

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

LUIZ VICENTE DE LIMA LÁZARO

SITE-SPECIFIC ART
NA OBRA DE REGINA SILVEIRA

SÃO PAULO
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LUIZ VICENTE DE LIMA LÁZARO

SITE-SPECIFIC ART
NA OBRA DE REGINA SILVEIRA

Dissertação apresentada por Luiz Vicente de Lima Lázaro ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, na linha de pesquisa Metodologia e Epistemologia da Arte, objetivando a obtenção do título de Mestre.

ORIENTADORA:
PROF^a DR^a CARMEN ARANHA

SÃO PAULO
2008

LUIZ VICENTE DE LIMA LÁZARO

SITE-SPECIFIC ART
NA OBRA DE REGINA SILVEIRA

Dissertação apresentada por Luiz Vicente de Lima Lázaro ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, na linha de pesquisa Metodologia e Epistemologia da Arte, objetivando a obtenção do título de Mestre em: 31/03/2008.

(Professor) (Instituição)

(Professor) (Instituição)

(Professor) (Instituição)



Dedico essa pesquisa à Professora Doutora Élide Monzéglio, que iniciou a orientação desse trabalho, mas que faleceu antes que este pudesse estar terminado.

Apesar do tempo de convivência relativamente curto, a dedicação e a competência da pessoa especial que era a Professora Élide deixaram saudades.

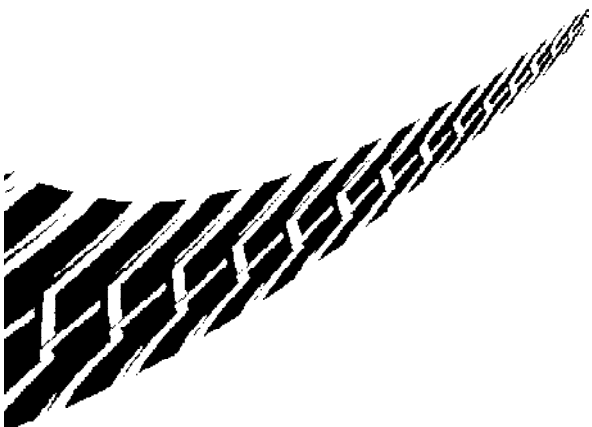
Agradeço primeiramente à Professora Doutora Carmen Aranha que não só me incentivou a procurar a Professora Élide Monzéglio, primeira orientadora dessa pesquisa, ainda quando eu era aluno especial do Programa, mas também a agradeço por me aceitar como seu orientando tardio na segunda fase de orientação dessa dissertação.

À todo o corpo docente do Programa, particularmente à Professora Elza Ajzenberg, que abriu as portas do MAC-USP para que eu desse continuidade aos meus estudos.

Agradeço ainda sinceramente a todas as pessoas especiais que de alguma forma, direta ou indiretamente, ajudaram a tornar esse trabalho possível.

“To remove the work is to destroy the work”

Richard Serra



RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar a obra da artista plástica brasileira Regina Silveira. Contemporânea e de indubitável vocação internacionalista, a artista possui uma obra fundada sobre uma poética que tem a diversidade como uma de suas principais características. Dentro dessa diversidade, existe uma série de intervenções criadas especialmente para figurar em um determinado local - obras *site-specific*, gênero que possui diferenças e semelhanças com relação à instalação tradicional e à arte pública.

O recorte do presente trabalho abrange o período que vai de 1988 à 2004, entre obras finalizadas e projetos não realizados. Da obra “Símile”, criada para a Exposição “*Lo Permeable Del Gesto*”, em Madri (1988) até “Derrapagem”, criada especialmente para o Projeto Parede do MAM-SP (2004).

Para se chegar ao objetivo proposto, fez-se necessário um estudo que retomou a própria lógica de exposição da obra de arte. Em um primeiro momento, fez-se um retrocesso histórico para entender o surgimento da instalação enquanto conceito e suas relações com o espaço museológico tradicional, bem como as relações da própria obra de arte com seu espaço expositivo. As relações da obra com o seu local de exibição revelaram-se muito mais antigas que os próprios termos “instalação” ou “*site-specific*”.

Em outro momento foram analisadas as diferenças e semelhanças da instalação convencional que, a princípio, pode ser montada e remontada em qualquer local, para com as obras *site-specific*, cuja remoção caracterizaria sua destruição.

Um estudo de caso revelou-se extremamente relevante. Trata-se da obra “*Tilted Arc*”, do artista norte-americano Richard Serra. Partindo do discurso do artista, que pode ser resumido pela sua declaração “remover o trabalho é destruí-lo”, que revela as estreitas e inseparáveis relações existentes entre a obra e o local para o qual foi ela pensada, chega-se ao estudo das obras *site-specific* em território nacional, tendo sido para tanto escolhido o projeto Arte/cidade como representante dessas tendências.

Após tais reflexões, essa pesquisa volta sua atenção ao seu objetivo principal: *site-specific art* na obra de Regina Silveira. A artista, nas últimas décadas, tem cada vez mais se preocupado com a interação de suas obras com o espaço que as abriga. São abordados tanto projetos até o momento não concretizados como obras finalizadas, de modo a compor o percurso *site-specific* da artista entre 1998 e 2004. O último item busca caracterizar em termos genéricos e particulares, a porção *site-specific* da obra da artista, depois de uma análise de cada uma das obras que compõem o recorte.

PALAVRAS-CHAVE: *Site-specific art*; Instalação; Regina Silveira; Arte Brasileira; Arte pública/urbana.

ABSTRACT

This research tries to canvas the conceptual art of Brazilian's artist Regina Silveira. Contemporary and unquestionably acclaimed worldwide, the artist has her work based on a poetic which has the diversity as one of her main distinguishing marks.

Among this great diversity, there are a number of interventions created specifically for a determined location, the so called site-specific art; the genre has its uniquenesses and similarities compared to traditional installation and to public art.

The research narrows the period from 1988 to 2004, taking into consideration finished artworks as well as non-finished projects. From the "Símile" installation, created for the Exhibit "Lo Permeable Del Gesto", in Madrid (1988) to "Derrapagem", created specially for MAM-SP's Projeto Parede (2004).

To reach this goal, however, it was necessary to study the logic itself of the artwork exhibit. In the first part a historical analysis is made to understand the beginning of installation as a concept and its interaction with the traditional "museum space" as well as the relation with its exhibit site. The interaction between the artwork and the museum's space revealed to be older than the definition installation and site-specific.

In another moment the differences and similarities between the conventional installation, which can be at first assembled and disassembled anywhere, the contrary happens with sites-specific artworks, which its removal means its destruction.

To contrast these ideas, the case study of "Tilted Arc" by the American artist Richard Serra was essential. Taking into account his discourse, one can be summarized as "to remove the work is to destroy the work". It reveals the thin and inseparable lines involving the artwork and the space which it was originally chosen for, later it is studied the site-specific artworks in a Brazilian ground. And for that the project Arte/Cidade was chosen representing these trends considering that many of these projects had the site as a key element, and so, Richard Serra and other artist's discourses have the same logic.

The final focus of this research goes back to its main objective: the site-specific art in Regina Silveira's work. The artist, in the last decades, is more and more conscious about the interaction with its artwork and the place that it is in. Finished artworks as well as the non-finished ones are analyzed so that it is possible to understand the artist's way into site-specific art from 1998 to 2004. The last item investigates the general and particular characteristics of the site-specific, after the analysis of each artwork which is presented in the research.

KEYWORDS: Site-specific art; Installation; Regina Silveira; Brazilian Art; Public/urban Art.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01

ANA MARIA BONOMI - Processo de execução de Epopéia Paulista
2004 - Exposição Olhar Impertinente - MAC Ibirapuera. São Paulo, Brasil 4

FIGURA 02

O túmulo de Tutancâmon, descoberto por Howard Carter, em 1922 6

FIGURA 03

A Roda de Bicicleta, famoso *ready-made* de Duchamp 8

FIGURA 04

Acervo do MASP conforme concepção original 11

FIGURA 05

WALTER DE MARIA - *The Lightning Field*
1977 - Obra site-specific em área remota. Oeste do deserto do Novo México, EUA. 13

FIGURA 06

KURT SCHWITTERS - *Merzbau* - vista parcial janela azul
1923 - destruída em 1943. Hannover, Alemanha 16

FIGURA 07

DAN FLAVIN - Sem título - luz fluorescente e acessórios
1968 - *The Museum of Modern Art*. Nova Iorque, EUA. 20

FIGURA 08

MARK DION - *On Tropical Nature*
1991 - Artista no site original da obra. 25

FIGURA 09

Richard Serra - *Tilted Arc* - 1981 - *Federal Plaza*. Nova Iorque, EUA. 28

FIGURA 10

Imagem do Grande salão dos touros. Gruta de Lascaux, França 29

FIGURA 11

MICHELANGELO BUONAROTTI - Forro da Capela Sistina
1508/1512 - Afresco. Cidade do Vaticano 30

FIGURA 12

Fotograma de "O Gabinete do Doutor Caligari", filme de Robert Wiene, 1919 33

FIGURA 13

Jackson Pollock, um dos principais expoentes da arte americana 37

FIGURA 14

CARL ANDRE - Alavanca - 137 tijolos refratários
1966 - *National Gallery of Canada*. Ottawa, Canadá 39

FIGURA 15

EL LISSITZKY - Sala Proun (Reprodução)
1923 - Grande Exposição de arte de Berlim 40

FIGURA 16

ROBERT RAUSCHENBERG - De Kooning apagado
1953 - Museu de Arte Moderna de São Francisco 43

FIGURA 17ROBERT SMITHSON - *Spiral Jetty* - earthwork

1970 - Great Salt Lake. Utah, EUA 44

FIGURA 18YVES KLEIN - *Anthropométrie: Princesse Helena* - Óleo sobre papel sobre madeira

1960 - Museu de Arte Moderna de Nova Iorque 45

FIGURA 19RICHARD SERRA - *Skullcracker Series: Stacked Steel Labs*1969 - Instalação na *Kaiser Steel Corporation* - Obra destruída. Fontana, Califórnia, EUA 47**FIGURA 20**RICHARD SERRA - *Serpente* - Três Estruturas em aço

1997 - Museu Guggenheim de Bilbao. Bilbao, Espanha 48

FIGURA 21

RICHARD SERRA - Maquete para "A Questão do Tempo" - Elipses em aço.

2005 - Museu Guggenheim de Bilbao. Bilbao, Espanha 49

FIGURA 22RICHARD SERRA - *Strike: To Roberta and Rudy*

1969-1971 - Coleção Giuseppe Panza di Biumo. Varese, Itália 51

FIGURA 23RICHARD SERRA - *Tilted Arc* - Escultura em aço Cor-Ten

1981 - Federal Plaza, Nova York, EUA. Obra destruída 53

FIGURA 2415 de março de 1989. *Tilted Arc* é finalmente destruída 55**FIGURA 25**

Richard Serra em dois momentos do processo de instalação

do site-specific Rio Rounds, no Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil 57

FIGURA 26 - REGINA SILVEIRA - *Cor, Cordis* - Parte interior

2003 - Arte/cidade zona leste. Obra destruída 61

FIGURA 27

Interior das indústrias Matarazzo em 1997 63

FIGURA 28

CARMELA GROSS - Sem Título - Projeto Arte/cidade

1994 - Matadouro Municipal da Vila Mariana. São Paulo, Brasil 67

FIGURA 29

GUTO LACAZ - Projeto para a obra Periscópio - Projeto Arte/cidade

1994 - Antigo edifício da Eletropaulo. São Paulo, Brasil 70

FIGURA 30

DUDI MAIA ROSA - Muro com placas de isopor - Projeto Arte/cidade

1997 - Indústrias Matarazzo. São Paulo, Brasil 72

FIGURA 31

WALTÉRCIO CALDAS

Modelo digital da obra Auditório - Projeto Arte/cidade

2002 - SESC Belenzinho. São Paulo, Brasil 76

FIGURA 32

REGINA SILVEIRA - Derrapagem - detalhe - Recorte de vinil sobre parede e madeira
2004 - Projeto Parede do MAM-SP. São Paulo, Brasil 80

FIGURA 33

Site oficial da artista em fase inicial.
Sem menções a obras site-specific 82

FIGURA 34

REGINA SILVEIRA - Super-X (de super herói *night and day*) - Projeção sobre edifício
2007 - Virada Cultural. São Paulo, Brasil 83

FIGURA 35

Site oficial em sua fase mais recente.
Menções a obras site-specific (*in situ*) 86

FIGURA 36

Regina Silveira durante a montagem de “Derrapagem”, no MAM-SP, 2004 86

FIGURA 37

Vista geral da exposição “*In Situ*”, Centro Cultural São Paulo, 2004 88

FIGURA 38

Regina Silveira durante palestra no MAC-USP, 2006 89

FIGURA 39

REGINA SILVEIRA - Projeto de “O Enigma do Duque” - Maquete
1995 - São Paulo, 1995 95

FIGURA 40

REGINA SILVEIRA - *Todas las Noches*
Modelo digital do arquiteto Claudio Bueno, 1999 96

FIGURA 41

REGINA SILVEIRA - *Todas las Noches*
Modelo digital do arquiteto Claudio Bueno, 1999 97

FIGURA 42

REGINA SILVEIRA - Animália - Modelo digital
2002 - Projeto para a estação Vila Madalena do Metrô
São Paulo Brasil 98

FIGURA 43

REGINA SILVEIRA
Projeto para a biblioteca pública de Nova Iorque - Maquete
2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil 99

FIGURA 44

REGINA SILVEIRA
Projeto para a biblioteca pública de Nova Iorque
Maquete - Detalhe de “*Paving the way*”
2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil 100

FIGURA 45

REGINA SILVEIRA - Projeto para a biblioteca pública de Nova Iorque
Maquete - Detalhe de “*The other staircases*”
2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil 100

FIGURA 46

REGINA SILVEIRA - O Gol Supersônico - Maquete

2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil 101**FIGURA 47**

Vista lateral do tobogã do estádio do Pacaembú em São Paulo 102

FIGURA 48

Vista geral do estádio do Pacaembú a partir do tobogã 102

FIGURA 49

REGINA SILVEIRA - Vida - Maquete

2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil 103**FIGURA 50**

REGINA SILVEIRA - Duplo - Maquete

2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil 103**FIGURA 51**REGINA SILVEIRA - Símile - Pintura industrial sobre piso, 16 m²

1988 - Centro Cultural Galileo. Madri, Espanha 104

FIGURA 52REGINA SILVEIRA - Solombra - Holofote, poliestireno
transparente e recorte de tapete preto. 4,45 x 10 x 9 m.

1990 - SESC Pompéia. São Paulo, Brasil 107

FIGURA 53REGINA SILVEIRA - *Behind the glass* - Tinta industrial sobre madeira, 5 x 12 x 1 m.

1991 - Grey Art Gallery. Nova Iorque, EUA 110

FIGURA 54Diagrama para a obra *site-specific* “*Behind the Glass*” 111**FIGURA 55**REGINA SILVEIRA - *Vortex* - Pintura sobre poliestireno, 16 x 10,5 m

1994 - Antigo edifício da Eletropaulo. São Paulo, Brasil 112

FIGURA 56REGINA SILVEIRA - Projeto de “*Vortex*” - Maquete

2003 - Cenário do Programa Metrôpolis da TV Cultura. São Paulo, Brasil 113

FIGURA 57REGINA SILVEIRA - *Gone Wild* - Pintura látex sobre parede, 140 m²

1997 - Museu de Arte Contemporânea de San Diego. Califórnia, EUA 114

FIGURA 58REGINA SILVEIRA - Projeto de “*Gone Wild*” - Maquete

2003 - Cenário do Programa Metrôpolis da TV Cultura. São Paulo, Brasil 115

FIGURA 59REGINA SILVEIRA - Intro (Re: *Fresh Widow*, R. S.)

Pintura sobre teto e paredes, 3 x 4 x 3 m

1997 - Galeria Casa Triângulo. São Paulo, Brasil 116

FIGURA 60REGINA SILVEIRA - Tropel - Vinil recortado por plotter, 600 m²

1998 - Fachada do prédio da Fundação Bienal. São Paulo, Brasil 118

FIGURA 61

Fachada do prédio da Bienal de São Paulo durante sua XXVI edição
2004 - São Paulo, Brasil 119

FIGURA 62

REGINA SILVEIRA - Luz - Fibra ótica, 7 x 6 m
2000 - MAC-USP. São Paulo, Brasil 120

FIGURA 63

REGINA SILVEIRA - Projeto para “Equinócio” - Maquete
2003 - Cenário do Programa Metrópolis da TV Cultura. São Paulo, Brasil 122

FIGURA 64

REGINA SILVEIRA - “*Ex Orbis*” - Cerâmica sobrevidrada, 7 x 11 m
2001 - Aeroporto Salgado Filho. Porto Alegre, Brasil 124

FIGURA 65

REGINA SILVEIRA
Projeto para o cenário do espetáculo “Mais pesado que o ar”, 1996 125

FIGURA 66

REGINA SILVEIRA - Cenário de “Mais pesado que
o ar”, espetáculo de Denise Stocklos, 1996 125

FIGURA 67

REGINA SILVEIRA - *Ex Orbis* - Processo de instalação
1999 - *National Aviation Museum*. Ottawa, Canadá 125

FIGURA 68

REGINA SILVEIRA - Desaparência - Vinil adesivo, 3,60 x 4,12 x 4 cm
2001 - Torreão. Porto Alegre, Brasil 126

FIGURA 69

REGINA SILVEIRA - Projeto para Desaparência
2003 - Mostra In Situ - Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil 127

FIGURA 70

REGINA SILVEIRA - Captura - Pintura sobre chão e painéis, 72 m²
2001 - Itaú Cultural. São Paulo, Brasil 128

FIGURA 71

REGINA SILVEIRA - Captura - Pintura sobre chão e painéis, 72 m²
2001 - Itaú Cultural. São Paulo, Brasil 129

FIGURA 72

REGINA SILVEIRA - *Fly House* - Cerâmica sobrevidrada, 68 m²
2002 - Coleção particular. São Paulo, Brasil 130

FIGURA 73

REGINA SILVEIRA - *Cor, Cordis* - Quartzo e pintura industrial, 242 m² (externa)
2002 - SESC Belenzinho. São Paulo, Brasil 132

FIGURA 74

REGINA SILVEIRA - *Cor, Cordis*
Quartzo e pintura industrial sobre edifício, 155 m² (interna)
2002 - SESC Belenzinho. São Paulo, Brasil 133

FIGURA 75

REGINA SILVEIRA - *Auditorium*, 2001
Imagem digital - vinil adesivo, 2,40 x 13 m.
2001 - Auditório do Instituto Itaú Cultural. São Paulo, Brasil 135

FIGURA 76REGINA SILVEIRA - *Auditorium*, 2002

Recorte e sobrevidrado em azulejos cerâmicos, 3 x 10 m - cada lado.

2002 - Teatro do SESC Santo André. Santo André, Brasil 136

FIGURA 77

REGINA SILVEIRA - Bordado - Painéis de azulejo cerâmico, 37 m²

2002 - Coleção particular. Aspen, EUA 137

FIGURA 78

REGINA SILVEIRA - Demonstração/projeto para "Bordado".

2003 - Mostra In Situ, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil 138

FIGURA 79

REGINA SILVEIRA - Teorema da Gaveta

Cerâmica sobrevidrada, 9,60 x 1,7 x 5,80 m.

