

Arte contemporânea: da gravura a novos meios de expressão

Entrevista com Regina Silveira

Cauê Alves¹

Entre agosto e novembro de 2018, Regina Silveira realizou a exposição *Exit*, no MuBE, em São Paulo, ocasião em que concedeu a entrevista a seguir. A mostra trouxe diversos trabalhos que se relacionam com a noção de labirinto, abordada pela artista desde o início da década de 1970 nos álbuns de serigrafias, *15 Laberintos* e *Middle Class & Co*, feitos a partir de uma trama geométrica em perspectiva paralela (já que não têm ponto de fuga). Esses trabalhos abriram um novo campo de possibilidades para Regina Silveira, que desde então integrou em sua obra novos meios, assim como espaços vertiginosos, com distorções de perspectiva impressos em papel, em vinil, feitos em vídeo, em realidade virtual ou aumentada. Sua obra lida com alucinações e borra os limites entre a gravura, o vídeo e a instalação. Entre seus trabalhos mais recentes, está *Borders*, 2018, uma derivação de *Infinities*, 2017, feita em Stuttgart, na Alemanha, é uma simulação de um labirinto imaginário inventado pela artista com o auxílio da tecnologia. Ele é um jogo interativo de realidade virtual em que os participantes caminham sobre um piso especialmente desenvolvido, usando óculos que ajudam a ampliar a sensação de presença numa outra realidade, semelhante a que vivemos. Se em trabalhos anteriores, como *Infinities* a experiência ocorria basicamente dentro de um ambiente imersivo de realidade virtual, quer dizer, ao que se experimenta com os óculos no interior de um pequena caverna com projeções; *Borders* além de um ambiente sonoro, traz o espaço físico para dentro dele e solicita um papel

6

¹ Cauê Alves é mestre e doutor em Filosofia pela FFLCH-USP, professor do Departamento de Arte e coordenador do curso de graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria, da FAFICLA, na PUC-SP. Desde 2016, é curador geral do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, MuBE, onde realizou, entre outras mostras, *Exit*, de Regina Silveira, indicada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte como a melhor exposição de 2018. É autor do livro “Mira Schendel: *avesso do avesso*” (Bei Editora/ IAC, 2010) e da mostra homônima.

mais ativo do público. Em vez do vazio da pura virtualidade, o presente trabalho mescla o virtual e o atual. Os caminhos dos labirintos, em geral, são incertos e seus sentidos contraditórios. Eles colocam em xeque a nossa capacidade de orientação espacial e desequilibram nossa percepção. No interior dos labirintos e jogos visuais de Regina Silveira erramos entre as múltiplas alternativas e encruzilhadas. Eles são a imagem simbólica do indecifrável, do enigma, e talvez da impossibilidade de encontrarmos uma saída. Mesmo por caminhos cheios de paradoxos, *Exit*, de Regina Silveira aponta para a arte como saída que pode alterar a experiência que temos com o espaço e com o tempo.

Cauê Alves: Em abril de 2016, quando iniciamos a gestão no MuBE, fizemos uma exposição relâmpago de vídeos, *Notícias de um Novo MuBE*, trazendo algumas ideias presentes na origem do museu e que tinham sido esquecidas, como a ocupação mais qualificada da área externa e uma relação mais próxima com o entorno e com a cidade. A mostra contou com uma obra sua, *Mil e um dias*, que exibimos na marquise, do lado de fora. Ela relacionou-se muito bem com a arquitetura do Paulo Mendes da Rocha que transformou a marquise numa espécie de céu. A sua participação, num momento que a imagem do MuBE ainda estava muito desgastada no circuito da arte, foi muito importante para ganharmos respeito entre artistas e para iniciarmos uma nova gestão.



Sumidouro, 2018

Regina Silveira: O vídeo mostrado é uma obra que tem mais de uma versão. A que chamei de “Escotilha” fiz logo depois da sua versão original, mostrada na minha intervenção no Museu da Vale, em Vila Velha. Para esta primeira versão construí uma porta cega, com degraus, no fundo do galpão de 80 metros de comprimento, onde havia instalado aquele céu impresso. A porta cega copiava exatamente a porta real de outro extremo do galpão, e era como se eu tivesse espelhado o espaço inteiro. Daquela porta falsa nascia o dia e a noite, na forma de uma vídeo- animação projetada sobre ela, para funcionar como *site specific*. Diria até que o primeiro “Mil e Um Dias” foi *site specific* demais,

porque em seguida tive que pensar o que faria com esse trabalho, quando não tivesse mais aquela porta? Por isso imaginei a segunda versão, projetada sobre uma semiesfera -na qual o dia e a noite encolhem e se sucedem . O vídeo precisou ser refeito, até a filmagem, pois há uma parte que é uma tomada em vídeo e uma que é computação gráfica...

CA: Ah! Você refez o filme e projetou na esfera?

RS: Sim, para essa versão projetada na semiesfera o filme foi refeito com grande definição e com capacidade até de ser projetado em empenas- meu sonho era fazer esta projeção numa empena, como sequência de dias e noites. Para isto, ainda fiz uma terceira versão.

CA: E depois você chegou a fazer esta projeção em Porto Alegre, na Fundação Iberê Camargo?

RS: Sim, mas dentro, naquela fresta do edifício. Minha exposição na Fundação Iberê Camargo foi bastante autobiográfica, e achei que lá seria importante mostrar o vídeo como um comentário autobiográfico. Essa obra é sobre o tempo e sobre a vida, um significado implicado na sequência infinita de dias e noites e era esse tempo que parecia entrar por aquela fresta que o [Álvaro] Siza deixou na borda do edifício, frente ao rio. Toda

essa conversa na verdade era comigo mesma, com o tempo da minha vida, na frente do rio...No MuBE foi projetada essa mesma versão, mas com três projetores- o que deixou tudo ainda mais complexo, pois assim o tempo se mistura, e nunca é igual – no MuBE, também ficou marcante a trilha sonora do vídeo que, durante o dia, ressoava forte, pelo efeito acústico acentuado daquela marquise que expande o som...

CA: Eram crianças correndo, tinha uma vida o tempo todo, o museu ocupado pelo som num aspecto escultórico, tomando toda a área externa.

