavetado um pouco, porque é...acabou..e ele foi se diluindo, assim, ã...sabe, de caixa de slide para caixa de slide, se desmilinguindo por aí...e sobraram alguns slides originais, quer dizer, sobrou uma boa parte dos slides originais que eu escaneei e...e...refiz o audiovisual...digitalizei e eu coloquei outras é...fotos que tavam dentro deste projeto do LuxoLixo pra completar, pra poder seguir a música do Hélio também, né...o som original, porque senão eu não tinha o material fotográfico suficiente pra completar esse trabalho. Infelizmente. É um trabalho que todo mundo...é...hoje em dia...Eu fui recebida como se eu fosse a corja, da corja, da corja, da corja, da corja, pela imprensa brasileira, pelo próprio Roberto Pontual também que escreveu uma coisa...uma página inteira horrível sobre meu trabalho. É como se eu tivesse tra...se eu fosse assim uma...uma porca capitalista trazendo o lixo americano pro Brasil, uma coisa horrível, foi...foi muito...eu só tive uma entrevista muito interessante que a jornalista era uma pessoa conhecida...e ela foi legal comigo, mas...não foi...não foi...eu não fui muito bem recebida , nessa, nesse trabalho que eu fiz...o Tina América, também, inclusive você viu né. É...foi...foi uma época...é...assim, que eu tive que passar por essa...essa...essa parede né.

A.P: Provação né?

RV: Não...eu...olha...eu pra mim, sabe o que acontece? Meu pai nunca queria que eu fosse artista, minha família não queria que eu fosse artista, fizeram de tudo o possível para que eu não fosse artista e eu venci essa parada com a, com a família. Quero dizer, venci porque eu me separei deles e tudo, mas...eu consegui viver com essa re...é...com essa rejeição durante muitos anos da minha vida e...é...então a ... se a minha família fez isso comigo o que vier...tá entendendo? É...eu já...me...já calejou

meu couro, então, quero dizer evidente que no...durante...du...nos anos mais, quando eu era mais jovem era, era uma coisa muito mais difícil, mas hoje em dia eu, sinceramente, não tô nem aí. Eu sei que eu vim pro mundo pra fazer umas...algumas...pra...pra...como antena mesmo pra transmitir o que eu fico recebendo do mundo. Então, não tem..não interessa. Evidentemente nem tudo o que eu faço é maravilhoso, mas eu procuro fazer da melhor maneira.

Entrevista: Regina Vater

Data: 04/02/2014

AP: Bom, Regina, você vai doar, né, vários filmes e vídeos pro MAC por conta do Prêmio Marcantônio Vilaça. Eu queria que você falasse um pouco sobre os recursos utilizados para a produção né, de vídeo e audiovisual, e falasse um pouco dos trabalhos que você está doando.

RV: Bom... eu agora não tenho de cabeça a lista... mas eu acho essa uma boa pergunta... a primeira parte da pergunta... porque...na verdade eu...é... quando eu faço, quando eu fiz Super-8, e quando eu...é...faço vídeo, eu geralmente... as única pessoa que eu conto as vezes é com o Bill, ou em...e sempre comigo mesma só. Eu edito, eu produzo...é...então eu trabalho com muitos poucos recursos financeiros...a...é...é mesmo assim...é:...na lei da precariedade mesmo...o...é...eu...eu na verdade...eu...eu...eu só comecei a trabalhar com filme em 1975 quando eu comprei uma câmera de Super-8... E aí, foi na Argentina que eu comecei a filmar... que eu tava indo para essa exposição... a essa individual que eu fiz no CAYC, e foi lá que eu comecei a fazer filme... É.. de 75 em diante...que é tanto assim que eu fiz o...a...ee..*Making Age*, o *Making Age* não, o...perdão, *As time goes by*, lá né...e o *Advice from a Caterpillar* foi datado de 76... Aliás no *Advice from a Caterpillar* a única coisa que eu tive de a:: ajuda foi uma pessoa que me ajudou a colocar o som porque...é...é é...eu queria...eu não gravei o som ambiente é:... eu só filmei e...e depois eu...é:...gravei o som depois, quero dizer, eu gravei em separado e a pessoa era um... era um aluno do mesmo curso que eu tava fazendo... que aliás é muito interessante... eu tava fazendo o curso de cinema com o Abrão Berman... em São Paulo, era um, ele tinha uma escola de Super-8 e ele não gostou desse trabalho... É:...e::tinha até uma exposição...é...de Super-8 que ele organizou e ele não quis colocar esse trabalho... O primeiro filmezinho que eu fiz eu perdi... que era um filme