2003 - Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação-USP. São Carlos, Brasil 139

FIGURA 80

REGINA SILVEIRA - Lumen

Intervenção na arquitetura - projeção de imagem

2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil 142

FIGURA 81

REGINA SILVEIRA - Lumen - Projeção de imagem

2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil 143

FIGURA 82

REGINA SILVEIRA - Luminância

Backlight e impressão digital em vinil adesivo

2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil 143

FIGURA 83

REGINA SILVEIRA - Luz/Zul - Projeção e recorte de vinil adesivo

2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil 144

FIGURA 84

REGINA SILVEIRA, Lunar - Vídeo digital em colaboração com Ronaldo Kiel

2002/2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil 144

FIGURA 85REGINA SILVEIRA - *Double* - Projeção, madeira pintada e vinil adesivo

2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil 145

FIGURA 86

REGINA SILVEIRA - Luzeiro

Luminária industrial, gabo metálico, fibra ótica e madeira pintada

2003 - Centro Cultural Banco do Brasil 146

FIGURA 87

REGINA SILVEIRA, Pulsar - Projeção de gobo metálico, caixa de fósforos e fibra ótica

2001/2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB. - São Paulo, Brasil 146

FIGURA 88

REGINA SILVEIRA - Quimera - Projeção de gobo dicróico e recorte de vinil adesivo

2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB. São Paulo, Brasil 147

FIGURA 89

REGINA SILVEIRA - Derrapagem - Recorte em vinil sobre parede e madeira

2004 - Projeto Parede do MAM-SP. São Paulo, Brasil 148

FIGURA 90

REGINA SILVEIRA - Derrapagem - detalhe - Recorte em vinil sobre parede e madeira

2004 - Projeto Parede do MAM-SP. São Paulo, Brasil 150

LISTA DE TABELAS

TABELA 1

Arte/cidade 1 - Cidade sem Janelas - Artistas e Obras 68

TABELA 2

Arte/cidade 2 - A Cidade e Seus Fluxos - Artistas e Obras 71

TABELA 3

Arte/cidade 3 - A Cidade e Suas Histórias - Artistas e Obras 73

TABELA 4

Arte/cidade 4 - Zona Leste - Artistas e Obras 77

TABELA 5

Website fase 1 - Obras no ítem *intervenções/arte pública* 84

TABELA 6

Website fase 1 - Obras no ítem instalações 85

TABELA 7

Website fase 2 - Obras nos ítems *In Situ I* e *In Situ II* 87

TABELA 8

Mostra *In Situ* - Relação de obras 88

TABELA 9

Regina Silveira - Projetos e obras *site-specific* de 1988 à 2004 93

TABELA 10

Projeto Parede do MAM-SP - Artistas e Obras de 1996 à 2006 149

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	01
1. INTRODUÇÃO - A OBRA CONTEMPORÂNEA E O ESPAÇO EXPOSITIVO	04
2. O QUE É <i>SITE-SPECIFIC ART</i>	13
2.1. Instalação e <i>site-specific art</i> - Origens e desdobramentos	15
2.2. <i>Site-specific art</i> : vertentes	22
3. RAÍZES HISTÓRICAS DA <i>SITE-SPECIFIC ART</i>	28
3.1. Raízes ancestrais	28
3.2. Raízes modernas	32
3.2.1. Nova Iorque - o novo centro mundial das artes	35
3.3. Obras contemporâneas	38
3.3.1. Movimentos preparatórios	38
3.4. Richard Serra	46
3.4.1. O artista	46
3.4.2. Um artista contemporâneo	51
3.4.3. A encomenda de " <i>Tilted Arc</i> "	53
3.4.3.1. A polêmica e a destruição da obra	55
3.4.4. " <i>Rio Rounds</i> ": A Exposição de Richard Serra no Brasil	57
4 - <i>SITE-SPECIFIC ART</i> NO BRASIL - O PROJETO "ARTE/CIDADE"	61
4.1. Cidade sem janelas, 1994	67
4.2. A cidade e seus fluxos, 1994	70
4.3. A cidade e suas histórias, 1997	72
4.4. Zona leste, 2002	76
5. <i>SITE-SPECIFIC ART</i> NA OBRA DE REGINA SILVEIRA	80
5.1. Sobre a organização das obras e projetos comentados	91
5.2. Projetos <i>site-specific</i>	94
5.3. Obras <i>site-specific</i>	104
5.3.1. O Símile de 1988	104
5.3.2. Solombra, 1990	107
5.3.3. <i>Behind the glass</i> , 1991	110
5.3.4. <i>Vortex</i> , 1994	112
5.3.5. <i>Gone Wild</i> , 1997	114
5.3.6. <i>Intro (Re: Fresh Widow, RS)</i> , 1997	116
5.3.7. <i>Tropel</i> , 1998	118
5.3.8. <i>Luz</i> , 2000	120
5.3.9. <i>Equinócio</i> , 2000	122
5.3.10. <i>Ex Orbis</i> , 2001	124
5.3.11. A Desaparência de 2001	126
5.3.12. <i>Captura</i> , 2001	128
5.3.13. <i>Fly House</i> , 2002	130
5.3.14. <i>Cor, Cordis</i> , 2002	132
5.3.15. <i>Auditorium</i> , 2001, 2002	135
5.3.16. <i>Bordado</i> , 2002	137
5.3.17. <i>Teorema da gaveta</i> , 2002	139
5.3.18. <i>Claraluz</i> , 2003	142
5.3.19. <i>Derrapagem</i> , 2004	148
5.4. Análise do conjunto de obras	151
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
7. REFERÊNCIAS	158

APRESENTAÇÃO

Este Projeto tem seu início marcado: era o fim do ano de 2002 e era necessária a escolha de um projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Produção Editorial. O trabalho foi realizado pela Ruptura Editorial, nossa empresa experimental e contou com a participação dos amigos Marcos Leopoldino, Martinho Alves da Costa Junior, Mirdes de Oliveira e Renato Marchioreto Fernandes. Desde o início, a decisão de que o trabalho final versaria sobre arte brasileira já estava tomada e, após uma pré-pesquisa que buscou levantar as origens da arte brasileira contemporânea, a artista plástica Regina Silveira foi escolhida para o tomo inicial de uma série hipotética de livros chamada “Do Manifesto Contemporâneo”.

Pode-se dizer que esta pesquisa dá continuidade, portanto, ao trabalho concluído na graduação. A grande diferença é o enfoque e o recorte desta, que tendo já em mãos toda a pesquisa e o levantamento bibliográfico anterior, busca dentro da carreira de Regina Silveira, obras que possuam características *site-specific*, incorporando, é claro, novas fontes e aprofundando a pesquisa.

Entre o estágio inicial desta dissertação e este finalizado, encontra-se o curso de especialização em Estudos de Museus de Arte, também desenvolvido no MAC-USP. A importância dessa especialização revelou-se crucial no sentido de localizar na história da obra de arte o seu espaço expositivo e sua problemática contemporânea.

Retornando ao ano de 2003, a exposição “Claraluz”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, teve grande influência na escolha do tema dessa dissertação e do recorte, já que aquele conjunto de obras apresentadas pela artista na ocasião, foi pensado para figurar naquele local específico. Segundo me lembro foi inclusive à essa época a primeira vez que o termo *site-specific* chegou aos meus ouvidos, provocando uma curiosidade intensa. Este trabalho, ao longo dos seis capítulos que compõem seu conteúdo, é uma tentativa de satisfazer tal curiosidade.

O primeiro capítulo, versa sobre como o espaço expositivo atual recebe a obra de

arte contemporânea, ou deveria recebê-la. Interessante observar nesse ponto o conceito do “cubo branco” e como essa herança ainda hoje nos afeta.

O segundo capítulo parte da tentativa de explicação do que é esse fenômeno contemporâneo a que chamamos *site-specific art* e busca ainda elucidar suas diferenças e semelhanças para com o gênero que conhecemos como instalação, termo hoje aplicado à uma série de eventos artísticos. A pesquisa identifica ainda duas diferentes vertentes dentro do conceito de *site-specific art*.

O terceiro capítulo vem responder a um questionamento: quais seriam as raízes artísticas e históricas do termo e precedentes na história da arte? O nome pode ser novo, mas o procedimento, a idéia de uma obra integrada ao seu local de exposição, sem dúvida não o é. Trata ainda das suas raízes modernas, e da importante mudança no paradigma cultural mundial após a Segunda Guerra Mundial, com a cidade de Nova Iorque consolidada como uma grande metrópole cultural, que abriu espaço para os movimentos preparatórios precursores do modelo *site-specific* que hoje conhecemos. Para exemplificar essas relações da obra com o espaço, um estudo de caso da obra de Richard Serra, escultor norte-americano famoso por todo um problema judicial envolvendo sua obra *site-specific* “*Tilted Arc*”, além de sua única exposição no Brasil até este momento, que o artista chamou de “*Rio Rounds*”, este também um trabalho *site-specific*. Assim, esta pesquisa chega, finalmente, ao nosso país.

O quarto capítulo versa sobre o Projeto Arte/cidade, já que muitas de suas obras têm a metrópole ou sua arquitetura como suporte e, muitas vezes, constituem obras *site-specific*. A própria Regina Silveira produziu obras com essas características para mais de uma das edições do referido projeto, o que justifica duplamente a escolha do Projeto para representar a tendência em nosso país.

O capítulo cinco, fulcro dessa pesquisa, vem versar sobre a obra de Regina Silveira. Não sobre toda a obra, mas sim, sobre o recorte de obras produzidas para locais específicos compreendido entre 1988 até 2004, mais precisamente do “Símile”, de 1988 até “Derrapagem”, de 2004, esta última que tive a oportunidade de acompanhar o processo de montagem no MAM-SP a convite da artista.

Quanto aos projetos e obras que esta dissertação busca abarcar, espera-se ter atendido às expectativas iniciais: elencar as obras do referido período, que possuem características *site-specific* e dissertar, mesmo que em alguns casos de forma sucinta, sobre cada uma delas. Após essas colocações, cujos critérios estão mais detalhadamente descritos no decorrer do texto, a última parte da dissertação busca alguns fatores *site-specific* de maior amplitude e, portanto, mais genéricos e aplicáveis a outras obras *site-specific*, bem como outros fatores mais característicos, e, portanto, mais particulares da obra da artista, como uma poética *site-specific* de Regina Silveira.

Por fim, o item seis trata das considerações finais, feitas depois de um percurso que se inicia na relação da obra de arte contemporânea com o seu espaço expositivo, passa pela antigüidade para eleger exemplos de obras que se integram à arquitetura e chega aos anos sessenta, quando se sistematiza toda uma rede de relações da obra com seu entorno, seja esse composto por arquitetura ou paisagem. Chega ao Brasil, às questões da arte, da metrópole e à Regina Silveira que cada vez mais grava fundo seu nome na cultura brasileira e nas últimas décadas não só como uma artista de meios convencionais, mas também de meios contemporâneos e procedimentos que, freqüentemente, desvinculam suas obras do mercado tradicional de arte. O grande público que passa a ter acesso a grande parte dessas obras, graças à essas ampliações proporcionadas pela contemporaneidade, agradece.

Luiz Vicente de Lima Lázaro

Fevereiro de 2008.

1. INTRODUÇÃO - A OBRA CONTEMPORÂNEA E O ESPAÇO EXPOSITIVO¹



FIGURA 01 - ANA MARIA BONOMI - Processo de execução de *Epopéia Paulista* 2004 - Exposição *Olhar Impertinente* - MAC Ibirapuera. São Paulo, Brasil.

Uma lata existe para conter algo. Mas quando o poeta diz lata, pode estar querendo dizer o incontível. (GIL, 1982)

A música “Metáfora”², de Gilberto Gil, por meio de uma associação livre, dá o gancho inicial para a tentativa de entender as complexas relações da obra de arte, sobretudo a contemporânea, com o seu espaço expositivo. O trecho acima nos transporta à idéia da obra de arte como conteúdo e do espaço expositivo como invólucro que contém essas obras. Em se tratando da obra de arte contemporânea, essas relações tornam-se, por muitos motivos, um pouco mais complexas.

Gil escreve “quando o poeta diz lata”. Metaforicamente, é como se o artista estivesse se referindo ao espaço expositivo. Um dos aspectos fundamentais, dentro da arte contemporânea, refere-se a como o artista imagina o espaço museológico e expositivo para a sua obra: de um lado o artista busca a transgressão desse espaço como “templo” e de outro, o próprio espaço deve se adequar à essas intervenções, seja para exibir ou mesmo manter essas obras dentro de sua reserva técnica. Normalmente trata-se de intervenções que, muitas vezes, temos dificuldades em classificar, nomear e rotular. De certa maneira, a arte contemporânea parece se insurgir contra um tipo de tratamento racionalizado e contra a necessidade de catalogação, como parte de uma museologia mais tradicional.

A insuficiência das estruturas de museus e galerias de arte, por mais avançadas que sejam, é hoje em dia flagrante e traem, em muitos casos, o sentido profundo, a intenção renovadora do artista” (OITICICA, 1968, p. 1)

O museu contemporâneo deve preocupar-se em abrigar a produção da arte em um contexto plural, embora daí surja muitas vezes, uma impossibilidade, ou seja, a de uma exposição plena, que não “traia” por deficiência estrutural o “sentido profundo” da obra, como destaca Hélio Oiticica. Se por um lado existe a preocupação em trazer um público maior às salas de exibição, aspectos tradicionais agem como intimidadores dessa idéia.

Um caso recente é o de Ana Maria Bonomi, como artista residente no MAC-USP, produzindo o painel “Epopéia Paulista”³, inaugurado posteriormente na Estação Luz do Metrô, em São Paulo. Qualquer pessoa que estivesse disposta, poderia interferir na obra da artista e deixar sua marca. Assim, o público emprestou um pouco de si à obra.

Nos dias de hoje, mesmo em se tratando de um museu histórico, as preocupações são mais contemporâneas. O MAC-USP, por exemplo, na medida em que abre seu espaço para uma artista residente para um projeto de integração do público com a obra, está afirmando o museu como uma instituição dinâmica, que integra e socializa o conhecimento.

O novo espaço expositivo, com preocupações contemporâneas, deve integrar e instigar o público à uma participação ativa e não meramente contemplativa.

O público em geral que parece, muitas vezes, ter uma idéia ainda ligada ao clássico e ao moderno no que se refere à fruição artística, ainda vê o museu como instituição legitimadora do objeto como obra de arte. Uma vez que essas obras saem do espaço museológico por impossibilidade de exposição, ou ainda pela proposta do artista, cada vez tem-se mais essas obras contemporâneas invadindo o espaço desse público, introduzindo uma instabilidade.

A obra em processo, os trabalhos *site-specific*⁴, a instalação, a *body art* e a performance são linguagens marcantes no artista contemporâneo. O processo/ação, como construção da obra, pode mostrar-se tão interessante quanto a obra acabada, muitas vezes, este processo/ação é a própria linguagem do artista.

Entretanto, mesmo na contemporaneidade, o museu conserva ainda seu caráter legitimador cultural. As instituições não estão alheias a esses acontecimentos, e, freqüentemente, abrem seus espaços para interferências que antes não eram possíveis.

Estamos diante de uma reformulação talvez comparável àquela que aconteceu com a aceitação dos novos cânones das vanguardas, que criaram objetos de desejo de colecionadores de todo o mundo. Hoje, as vanguardas perderam seu aspecto de ruptura, de quebra, para se tornarem modelos. Atualmente, uma grande tolerância de estilos diferentes convivem nos espaços dos museus e galerias de arte.

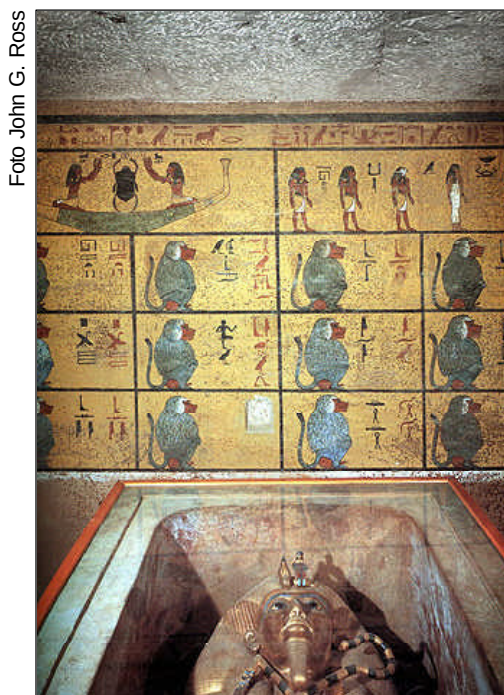


FIGURA 02
O túmulo de Tutancâmon, descoberto por Howard Carter, em 1922.

As paredes brancas, e a atmosfera aparentemente estéril são uma imagem do espaço expositivo atual, herança da modernidade e que ainda influencia fortemente os espaços expositivos contemporâneos.

Brian O'Doherty quando descreve a idéia do “cubo branco”, nos remete ao aspecto formal dessas salas expositivas, relacionando-as ao atemporal e ao hierático. Uma vez

dentro do espaço do “cubo branco”, o tempo e o espectador são colocados em suspensão e o lugar sacro se situa.

Thomas McEvilley, na introdução do livro de O’Doherty, quando faz referência à “câmara de exposição eterna”, faz uma interessantíssima analogia entre as tumbas do Egito antigo e os museus. O’Doherty fala do ambiente que é ontologicamente sagrado das tumbas dos faraós, e que é transferido para o museu, para o “cubo branco” moderno. Essa característica não é parte ontológica deste último, mas trata-se, antes, de uma atmosfera que lhe é conferida, dada, para que possa ser transmitida ao que ele contém: as obras ali expostas.

Nas tumbas dos faraós egípcios, eram colecionados desde objetos cotidianos de uso pessoal do faraó até toda sorte de tesouros. A famosa máscara de Tutancâmon, descoberta junto com outros tesouros pelo arqueólogo Howard Carter e por seu financiador Lorde Carvenon, em novembro de 1922, é um exemplo disso. Graças aos cuidados dos antigos sacerdotes e construtores egípcios, tanto a múmia como grande parte destas riquezas chegaram integralmente até os nossos dias.⁵

Encontra-se na origem dessa câmara de exposição eterna não tanto na história da arte quanto na história da religião, na qual elas são efetivamente mais antigas do que a igreja medieval. As câmaras mortuárias egípcias, por exemplo, constituem um paralelo espantosamente forte”. (McEVILLEY, 2002)

Ambas as câmaras, tanto a egípcia, como a feita para abrigar obras de arte, ainda segundo McEvilley, foram projetadas para permanecerem alheias ao tempo exterior, para que o espectador, uma vez dentro delas, permaneça despojado de seu sentido de tempo, como que entrasse em contato com esferas metafísicas, onde o tempo parece não existir.

Traça-se um paralelo do modelo antigo com o modelo moderno, que em muitos casos tende ainda a insistir com paradigmas expositivos que transferem à obra um caráter de intocabilidade. No exemplo da obra em processo de Maria Bonomi, já citada, que conta com a participação do público e no conceito de artista residente encontra-se um possível extremo oposto deste conceito.

Entretanto, apesar do comentário de McEvelley, é possível encontrar facilmente na história da arte ocidental, situações que criam relações entre a “câmara de exposição eterna” e a história da arte, que nessas situações encontram-se lado a lado.

Pode-se citar, por exemplo, os afrescos da Capela Sistina, dos quais são mais famosos os de Michelangelo⁶. A capela, uma dependência do Palácio do Vaticano, em Roma, foi construída a partir de 1473 e Michelangelo decorou seu forro entre 1508 e 1512, em uma relação tempestuosa com o papa Júlio II, o encomendante da obra.



FIGURA 03
A Roda de Bicicleta,
famoso *ready-made* de Duchamp.

Na contramão deste conceito de lugar sagrado para se apreciar a obra de arte, existiram desde o início do século, com os dadaístas e mais tarde com os construtivistas russos, importantes tentativas de desmistificar o espaço expositivo e que iriam culminar no rompimento causado pela estética que se convencionou chamar de minimalista e a integração da arte com o lugar de exposição, inicialmente nos *lofts* e posteriormente, dentro ou fora do museu ou da galeria.

No início do século XX, Marcel Duchamp colocaria em xeque a questão do espaço expositivo e as questões acerca da própria obra de arte.

Marcel Duchamp abandonou a pintura que chamava de retiniana, por ser puramente visual e olfativa, por causa do forte odor de terebentina⁷, para se dedicar a substituição desta pintura, pela “pintura idéia”.