RS: Ah, sim! a trilha foi elaborada pelo Rogério Rochlitz, que foi a escolas na hora do recreio para gravar as crianças gritando e correndo nos pátios: a pedido, porque são memórias minhas... No início, só devia constar o som das imagens do dia, o som da noite ele fez depois. Além do som de crianças, concordou com incluir o vento, aquele é um vento gaúcho, um vento intenso, o “Minuano Ficou excelente e um pouco aterrorizante também. Quando se projetou esse vídeo por primeira vez, e levei ao Museu da Vale minha sobrinha-neta ainda adolescente, ela não queria ficar sozinha no espaço expositivo escutando a trilha sonora, ficava assustada, e pude entender. Na sequência de imagens você vê apenas o céu e ouve o vento, sem ver as crianças,

e de algum modo se introduz um sentimento raro, de que alguma coisa ruim parece estar acontecendo com as crianças, mas não se sabe exatamente o quê...

CA: É um pouco ambíguo o som, ao mesmo tempo que parece que as crianças estavam se divertindo é como se elas não estivessem presentes; o resultado final é um pouco fantasmagórico mesmo.

RS: Porque as crianças não aparecem, então, o olhar se fixa no céu, com nuvens correndo, levadas pelo vento, certamente havia algo mais ... enfim, para ela foi um pouco assustador. Também o som da noite com o mesmo vento e os insetos noturnos, ia para este lado fantasmagórico.

CA: Você falava, agora mesmo, das suas lembranças de Porto Alegre, de suas memórias de escolas; me conta um pouco desse seu período de formação em Porto Alegre que, indiretamente, aparece no áudio de *Mil e um dias*.

RS: São tantas histórias, tantas coisas que fiz... Minha primeira exposição foi aos 18 anos; neste início eu trabalhava com aquarela, com desenho, só depois com pintura e gravura. Vejo os anos de Porto Alegre como um período de formação e um tempo em que eu procurava exaurir completamente o que eu podia ter de instrução, de aprendizado, de exemplos, daquele meio e contexto. Por isso é também

um período de tantas mudanças! Inicialmente, quando tinha apenas 13 anos de idade, minha família me encaminhou para aulas particulares, que tomava aos sábados, com uma ex professora do Instituto de Artes, de formação e acadêmica, para que eu aprendesse seriamente a desenhar. Ela era talentosa, conseguia representar tudo o que via com a fidelidade desejada, fazia retratos também... Sofri com o rigor daquela professora durante diversos anos, desenhando—figuras de gesso com muito detalhe e atenção, buscando uma excelência de cópia, que era o que se procurava que aprendesse... Isto durou até o dia em que ela me disse que eu já sabia desenhar e agora podia pintar.—Então comprei as tintas. A professora botou um modelo na minha frente, eram laranjas num prato, algumas descascadas, aí disse que eu podia pintar e saiu da sala. Eu não consegui pintar, ficou tudo tão ruim que comecei a chorar. Foi quando ela entrou na sala, entendeu a minha dificuldade e ela mesma pintou as laranjas por mim e depois pude continuar em cima da pintura dela. Uma cena parecida vi anos depois com Iberê Camargo, no seu primeiro curso de pintura no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre. O Iberê se aproximou ao cavalete de uma aluna para uma crítica, e pediu para mim, que estava observando, o pincel de cerdas duras, que ele havia

recomendado. O que fez a seguir foi uma coisa muito complicada: disse que ela estava “lambendo” a pintura com seu pincel de pelo de marta, e que “essa coisa não serve pra nada”; depois, com um palavrão (Iberê era assim...), jogou o pincel da aluna pela janela. Ficamos todos estarrecidos vendo o pincel voar e cair em cima de um bonde e ir embora encima dele - porque o ateliê ocupava uma sala encima do abrigo de bondes. Então Iberê pegou os tubos de tintas da aluna, tintas muito boas que ela havia comprado para o curso, e praticamente acabou com elas, apertando os tubos até o fim. Fez bolos de tinta na paleta e pintou, com muita bravura, e, uma vista da janela, tal como queria que ela fizesse. -A aluna era uma pintora interessante, sem dúvida ficou ainda mais interessante depois disso, claro! mas aquela foi uma lição dura e inesquecível! Numa perspectiva mais tradicional e acadêmica, minha anterior professora de desenho havia feito a mesma coisa comigo...

De fato, antes do curso com o Iberê, eu já havia passado por diversos conflitos causados por esta formação acadêmica inicial, especialmente nos primeiros anos de curso de graduação em Pintura no Instituto de Artes, onde depois cheguei a ser uma excelente aluna, sob a orientação de outros professores- uns mais tradicionais, como o muralista

Aldo Locatelli, e outros mais modernos, como Ado Malagoli.

CA: Em que ano, mais ou menos, foi isso? Nos anos de 1950?

RS: Eu estou falando do final dos 50 e início dos 60. Quando Iberê chegou a Porto Alegre fez uma revolução. Ele criticava –pelos jornais- tanto o ensino do Instituto de Artes como tudo o que acontecia na cena cultural do Rio Grande do Sul: marasmo cultural! Seu primeiro curso foi em 1960, no Atelier Livre da Prefeitura. Eu já havia me formado, fazia um curso de Aperfeiçoamento em Pintura com Malagoli e tinha sido convidada para ser assistente do artista João Fahrion, professor de desenho no Instituto de Artes. Já era uma pintora, participara de alguns Salões e essas minhas primeiras pinturas ainda existem por lá, na própria Pinacoteca do Instituto. Mas, depois do curso com o Iberê, comecei a mudar e mudei muito, oscilando entre figuração e abstração, durante alguns anos. Na primeira metade dos sessenta o mais moderno para mim foi o caminho da abstração, que tomei sob a influência do Iberê. Na verdade, nem Iberê era abstrato, era muito mais importante a sua gestualidade forte, para dizer de um imaginário de figuras que então explorava- como os carretéis...

CA: E em que circunstâncias a prática da gravura surgiu no seu percurso?

RS: Eu aprendi xilogravura com Francisco Stockinger no Atelier Livre, depois do curso com Iberê Camargo e litografia com Marcelo Grassmann, logo a seguir, em curso que ele ministrou em Porto Alegre quando o atelier foi remontado nas salas acima do Mercado Municipal. No Instituto de Artes o ensino era tão acadêmico que as especializações eram apenas Pintura e Escultura; Gravura era uma arte menor, não podia sequer ser ensinada—justamente ela, que foi uma atividade maior durante a minha vida inteira... pois penso que sempre estive fazendo imagens gráficas, com diferentes operacionalidades e suportes!