sobre um jardineiro...era...poxa... era um filme muito legal... Era um jardim...um cara que tinha recebido de herança um terreno...uma...é...duma casa de uma família que...uma senhora que morreu... que não tinha herdeiros deixou pra ele esse terreno ali no Jardim Paulista... na... aí meu Deus do Céu... é... uma daquelas ruas ali que vai lá da...da..pra é...pra Groen... pra Groenlândia não pra...pra...aí meu Deus... pra...é...Estados Unidos, que desce lá da Paulista pra Estados Unidos...é...e ela é paralela a...a...a Pamplona... Acho que a primeira paralela a Pamplona. E::do lado da Brigadeiro.... E ele tinha...e ele fazia um jardim maravilhoso... era um... assim... um lugar mágico... E eu passava por ali e achava aquilo, aquilo ali tão bonito e aí eu resolvi fazer um filme com ele... Mas eu, infelizmente... esse filme foi...é...perdido. É...é...desapareceu. E...é...e depois vieram outros filmezinhos... eu fiz aquele com a Lygia Pape que em setenta...em 78... que este está sendo doado... E...é... e um... e fiz outros filmezinhos também que...antes de vir pros Estados Unidos em 80... com a Guggenheim.

AP: Seria o VEART, né? Com a Lygia Pape?

RV: É...e depois eu fiz várias coisas em Nova Iorque... no princípio dos 80... a gente tem o *The End*... né... que é um filme assim... meio apocalíptico... É meio...é...é...um filme que tem um certo humor negro né... é...que mostra... assim... a realidade de Nova Iorque... o lado que as pessoas, não...não glamuroso... O *Saudades do Brasil*, que tem essa comparação entre Nova Iorque e...é...e o Brasil. E é interessante que tem umas coisas que só determinadas pessoas que tem o olho meio aguçado... ou conhecem... podem perceber... por exemplo... tem uma... um take do filme que tem a...a...fachada da Líder.... que era o lugar onde os cineastas faziam os seus copióes... que era o...e...então eu muitas vezes...na Rua Álvaro Ramos... a minha mãe morava lá... e muitas vezes eu passava por...por um bar ali, tava todo mundo ali, tava Cacá Diegues, Glauber Rocha, é::...é...esse cara que agora escreve pra...que fala na Globo...o...o... Esqueço o nome dele agora... o...esse carinha de direita... é...que era cineasta...é... enfim é...era interessante... porque faz uma referência ao cinema... O tanto o filme *Saudades do Brasil* faz uma referencia ao cinema nesse take... como eu falo muito do Glauber Rocha... porque eu tinha visto um filme do Glauber Rocha... e eu conversei muito com essa artista... a Susan Frecon... que é uma artista muito conhecida... tá numa ótima galeria... a melhor galeria... considerada a melhor galeria dos Estados Unidos hoje em dia...é...Davis Winger... uma coisa assim. E...ela é muito minha amiga...e...ah...agora não tô me lembrando de todas as coisas não. Mas todos...

AP: E o *Meltdown*?

RV: Ein?

AP: Tem o *Meltdown*.