Octavio Paz, diz que o artista desde o princípio foi um pintor de idéias e que nunca cedeu à falácia de conceber a pintura como uma arte puramente manual e visual. O autor eleva Marcel Duchamp, ao lado de Pablo Picasso, como os maiores artistas do século XX.

No ano de 1913, surge o primeiro *ready-made*: a roda de bicicleta. Duchamp faria outros bastante famosos como, por exemplo “A Fonte”, um urinol enviado à exposição do Salão dos Independentes, em Nova Iorque, em 1917 e assinado com o pseudônimo de R. Mutt.

Os ready-mades são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a idéia de valor. Os ready-mades não são anti-arte, como tantas criações do expressionismo, mas artísticos. (PAZ, 2004, p. 23)

O *ready-made* levou para dentro do espaço museológico peças pinçadas do mundo, objetos que, para o artista, não representariam qualquer intenção.

A pintura sobre seu suporte mais tradicional, a tela, é um objeto que se adequa ao ambiente, um praticável que é feito, muitas vezes, para figurar nas paredes brancas de um museu ou de uma galeria de arte, ou ainda em uma sala de estar. Este quadro pode ser transportado, de parede, de sala, de cidade ou mesmo de país. Paradoxalmente, por ser “deslocável”, ele se encontra sempre em seu ambiente próprio. Quando Duchamp rompe com esse conceito, questionando a própria noção de obra de arte e coloca no ambiente expositivo uma obra com “A Fonte”, acontecem duas coisas distintas. A curto prazo, o escândalo. A discussão que até hoje é capaz de acender ânimos em torno do que é e o que não é arte; e a longo prazo, já que as vanguardas foram absorvidas pelo

mercado e se modificaram de produção transgressora para cânone. Introduziu-se ainda a falsa idéia que muitas vezes se tem de que tudo é permitido, independente de qualquer critério.

Duchamp, assim como outros artistas do período das vanguardas ao mesmo tempo que romperam com o tradicional, engendraram já nos primeiros anos no século XX, alguns procedimentos utilizados posteriormente pela arte a partir dos anos sessenta. O museu parece não ter se modificado. Ao contrário, consolidou-se como “templo”.

O MAC-USP, entretanto, tem em sua história importantes iniciativas no sentido de emancipar o papel do museu. Desde a gestão de seu primeiro diretor o Professor Walter Zanini, o museu tem desempenhado, segundo a pesquisadora Cristina Freire, importante papel como “catalisador e divulgador de inúmeras operações artísticas de vanguarda. Como um museu/fórum, acolheu a experimentação de novas linguagens expandindo, por conseguinte, o espaço para exposições de arte contemporânea na cidade (...) destacam-se aqui as exposições ‘Jovem Arte Contemporânea’ além de outras como o ‘Prospectiva’ de 1974 e a ‘Poéticas Visuais’, de 1977, realizadas no MAC-Ibirapuera”.⁸

No MASP, por exemplo, parece ter havido um retrocesso. Projetado por Lina Bo Bardi, o edifício é absolutamente revolucionário para seu tempo. Quanto à exposição do acervo, até meados da década de noventa, as obras ficavam expostas em suportes de vidro com uma base em concreto. O espectador podia andar por entre estes suportes e tinha-se um museu sem paredes brancas, um vão livre como aquele projetado por Lina Bo Bardi para a parte inferior do edifício.

Hoje em dia, quem vai ao MASP, que possui um dos mais importantes acervos de arte do país, tem contato com uma museografia extremamente tradicionalista, que não condiz com a ruptura do arrojado projeto inicial. As paredes brancas e a estrutura tradicional são tudo aquilo que um museu contemporâneo em sentido de exibir obras em nosso tempo, deve utilizar sabiamente, e não pelo gosto consagrado pela tradição. Recentemente, tem-se utilizado freqüentemente da cor para quebrar a alvura das paredes, conferindo às mostras mais personalidade e menos hermetismo. Não é possível

Foto Arquivo Editora Abril



FIGURA 04
Acervo do MASP conforme concepção original

expor de forma completa desta maneira cristalizada pela tradição moderna elementos da contemporaneidade como a moderna arte pública, a performance, o *site-specific*, a *web art*, entre outras.

NOTAS

1. Estas idéias estão reunidas na monografia “A obra contemporânea e o seu espaço expositivo”, apresentada ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, na ocasião do encerramento do Curso de Especialização em Estudos de Museus de Arte em 2005.
2. Optou-se por grafar entre aspas as obras, ou conjuntos de obras citadas nominalmente no decorrer dos capítulos.
3. O grande painel é composto por módulos em concreto, formados a partir de moldes em madeira nos quais a artista, seus colaboradores e o grande público, retrataram toda a sorte de objetos do setor de achados e perdidos da Estação da Luz, em São Paulo. Dentre os objetos, encontrados desde a inauguração da estação, até nossos dias, encontravam-se sinos, leques, armas, instrumentos para a construção, instrumentos musicais, entre outros.
4. Optou-se por grafar em itálico os termos em língua estrangeira, no decorrer dos capítulos. Sempre que possível seguidos pela tradução no próprio texto ou na forma de nota.
5. Alguns tesouros da tumba, segundo o próprio Howard Carter, foram saqueados ainda na antiguidade.
6. Além dos afrescos de Michelangelo, existem ainda outros afrescos de grandes mestres da renascença italiana como Perugino, Ghirlandaio e Botticelli.
7. “Um líquido oleoso, volátil e incolor destilado da espessa seiva resinosa do pinheiro e de outras coníferas semelhantes usado como diluente e solvente para tintas à óleo”. (MARCONDES, 1998)
8. Citação retirada do texto “O Museu-Fórum Revisitado”, texto da pesquisadora Cristina Freire. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_mac_40anos/exposicao_mac_40anos_revisitado.asp>.

2. O QUE É *SITE-SPECIFIC ART*



FIGURA 05 - WALTER DE MARIA - *The Lightning Field*
1977 - Obra *site-specific* em área remota. Oeste do deserto do Novo México, EUA.

A especificidade dos trabalhos designados para um determinado lugar significa que eles são concebidos para esse local. São dependentes e inseparáveis dessa localização. (SERRA, 1997)

Uma obra *site-specific* é uma obra pensada pelo artista para figurar em um local específico. É orientada, em sua concepção, por vários e diferentes fatores como a arquitetura, a paisagem ou quaisquer outros elementos que possam interferir na elaboração, confecção, instalação desta obra, ou ainda em sua fruição¹. Esta obra pode estar em uma praça, em um edifício público, privado, fazer parte de uma parede ou ainda dentro do espaço sacralizado do museu².

Alí, no lugar específico e sob suas condições, é que a obra acontece. Obra e local, seriam, com essa concepção, inseparáveis.

A obra *site-specific* pode ser tratada como uma instalação. A idéia de uma instalação feita para um determinado local não é recente. De certo modo, pode-se afirmar que, no passado, o espaço onde a obra se dá passou a inspirá-la, tornando-a possível. Instalações e obras *site-specific*, embora essa nomenclatura, é claro, não existisse, são manifestações que precederiam a própria noção clássica de pintura. Como já citado, as câmaras mortuárias egípcias são um bom exemplo dessa relação.

Dentro ou fora do espaço expositivo tradicional, e aqui insere-se também o espaço da galeria de arte, uma obra *site-specific* mantém inseparáveis relações com o ambiente que a cerca, uma vez que o artista levou em conta a especificidade do seu contexto, para enfim conceber, confeccionar e instalar sua obra.

Site-specificity costumava implicar algo enraizado, sujeito às leis da física. Frequentemente lidando com a gravidade, os trabalhos *site-specific* costumavam ser obstinados com a “presença”, mesmo que fossem materialmente efêmeros, e teimosos quanto a imobilidade, mesmo face a desaparecimento ou destruição. Fosse dentro do cubo branco ou fora no deserto de Nevada, quando orientados pela arquitetura ou pela paisagem, a arte *site-specific* tomou o local (site) como uma localidade real, uma realidade tangível, com uma identidade composta de uma combinação única de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares. Se a escultura moderna absorveu seu pedestal/base para romper sua conexão com ou expressar sua indiferença ao local (site), tornando-se mais autônoma e auto-referencial, e portanto transportável, sem lugar e nômade, então trabalhos *site-specific*, quando emergiram na onda do minimalismo no final da década de 60 e início da década de 70, forçaram uma reversão dramática nesse paradigma moderno. (KWON, 1997)³

Faz-se necessário explicitar os sentidos que o termo *site-specific* possui e também suas diferentes particularidades, com o objetivo de situar a relação deste tipo de obra com os seus suportes. Estes podem ser os mais variados, até mesmo a própria cidade como um todo, como no caso de projetos como o Arte/cidade. As diferenças e semelhanças para com a instalação tradicional, também parecem extremamente relevantes.

2.1. Instalação e *site-specific art* - Origens e desdobramentos

Nos tempos atuais evita-se, cada vez mais, as classificações estanques que buscam rotular as obras de forma definitiva. Problema parecido já foi enfrentado por críticos e artistas ao tentarem classificar o que seria moderno ou pós-moderno, como no caso de algumas obras consideradas modernismos tardios ou o dilema da figuração versus abstração. Os próprios limites entre a pintura e escultura, seriam difíceis de determinar, na medida que a primeira adquire tridimensionalidade, seja pelo volume de tinta ou mesmo por objetos tridimensionais na superfície bidimensional da tela.

Considerando sua gênese moderna, dentro do contexto pós Segunda Guerra Mundial, a instalação é um gênero relativamente recente, deve-se assim ter cuidado ao classificar as obras, principalmente reconhecendo que os artistas não tinham a preocupação em criar uma instalação, ou melhor, quando a instalação ainda nem existia enquanto denominação sob essa ótica moderna e, principalmente, contemporânea. Embora esses limites pareçam complexos de detectar ou aferir sob critérios objetivos.

Embora artistas de diferentes épocas passadas não tivessem se preocupado com conceitos de instalação surgidos na modernidade e amplamente utilizados nos dias de hoje, resta ainda a possibilidade de refletir sobre o vínculo destas obras com o local onde elas se encontram. Anterior à invenção da tela, esse vínculo podia ser visto por meio da utilização da arquitetura como suporte, ou seja, no caso da pintura rupestre, e mais tarde, no mundo antigo com a pintura mural egípcia e mesmo na idade média e no renascimento quando a técnica do afresco era largamente utilizada. Um aspecto notável é que todos esses exemplos vindos da antigüidade estão ligados, em menor ou maior grau, com aspectos religiosos e a constituição de locais sagrados, que transcenderiam o real o físico.

Com relação à gênese da instalação, a obra de Kurt Schwitters⁴, conhecida como “*Merzbau*”, de 1923 e destruída em 1943, é considerada como a que inaugura, na modernidade, o gênero instalação e, quarenta anos antes dos minimalistas e da *Land Art*, as preocupações da obra como *environment* (O'DOHERTY, 1999). A obra, construída aos poucos pelo artista, partia da proposta da criação de um ambiente por inteiro, no qual o espectador podia entrar.

Wilhelm Redemann

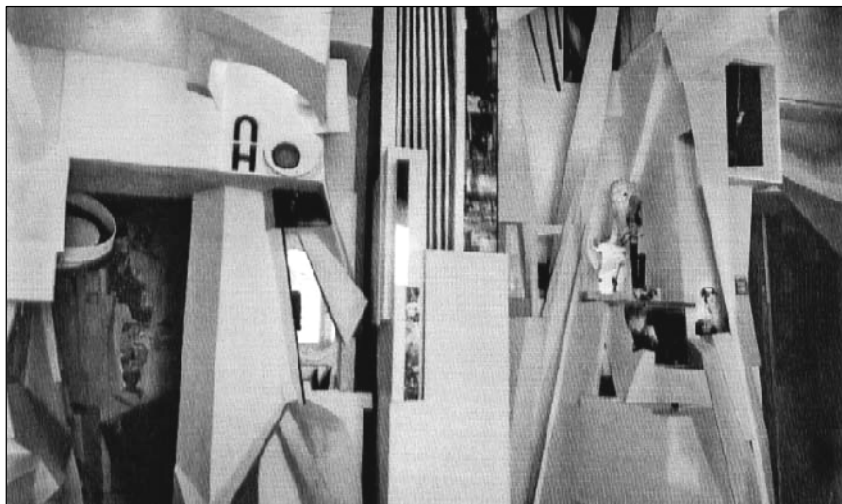


FIGURA 06

KURT SCHWITTERS - *Merzbau* - vista parcial janela azul
1923 - destruída em 1943. Hannover, Alemanha.

Assim sendo, o que hoje temos como *site-specific* guarda raízes no passado e, embora esses artistas ou artesões não possuíssem essas preocupações, obra e local seriam já, então indissociáveis, até por representarem em conjunto, aspectos mitificantes.

O Dicionário de Termos Artísticos, de Luiz Fernando Marcondes, não mostra nenhum verbete relativo ao termo *site-specific*, mas mostra o verbete instalação:

Termo que se aplica às modalidades de arte em que a obra consiste em uma construção ou montagem de materiais, em caráter definitivo ou temporário, as vezes em escala suficientemente grande para que o espectador possa nela entrar ou passar-lhe através. (MARCONDES, 1998)

Para Marcondes, existem várias modalidades de arte que abarcam o termo instalação. Dentro ainda deste termo, cabem obras de caráter temporário ou definitivo. Com relação ao tamanho, Marcondes coloca que algumas dessas obras são feitas em escala na qual o espectador possa literalmente entrar na obra. Este exemplo “macro” parece excessivamente modesto, já que certamente existem obras ligadas à própria edificação, colocando os limites da obra junto aos limites da construção na qual ela acontece. Assim, uma instalação de fato de grande porte excederia em muito as proporções mínimas para que o espectador a adentrasse.

The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists, no termo *art installation*⁵,

mostra que a instalação, apesar de manter certas relações com o espaço, pode ser recriada em qualquer lugar.

Trabalhos multimídia, multi-dimensionais e multi-formais que são criados temporariamente para um espaço em particular ou lugar, seja em um ambiente fechado ou aberto - dentro de um museu ou galeria. Instalações só existem durante o tempo que estão instaladas, mas elas podem ser recriadas em lugares diferentes. Os trabalhos são percebidos 'no tempo', eles não são vistos como seriam vistos os trabalhos tradicionais de arte, mas são experimentados no tempo e no espaço, e são interativos com o espectador. Embora as instalações tenham uma história tão longa quanto a arte moderna, com os trabalhos pioneiros de Duchamp, Schwitters e outros futuristas, Dada e os artistas surrealistas, é especialmente a partir dos anos 60 que a instalação foi mais proeminente com muitos dos mais importantes jovens artistas aderindo à essa forma de arte depois de 1980. Crescentemente, galerias e grande exposições em museus incluem, ou são completamente devotados às instalações, A Bienal de Veneza, A Documenta de Kassel, Alemanha e o Carnegie Internacional em Pittsburgh, Pensilvânia nos Estados Unidos. Artistas que criaram trabalhos proeminentes incluem Acconci, Baumgarten, Bloom, Boltanski, Buren, Christo, De Maria, Gober, A., Hamilton, Holzer, Kabakov, Kosuth, Kounellis, Krueger e Turrell. (READ; STANGOS, 1994)

A citação acima é bastante flexível quanto à forma que as instalações podem ter, bem como ao lugar no qual seriam expostas. Por se tratar de uma linguagem contemporânea, parece justo que não sejam definidas rígidas regras ou rótulos estanques para a instalação.

Porém, com relação às diferenças e semelhanças da instalação convencional para as instalações ou obras *site-specific*, é necessário que se faça aqui algumas considerações.

A fruição de uma obra *site-specific*, tal qual a de uma instalação tradicional, deve ser presencial, ou seja, é absolutamente necessário que o espectador esteja presente, para que a fruição aconteça da forma mais plena quanto possível.

Não que para a fruição de outros tipos de obra não seja essencial a presença desse espectador, sobretudo em se tratando de obras escultóricas, já que dada a tridimensionalidade, o espectador deveria, em tese, poder circundar a obra à vontade. Na criação de espaços, e com o fortalecimento das relações destas obras com o espaço que as abriga o problema parece se agravar, tornando urgente e imprescindível a presença do espectador.

Só estando ali naquele espaço/tempo específico, o espectador, fruidor desta obra,

tomará contato mais próximo com a intencionalidade do artista, principalmente se ele puder entrar na obra fisicamente, participando portanto dela. Outro fator importante a ser destacado é que por mais que essa instalação se encontre isolada por paredes ou à parte do restante da exposição, ou mesmo isolada da arquitetura que a abriga, é impossível ignorar as relações desta obra com o espaço, mesmo que estas relações sejam extremamente sutis, já que a própria presença da obra ali, implica necessariamente uma relação.

Existe aqui uma diferença que parece ser fundamental entre a instalação convencional e a obra produzida para um local específico, se levarmos em conta as definições de instalação aqui consideradas. Uma instalação *site-specific* não poderia ser remontada em outro lugar que não o seu de origem a qualquer tempo, justamente por se adequar totalmente às características do local escolhido pelo artista tanto fisicamente quanto no que é relativo ao discurso. Se por um lado as sutis relações que a instalação convencional adquire com o local onde está exposta podem ser reconstruídas, a exemplo de uma tela, o objeto por natureza transportável, formando uma nova rede de relações, as relações de uma instalação *site-specific* não poderiam ser reelaboradas.

O forro da Capela Sistina não poderia ser reinstalado em outro lugar e, portanto, em outro contexto, nem mesmo uma obra ligada ao momento histórico de um lugar transportado à outro sem prejuízo do conceito e assim também acarretando em um prejuízo estético. Isto ficou muito claro durante todo o processo de retirada, ou como declarou Richard Serra de “destruição” de sua obra *“Tilted Arc”*, em Nova Iorque⁶.

Assim, talvez deva haver uma separação para fins explicativos: de um lado a obra instalação, de outro a obra *site-specific*.

A própria expressão “Instalação *site-specific*”, pode ter sido equivocadamente montada. O uso, por vezes indiscriminado do termo instalação, para determinar tudo aquilo que ultrapassa os limites da pintura e da escultura, pode ser atribuído às diferentes traduções e utilizações do termo em inglês *“installation view”*, expressão que acompanhava e ainda acompanha as fotografias de exposições publicadas em livros ou catálogos. Junqueira (1996, p. 553) escreve que a expressão “tanto poderia se referir às

exposições de grandes painéis de pintura como de escultura ou mesmo de novos experimentos surgidos nos anos 60, ainda [à época] sem denominação específica”. Assim, parece compreensível que o termo tenha sido utilizado para denominar situações inusitadas, à medida em que se criava um novo modo de operar, dentro do qual se encaixavam formas de arte que não se classificariam dentro dos paradigmas clássicos de pintura e de escultura.

O texto de divulgação da exposição “Grandes Formatos”, exibida no MAM Rio de 26 de setembro de 2006 à 15 de abril de 2007 e que exibiu “instalações *site-specific*” mostra o termo instalação como o que este poderia “atualmente” representar:

O termo instalação atualmente designa não só aquelas obras que tiram partido das características físicas explícitas, latentes ou simbólicas de um espaço específico, de sua significação institucional, cultural ou mesmo arquitetônica, como também montagens de ambientes tecnológicos poeticamente concebidos. Características que praticamente impõe à maioria das instalações de grandes dimensões.⁷

Seria natural pensar-se em grandes estruturas criando as mais complexas relações. Sendo isso verdade, instalações de grandes proporções, que se utilizam de edifícios de grande escala como suporte e mesmo as obras que fariam esse tipo de operação na natureza (*outdoor*), são estruturas fortemente relacionadas com o espaço expositivo interno ou externo, dado o gigantismo dessas intervenções parecendo não terem sido criadas por mãos humanas.