Meu trabalho se fazia com todas essas técnicas, mas era essencialmente uma pintora, fazia exposições, participava de salões, ganhava muitos prêmios, vendia meu trabalho e já tinha um currículo bem extenso quando fui para a Espanha, em janeiro de 1967, como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica,

CA: Como foi essa chegada na Espanha no momento em que as experimentações contemporâneas já estavam em curso?

RS: Foi como se eu tivesse morrido! quando cheguei à Espanha e à Europa me encontrei com a história e, é claro, com a arte contemporânea se fazendo, isso era tudo o que eu procurava. A Bolsa de estudos me assegurava

matriculas para estudar História da Arte na Universidade e ingressei em cursos de História da Arte e de pós-graduação na Faculdade de Filosofia e no Museu do Prado. Mas certamente o mais importante foi o encontro com a arte contemporânea dos artistas da minha geração, envolvidos em outro tipo de atividade poética—aí começou uma grande mistura.

CA: E que artistas você conheceu lá nesse momento?

RS: Eu visitava galerias e centros onde via obras da vertente construtiva e também pude encontrar mostras de explorações iniciais de computação gráfica, promovidas pela IBM. Encontrei e passei a conviver com o Julio [Plaza] artista de linhagem construtiva com forte base conceitual logo depois de chegar a Madri, onde em seguida conheci Manolo Calvo, com seus amigos situacionistas e também convivi com Lugañ- Luis Garcia Nuñez- artista com intervenções radicais que derivavam do Dada. Também me aproximei a artistas performáticos, discípulos de Cage e ligados a Fluxus—era outro mundo!

Entendi que tinha que fazer tábula rasa de tudo o que havia realizado até então e começar de novo. Isto foi um processo lento e difícil que se acentuou quando saí de Madri, em julho de 67 e, depois que o Julio veio para o Brasil

(ele mesmo com uma bolsa de estudos para a ESDI, no Rio), comecei a circular por outros países da Europa. Fui para Paris, onde vi exposições históricas de Arte Cinética, depois à Inglaterra onde encontrei a Pop Art em que uso da imagens apropriadas e fotográficas fez balançar decididamente minha crença na pintura.

CA: Você voltou para o Brasil quando?

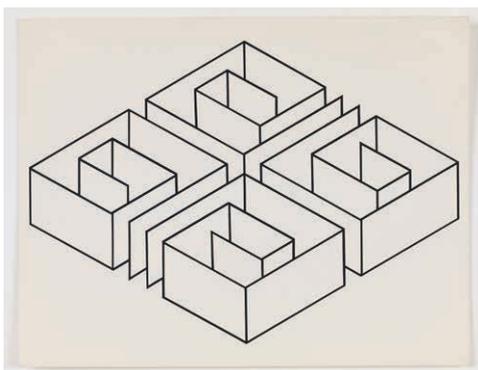
RS: Ainda regressei a Madrid para uma exposição individual na Galeria Seiquer, de colagens que havia feito com pequenos papeis coloridos- mas fiquei pela Europa, um pouco mais de tempo na Itália...e de lá voltei para o Brasil- no início de 68. O Julio [Plaza] estava aqui, entre o Rio e São Paulo e eu fui para Porto Alegre, onde reassumi meu trabalho no Instituto de Artes, até vir para São Paulo, decidida a morar com ele. Depois disso, ainda voltamos – os dois- a Porto Alegre, por um tempo curto, e de lá saímos para trabalhar no campus de Mayaguez da Universidade de Porto Rico.

CA: Na exposição do MuBE as obras mais antigas são desse momento, são gravuras com seus primeiros labirintos feitas em Porto Rico. Conta um pouco sobre o ambiente em que eles foram concebidos.

RS: Os primeiros labirintos pertencem a esse tempo em que eu privilegiava a

geometria da forma e havia passado para outro tipo de linguagem, menos expressionista ou expressiva, no campo da representação. Então, os primeiros labirintos se conectam com outras obras geométricas que eu já estava fazendo, recortes metálicos dentro da sintaxe proporcionada programas de cor, ou programas de sequências de forma- eu estava interessada na inteligência das formas! Mas, poucos meses depois de estar vivendo em Porto Rico, me dei conta de que eu não poderia seguir fazendo esses trabalhos grandes de metal recortado, como iria transporta-los depois? Era uma artista em trânsito, me sentia em trânsito, não pertencia àquele lugar e poderia, de repente, ir embora. Foi quando comecei a trabalhar mais com papel e impressões. Já tinha tentado imprimir serigrafias, tal como se fazia bastante, na época, especialmente no Rio e em São Paulo, mas aqui os materiais eram muito ruins e lá em Porto Rico foi uma facilidade... Mal comecei a imprimir serigrafias pude fazer edições bem cuidadosas e eu mesma comecei a imprimir álbuns inteiros de gravuras : o de labirintos foi o segundo álbum que fiz. Enquanto no primeiro álbum as imagens compunham uma série de programas de cor e sequências de formas, no modelo daqueles recortes pintados, os labirintos surgiram como uma vontade de representar espaços

intrincados em perspectiva paralela, ou seja, já me colocavam no caminho de uma arte de ilusão total e de outras novas explorações. Mas ao mesmo tempo eram falsos labirintos, porque todos eles têm saída. Entretanto, nesse período, eu já estava sob uma outra influência, a da arte conceitual, daqueles artistas que começavam a trocar obras comigo por correio, e com o próprio departamento de arte da Universidade de Porto Rico. Tudo o que circulava pelo correio vinha como original: fotografias, desenhos também- os artistas, nesse momento, não usávamos sequer fotocópias,... Isto terminou gerando aquela importante exposição de arte postal que o Julio Plaza organizou em Porto Rico, hoje em dia reconhecida como a primeira exposição de *mail art* que tem catálogo. A exposição levou o título de *Criação, Creation, Creación,*



Laberinto, 1971

CA: Os seus trabalhos desse período são no início dos anos de 1970...