RV: Ah, o *Meltdown* foi feito no Texas... É o *Meltdown*... é...ah...é...o...aquilo é mais de 80 né...dos anos...meados de 80... Foi quando a gente se mudou pra Austin... E aquilo foi feito com...vídeo... se não me engano...acho que já foi feito com vídeo... A gente não teve câmera de vídeo até muito tempo...é:: foi...a primeira câmera de vídeo que a gente teve foi quando o Bill já tava trabalhando na universidade... Foi até uma câmera de vídeo que foi é...foi quebrada assim...quero dizer... o mecanismo dela... a ótica dela... sei lá o quê.... foi quebrada por um gavião... porque, a gente tava vindo de Novo México e o Bill saiu do carro pra filmar esse gavião e esse gavião tava empoleirado lá caçando....e ele deu uma olhada pro Bill que a câmera queimou...risos. E nunca ninguém conseguiu consertar. Mas é... mas eu...é...a gente...é...esses vídeos são mais... mais pro final. É...o jardim e tal são mais pro final dos 80... E eu fiz, por exemplo, o...o *Woman is the niger of the world*... eu fiz em filme... É...quando eu cheguei em Austin eu fiz muita... algumas coisinhas em filme... assim... Mas todas essas minhas produções foram totalmente tiradas do meu bolso, que era um bolso sem fundo... não tinha...não tinha...era um bolso que não tinha praticamente vintém...e...ah...às vezes eu ganhava umas bolsas e tal...é... como eu ganhei aquele prêmio do...da...da...daquele pessoal lá de Massachusetts pra transformar o *Virando a tristeza pelo avesso* em vídeo... porque gostaram muito do filme, que era um Super-8 que eu tinha feito no Rio na época do carnaval... Mas também tinha outros takes que não eram de carnaval... Mas era um comentário sobre a sociedade brasileira na época da ditadura né... E...então é...os sons geralmente sou eu que faço também... eu faço do jeito...eu ficava coletando música de rádio, que nem disco eu tinha... nem... nem...ou então eu gravava da...as musicas de rádio, tinha uns programas de música internacional... assim... de vários países e eu ficava gravando esses programas e...e botava as músicas que eu conseguia nas rádios... por exemplo, em *El Salva(dor)*, aquilo é fita que eu tirei de rádio, tá entendendo.... música de rádio.... E...e aí...tem muita imagem recorrente de um trabalho pro outro, porque eu aprendi muito com o Manuel Chambi, que era o filho do Martín Chambi... um grande fotógrafo peruano... é...que...que quando você faz...é...cinema sem...ah...sem...sem...uma boa...uma boa...digamos assim.. patrocínio... uma coisa importante que você deve ter é um arquivo de imagens, com esse tipo de cinema que eu faço né, não como o Bill faz que é bem diferente, que ele...é geralmente ele convida uma pessoa e filma a pessoa e

tal... mas eu geralmente... eu faço um cinema que é uma narrativa é...que...é uma não narrativa...é...uma narrativa solta né....é uma... não é uma narrativa literal, é uma narrativa metafórica.... Então, eu tenho esse arquivo de imagens e vou lançando mão dele. E às vezes uma imagem calha num...num vídeo e vai pro outro também porque ela...ela...ela...ela é um...ela...ela é digamos assim... um artifício de linguagem... Eu edito como se eu tivesse escrevendo poesia. É...pra mim esse é um jeito de fazer vídeo...é uma maneira de escrever só que com imagem...a a minha...a minha edição... Mas não é uma...não é uma coisa de principio, meio e fim. Detesto isso, aliás. Ah...e...sei lá, agora eu fiz muita coisa assim de, com entrevistas, com pessoas, também, porqu...uma coisa que eu gostava de ...de...trans...de...de...compartilhar é a visão de determinadas pessoas em lugares...é...por exemplo...dos brasileiros lá nos Estados Unidos... porque nos Estados Unidos se conhece muito mal o Brasil, então eu gostava de levar... quero dizer... que não fosse só minha opinião... que fosse a opinião de outras pessoas também né....então isso vai em Tupy or not Tupy e num outro trabalho que eu fiz nos anos...anos noventa que eu acho que nem tenho ele comigo... mas tá na Universidade do Texas... Porque eu doei todos os originais é...de videos ¾ para a coleção lá da biblioteca da Universidade do Texas... a Benson Colection... e...e...eles resga ...e eles me ajudaram a resgatar muita coisa... É... mas realmente eu acho muito importante essa coisa do arquivo visual, pra mim sempre foi muito importante... e olha... também Godard foi uma pessoa que me...me...me influenciou muito, porque ele tem também essa...essa edição dodecafônica... e ele tá... As vezes a questão da câmera pra ele não é assim tão importante quanto a mensagem que ele quer mandar... Embora... eu ache a câmera muito interessante... eu adoro fotografia... as vezes tem uma imagem que é meio suja que vale a pena usar... dentro de determinado contexto. Não sei... eu espero que eu tenha respondido a tua pergunta...(risos)