As relações criadas entre as obras e o espaço que as abriga, mesmo um quadro, que é um praticável ou um ainda, como chamou Kwon, um objeto nômade⁸ ou seja, um objeto que pode ser realocado, hoje ocupa uma determinada ala do museu mas no futuro poderá vir a ocupar uma outra, dialogando com este novo espaço ou mesmo vendido, doado a outro país, etc. Esses fatores criariam novas relações.

Desse modo, mesmo isolada por paredes ou por qualquer outro tipo de isolamento, mantém relações com o espaço que a abriga. Entretanto, essas relações são muito mais subjetivas e dependeriam, principalmente, da visão do particular de cada espectador, não impedindo a remontagem da obra em outro ambiente, mesmo sem um aval

expresso do artista. Essas obras são criadas já com essa mobilidade relativa intrínseca, não tão nômades como uma tela, mas ainda assim são transportáveis.

Rudolph Burckhardt



FIGURA 07
DAN FLAVIN - Sem título - luz fluorescente e acessórios
1968 - *The Museum of Modern Art*. Nova Iorque, EUA.

Os termos *site-specific* e instalação são largamente utilizados nos dias de hoje, muitas vezes de forma conjunta, inclusive. Entretanto, na década de sessenta, não havia tantos precedentes. O movimento, ou melhor, a estética que se convencionou chamar de minimalista, já que os artistas reunidos sob esse rótulo negaram sua existência como movimento organizado, foi a primeira, já no século XX a preocupar-se de forma um pouco mais explícita com a obra e o ambiente que a cercava. A obra de Dan Flavin pode ser considerada um exemplo disso (BATCHELOR, 2001, p. 57).

Posteriormente coube ao discurso desses artistas e de muitos de seus contemporâneos, sustentar que certas obras eram indissociáveis do espaço por elas ocupado. A clássica frase de Richard Serra, considerado por muitos um escultor minimalista, “re-

mover o trabalho é destruí-lo”⁹, constitui praticamente um manifesto *site-specific* nesta sua primeira fase.

Ao se optar por uma maior abrangência do termo, uma obra *site-specific* poderia ser, portanto, uma instalação. Porém não se deve esquecer, que uma obra pensada para um local específico guarda suas próprias especificidades e exigências, como por exemplo, o estudo detalhado do local pelo artista, a dependência da obra daquele espaço para que a mesma aconteça e a mudança na percepção do público, provocada pela instalação da obra.

Um exemplo das diferenças e semelhanças que poderiam ter uma instalação em sentido amplo do termo e uma instalação *site-specific*, seria o isolamento da obra, que teria seu espaço reservado e delimitado dentro do espaço expositivo. Essa divisão poderia se dar seja pela instalação de paredes ou mesmo de anteparos que não façam parte da arquitetura original desses locais, já que se o suporte fosse a própria arquitetura do lugar, a rede de relações existentes entre obra e local tornariam-se muito mais complexas, conferindo à essa instalação, a pré condição de uma obra *site-specific*.

O não isolamento da instalação por paredes ou anteparos e a conseqüente utilização do próprio espaço expositivo puro pode ser um dos critérios para categorizá-la com uma instalação *site-specific* ou, de maneira mais ampla, como uma obra *site-specific*, desde que esta também seja a vontade do artista.

2.2 *Site-specific art*: vertentes

Para Kwon, os trabalhos *site-specific* possuem duas formações absolutamente diferentes. A primeira pode ser demonstrada pela fala de Robert Barry, que teria declarado em uma entrevista no final da década de sessenta que suas instalações com fios eram pensadas para o lugar onde se dava a sua fruição. Assim, a remoção da obra para um lugar outro que não o original causaria sua destruição, ou seja, esta só existe se acontecer no local para o qual foi pensada. Notadamente este argumento também foi utilizado por Richard Serra na ocasião da “destruição” de sua obra “*Tilted Arc*”, na década de oitenta.

O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e o *site*, e exigia a presença física do espectador para completar o trabalho. A (nova vanguarda) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como a pintura e escultura, tal como o seu cenário institucional; o desafio epistemológico de deslocar o significado de dentro do objeto artístico para as contingências do seu contexto: a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo consciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis - todos esses imperativos juntaram-se ao novo apego da arte à realidade do *site*. (KWON, 1997)

Os discursos ecoam um no outro, embora o discurso de Robert Barry anunciasse uma novidade que surgia na esteira do minimalismo, da *land/earth art*, da arte em processo, da arte conceitual e de outros modos de operar da modernidade tardia. Serra, em seu “discurso indignado” em defesa de sua obra que seria retirada da *Federal Plaza* em Nova Iorque, local para o qual recebeu a encomenda de tal escultura, sinalizaria para um grave ponto de crise da *site-specific art*, ou “pelo menos para uma versão que iria priorizar a inseparabilidade física entre o trabalho e o seu local de instalação”, completa Miwon Kwon.

Outro exemplo é a obra de Walter de Maria intitulada “*The Lightning Field*” (campo de raios), composta por quatrocentos postes de aço, formando uma espécie de *grid* de mais de um quilômetro quadrado, em uma área remota com alta incidência de raios. A obra pode ser vista através de visitas agendadas, após a aceitação de um termo de responsabilidade de risco. (FARIAS, 2004)

Sob a influência ainda de movimentos artísticos que surgiram após a Segunda Guerra Mundial, principalmente do Minimalismo e da Arte Conceitual, Kwon destaca que foi desenvolvida uma nova vertente, que menos ligada fisicamente ao local mas que insistia em ligar-se a um ou ainda mais locais. Essa nova vertente veio desafiar a “inocência” do espaço e a pressuposição de um sujeito/espectador universal.

Essa nova especificidade seria menos física e mais intangível, por vezes ideológica. Haveria uma quebra no modo de operar da arte produzida para um local específico, ao menos nos moldes defendidos por Serra. Essa nova vertente se utilizaria do local e por ele seria influenciada, entretanto, características não físicas passam a influenciar a obra, como no caso das instituições de arte.

Essa nova especificidade lida com a sacralização/dessacralização desse espaço consagrado para exibir arte. Tal qual Marcel Duchamp, no início do século XX discutiu por meio de seus *ready-mades* o *status* conferido à obra pelas alvas paredes do museu ou galeria, essa nova especificidade, também vem discutir essa questão.

Informados pelo pensamento contextual do Minimalismo, várias formas de trabalhos com teor crítico à instituição e a própria Arte Conceitual desenvolveram um modelo diferente de *site specificity* que implicitamente desafiaram a ‘inocência’ do espaço e a pressuposição de um sujeito/espectador universal (apesar de ser possuidor de um corpo físico) tal como defendia o modelo fenomenológico. (KWON, 1997)

Há, portanto, uma interação por um ato de “decodificar e/ou recodificar” certas convenções incorporadas a esses *sites* que passam a ser objeto de análise dos artistas. Essa nova visão explicita e discute as relações da arte com o mercado, em conformidade com o que fazia o modelo fenomenológico anterior, o qual o “grito” de Richard Serra passa a representar seu ponto de maior crise. O mercado, por sua vez, passa a buscar novas formas de produzir dinheiro dentro do sistema capitalista. Uma dessas formas é comercializar subprodutos dessas obras que não podem ser removidas, tais como fotos, filmes etc¹⁰. Estes trabalhos da primeira fase *site-specific*¹¹, que buscavam o fator da imobilidade de modo a tornar impossível sua absorção pelo mercado, passa-

ram a circular nesse mesmo mercado de outras maneiras. Parece claro, no entanto, que essas variações passam a ser outros “produtos”, outras obras, que podem ter inclusive outros autores que realizam suas obras baseados em uma obra primeira, temporária ou mesmo definitiva.

Tem-se aí mais um elemento que não pode ser ignorado e que integra a relação do artista com o espaço museológico: o mercado. Se de um lado tem-se o artista, o ruptor por excelência e de outro o museu tradicional, o mercado interage com os dois, por vezes alterando de certa maneira o processo criativo e em outros momentos interferindo no que é exibido no circuito museológico.

Ser específico em relação a esse lugar (*site*), portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas - é revelar as maneiras pelas quais as instituições modernas moldam o significado da arte para modular o seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socio-econômicos e políticos mais amplos da atualidade. (KWON, 1997)

Ao tentar absorver essas obras e trazê-las para o circuito comercial, o mercado acaba, muitas vezes, por criar ou incentivar os próprios artistas a criarem outras obras. No caso do modelo fenomenológico (ou vertente primeira), e mesmo de aproveitar a mobilidade do modelo subsequente para também integrá-lo. Cabe às instituições de arte, sejam as mais comerciais ou não, absorver essas obras e fazer com que circulem, exista ou não aí o desejo ou a necessidade de lucro.

Quanto aos museus, principalmente os públicos, cabe o papel importante e nem sempre fácil de decidir aquilo que irá figurar suas paredes ou reservas técnicas, sobretudo de que maneira, ou sob qual suporte (fílmico, digital, papel etc), no caso da documentação gerada pelas obras *site-specific* da segunda fase, e que também pode ser considerada obra.

Há, segundo Kwon, a transformação da definição de *site*. De uma localidade física enraizada para uma definição fluida, virtual, que pode ser, inclusive uma referência remota.

A próprias mídias de massa como o rádio e a televisão, bem como a internet,

Foto Bob Braine



FIGURA 08
 MARK DION - *On Tropical Nature*
 1991 - Artista no *site* original da obra.

podem agir também como “sites” secundários ou ainda complementares. Na obra “*On Tropical Nature*”¹², de Mark Dion, exposta durante a coletiva “*Arte Joven em Nueva York*”, em 1991 em Caracas na Venezuela é um exemplo. A obra, segundo Kwon era composta por quatro “sites” diferentes. O primeiro, próximo ao rio Orinoco, é o local onde o artista acampou por três semanas e recolheu várias espécies de plantas, pedras, penas e cogumelos. Ao final de cada semana, esses objetos eram entregues ao segundo local do projeto: a sala Mendoza, uma das duas salas que abrigou a coletiva¹³, onde foram exibidos. O terceiro “site”¹⁴ é o próprio contexto da exposição coletiva e o quarto, o mais imaterial de todos, tinha a intenção de ser o mais duradouro, é o fato de que “*On Tropical Nature*” incorporava o discurso global ambientalista.

Enquanto a arte *site-specific* uma vez resistiu à comercialização ao insistir na imobilidade, parece que agora adota a mobilidade fluída pelo mesmo motivo. Mas curiosamente, o princípio nômade define o capital e o poder nos nossos tempos. Seria então o desapego do site specificity uma forma de resistência ao *establishment* ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista? (KWON, 1997)

Segundo a autora, pode-se tratar tanto de uma revolução como de um retrocesso, à medida de que a busca de se afastar do mercado da primeira vertente, aquela carac-

terizada pela imobilidade, tenha desembocado em um novo que surge justamente por conta de que o mercado buscou, com este, uma adaptação.

Entretanto, o desenraizamento do segundo modelo, caracterizado pela circulação, pode significar uma aproximação e um retorno à idéia moderna do objeto, do praticável, da tela ou da escultura comercializável. O certo é que a arte e o mercado sempre manterão relações, quer pela necessidade das instituições em catalogar obras e artistas e do próprio mercado de arte que deve sobreviver, o que poderia caracterizar um “retrocesso à autonomia modernista do objeto nômade”. (KWON, 1997)

Ao insistir na imobilidade, e portanto fugir da lógica do objeto móvel, a arte produzida para um local específico em sua primeira fase, parece ter obtido sucesso, pelo menos como obra em si, podendo ter perdido o controle apenas em outras formas dela decorrentes. Embora em muitos casos, os artistas assim o permitam e até isso faça parte de seu processo de criação.

Quando se fala em “princípio nômade” ou “objeto nômade” trata-se do bem material que passa de mão em mão por dinheiro; trata-se sobretudo de uma relação comercial na qual o comprador pode ou não ter outros objetivos além de simplesmente ganhar dinheiro. Ao se desenraizar do *site*, o segundo modelo torna-se um pouco mais próximo esse objeto nômade, como um quadro.

É possível que ao invés de um retorno prejudicial, estejamos diante mais uma vez do fenômeno do retorno à um paradigma passado na busca de forjar um novo viés de expressão artística.

NOTAS

1. Um exemplo profícuo é a obra "*The Lightning Field*", do escultor norte-americano Walter de Maria, obra na qual as características da área escolhida, por ser esta frequentemente atingida por raios, interferiu diretamente na concepção, instalação e fruição da obra. (imagem 05, pág.13)
2. Novamente faz-se referência ao conceito do "cubo branco" como espaço legitimador da arte.
3. "Site specificity used to imply something grounded, bounded to the laws of physics. Often playing with gravity, site-specific works used to be obstinate about 'presence', even if they were materially ephemeral, and adamant about immobility, even in the face of disappearance or destruction. Whether inside the white cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features, and so forth. If modernist sculpture absorbed its pedestal/base to sever its connection to or express its indifference to the site, rendering itself more autonomous and self-referential, thus transportable, placeless, and nomadic, then site-specific works, as they first emerged in the wake of minimalism in the late 1960s and early 1970s, forced a dramatic reversal of this modernist paradigm." (KWON, 1997).
4. "Embora tenha convivido com as diferentes propostas artísticas do início do século XX na Europa, Schwitters [1887-1948] desenvolveu um percurso artístico único e com proposições ousadas (...) utilizou especialmente a colagem. Foi ao mesmo tempo poeta, escritor, arquiteto, tipógrafo, conferencista e *entertainer*, organizou congressos, eventos e festas; além de ter sido ativista e comunicador talentoso na reunião de colegas e na organização de grupos artísticos". Texto retirado do catálogo da exposição de Schwitters realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo de 16 de outubro à 2 de dezembro de 2007.
5. "*Installation art*. Multi-media, multi-dimensional and multi-form works which are created temporarily for a particular space or site either outdoors or indoors - in a museum or gallery (*Environmental art). Installations only exist as long as they are installed, but they can be recreated in different sites. The works are perceived 'in time' as they cannot be looked at like traditional art objects, but are experienced in time and space, and are interactive with the viewer. Although installations have as long a history as modern art, with pioneering works by *Duchamp, *Schwitters and other *Futurist, *Dada and *Surrealist artists, it is especially since the 1960s that I. a. has been more prominent (e.g. *Beuys) with many of the most important younger artists turning to this form post-1980. Increasingly, galleries and large exhibitions in museums include, or are wholly devoted to, installations, e.g. the Venice Biennale, the annual Documenta exhibition in Kassel, Germany and the Carnegie International in Pittsburgh, Pennsylvania, U.S.A. Artists who have created prominent works include *Acconci, *Baumgarten, *Bloom, *Boltanski, *Buren, *Christo, *De Maria, *Gober, A., *Hamilton, *Holzer, *Kabakov, *Kosuth, *Kounellis, *Krueger and *Turrel. *Happenings and *Performance art." (READ, Herbert - Consulting Editor)
6. Mais detalhes consultar o ensaio "*Tilted Arc* destruído", publicado em português pela revista "Novos Estudos CEBRAP", em março de 1990.
7. Retirado do site oficial do MAM-Rio. Texto sem assinatura.
8. Kwon destaca o objeto nômade como uma obra que não se fixa. Este não parece ser um sintoma do *site-specific* pelo menos em sua primeira fase. Do termo em inglês *nomadic*, (nômade).
9. "To remove the work is to destroy the work." (SERRA, 1989)
10. O catálogo da exposição "*Rio Rounds*", de Richard Serra no Brasil parece ser uma obra à parte, um catálogo/ensaio fotográfico produzido pela fotógrafa Márcia Folleto, objeto transportável, surgido a partir de uma obra caracterizada pela imobilidade.
11. A primeira fase é aquela da qual o discurso de Serra sobre a "destruição" de "*Tilted Arc*" sinaliza um ponto de crise.
12. "Na natureza tropical", em tradução da língua inglesa.
13. A exposição foi exibida nas salas Mendoza e RG, em Caracas, Venezuela de 9 de junho a 7 de julho de 1991.
14. Miwon Kwon fala do terceiro "*site*" como "*the curatorial framework of the thematic group*", referindo-se ao recorte feito pelo artista e curador da mostra José Gabriel Fernandez.

3. RAÍZES HISTÓRICAS DO *SITE-SPECIFIC ART*

3.1. RAÍZES ANCESTRAIS



FIGURA 09 - RICHARD SERRA - *Tilted Arc* - 1981 - Federal Plaza. Nova Iorque, EUA.

Em quase todas as aulas que me lembro ter dado sobre instalação, frisei que esta não é uma mídia nova. Na verdade, é até anterior à pintura. (VATER, 2001)

A idéia de uma obra de arte feita, especificamente, para um determinado local, não é recente e, de certo modo, pode-se pensar que, em um passado distante, o espaço no qual a obra se dá passa a inspirá-la, tornando-a possível. Consideradas as primeiras intervenções feitas pelos homens, ainda nas cavernas da pré-história, guardados os devidos cuidados, verificar-se-á que estas intervenções de trinta mil anos ou mais, poderiam preceder a própria pintura isolada em si mesma, autônoma.

É claro que se trata de uma armadilha confortável: remeter a incerta origem do gênero “instalação” aos estudos da pré-história, período este extremamente relevante, mas que seus próprios pesquisadores admitem que muitas teorias acerca da origem do homem, e mesmo suas intervenções que chegaram até nós, têm sua explicação ou justificativa respaldados em teorias que não puderam, ao menos até agora serem provadas, estando suas hipóteses muitas vezes no campo das especulações. Ainda as-

sim, parece interessante e extremamente válida a lembrança e a demonstração deste vínculo do homem ancestral com o artista contemporâneo.

Em quase todas as aulas que me lembro ter dado sobre instalação, frisei que esta não é uma mídia nova. Na verdade, é até anterior à pintura. Pensando bem, só dos anos setenta para cá é que tal proceder artístico recebeu dos críticos e historiadores da arte o cognome de instalação. Hugh Davis, diretor do Museu de Arte Contemporânea de San Diego e curador da corrente mostra no Blanton Museum, defende o mesmo ponto de vista. Segundo ele, a chamada *site-specific art*, ou melhor traduzindo “a arte para um espaço específico”, existe desde a época das cavernas. Ele, aliás, costuma introduzir o tema em suas palestras, projetando magníficos diapositivos de Lascaux. (VATER, 2001).

É nítida a dificuldade de vincular a arte das cavernas de Lascaux, na França; de Altamira, na Espanha e mesmo as pinturas rupestres em território brasileiro ao gênero “instalação” moderno. Há de se ter extremo cuidado, já que não se sabe exatamente o que aqueles homens esperavam de tais intervenções. Como diz Regina Vater, o termo instalação passou a ser utilizado em larga escala a partir dos anos setenta, o que, em teoria, nos impossibilita chamar de instalação tais pinturas pré-históricas.



FIGURA 10
Imagem do Grande salão dos touros. Gruta de Lascaux, França.

Bem mais próximas de nós estão outras obras, que satisfazem a premissa básica de uma obra *site-specific*, embora é claro, nenhuma delas tenha sido formalmente classifica-

da como instalação e menos ainda como *site-specific art*, mesmo que seja clara a relação estreita e inseparável que essas obras mantêm com os lugares nos quais acontecem.

Apesar de consistirem em uma grande atração para os turistas que visitam os museus da Europa, existe uma grande discussão quando se coloca o problema ético e as circunstâncias de como certas obras chegaram até esses grandes museus. O Egito, por exemplo, há muito tempo luta para reaver obras que, na opinião das autoridades culturais daquele país, não poderiam estar em outro lugar a não ser no seu de origem. Um exemplo chave



FIGURA 11
MICHELANGELO BUONAROTTI - Forro da Capela Sistina
1508/1512 - Afresco. Cidade do Vaticano.

desse dilema é o famoso busto da rainha Nefertiti, um dos grandes símbolos de beleza da antigüidade e que hoje se encontra no Museu Egípcio de Berlim, Alemanha, país que tem, até agora, se recusado sequer a cogitar a hipótese de devolvê-la ao povo egípcio. Além do famoso busto, existem outras obras, deslocadas de seus lugares como partes de paredes e até mesmo o grande obelisco egípcio que figura na Praça da Concórdia, em Paris, que tem o seu par em um templo na cidade de Luxor. Os frisos do Parthenon foram literalmente arrancados de seu lugar original, para serem expostos à parte, como se não bastasse a degradação natural do próprio tempo. No caso específico do Egito, o diretor do Conselho Supremo de Antigüidades, Zahi Hawass, tem demonstrado particular interesse e dedicação para que parte dessas obras sejam devolvidas, obtendo relativo sucesso.