RS: Sim, eu participo deste catálogo, feito em 72 com muitos outros

participantes do Brasil, América Latina, Estados Unidos e também Europa. Um catálogo que eu e o Julio imprimimos com a exposição montada, procuramos a Universidade para pedir uma publicação. Entretanto, não havia mais verba para fazer catálogos, mas podiam montar uma gráfica inteira, com outra verba... Então aceitamos a proposta e achamos bom montar uma gráfica de offset apesar de nunca termos feito offset! Era uma pequena gráfica, super bem montada, logo instalada na área do campus onde ensinávamos. Ali, em pouco tempo, conseguimos aprender a fazer fotolitos, a gravar chapas sensibilizadas e a imprimir. Fizemos o catálogo, com muita perda de material e ele está muito mal impresso, apenas com algumas imagens melhores... mas o importante é que fizemos mais de cem catálogos encadernados, até os alunos ajudaram a encadernar! Mas o que eu também queria dizer é que, morando em Porto Rico durante quatro anos, fui muito a Nova Iorque... Ia tanto a Nova Iorque porque a ponte aérea desde Porto Rico custava apenas cinquenta dólares, e era fácil ir para o Soho ver galerias, ver Arte Conceitual no MoMA ... Aquele ainda foi um período de formação, de querer conhecer, eu continuava mudando aceleradamente.

CA: Você chegou a ver a emblemática exposição *Information*, no MoMA de

Nova Iorque, em 1970, organizada pelo Kynaston McShine? Essa mostra apresentou artistas que usavam o correio, telegramas, máquinas de telex, além de fotografias, filmes e documentos, enfim, informações que eram os próprios trabalhos de arte.

RS: Vi... claro que sim! Também fiz amigos em NY - foi quando conheci Luís Camnitzer, Liliana Porter, e outros artistas latinos residentes - meu círculo se ampliava e me mudava, mais uma vez. No trabalho, a prática da fotomecânica, proporcionada pelo uso dos equipamentos da faculdade, me ajudou a pensar como incluir as imagens fotográficas apropriadas nas minhas gravuras. O álbum *Middle Class Company*, com imagens de multidão que depois se expandiram em muitas outras versões, está na exposição do MuBE e é, neste período, o começo de um caminho mais consistente- de multimídia gráfica- na direção daquilo que se conhece melhor como minha produção e obra inicial em São Paulo- porque, em 73 voltamos ao Brasil.

CA: *Middle Class* também foi feito em Porto Rico.

RS: O álbum *Middle Class* também foi feito lá, os créditos à Universidade de Puerto Rico constam na página de justificativa de tiragem. Fiz muitos exemplares, foram 25 exemplares,

mas as circunstâncias da volta ao Brasil, sem visto de trabalho para o Julio e as dificuldades de transportar, nos fizeram deixar lá mais da metade de todas as edições que havíamos feito: trouxemos apenas 3 exemplares de cada uma, era uma regra (risos)- de tudo levamos só 3 cópias.

CA: E as impressões foram para o lixo ou ficaram com alguém?

RS: Não sei, deixamos muitas na calçada ou no banco traseiro do carro aberto para as pessoas irem buscar; depois algumas foram para o lixo, eu não sei, não sei mesmo e também não queria saber. Então, voltei apenas com 3 cópias deste álbum também...-

CA: E de onde surgiu essa vontade de trabalhar com a imagem das massas, com essa multidão, enfim, com a noção de classe média que aparece nesse trabalho?

RS: Ah, meus trabalhos sempre tiveram esse viés político! Mesmo nos 60, quando tinha aquele extraordinário emprego no hospital psiquiátrico em Porto Alegre e desenvolvi uma serie de trabalhos sobre isto, nunca me contentava com uma narrativa simples da forma. Eu queria dizer coisas específicas sobre aquele lugar. Quando, anos depois, fiz incursões fotográficas num fantástico cemitério de carros em Porto Rico, verdadeiro depósito de lixo de carros americanos, com montanhas

impressionantes de carrões, precisava comentar criticamente a sociedade de consumo. Aquelas foram as imagens que usei para sobrepor este lixo aos palácios de Brasília, às catedrais europeias, usadas como descontextualização crítica, com recursos proporcionados pela colagem. Nos anos subsequentes, ainda em Porto Rico ou já vivendo em São Paulo, continuei a comentar criticamente os executivos, os políticos e o poder. Tudo ia nessa direção. Não dava para esquecer que o mundo todo, naquele período, estava muito difícil. Os alunos da universidade de Puerto Rico iam para a guerra do Vietnã- havia muitos conflitos; estou falando de manifestações fortes, com gás lacrimogênio e até mesmo uma morte, porque a preparação militar se fazia dentro do próprio campus. Os porto-riquenhos diziam que eram do tipo bucha de canhão, iam à frente, bem complicado! Também eram tempos difíceis no Brasil e, na Espanha, ainda estava Franco. Meu trabalho queria, de alguma maneira, dizer sobre tudo isto.

CA: E quando você voltou para o Brasil, continuou fazendo muitas gravuras, em especial a irônica série dos Executivos. E as “Destruturas Urbanas” surgiram neste período?

RS: Eu fazia trabalhos com meios gráficos variados, artesanais e industriais, e nunca queria ser chamada de gravadora.

Fui contratada em primeiro pela FAAP, depois pela ECA USP, para ensinar gravura, principalmente serigrafia, no recém formado Departamento de Artes Plásticas. Nas duas faculdades eu nunca ensinei apenas serigrafia: incluí a litografia com pedras litográficas, que havia aprendido ainda nos anos 60 com Marcelo Grassmann e logo trouxe uma multimídia gráfica para ambas faculdades. Os alunos se alinhavam facilmente a isto. No período inicial da FAPP, com o Júlio, fizemos aquelas publicações ON/OFF em colaboração com outros professores e artistas. A FAAP era um ambiente de ensino que descendia de práticas da arte conceitual, não havia um cavalete sequer dentro da escola! que entretanto era um ambiente muito aberto a todo tipo de discussão... Não que tenha sido recebida com tranquilidade a minha postura de aderir à multimídia gráfica e minha decisão de fazer subir da gráfica da faculdade um prelo de offset, para uso em sala de aula. Tive alunos que eram partidários de uma linha mais tradicional da gravura- como apreciavam nas aulas do Evandro Carlo Jardim. Isto marcava uma diferença que não era uma diferença minha com ele, mas de uma postura diferente frente à gravura. Primeiro a de usar a imagem fotográfica, completamente expurgada pela tradição mais autográfica da gravura, que devia ter a marca da mão!

Neste campo havia normas e limites que eu tratava de estourar, também em meu trabalho: junto com os meios gráficos tradicionais, também usava os industriais. Passei a fazer heliografias, fotocópias, offset, microfilmagem, enfim, misturei tudo e muitos alunos iam nessa também, especialmente os que foram da geração 80 e que viram, nesse modo de operar, um caminho. Fiz essa multimídia consistentemente, até realizar minha primeira instalação, em 82, uma extensa sombra de um cavalete, realizada como silhueta pintada sobre papel de grande formato, para uma mostra coletiva no MAM São Paulo.