RV: (inaudível)

AP: É... Regina... fala um pouco... já que você falou das entrevistas... fala um pouco sobre o trabalho *Comigo ninguém pode*... que você filma a performance do José Celso e também do *My Companion Cage*.

RV: Não é que eu vi.

AP: Filma.

RV: Ein?

AP: Filma... eu disse que você filma a performance do José Celso.

RV: Não... quem filmou não fui eu... foi o Bill.

AP: Ah... então fale sobre isso.

RV: É...a....eu editei... quem filmou não foi eu não. O Zé, ele...eu..eu dei uma palestra...eu tava fazendo uma exposição na Galeria Paulo Figueiredo em 92, aí o Zé foi na...aí eu dei uma palestra, e o Zé foi nessa palestra, e eu tava, falei do Comigo ninguém pode e tal, que é um trabalho antigo que remonta desde de 82 que eu venho batendo nessa tecla né. Aí então, é...o Zé adorou a ideia, achou um trabalho muito, gostou muito e ele tava numa briga lá com o cara do SBT, o me esqueço o nome dele...

AP: Silvio Santos.

RV: O Silvio Santos, porque eles eram vizinhos do Silvio Santos, ah....era uma...olha eu não sei direito não, procurando na internet acho que você vai descobrir, mas o Silvio Santos tava infernizando a vida dele. Aí então ele pediu é...porque parece que não podia haver uma saída por detrás do teatro, porque o Silvio Santos, é, como vizinho lá não tava querendo, não sei muito bem essa história, só sei que ele queria, queria me usar, usar o trabalho do Comigo ninguém pode pra fazer uma performance, assim, ...quer dizer, eu acho que o motivo foi isso, mas foi além disso depois. Que ele disse que no Brasil a parte cultural tava muito decadente, naquela época... e era, como o comigo ninguém pode tem todo um simbolo de renascimento... né.... de volta por cima, ele queria usar isso como uma...uma...uma digamos assim, um ritual de renascimento, ele fala de uma prima...primavera política no Brasil...do Comigo ninguém pode daquela, daquele ritual trazer uma primavera política pro Brasil. A...a performance durou bastante tempo, mas ele tava até ence...eles tavam até trabalhando em cima de um texto do Othelo, eles iam fazer Othelo, me parece lá na, lá no Oficina. O Oficina não tava pronto ainda, os operários estavam terminando e eu é...ah...fiz...fiz...ah....fiz essa instalação lá, ele pediu para fazer a instalação lá pra fazer a performance dentro da instalação. E aí o Bill filmou e eu editei. Na verdade o trabalho é...é...é meu e do Bill, né, quero dizer, em cima de um trabalho meu.

AP: É...e sobre My Companion Cage, né, que você...você gravou numa data e editou em outra. Fala um po...pouco sobre o processo de criação desse vídeo.