Apesar do não desenvolvimento dentro dessa pesquisa dos exemplos citados até esta altura, eles são uma introdução saborosa do tema e da problemática da arte e das obras *site-specific*. Parece muito mais lúcido fincar os pés em uma obra em particular da antiguidade: os afrescos no forro da Capela Sistina, pintados por Michelangelo Buonarroti.

O Renascimento italiano é um período sobre o qual dispõe-se de um grande número de informações, e que, graças a isso, pode-se inferir mais corretamente sobre os fatos acontecidos.

A influência da estética grega nos afrescos da Capela Sistina pintados por Michelangelo não poderia ser mais clara, já que os gregos, bem como os romanos, tornaram-se referência cultural, histórica e artística para os artistas italianos da renascença. Pode-se notar a incrível semelhança estética com a anatomia de esculturas dos períodos clássico e helenístico, o que demonstra um detalhado conhecimento de anatomia e proporção, ausentes no período gótico e retomados na Itália a partir do final do século XV. Os afrescos de Michelangelo foram, desde o início, concebidos para um local específico: o forro da Capela. Obra e local seriam, então, inseparáveis.

A junção, aliada ao tempo, fizeram com que a obra pictórica de Michelangelo e a arquitetura de Baccio Pontelli¹ se tornassem uma mesma obra. Se hoje observamos relíquias contrabandeadas do Egito e de outros países nos grandes museus do mundo, qual seria a nossa surpresa se o forro fosse arrancado e levado em uma turnê mundial pelas grandes instituições. Deslocado do local para o qual foi produzido, teria ele o mesmo valor cultural? Sem dúvida as preocupações de Michelangelo com relação à altura e as proporções das figuras humanas ali dispostas não encontrariam razão de ser. Além disso, a capela está ligada a todo um contexto histórico italiano renascentista, o que a constitui primeiro como parte da paisagem e, portanto, indissociável desta, bem como seus afrescos.

3.2. RAÍZES MODERNAS

O século XIX e a sua crescente industrialização legou ao século XX uma série de inovações tecnológicas, entre elas a luz elétrica (Thomas Edison desenvolve a lâmpada incandescente em 1879), o telefone (Graham Bell obtém a patente em 1865) e a fotografia (Fox Talbot aprimora o sistema de reprodução a partir de negativos em 1840). Esta última iria influenciar fortemente os movimentos artísticos modernos, participando ativamente deles como um novo tipo de operação estética.

Para Marshal Berman, ninguém fez mais, ainda no século XIX, para incutir o pensamento moderno em seus contemporâneos que Charles Baudelaire. Para o autor, Baudelaire seria o primeiro modernista. Termos como moderno e modernidade² são freqüentes na obra do poeta e crítico francês.

A reputação de Baudelaire, ao longo dos cem anos após a sua morte, desenvolveu-se segundo as linhas sugeridas por (Theodore de) Banville: quanto mais seriamente a cultura ocidental se preocupa com o advento da modernidade, tanto mais apreciamos a originalidade e a coragem de Baudelaire, como profeta e pioneiro. Se tivéssemos de apontar um primeiro modernista, Baudelaire seria sem dúvida o escolhido (BERMAN, 1999)

No início do século XX, as vanguardas históricas eclodiram e se desenvolveram. A Europa encontrava-se diante de uma enorme efervescência cultural que tinha em Paris, a cidade moderna por excelência, o epicentro das idéias da modernidade. Tais vanguardas não se sucederam umas às outras, muito diferente disso, aconteciam muitas vezes ao mesmo tempo, em paralelo. Assim, muitos movimentos modernos diferentes aconteciam e conviviam juntos em uma Europa multicultural, vanguardista e sobretudo em uma cidade cosmopolita, a Paris das primeiras décadas do século XX.

Das primeiras obras impressionistas, impulsionadas entre outros fatores pelos estudos e aprimoramentos da fotografia, da óptica moderna, e também de outras inovações trazidas pela revolução industrial, até o Surrealismo, surgido em 1924, tem-se traçado um esboço do percurso do período moderno. Esse panorama começa a ser alterado

com a ascensão do nacional-socialismo na Alemanha principalmente a partir de 1933. Essa mesma Alemanha que havia se notabilizado pelo Expressionismo, através da obra do norueguês Edvard Munch (1863-1944) na pintura e que produziu obras-primas do



FIGURA 12
Fotograma de “O Gabinete do Doutor Caligari”, filme de Robert Wiene, 1919.

cinema expressionista como “O Gabinete do Doutor Caligari” (1920) e “Nosferatu” (1922), dirigidos por Robert Wiene e por F. W. Murnau, respectivamente.

A partir de 1933, com a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, acontece o ressurgimento de antigos paradigmas no que se refere ao belo. O fechamento da Escola Bauhaus, fundada por Walter Gropius, em 1919, é um sintoma do ressurgimento, na Alemanha, dessas noções do belo, deslocadas e anacrônicas dentro do paradigma moderno. Em 1939, inicia-se a Segunda Guerra Mundial, quando a Grã-Bretanha finalmente declara guerra à Hitler após uma série de eventos. O terror duraria até 1945, com a guerra deixando um número enorme de mortos e um continente a ser reconstruído.

O último movimento de vanguarda na Europa, antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial foi provavelmente o Surrealismo, em 1924. A partir daí muitos movimentos de

vanguarda conviveriam em paralelo, tornando-se eles próprios um paradigma novo, o ideal moderno.

O desespero e o medo fizeram com que muitos artistas e intelectuais deixassem a Europa, sobretudo a Alemanha e procurassem abrigo em outros países. O dramático suicídio de Walter Benjamin³, um dos principais pensadores da Escola de Frankfurt pontua bem o drama daqueles que, de uma forma ou de outra, se opunham ideologicamente, esteticamente ou eram simplesmente perseguidos pelo regime nazista.

3.2.1. NOVA IORQUE - O NOVO CENTRO MUNDIAL DAS ARTES

Os Estados Unidos entrariam na guerra em 1941. Sua produção cultural, antes antibelicista tornar-se-ia uma sofisticada máquina de armamento e propaganda que passou a influenciar grandes audiências para que odiassem os inimigos, seus países e os seus povos. De outro lado, Hitler produzia sua propaganda de modo a alavancar multidões para sua cruzada política e estética. Ao final da guerra, um erro tático de seus aliados italianos fez com que a invasão à Rússia fosse atrasada. O inverno russo e o modo heróico com o qual seus exércitos defenderam suas fronteiras fez com que o exército alemão sofresse grandes derrotas. Enquanto isso, no lado ocidental da Europa, os aliados ganhavam terreno. Na divisão de uma Europa a ser reconstruída, Berlim passa a ser o símbolo da cisma que acompanharia o mundo durante praticamente toda a segunda metade do século XX e que teria como principal característica não a guerra propriamente, mas um conflito eminentemente ideológico, conhecido como guerra fria.

De seu lado, os Estados Unidos se saíam extremamente fortalecidos, notabilizando-se como um país progressista, acolhendo artistas e intelectuais refugiados, bem como pesquisadores e cientistas, fato que já acontecia desde antes do final do conflito em 1945.

A cidade de Nova Iorque é economicamente uma das mais importantes do mundo. A cidade conta hoje com mais de oito milhões e meio de habitantes e é dividida em cinco regiões: Bronx, Brooklyn, Queens, Richmond e Manhattan, esta última considerada o maior pólo econômico e cultural da cidade. Segundo o dicionário Webster, a cidade, que é a maior dos Estados Unidos, destaca-se por uma produção diversificada e influente em todo o mundo. Impulsionada por vários fatores, inclusive o econômico, Nova Iorque despontou a partir do fim da Segunda Guerra Mundial como uma espécie de capital cultural de um país progressista por referência: os Estados Unidos da América.

Giulio Carlo Argan, em seu clássico “Arte Moderna”, coloca a mudança do eixo artístico ocidental de Paris para Nova Iorque, consolidando culturalmente os Estados Unidos e em contrapartida abatendo ainda mais uma Europa arrasada pela Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor essa “grande novidade”, estaria subdividida em três partes:

A grande novidade americana na cultura artística mundial, portanto, consiste em: 1) a eliminação de uma categoria “arte”, que teria na arquitetura, na pintura, na escultura e nas chamadas artes menores apenas espécies suas; 2) a substituição da questão sobre a função e a finalidade da arte num sistema cultural pela questão sobre o ser específico ou a pura e simples *existência* da coisa artística; 3) a renúncia às categorias técnicas tradicionais e o emprego de qualquer técnica capaz de ‘desmistificar’ a arte, para inseri-la no circuito de comunicação de massa. (ARGAN, 1999)

Destas, a mais interessante a essa altura é a que trata da “renúncia às categorias técnicas tradicionais e o emprego de qualquer técnica capaz de ‘desmistificar’ a arte, para inseri-la no circuito da comunicação de massa”⁴. Deve-se levar em conta aqui os estudos de teóricos da comunicação como Umberto Eco⁵, entre outros que com muita propriedade discutem as particularidades positivas e negativas desta “massificação”.

Os Estados Unidos notabilizaram-se, portanto, em se tornar um país progressista e que oferecesse território livre ao fazer artístico.

É interessante notar que as relações artístico-culturais entre a Europa e os Estados Unidos, já muito freqüentes na primeira metade de nosso século, tornam-se mais intensas com a larga abertura dos Estados Unidos aos artistas que chegam da Europa, atraídos pelo fascínio desse país jovem e progressista, ou emigrados da Alemanha para escapar à perseguição germânica. O contato, nesta última fase, dá-se no terreno do Surrealismo (emigraram Miró, Masson, Dali, Ernst), o que explica tanto o afastamento definitivo da arte americana em relação às tradições acadêmicas, quanto o caráter de reação anti-surrealista da primeira *action painting* americana”. (ARGAN, 1999)

Fica fácil demonstrar a quebra de paradigma de movimentos de arte que incorporaram formas tipicamente industriais para o que antes era feito através de métodos tradicionais como tintas e pincéis. Essa técnica, freqüente aos minimalistas americanos, pode ser considerada como um sintoma de uma arte produzida sobre o pano de fundo da sociedade industrial do pós segunda guerra mundial. (ARGAN, 1999)

Claro que, em se tratando do mundo da arte, e a utopia Pop pode ser resgatada para comprovar isso, essa relação com o grande público é complicada por um sistema de relações que vai desde o espaço museológico até a falta de educação básica, sobretudo em nosso país. Assim, falar de uma massificação da arte, sem características negativas, é complexo, já que ela sequer chega às massas, salvo mega-eventos que



FIGURA 13
Jackson Pollock, um dos principais expoentes da arte americana.

nem satisfazem com rigor as funções da arte, ou que esta deveria ter na sociedade atual. De certa maneira, tanto a arte pública, como a *site-specific art*, preenchem essa lacuna invadindo o espaço urbano ou locais nos quais a fruição da obra de arte torna-se diferente e integradora. Assim, a arte vai finalmente ao encontro do grande público, aquele que pode se sentir pouco a vontade visitando o espaço hermético do “cubo branco”, ou repellido pelas aparentes portas cerradas dos museus.

3.3. OBRAS CONTEMPORÂNEAS

3.3.1. MOVIMENTOS PREPARATÓRIOS

Com o fim dos conflitos da Segunda Guerra Mundial, muitos artistas e intelectuais europeus juntaram-se aos que já viviam e trabalhavam nos Estados Unidos. Durante esse período, após o término da guerra, aconteceram uma série de movimentos, que se convencionou chamar de vanguardas tardias. A maioria dessas novas estéticas se desenvolveu principalmente em solo americano ou por vezes sob a sua influência.

Segundo Ligia Canongia⁶, as décadas de sessenta e setenta nos legaram a Arte Pop e o Minimalismo, para a autora “os dois últimos grandes movimentos da história da arte”. A autora trata ainda da impossibilidade do estudo da produção artística mundial nesse período sem que seja traçado um paralelo constante com a produção americana, “referência obrigatória, tendo a cidade de Nova York como pólo das principais ações culturais do mundo” (CANONGIA, 2005).

São exemplos movimentos como a Arte Pop, o Minimalismo, a *Land-art*, e a Arte Conceitual, esses três últimos primordiais para o estudo da obra pensada para um lugar específico.

O Minimalismo, ou *Minimal Art*, surgiu nos Estados Unidos e durou de 1963 até 1965. Para Robert Morris, artista e um dos teóricos que melhor definiu o que era esta arte literal e industrial, o movimento abarca a idéia de “um conjunto de expectativas e associações. Entre essas associações estão o produzido mecanicamente como oposto ao feito à mão, e o padronizado contra o único”. (BATCHELOR, 1998)

É necessário que se faça uma importante ressalva. Frequentemente alude-se ao Minimalismo para referenciar obras principalmente gráficas que se utilizam de poucos elementos, o que não é, necessariamente, um procedimento minimalista⁷.

A própria aceitação do Minimalismo como movimento organizado pode ser posta em dúvida, já que entre os próprios artistas essa idéia jamais chegou a ser forjada. Aliás, essa é uma característica que as artes plásticas pós Segunda Guerra Mundial passam

a incorporar: o desenvolvimento das estéticas individuais, desatreladas de manifestos ou ideários comuns a um grupo de artistas⁸. Talvez uma exceção à essa regra seja a Arte Conceitual que parece bastante estruturada e com trabalhos que parecem ser norteados não por um manifesto ou ideário comum, mas por uma mesma lógica moderadora, até porque a idéia existe antes e de certa forma domina a obra enquanto objeto físico palpável, sendo ela na verdade, um objeto/idéia.

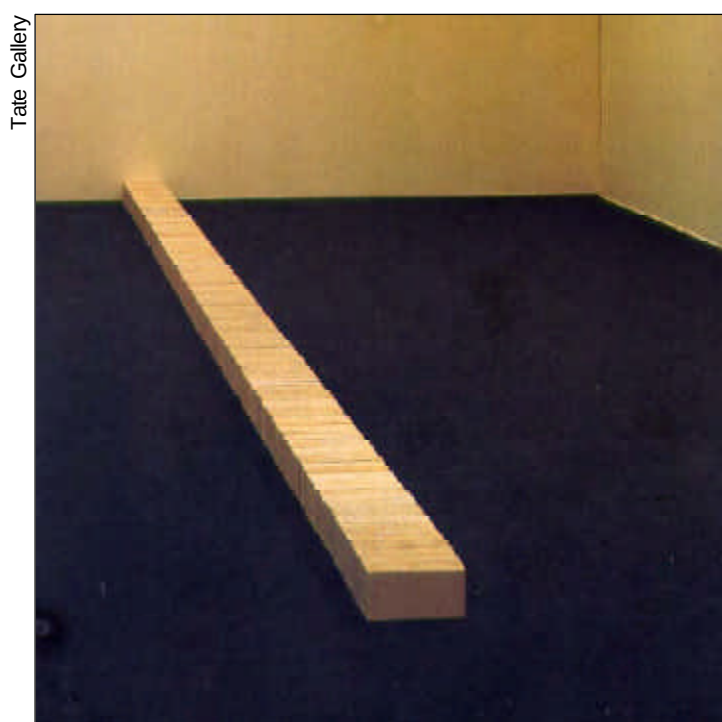


FIGURA 14

CARL ANDRE - Alavanca - 137 tijolos refratários
1966 - National Gallery of Canada. Ottawa, Canadá.

A obra minimalista difere-se das anteriores, principalmente, das produzidas a partir de elementos e procedimentos tradicionais, tais como pincéis, tintas e cinzéis, por várias razões. Se até a Segunda Guerra Mundial, o traço autoral definia o estilo do artista ou mesmo do movimento do qual este fazia parte, seja pela pincelada, paleta de cores, utilização ou não de contornos fortes etc, para o artista minimalista, entretanto, esse traço autoral era absolutamente desnecessário. A Segunda Guerra Mundial favoreceu o surgimento de novas tecnologias, tais como a borracha sintética, a tinta látex e outros implementos

tecnológicos que transformariam para sempre o cenário do consumo no mundo a partir do gosto americano. A Arte Pop, é um exemplo importante, já que por vezes não se é capaz de discernir se o consumo está presente nas obras por uma questão de adoração ou de crítica. O que é certo afirmar sobre a Arte Pop é que se os artistas do passado pintavam as coisas ao seu redor, essa mesma verdade vale para o artista *pop*, imerso em uma cultura pós Segunda Guerra Mundial notadamente consumista (McCARTHY, 2002). O movimento pop também foi opositor ao movimento gestual da chamada *action painting*, que tem no americano Jackson Pollock seu principal representante.

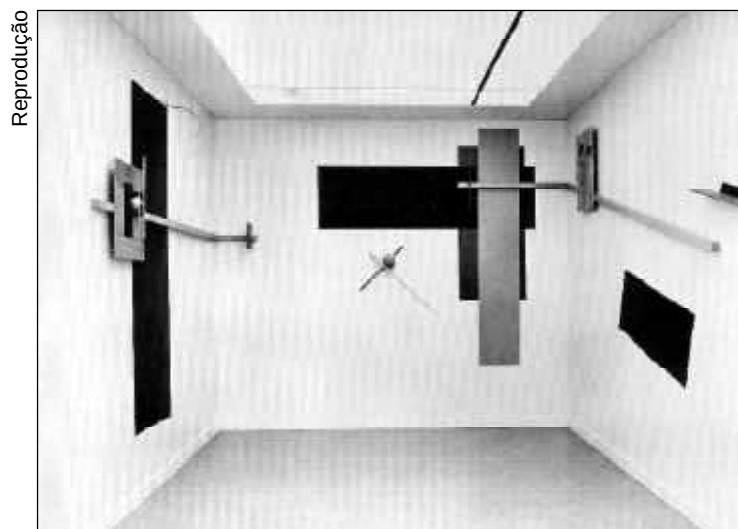


FIGURA 15
EL LISSITZKY - Sala Proun (Reprodução)
1923 - Grande Exposição de arte de Berlim.

David Batchelor escreve sobre a evolução das obras desses artistas, no sentido que a obra minimalista passa a criar situações em função do ambiente no qual elas estão expostas. Cita por exemplo, o interesse de Dan Flavin pela obra de Lissitzky e sua “Sala Proun”, de 1923. O artista russo seria, segundo Brian O’Doherty, o primeiro “preparador/designer” de exposições (O’DOHERTY, 1999). Segundo Batchelor, “chamar o próprio trabalho de ‘decoração dramática’ implica um interesse arquitetônico”. De fato, ao fazer dialogar as obras feitas a partir de materiais industriais desprovidos

de traços autorais individuais, e portanto de formas artificiais, fabricadas, uma amálgama com as salas de exibição modernas que, também, desprovidas de ornamentos, seguiam pela mesma linha estilística é uma decorrência do mero fato dessas obras serem ali expostas. O autor ainda coloca que os termos “instalação” e “*site-specific*”, hoje tão utilizados, não tinham tantos precedentes “à época” (BATCHELOR, 1999, pág. 57).

Paul Wood, em seu livro *Arte Conceitual*, cita Frank Stella, outro artista que é freqüentemente colocado como minimalista, e que tem uma obra que “representa o ponto crucial da fratura entre o modernismo e as variadas práticas contramodernistas de vanguarda que deram origem à arte conceitual”. Esse ponto de encontro entre estéticas, corrobora com a idéia segundo a qual é extremamente difícil rotular uma obra, artista ou movimento.