CA: E como foi trabalhar na universidade, como artista, em um momento como o da ditadura, com censura prévia, perseguições, professores cassados. Como foi isso para você?

RS: Foi bem duro! No Rio Grande do Sul, quando se instalou o governo militar, em 64, não deu sequer tempo dos artistas se organizarem, aquilo durou muito pouco. Anteriormente, em 61, quando Jango não podia voltar ao Brasil e o Brizola lhe havia dado todo o suporte, em Porto Alegre, com a colaboração arcebispo, os artistas se haviam organizado muito bem, no Teatro de Equipe, para fazer banners e havia os que compunham hinos para as manifestações; eu me mantive junto deles e cheguei a me alistar... Mas em

64 não deu tempo para nada- o golpe foi muito rápido! Na universidade o tudo logo ficou bem difícil, tive muitos colegas que foram aposentados sumariamente. Também neste período, na Universidade de Brasília, diversos artistas foram expulsos ou aposentados com pouca idade e até começou uma busca por sua substituição, em outros estados, eu mesma fui procurada para isso e não aceitei, de modo algum. Havia também os dedos-duros, infiltrados, e algumas situações de repressão-- que encontrei novamente na USP, quando regressei ao Brasil. Dentro de tudo isto, nós, artistas, sempre conseguíamos driblar a censura para dizer, com alguma sutileza poética, as mesmas coisas arriscadas que desejaríamos manifestar....

CA: Gostaria de falar também dos vários trabalhos que você fez e que têm uma relação com os espaços públicos e com a arquitetura. Há obras em que você estabelece um diálogo muito forte com o espaço construído, como a que você fez para o MuBE, o *Sumidouro*, que é uma conversa com o teto, com as vigas, mas você tem uma série de trabalhos que trazem a estrutura do espaço para dentro de seu trabalho, e ele totalmente para fora de si, mesclado com o ambiente. Como isso começou?

RS: O primeiro *site specific* fiz em Madri, quando fui convidada para

uma exposição com esta orientação, no Centro Galileo, que hoje já não existe. Naquele momento, já tinha feito aquelas instalações pintadas com as sombras dos *ready made* e muitas tapeçarias também, na busca de um suporte mais permanente e acabava de mostrar diversas dessas tapeçarias em minha recém aberta exposição na Fundação Gulbenkian. em 88. Eu trabalhava com figuras de um mobiliário comum, distorcido pela Perspectiva e fazer tapeçarias foi uma reação ao desaparecimento das instalações pintadas que havia realizado para a Bienal de 83, um tipo de choque de consciência que tive ao ver partes delas sendo usadas em painéis numa feira de carros...

CA: Como assim? Foi depois daquela importante Bienal que o Walter Zanini curou? Partes dos trabalhos foram para uma feira de carros?

RS: É, no pavilhão do Parque Ibirapuera havia feiras de tudo! Conto que quando a Bienal ia terminar, já preocupada com o fim próximo daquela pintura, resolvi copiar o trabalho. Ele era enorme, 200m² pintados no chão, mais as partes pintadas que subiam nos painéis. Eu me lembro de ter ido ao pavilhão com a Inês Raphaelian, então minha assistente no estúdio, e de termos estendido papéis de seda por cima de toda a imagem- imagine a quantidade

de papel- para copiar faticosamente as duas silhuetas. Depois de copiar tudo guardei aquele traçado (mas até hoje eu não sei onde foi parar esse desenho...), porque pensava que, no futuro, gostaria de poder repetir esse trabalho. Ele de fato desapareceu terminada a Bienal, mas fiquei muito aflita quando, visitando esta feira de carros (não sei se a caminho do MAC-USP) vi alguns stands que reaproveitavam os painéis da Bienal mostrando um pedaço de roda de bicicleta de Duchamp. Fiquei em choque e a partir daí comecei a pensar em suportes mais permanentes, como foram os recortes de madeira pintados e meus desenhos para produzir imagens de tapeçarias, na mesma linha da imagens de mobiliário distorcido que já usava nos recortes.. Enfim, quando em 1988, fui convidada para fazer aquele trabalho no Centro Galileo, com orçamento zero, o desafio era fazer o trabalho com o espaço e com o que havia no edifício. Foi a primeira vez que me coloquei essa charada, da que resultou este *site specific* inaugural.

CA: Foi aí que você iniciou o que se tornaria uma série de trabalhos em que lida mais diretamente com arquitetura?

RS: Foi. Fiz a sombra de um radiador. Consegui o desenho técnico, que coloquei em perspectiva, para sua silhueta parecer como sombra no chão. A seguir passei verniz em cima

da pintura, para ninguém raspar com os pés. *Simile* foi feito respondendo diretamente a um dado do ambiente, inscrito na arquitetura do lugar. Em 1990, outro trabalho bem grande, e que também gerou uma família de obras, foi *Solombra*, feita no espaço de convivência do SESC Pompeia, onde usei, por primeira vez, uma janela como fonte de luz e, paradoxalmente, também como fonte de sombra. Lembro de ter posto uma iluminação forte do lado de fora, no telhado, para acentuar o efeito de janela iluminada e dentro fiz um tipo de caixa de sombra, com carpete preto, colado no chão e paredes. Quando fui para Nova Iorque, em 1991, com a bolsa do Guggenheim, fiz lá mais um trabalho dessa mesma família que descende da *Solombra*: *Behind the Glass* foi realizado na *Art Gallery* da NY University, que me havia oferecido sua vitrine na Washington Square, para colocar uma obra dentro dela. Decidi que o tema seria a própria vitrine e o que fiz foi delinear a sombra projetada das suas esquadrias metálicas, dentro dela mesma. Para desenhar aqueles contornos das sombras, tinha que ir lá à noite, diversas vezes, depois que se acendia a luz do poste que ficava em frente, à vitrine, na praça. A parte iluminada foi pintada com cor prata, a sombra com preto. Este foi um trabalho de sombra projetada, mas entendido como ficção superposta ao real, dentro da vitrine.

CA: Esses trabalhos de luz, diferente da tradição, trazem a ideia de que luz e sombra não são exatamente opostos. Não se trata apenas de trevas versus conhecimento. Lembro-me do trabalho no CCBB em SP em que a luz projeta a sombra como uma espécie de negativo dela.