RV: O My Companion Cage... quero dizer eu conheci o Cage em 76 quando eu tava voltando de Veneza... e aí é:: depois... Não... é...em 76... depois eu voltei a encontrar com ele em 77... e:: Bom solidificou uma amizade entre a gente e tal... é:: e:: em 79 quando eu conheci o Bill eu fiz questão de levar o Bill lá no loft dele... e o Bill levou/ e

eu fui com a câmera de Super-8... eu levar minha câmera de Super-8... e aí eu pedi o Bill pra me filmar com o Cage e raramente eu fazia... nunca... nunca antes tinha feito isso né... nem com o Bill eu me filmei... e:: a... aí o... a... o Cage...o... o Cage gostava muito de fazer pão... cozinhava e tal... ele fazia comida macrobiótica ele era um fã...tanto assim que ele adorou mais São Paulo do que o Rio porque ele disse que São Paulo tinha ótimos restaurantes macrobióticos... e:: aí ele serviu... me serviu aquele... ele me serviu aquele pão... ele me... ele me serviu aquele pão e é...e...e... e o Bill filmou e tal... então eu usei daquele take pra dar o título né... porque... é... companheiro significa aquele que compartilha o pão... E o texto... o... a... o som do vídeo depois... quero dizer... muitos anos mais tarde eu transformei esse vídeo em... esse filme em vídeo e editei como vídeo né... e:: é:: e... inclusive eu até... é... é... é... eu...eu uso assim takes de televisão fazendo aquele é...ruído branco... e dizem que aquele ruído branco é o... é... é ainda resquício do Big Bang né... a energia do Big Bang... e então... é...do principio né do universo... E... e aí eu uso a entrevista que nós dois fizemos com o Cage muitos anos mais tarde... quando a gente já tava em... a:: no Texas... a gente foi pra Nova Iorque e ficamos inclusive na casa da Simone Forte... e: é: fizemos entrevistas com várias pessoas inclusive com ele... e...foi uma entrevista bastante interessante que redundou...resultou num outro... num outro vídeo que eu não tenho esse vídeo... eu não sei se o Bill tem... chama-se... Controverse... que era um vídeo que são vários...eram vários entrevistados... é o Cage... é o Peter Frank... é um outro artista do Fluxus... uma dona de galeria que mostrava muito o pessoal do Fluxus... que faleceu...Emely Harvey... é... é... o Ken Friedman... e acho que só... é... é...Então... é isso.

Anexo 20

[Imprimir](#) - [Fechar janela](#) - Clique em Mais na parte inferior do email para imprimir uma mensagem única

Assunto:	Re: perguntas
-----------------	---------------

De:	William Lundberg (hydie@utexas.edu)
Para:	arethusa_ap@yahoo.com.br;
Cc:	hydie@utexas.edu;
Data:	Terça-feira, 3 de Junho de 2014 16:32

prêmio de viagem pelo país ganhei co o Acrilico lamapadas que se perderam voc vi parte de uma delas no studio po resto era acrilico

eu so ganhei o prêmio de viagem pelo país uma so vez

nao me lembro da obra da bienal da bahia

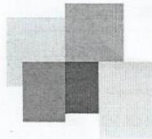
O itamarati nuncame retornou a obra da Bienal do Peru mas era umas telas da faze tropicalia. eram enormes eu pitei sentada no chao no folder da petite galerie de 1968 que o Frederico Moraes assinou tinha uma foto que o evandro texeira tirou onde eu estava pintando uma destas telas que pareciam muito com este desenho (era um triptico) mas tinham cores mais vivas

quanto ao boicote da 10 bienal de sao paulo eu nao estava sabendo eu soube do boicote a bienal de Paris que todos nos boicotamos por causa da censura da mostra previa no MAM do RJ onde foram censurados o Vergara e o Evandro teixeira. Mas nunca soube nada de boicote da bienal de Sao paulo por causa deste fato.