Stella promoveu a saída da pintura para o tridimensional. Segundo Wood, “o resultado foi uma arte que (Donald) Judd chamou de ‘objetos específicos’, e que o mundo veio a conhecer como Minimalismo”. (WOOD, 2002, pág. 29)

Batchelor, fala ainda da importância de Robert Smithson e Richard Serra nesses processos. O primeiro faria trabalhos importantes no campo da *Land-art* e o segundo será objeto de estudo de caso nessa dissertação já em um clássico e pontual episódio de discussão sobre a obra *site-specific* e seus possíveis desdobramentos.

A *Land-art* surge no final da década de sessenta. Neste movimento, segundo o “Dicionário de Termos Artísticos” de Luiz Fernando Marcondes, “os espaços naturais são utilizados como material de configuração artística” (MARCONDES, 1998, pág. 171). Tratava-se, segundo o autor, da utilização por esses artistas da paisagem natural não como um acessório à sua obra de arte, mas sobretudo da paisagem como a própria obra, sendo que essa guardava a intervenção do próprio artista. Se o Minimalismo preocupou-se com a artificialidade e com o objeto e as suas relações com o espaço interno, os artistas da *Land-art*, com seus *earthworks*, preocuparam-se com a exploração de locais remotos, interagindo com a própria paisagem e criando realidades voláteis, que pela própria ação do tempo poderiam desaparecer por completo. Marcondes ainda cita o fato de que algumas dessas obras eram registradas em vídeo, o que acabaria por perpetuar a obra sobre um suporte, já que não se trata de um objeto eterno, mas perecível, volátil.

Embora Robert Smithson seja mais famoso por seus *earthworks*, o artista produziu no começo da década de 1970, obras que utilizavam textos e fotografias. Pode-se notar, já nesses trabalhos, a semente das idéias de seus futuros trabalhos. Quando o artista fala por exemplo em “confinamento cultural”, discutindo a relevância e a propriedade das instituições de arte e o papel do artista nessa intrincada relação. Declara Smithson: “melhor do que criar uma ilusão de liberdade seria a revelação da existência do confinamento. (WOOD, 2002)

Sobre a perpetuação da obra sobre outros suportes, esta é uma característica discutível, já que qualquer fruição dessa obra fora de seu local de origem, e portanto de seu tempo e espaço, seria um outro tipo de leitura, de um outro tipo de obra⁹. Cada *earthwork*, para uma fruição plena, deve ser observado *in loco*, respeitadas as suas características ontológicas. O material gerado além de registro, pode ou não ser considerado obra de arte.

Observa-se assim, uma incompatibilidade com o sistema e com o mercado de artes, já que a obra em si não pode circular entre *marchands* e colecionadores.

A arte atual americana se inicia, essencialmente com a *action painting*, ou abstração gestual. Paul Wood considera Barnett Newman e posteriormente Robert Rauschenberg exceções a essa regra.

Depois do período inicial de reconstrução do pós-guerra, em meados da década de cinquenta, o realismo pictórico passou a ser identificado com a repressão e o conservadorismo político, ao passo que o modernismo, por sua vez, tomava fôlego, de modo espetacular, dando origem à Escola de Nova York. Jackson Pollock, Clifford Still, Barnett Newman, Mark Rothko e outros passaram a produzir arte abstrata numa escala e com tal segurança que pareciam dar margem a algo novo, que não fora acessível a Piet Mondrian, Joan Miró e artistas abstratos de uma geração anterior. (WOOD, 2004)

De fato, as obras de Rauschenberg “*Factum I*” e “*Factum II*”, de 1957, citadas no texto de Paul Wood são relativamente idênticas e por isso absolutamente diferentes. *Factum* vem do latim, e quer dizer “ação”. O artista, sem lançar mão do processo mecânico da gravura que a Arte Pop utilizaria, era “incapaz” de reproduzir a contento cópias absolutamente idênticas. Rauschenberg declara essa impossibilidade, mas diferente dos genuinamente abstratos, lança mão de fotos e colagens. A obra “Desenho de De Kooning

apagado”, denota e representa a operação de um novo pensamento, no qual a idéia tem a primazia, é superior a obra como objeto sensível, físico.



FIGURA 16
ROBERT RAUSCHENBERG
Desenho de De Kooning apagado
1953 - Museu de Arte Moderna de São Francisco

Em 1958, Yves Klein inaugura “O Vazio”, na galeria Iris Clert, em Paris. Paul Wood descreve que os visitantes, recebidos “por uma banda militar contratada para a ocasião - passavam através de uma cortina tingida de Azul internacional Klein¹⁰, pendurada na porta da galeria, entrando na ‘exposição’: uma galeria completamente vazia. Torna-se quase desnecessário dizer o quanto é importante a abertura de uma galeria vazia para a Arte Conceitual. É uma alegoria clara que trata do predomínio da idéia, do pensamento e do discurso sobre o objeto, além da inevitável discussão que pode-se ter sobre o próprio espaço expositivo e a obra de arte que este abriga.

Assim, dando continuidade à pesquisa estética iniciada na Europa nas primeiras décadas do século XX, e as novas pesquisas desenvolvidas após a Segunda Guerra Mundial, já em território americano, a Arte Conceitual “cresceu em um espaço criado pela vanguarda e o utilizou para estruturar uma crítica aos pressupostos do modernis-

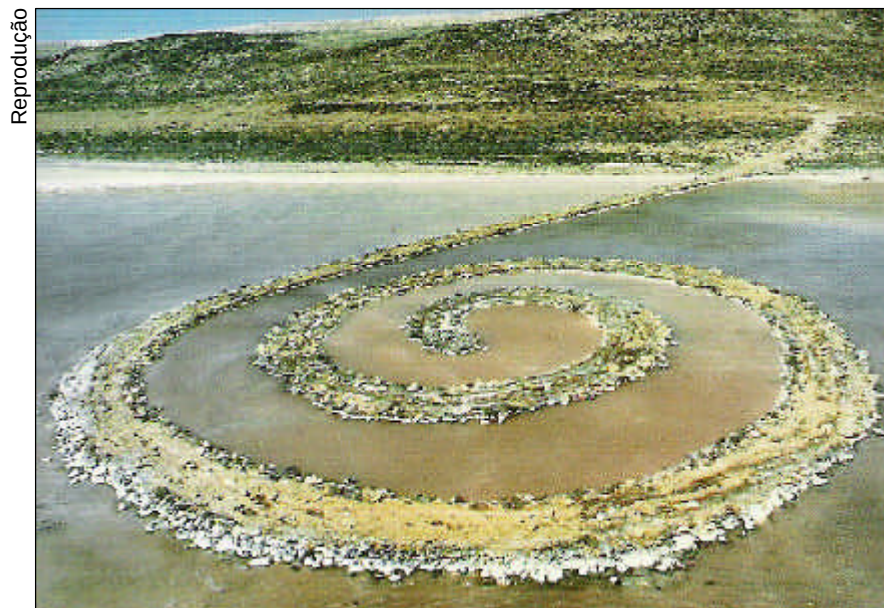


FIGURA 17
ROBERT SMITHSON - *Spiral Jetty* - earthwork
1970 - Great Salt Lake. Utah, EUA.

mo artístico, em particular ao seu foco exclusivamente dirigido ao estético e às reivindicações de autonomia da arte”. (WOOD, 2004).

Estes três movimentos, o Minimalismo, no início da década de sessenta e um pouco mais tarde a *Land-art* e a Arte Conceitual podem ser considerados como elementos sustentadores do conceito da obra de arte para um lugar específico, ou seja, as preocupações minimalistas com o espaço arquitetônico (como destacado por Batchelor), a autonomia do discurso sobre a obra enquanto objeto, e a íntima relação desse “objeto” de arte com seu entorno, particularidade da *Land-art* e de seus remotos lugares.

Existem outras sustentações para o conceito *site-specific*, inclusive a questão da escultura que absorve o seu pedestal e pode transformar-se em um objeto praticável semelhante à uma pintura, no sentido que esta obra poderia então ser removida a critério de seu proprietário ou de acordo com uma nova ordem, fatores não presentes na obra produzida para um local específico. Por meio desse exemplo negativo, percebe-se a falta de vocação da obra *site-specific* para a mercantilização e demonstra ainda a sua proximidade e as vezes até confusão com o conceito de obra pública, que não é, necessariamente nem uma obra *site-specific*, nem uma obra externa.

As diversas vertentes e os discursos pós-modernos, ou como preferiu-se aqui, con-



FIGURA 18
YVES KLEIN - *Anthropométrie: Princesse Helena*
Óleo sobre papel sobre madeira
1960 - Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

temporâneos, existem sobre toda uma base moderna essencialmente européia e passa a constituir uma outra base desenvolvida posteriormente nos Estados Unidos, ou sob a influência desse país, depois da Segunda Guerra Mundial. Parece claro que graças a essas fortes influências e ainda ao avanço das tecnologias em comunicação como a internet, entre outras, nenhum movimento artístico anterior e já incorporado pela tradição ao estudo da história da arte e da estética é ignorado nesses novos processos.

3.4. RICHARD SERRA

3.4.1. O ARTISTA

No ano de 1939, a Segunda Guerra Mundial se iniciava no continente europeu. Neste ano nasce, no dia 2 de novembro, o artista norte-americano Richard Serra em São Francisco, Califórnia. Em 1945, com o final do conflito, os Estados Unidos, que entraram no conflito em 1941, consolidaram-se como grande potência mundial. Nova Iorque se tornaria nos anos seguintes o grande centro mundial das artes e muitos artistas deixavam uma Europa devastada para refugiarem-se em um território aberto à novas experiências e a construção de uma nova identidade cultural, que se tornaria hegemônica nas décadas seguintes. O jovem Richard Serra foi certamente influenciado por esses fatores.

Serra é filho de uma judia russa e de um operário espanhol, funcionário de um estaleiro. O pai trabalhava dobrando aço em altíssimas temperaturas, cotidiano que certamente iria influenciar a obra de seu filho, quando esse decidisse trabalhar com materiais diferenciados na década de sessenta. O próprio artista, quatro anos antes de frequentar a Universidade de Yale, onde concluiu seu Bacharelado e seu Mestrado em belas-artes, trabalhou aos dezessete anos em uma siderúrgica, para poder sustentar seus estudos.

Depois de passar um ano em Paris, Serra muda-se para Nova Iorque, em 1967. Após trabalhar com materiais industriais como borracha e fibra de vidro, entre outros, descobre a maleabilidade do chumbo, material que passaria a compor a maioria de seus trabalhos.

Faziam parte de seu círculo mais próximo nomes como Carl Andre, Walter de Maria, Eva Hesse, Sol LeWitt, e Robert Smithson, artistas ligados em maior ou menor grau pela linha minimalista. Richard Serra ajudaria Robert Smithson em um de seus mais famosos *earthworks*, "*Spiral Jetty*"¹¹ no *Great Salt Lake*, em Utah, no ano de 1970.

O trabalho de Richard Serra passa, ainda durante os anos sessenta, por um questionamento: o do próprio espaço. Pode-se dizer que o próprio lugar e a noção da escultura se encontravam em mutação. Neste período, o artista começa a trabalhar

com equilíbrios precários. Nestas obras, o próprio peso dos materiais, aliado à força da gravidade, se encarregava de formar a obra.

Serra abriu mão de colar ou soldar as partes componentes, mantendo-as em um estado efêmero, quase que precário e até hoje se utiliza deste recurso, sendo “Serpente”, de 1997, um bom exemplo da ação dessas forças que mantêm a obra em pé. Quanto à isso, observaria Serra, que a maior ruptura da escultura do século XX teria ocorrido quando o pedestal foi removido.



FIGURA 19
 RICHARD SERRA - *Skullcracker Series:*
Stacked Steel Labs
 1969 - Instalação na *Kaiser Steel Corporation*.
 Obra destruída. Fontana, Califórnia, EUA.

Para Rosalind Krauss (1985, p. 92), em seu ensaio “A escultura no campo ampliado”, a base da escultura transformada em um “fetiche” faz com que a escultura absorva este pedestal para si, retirando-o de seu local original. Dessa forma, a escultura

Foto Revista Bravo



FIGURA 20
 RICHARD SERRA - Serpente - Três Estruturas em aço
 1997 - Museu Guggenheim de Bilbao. Bilbao, Espanha.

impõe a sua própria autonomia, através “da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção”.

Krauss classifica ainda Richard Serra e também outros artistas, seus contemporâneos como Walter de Maria, Robert Irwin, Bruce Nauman, entre outros, como pós-modernos, não vendo problema algum a autora em classificá-los com esse rótulo, já que julga tratar-se de um “termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo”. (KRAUSS, 1985)

David Batchelor (1999, p. 73) preferiu usar o termo contemporâneo para classificar esses artistas.

Em 1969, Richard Serra faz sua primeira exposição individual nos Estados Unidos, na *Leo Castelli Warehouse*. O marchand Leo Castelli pagava à Richard Serra um salário periódico em troca dos direitos de propriedade sobre a sua obra em caso de morte.

No final da década de sessenta e também na década seguinte, Richard Serra faria ainda experiências com a vídeo-arte.

Uma de suas experiências, “Mão agarrando chumbo”, de 1969, mostra as tentativas as vezes bem e as vezes mal sucedidas do artista em agarrar uma pequena barra de chumbo. Não importa o sucesso ou o fracasso e sim as tentativas que vão se somando

Foto Revista Bravo



FIGURA 21
 RICHARD SERRA - Maquete para “A Questão do Tempo”
 Elipses em aço.
 2005 - Museu Guggenheim de Bilbao. Bilbao, Espanha.

seqüencialmente umas às outras, “como um náutilo vai acrescentando câmaras à sua concha” (KRAUSS, 2001, p. 293). Este seqüenciamento era característica da escultura minimalista e também da pintura de Frank Stella.

O trabalho de Serra, na década de setenta, alcançaria proporções monumentais, passando a ocupar o espaço da arte pública em lugar dos ambientes fechados das galerias de Arte.

No início dos anos oitenta, a polêmica de sua obra “*Tilted Arc*”, ganhou repercussão internacional. A obra, encomendada pelo próprio governo americano em 1981, foi destruída oito anos depois, depois de uma acirrada disputa judicial. Em 1993, Richard Serra foi eleito para a *American Academy of Arts and Sciences*¹².

O Centro de Arte Hélio Oiticica convidou Richard Serra para uma exposição individual no Rio de Janeiro, em 1997. Única exposição realizada pelo artista em território nacional.

Serra inaugurou recentemente o conjunto de esculturas “Questão do tempo”, uma instalação definitiva para o Museu Guggenheim de Bilbao. Trata-se de um conjunto de oito peças monumentais em aço, que segundo a Revista Bravo (número 93, p. 42-45) tem custo estimado pela imprensa norte-americana em vinte milhões de dólares. O conjunto se juntou à obra “Serpente”, que já integrava o espaço do museu desde 1997.

3.4.2 UM ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Embora algumas publicações coloquem Richard Serra no rol dos escultores minimalistas da década de sessenta, é necessário lembrar, primeiramente, que o próprio termo minimalismo nunca foi consenso entre estes artistas. David Batchelor, na obra “Minimalismo”, aborda a obra de cinco artistas que seriam a síntese desta corrente que, segundo eles mesmos, jamais existiu como movimento. São eles: Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994), Sol Le Witt (1928) e Robert Morris (1931). Por outro lado, existem artistas contemporâneos que possuem pontos de contato com as idéias defendidas pelos minimalistas. Para Batchelor, trata-se já de artistas contemporâneos.

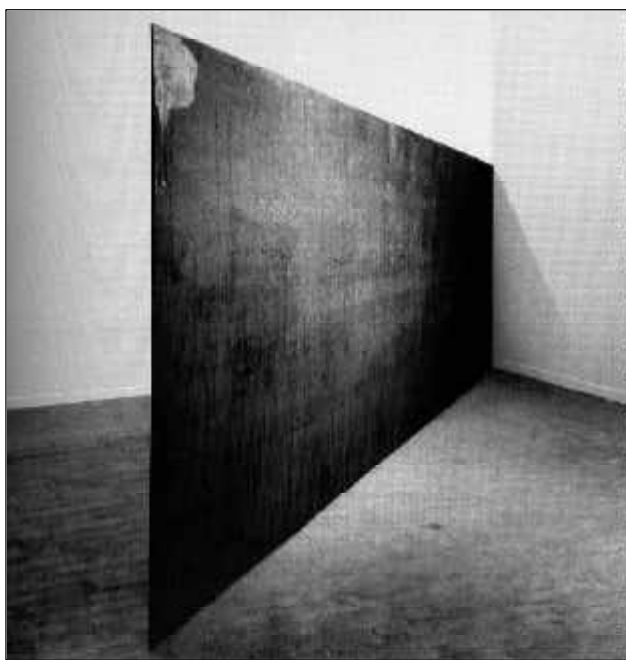


FIGURA 22
RICHARD SERRA - *Strike: To Roberta and Rudy*
1969-1971 - Coleção Giuseppe Panza di Biumo.
Varese, Itália.

Segundo o autor, “muitos artistas contemporâneos produziram obras claramente relacionadas e que poderiam ser vistas como uma continuação, uma expansão ou uma crítica dos trabalhos que consideramos até então” (BATCHELOR, 1999, p. 73).

Dentro desse modelo de pensamento entram Robert Smithson, Eva Hesse e o autor de "*Tilted Arc*", Richard Serra.

Serra é muitas vezes identificado mais estreitamente com a arte minimal por suas esculturas feitas de enormes seções de aço cor-ten não-trabalhado, ou blocos de aço forjado. Contudo, estas têm muitas vezes uma escala nunca ou quase nunca abordada pelos outros artistas; são quase sempre sólidas e monolíticas; quando se trata da junção de partes, cada uma dessas partes usualmente transmite uma impressão de densidade e peso extremos; e os trabalhos; são freqüentemente dinâmicos na composição e na disposição. (BATCHELOR, 1999)

Richard Serra e Robert Smithson, talvez estejam mais ou menos próximos de uma ruptura onde não parece possível estabelecer, por várias razões, a fronteira exata de onde termina do período anterior e inicia-se aquele a que chamamos contemporâneo. Ainda em se tratando do rótulo de minimalista, o próprio Serra se diz afastado dessa corrente estética.

Os trabalhos não estão baseados em idéias a priori ou em propostas teóricas. Nesse sentido, meu trabalho se diferencia dos minimalistas. Uma das maiores limitações do minimalismo é a sua relação com o contexto. Os trabalhos minimalistas foram feitos, originalmente na década de 1960, para espaços de loft. Esses espaços foram então imitados pelas galerias dos anos 70 e 80 para serem outra vez reproduzidos pelos novos museus na década de 90, onde foram aperfeiçoados e neutralizados na forma de caixas de sapatos bem iluminadas. (SERRA, 1997)

Uma das mais importantes preocupações desses artistas foi a de levar a arte das galerias para uma "arena pública". De um lado, temos Serra com suas esculturas totalmente urbanas e de outro, os *earthworks* de Smithson. Embora pareçam dois pólos distintos, os dois tipos de trabalho acabam por levar em conta as características locais, o que não poderia ser diferente, já que a integração entre obra e local acontece. Essa maneira de operar guarda ainda uma relação com os trabalhos de Dan Flavin, que talvez teriam já buscado explicitamente um diálogo da obra com o seu local de exposição. No caso específico deste artista, a galeria de arte.

3.4.3. A ENCOMENDA DE *TILTED ARC*

Em 1981, logo após a inauguração de “*Tilted Arc*” na *Federal Plaza*, em Nova Iorque, Richard Serra foi chamado à Washington afim de receber os cumprimentos do presidente dos Estados Unidos na ocasião, Jimmy Carter. O artista, convidado pela NEA - *National Endowment for The Arts*¹³, recebeu a homenagem por sua contribuição à herança cultura dos Estados Unidos.



FIGURA 23
RICHARD SERRA - *Tilted Arc* - Escultura em aço Cor-Ten
1981 - *Federal Plaza*, Nova York, EUA. Obra destruída.