RS: Sim, essa é a forma da *Quimera*, o paradoxo que já está presente na *Solombra*, olha o nome: *Solombra...* então, de *Solombra* derivou a *Quimera*, mas, naquela exposição- *Clara Luz* -- já havia incluído uma nova situação. Ali, sem necessariamente gerar a sombra a partir da luz, desenvolvi outros trabalhos que são pura luz, a exemplo da palavra LUZ projetada na janela, e daquela cascata de formas quebradas que desce da claraboia central. Essa foi uma exposição em que aprendi muito sobre a luz, pois a seguir usei alguns de seus recursos para conceber os trabalhos de *Lumen*, no Palácio de Cristal, do Reina Sofia, em Madri. Lá também havia essa palavra LUZ, mais agigantada.

CA: A partir desse momento é só luz mesmo. Não tem mais a ideia de que a sombra surge a partir da existência de um obstáculo. Mesmo que ambas sejam inseparáveis.

RS: Só luz, essa palavra-reflexo não projetava sombra, nem podia haver sombra no Palácio de Cristal porque

aquela arquitetura é toda de vidro, pura luz, eu tinha-que me associar a isso... Mas, de fato o paradigma da luz começa antes, em 2000, ou por aí...

CA: E o da sombra é um pouco anterior? Nos anos 1990.

RS: Sim, a partir dos 90.

CA: A sombra no seu trabalho é um indício de uma ausência, uma falta ou um vazio?

RS: Terreno ambíguo, de muita ambiguidade- esse da ausência, das sombras paradoxais, das justaposições, dos enigmas... Eu me filiei por muito tempo a essa família histórica do uso das sombras, mas da luz... qual foi mesmo meu primeiro trabalho com a luz? Penso ter sido a própria palavra LUZ que desenhei com fibra ótica no janelão do MAC, quando o museu reabriu na Cidade Universitária. Mas essa era luz-palavra e não a luz-efeito, só mais tarde comecei a associar as duas coisas ...

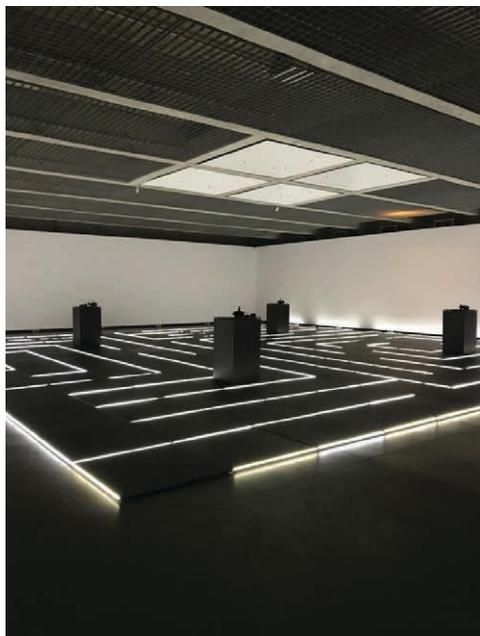
Limiar, esse vídeo que está junto à marquise do MuBE, foi composto por projeções da palavra LUZ, e é um trabalho que junta a palavra e o fenômeno luminoso. A obra é um glossário, totalmente extraído da internet: você acha inteirinho no Google, quando procura a palavra LUZ em todas as línguas do mundo, sua história verdadeira ou inventada, o que

você quiser... *Limiar* se inclui numa sequência de obras com glossários da palavra LUZ, realizados anteriormente de diferentes maneiras.

CA: Nesse trabalho, *Limiar*, é importante o som da respiração e como o som ecoa sob a marquise é como se fizesse o museu todo respirar. Ele indica que o museu está vivo, pulsando, iluminado com a luz em várias línguas, buscando falar para todos.

RS: Essa respiração foi um dado que juntei às imagens, novamente com a colaboração de Rochlitz, quando fui convidada para Bienal de Curitiba, em 2015, ocasião em que essa sequência de palavras também foi escrita com laser, na rua, sobre edifícios, a partir de um carro que levava o equipamento de projeção. Dentro do Museu Oscar Niemeyer-MON, havia esta versão em vídeo, projetado dentro de uma salinha muito pequena debaixo da escada. Na verdade, um tipo de passagem que eu pedi pra fechar, deixando apenas uma fresta com cerca de 13 cm de abertura, correspondente ao afastamento entre os olhos, para você enxergar dentro do espaço fechado, sem enfiar a cabeça pela fresta. Imaginei esse pequeno espaço como um pulmão, ou um corpo que respira. O som da respiração está coordenado com a luz, quando ela intensifica transforma a palavra num borrão luminoso, como se o pulmão

se enchesse de ar e soprasse. Ali som e imagem funcionaram como metáfora do corpo.



Borders, 2018

CA: Essa família de trabalhos vai se desdobrar no trabalho de luz que você fez no hospital de Edmundo de Vasconcelos em São Paulo e depois no Festival no Canadá. Isso desembocou no trabalho para o Shopping Cidade Jardim?

RS: Sim, os glossários anteriores haviam sido no Hospital Edmundo de Vasconcelos, depois no Museu Lasar Segall, mas nesses dois trabalhos, havia apenas a palavra Luz, escrita em português, com diferentes cores e tonalidades, diferentes alfabetos e tipografias. Depois desses fiz um glossário mais complexo em Toronto, uma obra super efêmera que durou apenas 10 dias, mesmo com custos

muito altos de produção, porque devia apenas cobrir a duração de um festival anual de música e performances, muito celebrado, em praça do centro da cidade. Não houve nenhuma restrição econômica para fazer esta obra com materiais bastante permanentes, porque devia servir ao imenso público que circulava ali, durante o festival. A decisão foi fazer aquelas marquises coloridas para sentar embaixo dos reflexos—das cores e das palavras. Ali LUZ esta escrita numa boa quantidade de idiomas, de tipografias e, também, de cores, para funcionar como um lugar especial e agradável, onde as pessoas pudessem sentar e permanecer por muitas horas, no verão canadense.

CA: As cores projetavam-se nos corpos dos visitantes?

RS: Nos corpos, nos bancos, no gramado, no chão, era uma coisa extensa! Foram executadas dez grandes marquises transparentes, projetadas e desenhadas no Brasil, em colaboração com o arquiteto Alvaro Razuk. Acabado o festival, não sei onde essas marquises foram guardadas, se ainda existem, isto ficou um mistério... Então, pensando que seria bom ressuscitar esse trabalho, fiz o projeto do Shopping Cidade Jardim, que patrocinou parte da exposição no MuBE. Também esta é uma obra de duração efêmera, não sei quanto tempo vai durar, mas ponho fé no efeito, sabe?