Logico que isto calou fundo em mim. O magi(O)cean foi muito protesto sobre esta situação no pais. Vamos falr por skype pra mi e melhor vou ao medico agora so volto la pras nove da noite a gente pode ou falar amanha no final da tarde ou depois de amanha vai ser mais tranquilo. Bjs

Anexo 21

ICAA | MFA H



International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston

Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

ICAA Record ID: 774569

Access Date: 2014-06-06

Bibliographic Citation:

"Non a la Biennale de São Paulo," June 16, 1969. Typed manuscript. Julio Le Parc Archive, Paris.

Please note that the layout of certain documents on this website may have been modified for readability purposes. In such cases, please refer to the first page of the document for its original design.

Por favor, tenga en cuenta que el diseño de ciertos documentos en este sitio web puede haber sido modificado para mejorar su legibilidad. En estos casos, consulte la primera página del documento para ver el diseño original.

WARNING: This document is protected by copyright. All rights reserved. Use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial use will require permission from the copyright owner(s).

ADVERTENCIA: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. Tanto el uso como la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con propósitos comerciales requerirá permiso de quien(es) detenta(n) dichos derechos.

Synopsis:

Text from a document written after a meeting at the Musée d'Art Moderne in Paris, in which it was agreed to boycott the 10th São Paulo Biennial. The document points out that after May 1968 the artists took a position regarding the repression, persecutions, and censorship endured by the Brazilian population. When all of the artists initially selected for and invited to the biennial resigned, another commissary was named in order to make a new selection. The assembled artists decided all together to ask for his resignation and agreed not to participate.

International Center for the Arts of the Americas | The Museum of Fine Arts, Houston
P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826 | <http://icaadocs.mfah.org>

NON A LA BIENNALE DE SAO-PAULO

Les soussignés affirment la nécessité d'un refus général et international de toute participation à la Biennale de Sao Paulo. Leurs motifs sont les suivants:

- 1- Depuis Mai 1968, un grand nombre d'intellectuels et d'artistes ont pris position contre la collaboration avec la "culture officielle" dans la mesure où elle se rangeait du côté de la répression. Concernant Sao Paulo, cette collusion est encore beaucoup plus évidente.
2. L'obscur et mystérieux système de sélection des Biennales est toujours le même. Il y a deux ou trois personnages officiels qui prennent les décisions, sans la moindre consultation des intéressés, sans la moindre esquisse de débat collectif. On doit accepter et se taire. Ce milieu artistique est régi par des patrons tout puissants qui, ne sont nullement mandatés par les praticiens.
3. Même en s'y efforçant, on ne peut indéfiniment ignorer la terrible situation répressive du Brésil, les persécutions qui accablent les masses, les militants politiques, les intellectuels et les artistes. On ne peut indéfiniment passer sous silence les interdictions et censures de toutes sortes qui baillonnent le peuple brésilien, les innombrables voies de fait matérielles et morales à l'encontre de ceux qui refusent de filer doux devant le gouvernement militaire.
4. La Biennale de Sao Paulo (comme bien d'autres institutions culturelles) se montre sous son vrai jour. Elle est entièrement au service du pouvoir. C'est le paravent culturel qui s'efforce de masquer la répression. Elle participe elle-même à cette répression en refusant d'exposer des œuvres à thème "immoral" ou "subversif". Elle a pour fonction - par le biais de la participation internationale - de cautionner la politique dictatoriale des généraux. C'est encore une fois la vieille astuce: la culture "libérale" sert d'écran de fumée à la violence fasciste.
5. Une première sélection faite par M. Cassiot-Talbot, ayant tout entière refusé de participer à la Biennale, Yvon Taillandier a cru devoir la remplacer. Lui et les artistes qui acceptent d'entrer dans cette manœuvre, qui choisissent d'aller contre la décision de leurs camarades ne peuvent qu'être considérés comme des "Jaunes" au service de la réaction.

Pour les raisons énumérées ici, et par solidarité avec les artistes français et étrangers qui ont refusé de participer à la Biennale de Sao Paulo, nous demandons le remplacement d'Yvon Taillandier, en tant que commissaire français, et nous affirmons que la seule légitime représentation française à Sao Paulo sera notre refus collectif, librement discuté et approuvé par les soussignés.