A história inicia-se dois anos antes, em 1979, quando o artista recebeu a encomenda da GSA - *General Services Administration*¹⁴, para a construção de uma escultura que seria instalada na *Federal Plaza*, 26 em Manhattan. Uma obra que ficaria instalada em caráter permanente. Dessa maneira, o artista recebeu garantias de que sua obra seria totalmente incorporada ao projeto arquitetônico da praça. Representantes da GSA de Washington e de Nova Iorque participaram de todas as reuniões a respeito da obra e

todos pareciam estar de acordo. Estudos de impacto foram encomendados, tanto no que dizia respeito ao tráfego de pedestres, como de táticas de policiamento da praça e até mesmo possíveis interferências no escoamento de água. O projeto foi aprovado, inclusive pela empresa responsável pelo projeto arquitetônico original da praça. Por fim, parecia que o interesse de todos era que Serra desenvolvesse uma obra de caráter permanente.

Em 1981, depois de atender a um pedido do escritório da GSA em Nova Iorque e alterar levemente a localização da curva de aço na praça, a obra foi instalada e ancorada na subestrutura de aço e concreto. A obra de Serra, como legado cultural dos Estados Unidos, não duraria muito, seria retirada, ou melhor, “destruída” em 1989.

3.4.3.1. A POLÊMICA E A DESTRUIÇÃO DA OBRA

Segundo Richard Serra, durante, e logo depois de sua instalação, a obra recebeu poucas reclamações. Edward D. Re, presidente do Tribunal de Comércio Internacional, também localizado na Praça, durante a instalação do “*Tilted Arc*”, encaminhou diversas cartas à GSA de Washington, afim de que a obra não ficasse exposta de forma permanente na praça. A resposta negativa enviada ao juiz Edward Re veio diretamente de Washington, o que enfraqueceu o conteúdo crítico das cartas. Segundo consta, a obra não recebeu nenhuma crítica, de nenhuma espécie até o ano de 1984.

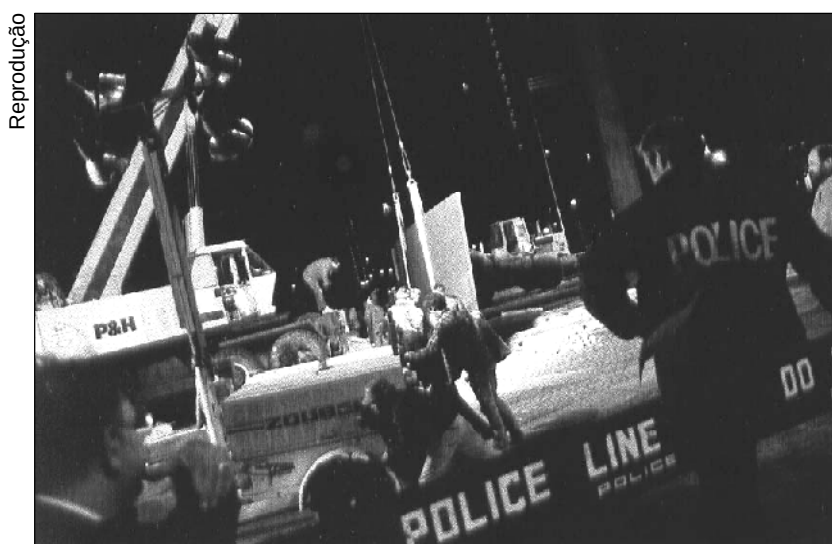


FIGURA 24
15 de março de 1989. *Tilted Arc* é finalmente destruída.

No mais grotesco e sinistro testemunho, havia aqueles que insistiam que o *Tilted Arc* tornava a Federal Plaza um lugar perigoso de se estar durante as manifestações públicas políticas. Diziam que a escultura não somente impedia a vigilância da polícia local, mas que poderia também servir como anteparo para a detonação de explosivos por terroristas. Uma especialista federal em segurança física empregada pela GSA, comparou o *Tilted Arc* com artifícios usados pelos especialistas em bombas para regular forças explosivas. Ela mostrou que o *Tilted Arc* era particularmente qualificado para funcionar assim porque iria “direcionar as forças explosivas não só para cima como num ângulo voltado para os dois edifícios”. Ao classificar a escultura de artifício terrorista, o governo jogou com os medos mais básicos do público e tentou criar uma atmosfera de paranóia. (SERRA, 1989)

“*Tilted Arc*’ foi destruído¹⁵ em 15 de março de 1989”. Pragmática, a frase pinçada do texto de Richard Serra publicado originalmente na Revista *Art in America* em maio de 1989, resume os acontecimentos que levaram à retirada da obra. Com esse veredicto, dado pelos tribunais e assentido por Serra depois de uma batalha judicial intensa, teve-se a certeza de que “*Tilted Arc*” jamais poderia ser remontado em uma outra localidade.

3.4.4. RIO ROUNDS: A EXPOSIÇÃO DE RICHARD SERRA NO BRASIL

Richard Serra concebeu, em 1997, *Rio Rounds*, o que foi a sua primeira exposição em território brasileiro. Com a ajuda de sua esposa, Clara Weyergraf Serra, e de dois assistentes: Allen Glatter e Trina McKeever, o artista criou uma obra que revestiu a arquitetura do Centro de Artes Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, com formas redondas de cor preta de diferentes dimensões.



Fotos Paulo Jares

FIGURA 25
Richard Serra em dois momentos do processo de instalação do *site-specific Rio Rounds*, no Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil.

Essas esferas são pintadas diretamente sobre a parede com uma mistura de graxa, cera, pigmento e óleo. Na forma de tijolo, a mistura é previamente aquecida e depois depositada na parede ou no teto.

Para o artista, cada parede, cada canto da edificação exerce um papel em sua obra que é fundamental, na medida em que cada um desses detalhes é determinante para a pintura destas esferas nas paredes do Centro de Artes Hélio Oiticica.

A exposição teve caráter efêmero. As esferas que Richard Serra produziu para “*Rio Rounds*” desde março de 1998, não se encontram mais nas paredes da instituição¹⁶.

A princípio, qualquer obra de arte, parece requerer a presença física do espectador, no entanto, parece que uma obra que reveste um edifício, um espaço tridimensional,

parece requerer ainda mais fortemente essa presença física, para que ele participe de todo o entorno que envolve a obra.

Para Helena Severo, então Secretária Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, o catálogo da exposição é “um verdadeiro *making of* do processo de criação do artista”. Entretanto, parece tratar-se de um pouco mais do que isso, como sinaliza também em texto no próprio catálogo, Rui Ohtake, quando escreve que o referido catálogo deve ser bem cuidado, pois é o que sobrou da exposição de Richard Serra.

O catálogo traz um ensaio fotográfico da fotógrafa Márcia Folleto, que mostra Serra e os seus assistentes desenhando e depois preenchendo as grandes esferas ao longo da arquitetura do edifício.

Ohtake parece reconhecer a importância desse ensaio, na medida que é o que realmente ficou da exposição. O ensaio constitui, de forma incompleta e indicial, é verdade, talvez não o único, mas o mais importante documento da exposição e, portanto, o mais importante vetor de uma tentativa de fruição remota da obra do artista americano.

Diz-se incompleto e indicial, não por uma questão técnica e menos ainda por falta de competência por parte da fotógrafa. Não se trata, em absoluto disso. O fruidor, impossibilitado de observar a obra, utiliza-se do recurso do catálogo, uma muleta, já que o produto é uma visão bidimensional e subjetiva (o olhar da fotógrafa), e que, mesmo assim, constitui o seu mais importante documento.

Apesar dessa pequena discordância, é fácil concordar que o “*making of*” da exposição de Serra nos mostra seu processo de criação, já que o Centro de Artes Hélio Oiticica serviu também como ateliê. Era lá que Serra tomava as decisões quanto ao tamanho e a forma, determinados pela especificidade das paredes, tetos, cantos e as condições de luz.

Na maioria das vezes, o local determina como penso sobre o que vou construir; se é um espaço urbano ou uma paisagem, uma sala ou qualquer outro ambiente arquitetônico. Alguns trabalhos são realizados no local do começo ao fim. Foi o que aconteceu aqui no Centro de Artes Hélio Oiticica, onde tentei reestruturar o espaço com os desenhos. A localização, a forma e a escala dos desenhos foram determinadas no fazer, no realizar. (SERRA, 1997)

A instalação dessas superfícies negras requer uma complexa tomada de decisões que derivam de uma experiência direta do espaço, ao mesmo tempo ativando-o e alterando a nossa experiência. (KLABIN, 1997)

Serra diz ainda, que a colocação das esferas não passa por nenhum tipo de processo aleatório. De fato, qualquer caráter aleatório parece não estar condizente com a idéia da obra de arte idealizada para um local específico.

Analisei o contexto desse Centro no que diz respeito à circulação e à condições espaciais. Como a pessoa entra e percorre a sucessão de salas, onde a pessoa para, vira, continua a caminhar; onde se encontram os eixos principais, onde passagens e arcos surgem: todos esses aspectos foram considerados na colocação dos redondos. (SERRA, 1997)

Richard Serra, produziu uma obra que foi efêmera, uma obra que se afasta dos circuitos comerciais das galerias de arte e até mesmo dos museus que preservam obras de arte contemporânea, já que, no máximo podem preservar registros indiretos.

A obra de arte intrinsecamente ligada a um lugar - não mais o *tableau* que é o maior símbolo e mercadoria que a burguesia criou na arte - é uma das linhas produzidas nos tempos atuais, que tem em Richard Serra o mais excepcional artista. (OHTAKE, 1997)

A obra "*Rio Rounds*", de Richard Serra se esvaece, escoar pelo tempo, guardada na memória de quem lá esteve. Resta àqueles que não presenciaram a obra em sua plenitude tentar juntar as peças de um quebra cabeças, que, mesmo montado, notam-se divisões.

NOTAS

1. Nas notas de pagamento da obra, entretanto, aparece o nome do florentino Giovannino de Dolci.
2. do francês *modernité*, aliás a Baudelaire se atribui a criação do termo modernidade.
3. Walter Benjamin, crítico e ensaísta alemão ligado à escola de Frankfurt suicidou-se ante a perspectiva de captura pelos nazistas em 1940 na fronteira da França com a Espanha.
4. A economia americana no pós Segunda Guerra Mundial, bem como a hegemonia do país no ocidente nas décadas seguintes, proporcionou o desenvolvimento de uma sociedade consumista baseada no modo de produção capitalista. Apesar de a Arte Pop ter surgido na Inglaterra, é em território americano que ela encontrou seu terreno mais fértil.
5. Umberto Eco é escritor, crítico e filósofo italiano. O autor é bastante conhecido pelos seus romances, dos quais destaca "O Nome da Rosa", publicado em 1980. Eco escreveu e organizou inúmeras obras sobre semiologia, semiótica, crítica de arte e estudos em comunicação de massa, tais como "Obra Aberta", de 1971 e "Apocalípticos e Integrados", de 1981.
6. Ligia Canongia é crítica e curadora de arte independente e é pós-graduada em história da arte e da arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
7. As vertentes do design gráfico oriundas das escolas Bauhaus e de outras correntes por ela influenciadas podem ser chamadas de funcionalistas, em oposição às formas mais decorativas da estética *art nouveau*, ou mesmo das pós-modernas do período atual, mas não de Minimalistas.
8. Mais detalhes sobre essa relação e possíveis direcionamentos para um estudo das relações entre o público e as novas poéticas individuais podem ser consultados no texto "Do Manifesto Contemporâneo", trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Anhembi Morumbi para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social.
9. O mesmo se aplica às fotos da exposição de Richard Serra no Brasil, "*Rio Rounds*", única até o presente momento e que faz parte do escopo de estudo dessa dissertação por tratar-se sobretudo de uma obra *site-specific*.
10. Ives Klein patenteou, em 1955, o azul que chamou "Azul internacional Klein", cor que usaria por diversas vezes ao longo de sua obra. O fato do artista ter patenteado, e portanto, declarar sua propriedade sobre a cor, tem excepcional caráter conceitual.
11. "Cais Espiral", em tradução da língua inglesa.
13. "Dotação Nacional para as Artes", em tradução da língua inglesa.
14. "Administração dos Serviços Gerais", em tradução da língua inglesa.
15. Nas referências à remoção ou retirada da obra preferiu-se atribuir o termo "destruição", já que Serra declarou que qualquer remanejamento ou mudança acarretaria em destruição de "*Tilted Arc*".
16. A exposição durou de 27 de novembro de 1997 à 31 de março de 1998.

4. SITE-SPECIFIC ART NO BRASIL - O PROJETO ARTE/CIDADE

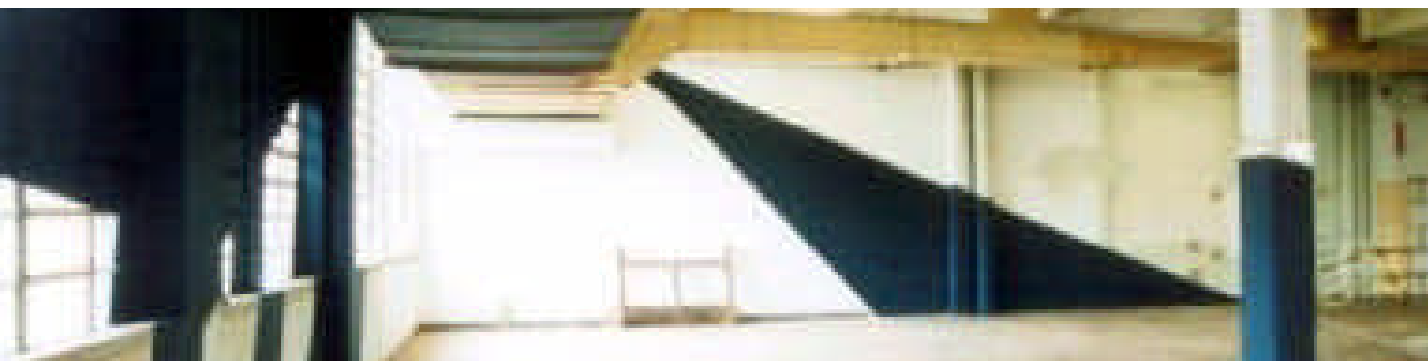


FIGURA 26 - REGINA SILVEIRA - Cor, Cordis - Parte interior
2003 - Arte/cidade zona leste. Obra destruída.

Arte/cidade inscreve-se numa nova visão da cultura, voltada para o incremento dos circuitos de difusão e trocas que vitalizem as diferentes áreas artísticas e espaços culturais. (OHTAKE, 1994)

O poeta e crítico francês Charles Baudelaire, já escrevia ainda no século XIX sobre a influência da modernidade nas grandes cidades, sendo a Paris da época sua grande referência. O poeta também se refere ao novo herói deste novo paradigma moderno, segundo ele “um Hércules, para o qual não há nenhum trabalho”¹. Para ele, o artista moderno por excelência tem ainda o trabalho comparado com a arte de um esgrimista, quando “luta” contra o tempo, o papel e o seu material para retratar esse novo tempo, mais veloz, dessa nova cidade moderna.

Durante todo o século XX e nesses primeiros anos de século XXI, as metrópoles têm aprofundado seus contrastes, oferecendo uma variada gama de informações visuais, táteis, olfativas e auditivas. É nesse ambiente contemporâneo da metrópole que acontece, desde 1994, o Projeto Arte/cidade, organizado pelo filósofo e curador Nelson Brissac Peixoto. “Cidade sem Janelas”, aconteceu de 12 a 27 de março de 1994 e foi a primeira edição deste projeto que integra a obra de arte à realidade urbana, seja esta interna (*indoor*) ou externa (*outdoor*).

A presença desse item nessa pesquisa se justifica pelo fato de que a cidade é retomada,

em certos aspectos, da mesma maneira que paisagens remotas e áreas fabris foram apropriadas por outros artistas nas décadas de sessenta e setenta para que suas obras dialogassem com esses espaços, muitas vezes por meio de operações *site-specific*. Além disso, a forte presença da artista Regina Silveira em várias edições, com projetos com essa proposta, não poderia ser ignorada em um trabalho que visa dissertar sobre as obras dessa artista que trabalham fortemente com as questões *site-specific*. A mais recente edição, “Arte/cidade zona leste”, aconteceu em 2002 na zona leste da cidade de São Paulo.

Arte/cidade inscreve-se numa nova visão da cultura, voltada para o incremento dos circuitos de difusão e trocas que vitalizem as diferentes áreas artísticas e espaços culturais. Criar uma dinâmica cultural que proporcione formas mais ricas de espectação e engendre uma demanda mais intensa de novas produções. Com esse projeto inauguramos uma nova perspectiva nas atividades culturais: uma série de eventos - integrando artes plásticas, teatro, fotografia, cinema, música, dança, arquitetura e vídeo - que atualizem a produção contemporânea. Criações artísticas e debates sobre um dos temas mais fascinantes da vida moderna: a cidade. (OHTAKE, 1994)²

Os artistas são responsáveis por diálogos com a cidade. Uma característica marcante das edições do “Arte/cidade”, até o momento, é o contato com o passado. Esse contato não se dá pelo apelo nostálgico, e sim pela idéia da reformulação, da proposição de um novo contato, de uma reciclagem. Ao longo de suas edições, o Projeto foi abrigado em edifícios ou locais que tiveram sua finalidade no passado e apenas existiam, apenas ali estavam, abandonados, como se alguém, ou a própria cidade como um todo os tivesse exaurido. “Arte/Cidade”, ao ocupar esses locais, estabelece um ponto de ruptura para o renascimento da própria cidade, e ainda reforça o caráter volátil e efêmero de algumas obras de arte produzida para um lugar específico. Evidencia a importância do fator presencial, já que as fotos, os catálogos e os vídeos não substituem a vivência de estar lá naquele espaço e tempo.

É certo que a foto de uma tela exposta no museu do Louvre também não substitui a fruição desta ao vivo, entretanto, pode-se ir a Paris e visitar a obra ali exposta. Por outro lado, a profusão de idéias, o conjunto das obras associados a toda uma trama que as transforma não pode ser gravado ou registrado sem prejuízo de conteúdo.

Esses relatos pode ser de dois tipos: um de cunho documental, por exemplo os catálogos oficiais e outro: de cunho artístico, compondo uma nova obra a partir da primeira, por exemplo os vídeos produzidos pela PaleoTV³ sobre o evento, sendo, é claro essa uma divisão por vezes complexa.



FIGURA 27
Interior das indústrias Matarazzo em 1997.

“Cidade sem janelas” (1994), já demonstrava força. As edições posteriores foram ainda mais fundo na discussão das relações da obra de arte incorporada ao ambiente urbano e fora do circuito tradicional.

A força e a importância de um projeto contínuo e dessa amplitude está em vários fatores, foram destacados aqui em três pontos de direto interesse e foco desta dissertação:

a) O diálogo da obra de arte com a cidade: uma obra de arte dentro do ambiente controlado do museu, produzido e encenado para esse fim, se comporta como um elemento estático, já que se encontra preparado para a fruição do público, que se dirige àquele local com esse propósito. Sob esse ponto de vista, o diálogo da obra, seja esta de qualquer tipo, com o espaço tradicional de exposição não oferece qualquer

surpresa, já que se trata de um ambiente onde tudo é controlado. Necessário retomar para justificar essas idéias os conceitos descritos por Brian O'Doherty em seu livro "No interior do cubo branco", acerca do espaço expositivo. Por outro lado, a cidade não oferece a mesma segurança controlada do espaço museológico convencional, e aqui inclui-se também a galeria de arte como espaço preparado para receber o diálogo entre obra e público. A cidade, ou melhor, a metrópole urbana, por excelência, oferece desafios aos artistas e suas obras, já que as variáveis, uma vez que a obra se encontra fora da instituição tradicional, e portanto mais vulnerável, passam de controladas a incontroláveis. Além disso, novas variáveis como o clima externo, o tráfego de veículos, os engarrafamentos, e o público dito comum, passam a fazer parte dessa complexa equação fenomenológica.

b) a "precariedade" dessa exposição, ou melhor superexposição: a medida que essas obras passam a ocupar um lugar dessacralizado, passam a ser, em teoria, mais passíveis de críticas, até porque o espectador comum, as pessoas que transitam por essas ruas, indo e vindo do trabalho ou de seus compromissos, não estão ali propriamente para apreciá-las. De um lado, isso pode provocar uma sensação de invasão por parte do público fruidor, que tem o seu espaço invadido por um corpo estranho, que geralmente tem mesmo essa finalidade, a de fazer-se perceber. De outro, pode-se criar com isso novas relações com o ambiente, com os arredores. Na pressa das grandes metrópoles, no seu tempo reduzido, no estresse diário desse novo homem (moderno, talvez pós-moderno) não lhe sobra muito tempo para olhar ao redor e acompanhar o mundo a sua volta. A rotina de passar todos os dias pelos mesmos itinerários não colabora em modificar essas situações. Nelson Brissac chama a atenção a essa transcendência do moderno no catálogo de "A cidade e seus fluxos" (1994).