CA: É efêmera, mas há uma ideia de que o projeto pode sempre ser refeito, dado que ha uma matriz digital, e existe um memorial descritivo, um manual de montagem, registros de como foi realizado e toda uma documentação que permitirá outras versões.

RS: É, e tanto é assim, que esse está sendo refeito. Comento que com a minha entrada, anos atrás, no universo das operações digitais, aprendi que não preciso mais me preocupar com a efemeridade. Essas obras são potencialmente repetíveis, transformáveis e quando bem adaptadas, reaparecem. Mas também podem se difundir de um jeito incontrolável. Ontem mesmo estive arrumando documentos e entre eles estava o contrato assinado com museus na Argentina quando enviei o arquivo de *Limiar*, para ser projetado no Museu de Rosário, na BienalSur, em 2017. O arquivos enviados geralmente não retornam, mas nunca sei se foram inutilizados- ficaram onde os enviei? e as muitas lojas de recorte em vinil que ficaram com meus arquivos, ao redor do mundo? Entretanto, não levanto mais essas questões com minha autoria, confio que ninguém vai copiar esse vídeo ou coisa alguma... Por que às vezes ainda assino contratos tão ferozes sobre a reprodução? Na verdade não me importa muito tudo isto, também não sei como poderia controlar...

CA: Mas o vídeo *Sumidouro* você doou para o MuBE?

RS: Sim, é um *site específica*, foi feito para aquele lugar do MuBE, e funciona como se estivesse grudado ali. Quando inventei este vídeo, ele me veio inteiro à cabeça, assim como é, até com o som que depois lhe foi acoplado. Aconteceu quando estava planejando a visualidade de toda a exposição e, subindo a rampa, olhei para a parede lateral, e pensei que o teto poderia devorar a si mesmo... Tanto esta ação estava inteira na minha imaginação que quando se começou a animação, apenas faltava fazer alguns ajustes finos, de dimensão e de duração. ... Aliás, meu trabalho nasce bastante assim, com imagens que vejo tão claramente dentro da cabeça, que depois apenas tenho que perseguir, com os os meios e no real, o que havia visto antes na imaginação... .

CA: Em *Sumidouro*, as vigas e grades do teto do MuBE são prolongadas virtualmente em direção ao infinito. Você propõe uma experiência que dilata e distorce o espaço, como se pudéssemos viajar e nos perder no interior da imagem projetada sobre as paredes de concreto. Esse trabalho foi uma espécie de diálogo com Paulo Mendes da Rocha, uma imagem que interfere no espaço arquitetônico.

RS: Totalmente, totalmente. Nesse museu, o espaço e a sua conformação são

tão fortes que para mim determinam este tipo de conversa apertada. Não dava para fazer para outra coisa.

CA: Voltando ao espaço externo, no seu trabalho *Glossário(Rainbow)* há uma relação com o ambiente, com a natureza, como se ele se expandisse para além dos limites da arquitetura e fosse para o espaço da cidade.

RS: Sim, porque a passarela é muito longa, o trabalho não devia ser monótono, precisava ter essa variedade. Procurei relacionar a experiência da passagem com o tempo do percurso, porque o tempo está sempre implicado. Imaginei os efeitos de cor e, para não embaralhar, pensei em diversas gradações alinhadas como pequenas sequência de cor. Creio que a obra ficou como tem que ser, para o lugar onde está e considero que está bem localizada ao lado do jardim e com acesso a ele. *Rainbow* é uma obra reflexiva, mas queria que também fosse bonita e feliz.

CA: Gostaria de que você falasse um pouco sobre as *Derrapagens* feitas para o MuBE com as motocicletas em grandes painéis. Há uma série de trabalhos de derrapagens e, se não me engano, no Museu da Gravura de Curitiba foi feita uma exposição com as primeiras marcas a partir da motocicleta?

RS: Sim, em 2012, aí incluí todas as derrapagens.

CA: Então, lá foi uma espécie de exposição voltada para derrapagem?

RS: Foi, mas essas obras que também constavam desta exposição em versões de vinil, que refiz para o MuBE em grandes painéis metálicos, pertencem a duas famílias: a das derrapagens e a dos labirintos, assim como as gravuras das serpentes, *Sem Fim*, que também pertencem à família dos labirintos. Com isto quero dizer que as derrapagens são um dos tantos motivos gráficos que apliquei em muitas situações e arquiteturas, assim como as pegadas de animais- todas essas são marcas do grupo dos *índices*, os vestígios que sempre me interessaram como imagens capazes de invadir e desestabilizar experiências de espaço. Dificilmente tenho feito as derrapagens por elas mesmas, assim como estão nesses painéis, sem que que estivessem coladas ao espaço e conversando com ele, depois de estudar o lugar por meio de plantas e muitas fotografias do espaço. Essas marcas nunca estão logicamente colocadas, ou seja, é mais fácil fazer a derrapagens subindo paredes do que fazê-las no chão, e o mesmo vale para as pegadas- prefiro aplicar esses índices e marcas nas situações paradoxais em que quase sempre estão. Mesmo que às vezes pareçam um *wallpaper* para revestir paredes, eles são sempre desestabilizadores. Quero preservar essa intenção.

CA: É, mas na versão para a mostra do MuBE você fez em uma placa autoportante. Ficou uma espécie matriz de gravura, mas que não foi feita para ser usada como matriz, para ser impressa, ela é o próprio objeto.

RS: Esta versão é realmente próxima de uma matriz gravada, mas com resolução digital. O material tem uma capa de alumínio que, se retirada, revela um miolo preto, funciona semelhante a uma matriz de xilo. Há muitos anos, em 1964, fiz no Rio Grande do Sul, uma Via-Sacra que nunca foi mostrada porque foi encomendada para uma capela de um hospital de Bento Gonçalves, onde não chegou a ser instalada por causa de uma ação movida pelo regime militar aos que me haviam construído o hospital e me encomendado a Via-Sacra – que terminou ficando com essa família. A obra estava feita de modo similar, com placas de madeira em que aplicava um verniz escuro que ao ser retirado com a goiva, revelava a cor clara da madeira e mostrava a imagem- que era, ao mesmo tempo, uma matriz possível de entintar.

CA: A matriz era o trabalho?