A Paris, 16 Juin 1969.

5 (SIGNATURES AU VERSO)

NON A LA BIENNALE DE SAO PAULO

les artistes de l'Ecole de Paris et les intellectuels de toutes nationalités dont les noms suivent affirment leur solidarité avec leurs camarades brésiliens et proclament leur refus de la Biennale de Sao Paulo.

noms	prenoms	signatures

Anexo 22



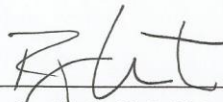
TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, **Regina Maria Motta Vater Lundberg**, CPF 108789207.49, RG 11.498.756-3 de RJ, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, através do presente termo autorizo as pesquisadoras **Arethusa Almeida de Paula** (orientanda) e **Yacy-Ara Froner Gonçalves** (orientadora), integrantes do grupo de estudos ARCHE (Arte, Conservação e História), inscrito no CNPQ, e com sede na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, a fazerem uso das entrevistas realizadas nos dias 15, 16 e 17 de janeiro de 2013, nas cidades do Rio de Janeiro/RJ e Itaipuaçu/RJ..

Ao mesmo tempo, libero a utilização desta entrevista (seus respectivos arquivos em vídeo) para fins científicos e de estudos, em favor das pesquisadoras, acima especificadas, e que fará parte do Acervo de Teses de Doutorado da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG.

Rio de Janeiro, Data, Mês, 2014
Rio de Janeiro 24 setembro 2014

Pesquisador responsável pelo projeto



Regina Maria Motta Vater Lundberg

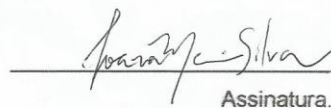
Anexo 23



Termo de Confidencialidade e Sigilo

Eu, Joana Maia da Silva, portadora do RG 2673376 , CPF 04881413465, residente e domiciliada à Rua Cotoxó, 1175, editora de áudio visual, envolvida no projeto de título: **Entrevista Regina Vater**, realizada pelas pesquisadoras **Arethusa Almeida de Paula e Yacy-Ara Froner Gonçalves**, doutoranda e orientadora respectivamente, em pesquisa realizada pelo grupo de estudos **ARCHE (Arte, Conservação e História)**, inscrito no CNPQ, sediado na Escola de Belas Artes, departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais, me comprometo a manter a confidencialidade e sigilo sobre todos arquivos de imagens, áudios e vídeos presentes nos materiais fornecidos e nas entrevistas realizadas pelas pesquisadoras e que farão parte do acervo de Teses de Doutorado da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, bem como a privacidade de seus conteúdos, não as utilizando para nenhum outro fim ou meio de divulgação das mesmas, ou em proveito próprio.

São Paulo, 19 de Maio de 2014.


Assinatura.

Anexo 24



Termo de Confidencialidade e Sigilo

Eu, Paula Mayse da Silva Reis, portadora do RG 5449210, CPF 03402343428, residente e domiciliada à Av. Ipiranga, 200, apto 185, Bloco E, diretora de arte, envolvida no projeto de título: **Entrevista Regina Vater**, realizada pelas pesquisadoras **Arethusa Almeida de Paula e Yacy-Ara Froner Gonçalves**, doutoranda e orientadora respectivamente, em pesquisa realizada pelo grupo de estudos **ARCHE (Arte, Conservação e História)**, inscrito no CNPQ, sediado na Escola de Belas Artes, departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais, me comprometo a manter a confidencialidade e sigilo sobre todos arquivos de imagens, áudios e vídeos presentes nos materiais fornecidos e nas entrevistas realizadas pelas pesquisadoras e que farão parte do acervo de Teses de Doutorado da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, bem como a privacidade de seus conteúdos, não as utilizando para nenhum outro fim ou meio de divulgação das mesmas, ou em proveito próprio.

São Paulo, 19 de Maio de 2014.

Assinatura.