RS: Sim, aquelas foram imagens e matrizes; ao mesmo tempo. Mais recentemente fiz outra matriz para o MAM. Lembra-se daquela lâmpada, que chamei de *Flash*? Aquela lâmpada com o fio é uma matriz também...

CA: O trabalho para o Clube de Fotografia do MAM-SP?

RS: Para fazer este trabalho a lâmpada e o fio- ambos objetos reais- foram colocados encima de uma chapa metálica pré-sensibilizada de offset, que depois de iluminada mostra o resultado que é a própria chapa, revelada e depois entintada, ali não há impressão alguma. Esse jogo com a matriz é similar ao que está nas Derrapagens gravadas em chapas metálicas, no MuBE. O brinquedo, a motocicleta, foi aplicado depois, como origem paradoxal para aquelas marcas. Agora estou finalizando o projeto para um trabalho novo com essas mesmas derrapagens e motos de brinquedo, mas em proporção gigante, para o pavilhão de vidro do Olympic Park, no Seattle Art Museum. Pretendo “enrolar” todo o pavilhão com derrapagens, que aparentam penetrar no espaço interno por uma lateral do edifício e dentro invadem um grande painel, sobre o qual vou colocar essas mesmas motos de brinquedo, como “causadoras” do desenho.

CA: A gente podia terminar falando um pouco do trabalho de realidade virtual que você tem desenvolvido. No MuBE, com *Borders*, foi a primeira vez que você fez uma mistura entre realidade atual e a virtual. O trabalho exige os óculos que nos tiram do espaço atual, mas ele

também é constituído de um tablado, com um labirinto que não é só virtual.

RS: Tenho refletido muito sobre os esses dois trabalhos em realidade virtual, *Odisseia e Borders*, que agora pertencem à coleção de arte e tecnologia do Itaú Cultural.

Borders consumiu minha mente e energias durante meses, foi muito difícil conceber e realizar esta obra como versão expandida e mais interativa de um trabalho anterior, *Infinites*, que fizera praticamente como um *site specific* para a caverna de realidade virtual do Centro de Computação Avançada da Universidade de Stuttgart (HLRS), um ano antes. *Borders* também deriva de *Odisseia*, uma obra realizada a seguir, com recursos deste mesmo centro. Eu havia sido a artista convidada dentro de uma parceria entre o Itaú Cultural e o HLRS, para o enorme desafio de fazer um trabalho que usasse os recursos muito avançados daqueles computadores do centro, em resposta ao tema da exposição “Consciência Cibernética?”, no Itaú Cultural, no final de 2017- que interrogava se computadores pensam autonomamente e resolvem coisas no nosso lugar.

Eu devia trabalhar com esses parâmetros e por isso, em *Odisseia* os algoritmos é que resolvem quais entradas as pessoas poderão tomar, num labirinto virtual gigante, que figurei como um

grande edifício transparente girando no céu. Mas, conto sobre *Infinites* do qual extrai *Borders*: quando fui visitar o centro em Stuttgart, havia ficado muito impactada com a demonstração técnica dentro da pequena caverna de realidade virtual- não exatamente com um material próprio da arte, mas com a imagem virtual de um motor de carro, que entrou como um fantasma dentro do espaço da *cave*. A presença do motor atravessando as paredes foi, pra mim, muito provocante e mais ainda quando o técnico, com o joystick na mão, virava o motor, para me mostrar as possibilidades de interação. Foi quando imaginei essa ficção de coisas sólidas- como os muros de *Infinites*. Voltando ao Brasil preparei toda aquela animação com muros de labirintos que sobem e descem e quando voltei a Stuttgart com este material, deu tudo certo. Entretanto *Infinites* terminou aderido àquela caverna, pois só podia ser visto lá, dentro da *cave* em visita agendada, para a qual se tem que convocar a cada vez o técnico, para usar aqueles programas e os óculos específicos presos ao equipamento. O HLRS fica a uns trinta minutos de Stuttgart, estão muito felizes com o trabalho e já abriram diversas vezes a obra ao público. Tudo isto está bem, mas eu mesma comecei a pensar que gostaria de fazer circular este trabalho, para ser

usado por um público maior. Por isso criei *Borders* para a exposição no MuBE, com aquele ambiente real maior, com percursos labirínticos a serem percorridos, conforme se iluminam, sucessivamente. O expediente da realidade virtual, com óculos específicos acoplados a computadores, exigiu os quatro pódios para participantes que experimentam a visualidade sequencial de muros infinitos, subindo e descendo a seu redor.

Até pouco tempo antes da inauguração de EXIT estive sonhando com a possibilidade de poder usar em *Borders* os novos recursos da Realidade Aumentada, que teria dispensado os pódios e deixaria que os participantes, com esse tipo de óculos, pudessem não só caminhar livremente e ver os muros, mas também ver, uns aos outros, percorrendo o tablado. Mas, vencida pelo prazo e dificuldades de acesso a esses recursos, decidi realizar esta versão de *Borders* como Realidade Virtual. Prometo a mim mesma ficar atenta a essas atualizações, junto ao Itaú Cultural, que agora possui esta obra em sua coleção. Sei que apesar da estratégia modular usada para o piso, de modo a que o ambiente criado pudesse ser repartido em duas ou em quatro partes-ou mesmo ser constituído apenas por uma secção do piso iluminado, esta obra pode ainda incluir outras possibilidades técnicas de evoluir, de

se modificar e de existir com diversas versões, num futuro maior.

CA: É como se a obra nunca estivesse pronta, como se fosse um processo interminável?

RS: É, e no meu caso isto é muito frequente. Com tantos motivos recorrentes em meu percurso, não posso jurar que eu não vou, de novo, fazer labirintos...

CA: É, há alguns temas recorrentes em seu trabalho. Além dos labirintos do MuBE, você acabou de fazer uma exposição a partir de suas escadas no Instituto Figueiredo Ferraz, em Ribeirão Preto. Há algo de semelhante entre elas...

RS: Isso! É como um vocabulário pessoal. Quase todas as escadas que fiz estão reunidas lá. Mas pense que estou há vinte e tantos anos fazendo escadas, e elas vão se sucedendo como tema recorrente, dado que a escada, tanto como o labirinto, é um objeto filosófico de meu maior interesse. A escada vai do nada para lugar nenhum, pode ir do céu ao inferno. Aonde vão essas pessoas que descem a escada? Então, sim, as escadas provocam minha imaginação!