No primeiro bloco de Arte/cidade, tinha-se por pressuposto uma relação com o mundo ainda típica do séc. XIX: a cidade Baudelairiana, campo da experiência, do trajeto, do olhar. Uma relação estabelecida na escala do indivíduo. Hoje não é mais possível fazer essa itinerância como um passeio. Há muito que o deslocamento leva o transeunte a perder-se no caos urbano. (BRISSAC, 1994)

Ao se deparar com essa obra saída de seu espaço natural ou melhor ainda anti-natural⁴, esse espectador olha para esse objeto invasor como um elemento novo, recriando, muitas vezes, as suas próprias relações com o espaço. Nesse novo espaço, a obra contemporânea, que no ambiente controlado dos museus já gera muitas vezes controvérsia, encontra-se desprotegida de toda e qualquer crítica. Talvez não exista proteção alguma, seja a crítica do jornal, a reportagem na televisão, muito menos os gostos cristalizados pela tradição para essa obra que retornando ao mundo real e perdendo na parte ou na totalidade, a força a ela anteriormente atribuída, recria com esse novo espectador, um novo espaço, dentro do mundo real e, sujeita, portanto, às leis da realidade. Em tese, isso promoveria um alargamento dessa fruição, uma ampliação dessas possibilidades.

c) a reação do público que tem seu espaço invadido por um elemento novo: o público dito comum tem reações das mais variadas frente a uma obra de arte que invade o espaço da cidade por ele percebido, espaço do mundo real. As crianças particularmente parecem trabalhar com essa idéia de modo menos racional e até por isso satisfazem a sua curiosidade de forma mais inocente e criativa, o que ocorre até mesmo no ambiente dos museus, embora estes pareçam mais obtusos e indecifráveis para as crianças, mas sobretudo os adolescentes⁵.

Após a sensação do estranhamento de ter o seu espaço invadido e de ter a atenção voltada novamente para um lugar que já por fazer parte do repertório desse novo espectador este ambiente já passava totalmente despercebido, pode vir à tona a pergunta se realmente se trata de uma obra de arte. Na mente desse novo fruidor dessas intervenções, ainda reside um tradicionalismo cristalizado por toda uma geração, moderna, inclusive, que a verdadeira arte se encontra nos museus. Para tornar tudo isso ainda mais complexo, a noção de “boa” arte está ligada muitas vezes ao que é pictórico ou escultórico, em seus termos tradicionais ou ainda em última análise figurativo e fiel à realidade objetiva, contrário ao abstrato, ou sem paralelo no mundo real.

Uma outra sensação possível talvez seja a da curiosidade. A da criança, provavelmente será saciada pela aproximação e pelo entendimento que o repertório dela fará

do objeto ou idéia, a falta ainda de muitos paradigmas que se estabelecem na fase adulta agirá como facilitador desse processo de aproximação com o contemporâneo. A sensação do adulto, por sua vez, tende a se transformar em uma negação do valor artístico daquele objeto ou idéia, já que ele vem desagregado daquilo que o notabilizaria como obra: o museu de paredes brancas, ou o ambiente asséptico das galerias mais tradicionais. Esses sintomas denunciariam uma modernidade ou uma noção de modernidade ainda não superada. Nas últimas décadas aconteceram inúmeras revoluções e inquietações, mesmo depois das assim chamadas vanguardas históricas que principalmente em nosso país ainda não foram totalmente assimiladas⁶, fator que, aos poucos, tende a ocorrer e vem ocorrendo, para que um melhor entendimento de projetos como o Arte/cidade seja possível.

4.2.2.1. CIDADE SEM JANELAS, 1994

Muito se fala da dureza e da rudeza das grandes cidades, seus contrastes e distorções. São Paulo não é diferente. Por vezes, durante o trajeto de metrô ou de ônibus, indo de um lugar a outro da cidade, mal se percebe essa grande metrópole ao nosso redor.

A exploração que sempre visou e visa tirar da natureza aquilo que pode ser útil e lucrativo ao homem parece ocorrer, nos dias atuais, também nas grandes cidades. A exemplo do que acontece com a natureza, pontos da cidade parecem ser exauridos pela ação do homem, que, através de suas intervenções, de seu comércio e sua indústria, retira dessas fontes tudo o que elas podem oferecer e depois as abandona, como se abandonasse a terra cansada pela monocultura e parte para outros lugares, prontos para serem exauridos pelo mesmo sistema produtivo.



FIGURA 28
CARMELA GROSS - Sem Título - Projeto Arte/cidade
1994 - Matadouro Municipal da Vila Mariana. São Paulo, Brasil.

Inclusive por esta razão, a cidade cinza nos passa pelo olhar como um filme assistido repetidas vezes, que portanto não nos atrai enquanto espectadores, como aconteceu na *première*. Repensar esses espaços, ainda que por um determinado tempo, é

também torná-los novos para o olhar cansado do habitante dessa cidade, próximos por conta dos mais variados motivos, desses espaços.

Os galpões do antigo Matadouro da Vila Mariana abrigam um mundo subterrâneo e sombrio. Um espaço desprovido de memória, do qual só restam a estrutura fabril e resquícios mecânicos da atividade esquecida. As grossas paredes de tijolos, as portas e janelas cerradas exercem um peso opressor. Universo maquinal marcado pela corporiedade, onde o arado fende a terra e a alavanca move as engrenagens. Esforço humilde contra um mundo coagido pela força da gravidade. (BRISSAC, 1994)

Ainda segundo Nelson Brissac Peixoto, os artistas produtores dessas intervenções, seriam “puxados para baixo”, pela concretude desses espaços esquecidos da metrópole, trabalhando não com o ambiente idealizado e controlado de um mundo ideal, mas no mundo real, regido portanto por leis naturais. Em uma comparação direta, temos de um lado o ambiente controlado em todos os detalhes de um museu ou galeria de arte, e do outro um ambiente regido por suas próprias leis (naturais), no caso da primeira edição do projeto “Arte/cidade” o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana.

Tabela 1 - Arte/cidade 1 - Cidade sem Janelas - Artistas e Obras

Artista	Nasc.	Obra	Local
André Klotzel	São Paulo, 1954	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Anne Marie Summer	São Paulo, 1955	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Antonio Saggese	São Paulo, 1950	Espelhos e Janelas Monumento Enjaulado	Matadouro Municipal - Vila Mariana Matadouro Municipal - Vila Mariana
Arnaldo Antunes	São Paulo, 1960	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Arhur Omar	Poços de Caldas, 1948	Inferno	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Carlos Fajardo	São Paulo, 1941	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Carmela Gross	São Paulo, 1946	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Cássio Vasconcelos	São Paulo, 1965	“Afresco fotográfico”	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Eder Santos	Belo Horizonte, 1960	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Enrique Diaz	Lima, 1968	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Jorge Furtado	Porto Alegre, 1959	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
José Resende	São Paulo, 1945	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Livio Tragtenberg	São Paulo, 1961	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Marco Giannotti	São Paulo, 1966	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana
Susana Yamauchi	São Paulo, 1957	Sem título*	Matadouro Municipal - Vila Mariana

* O catálogo oficial e as referências digitais consultadas não oferecem clara referência a um título definido para essas obras.

Se no primeiro caso trata-se de um lugar regido pelas leis da artificialidade, como o controle da temperatura, a cor das paredes, suas linhas retas, o controle de acesso pelo público, isolamento acústico, controle da umidade do ar, entre outros fatores, no segundo caso pode-se perceber que imperam as leis do mundo real, não controladas.

O antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, hoje é ocupado pela Cinemateca Brasileira. O matadouro foi inaugurado em 1887, e colaborou no povoamento do bairro, bem como para o desenvolvimento do comércio local.

O primeiro bloco de Arte/Cidade - Cidade sem janelas, realizado em 1994, ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, em São Paulo. Havia aí um espaço murado, uma estrutura arquitetônica pesada e isolada do resto da cidade. Ela recebeu artistas voltados para um corpo a corpo com a matéria, a inércia e o peso das coisas.⁷

Embora existam outros números, oriundos de outras fontes, o catálogo oficial da primeira edição do Projeto conta com quinze artistas, esse mesmo número encontra-se no vídeo dirigido por Lucas Bambozzi e Eliane Caffé, e produzido pela PaleoTV. Desses nomes, temos onze da cidade de São Paulo. Dos quatro restantes temos dois de Minas Gerais, um nome do Rio Grande do Sul e ainda o nome de Enrique Diaz, nascido em Lima, no Peru, mas radicado no Brasil. O grande número de artistas residentes na cidade onde o evento se realizou pode vir a denotar a própria relação pessoal desse com o espaço de suas obras. Nos demais casos a relação destes outros artistas com grandes cidades não poderia ser ignorada.

4.2. A CIDADE E SEUS FLUXOS, 1994

Guilherme Mossa



FIGURA 29

GUTO LACAZ - Projeto para a obra Periscópio - Projeto Arte/cidade 1994 - Antigo edifício da Eletropaulo. São Paulo, Brasil.

A segunda edição do “Arte/cidade”, ocupou o topo de três prédios localizados no centro de São Paulo e seus arredores. Diferente da primeira edição que estava circunscrita a uma área precisa, a segunda não se preocupou em estabelecer um limite rígido para essas experiências. Dessa maneira, as obras podiam dialogar com a cidade que as abrigava de forma mais direta. O controle que geralmente a instituição que abriga obras de arte possui, e que começou a ser perdido na primeira edição, nesta segunda começava a se perder por completo, o que, sem dúvida, tornou a experiência da fruição destas obras pelo público anônimo da cidade muito direta. Segundo Nelson Brissac, a segunda edição Arte/cidade não foi circunscrita à uma área cercada e sim um lugar de passagem.

É um lugar de passagem, simbolizado pelo viaduto do Chá. Num dos pólos, o prédio da Eletropaulo. Do lado oposto do Anhangabaú, a antiga sede do Banco do Brasil. E ainda o edifício Guanabara, na esquina da Avenida São João. Além disso, a área do vale e as ruas circundantes. (BRISSAC, 1997)

Embora existam, como no caso anterior, outros números, oriundos de outras fontes, o catálogo oficial da segunda edição do Projeto conta com vinte e dois artistas. Desses

Tabela 2 - Arte/Cidade 2 - A Cidade e Seus Fluxos - Artistas e Obras

Artista	Nasc.	Obra	Local
Abílio Guerra	São Paulo, 1959	Robô Motoman - DFV riscando areia	Edifício da Eletropaulo*
Marcos do Valle	Taquaritinga, 1954	/ A cidade e seu duplo	
Andrea Tonacci ⁹	Roma, 1944	Óculos para ver pensamentos	Banco do Brasil
Anna Muylaert	São Paulo, 1964	Do inferno ao céu	Edifício da Eletropaulo*
Artur Lescher	São Paulo, 1962	Meus olhos	Banco do Brasil
Artur Matuck	São Paulo, 1949	Trabalhando no vermelho	Banco do Brasil
Carlos Fadon Vicente	São Paulo, 1945	Telage'94	Banco do Brasil
Carlos Reichenbach	Porto Alegre, 1945	Olhar e sensação	Vale do Anhangabaú
Cecílio Neto	S. J. da Boa Vista, 1954	A velocidade do cinema	Vale do Anhangabaú
Fujocka	Uberaba, 1969	Cidade secreta	Banco do Brasil
Guto Lacaz	São Paulo, 1948	Periscópio	Edifício da Eletropaulo*
Iole de Freitas	Belo Horizonte, 1945	Colunas de Daedalus	Banco do Brasil
José Vagner Garcia	São Paulo, 1956	A pele da imagem	Edifício da Eletropaulo*
Lenora de Barros	São Paulo, 1953	Ácida Cidade	Edifício Guanabara
Otávio Donaschi	São Paulo, 1952	Persona paulista	Banco do Brasil
REGINA SILVEIRA	PORTO ALEGRE, 1939	VÓRTICE	EDIFÍCIO DA ELETROPAULO*
Rubens Mano	São Paulo, 1960	Detetor de ausências	Vale do Anhangabaú
Tadeu Jungle	São Paulo, 1956	Elevadores	Edifício Guanabara
Tadeu Knudsen	Santos, 1953	Quanto pesa vale	Vale do Anhangabaú
Walter Silveira	São Paulo, 1955	Guanabara - H. W. One	Edifício Guanabara
Waltércio Caldas	Rio de Janeiro, 1946	A Matérias tem dois corações	Edifício Guanabara
Wilson Sukorski	São Paulo, 1955	A roda	Edifício da Eletropaulo*

* Atual Shopping Center Light.

nomes, temos dezessete do Estado de São Paulo, sendo treze da capital. Dos cinco restantes, um é do Rio de Janeiro, dois de Minas Gerais e ainda dois nomes do Rio Grande do Sul (Carlos Reichenbach e Regina Silveira)⁹. A relação desses artistas com a metrópole paulista adquire especial características já que a grande maioria desses artistas é da região ou ao menos trabalham na cidade.

Como já citado anteriormente e a exemplo do que já havia acontecido com o Mata-douro Municipal da Vila Mariana, após a primeira edição do Arte/cidade, alguns locais que sediaram a segunda edição passaram por um processo de reestruturação. O antigo edifício da Eletropaulo, transformou-se no Shopping Center Light, inaugurado em 1989 e a primeira sede do Banco do Brasil em São Paulo foi transformada no CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, inaugurado em 2001.

4.2.2.3. A CIDADE E SUAS HISTÓRIAS, 1997

Foto Site oficial do projeto Arte/cidade



FIGURA 30

DUDI MAIA ROSA - Muro com placas de isopor - Projeto Arte/cidade 1997 - Indústrias Matarazzo. São Paulo, Brasil.

A chegada da ferrovia sempre foi um sinal de progresso, sendo a locomotiva a metáfora freqüentemente utilizada para representar o avanço a passos largos. A cidade e suas histórias, terceira edição do grupo de intervenção urbana na cidade de São Paulo buscou estabelecer, ou melhor, exteriorizar “pontos de tensão” entre o passado e o futuro, trabalhando fortemente com o símbolo da ferrovia como representação do progresso, ou de uma visão nostálgica de progresso não consumado.

Em A cidade e suas histórias, realizado em 1997, tinha-se uma estação de trens (Estação da Luz) e um trecho ferroviário que atravessa os locais significativos do período fabril da cidade de São Paulo: os silos do antigo Moinho Central, e os galpões e chaminés que restam das Indústrias Matarazzo. O público percorreu de trem esses diversos lugares, em uma composição especialmente configurada para o projeto. As intervenções voltaram-se para a grande escala deste recorte, com suas áreas inacessíveis à observação ocular e desconectadas da organização urbana da metrópole atual.¹⁰

A Estação da Luz, ponto de partida e chegada da metrópole paulista, desde a sua

Tabela 3 - Arte/Cidade 3 - A Cidade e Suas Histórias - Artistas e Obras

Artista	Nasc.	Obra	Local
Ângelo Venosa	São Paulo, SP, 1954	Perfuração nas paredes dos silos	Moinho Central
Arnaldo Pappalardo	São Paulo, SP, 1954	Fotografias Fotos Cibachrome	Moinho Central Indústrias Matarazzo
Cao Guimarães	Belo Horiz., MG, 1965	Impressão sobre lona adesiva	Moinho Central
Carlito Carvalhosa	São Paulo, SP, 1961	Vazador, massa asfáltica moldada	Indústrias Matarazzo
Carlos Nader		Torre dos segredos - performance	Moinho Central
Carlos Vergara	Santa Maria, RS, 1941	Banners indicativos da farmacopéia local Banners indicativos da farmacopéia local	Indústrias Matarazzo Percurso*
Cildo Meirelles	Rio de Janeiro, RJ, 1948	Peças em metal 7000 seringas	Moinho Central Indústrias Matarazzo
Ciro Pirondi	São Paulo, SP, [ca. 1960]	Luzes ao longo dos trilhos	Percurso*
Dudi Maia Rosa	São Paulo, SP, 1946	Muro com Placas de isopor	Indústrias Matarazzo
Eliane Prolik	Curitiba, PR, 1960	Camas de chumbo e pão	Moinho Central
Evandro Carlos Jardim	São Paulo, SP, 1935	Gravuras impressas, distribuídas no trem	Percurso*
Fernanda Gomes	Rio de Janeiro, RJ, 1960	Situação com materiais	Indústrias Matarazzo
Flavia Ribeiro	São Paulo, SP, 1954	Relíquias in capsula, parafina	Indústrias Matarazzo
Georgia Kyriakakis	Ilhéus, BA, 1961	Palha de aço e areia	Moinho Central
Helio Melo	V. Antinari, AC, 1926	Sapatos	Moinho Central
Joel Pizzini	Rio de Janeiro, RJ, 1960	Projeção: quatro projetores, quatro telas	Indústrias Matarazzo
José Miguel Wisnick	S. Vicente, SP, 1948	Instalação musical na chaminé	Indústrias Matarazzo
José Spaniol	S. L. Gonzaga, RS, 1960	Paredes de taipa	Indústrias Matarazzo
Laura Vinci	São Paulo, SP, 1962	Areia escorrendo através de furo na laje	Moinho Central
Lucas Bambozzi	Matão, SP, 1961	Projeção de vídeo em placas de acrílico	Indústrias Matarazzo
Marcello Dantas / Roberto Moreira	[19--] [19--]	Dispositivos de segurança e vídeos Vídeo sobre óleo	Moinho Central Indústrias Matarazzo
Marcos Ribeiro	[19--]	Imagens sequenciais ao longo do percurso	Percurso*
Milton Braga / Fernando Franco	[19--] [19--]	Corte e aterro	Indústrias Matarazzo
Nelson Felix	Rio de Janeiro, RJ, 1954	Corte e suspensão de laje	Moinho Central
Patrícia Azevedo	[19--]	Colagem fotográfica	Moinho Central
Paulo Pasta	Airanha, SP, 1959	Pintura	Indústrias Matarazzo
Regina Meyer	[19--]	Farol, estrutura de ferro e concreto	Indústrias Matarazzo
Ricardo Ribenboim	São Paulo, SP, 1953	Óleo aquecido Fumaça Gelo e cortina d'água	Moinho Central Indústrias Matarazzo Percurso*
Rocheli Costa	[19--]	Ampliações eletrostáticas	Moinho Central
Rodrigo Andrade	São Paulo, SP, 1962	Dormentes de madeira cortados	Moinho Central
Ruy Ohtake	São Paulo, SP, 1938	Plataforma espelhada giratória e tubo plástico	Indústrias Matarazzo
Willi Biondani	[19--]	Fotografias	Moinho Central

* Percurso feito por meio de via férrea pelos visitantes.

construção no final do século XIX é o ponto de partida para o Moinho Central e para as Indústrias Matarazzo, hoje desativadas. Assim, o rumo, que tem a via férrea como

referência e que literalmente marca a cidade, por vezes dividindo-a, vai da região central em direção ao oeste.

As indústrias Matarazzo foram o maior complexo fabril do país no início do século XX. Símbolo da industrialização do estado de São Paulo, a “locomotiva” da nação, a grande metrópole do café e da industrialização que se firmaria ainda nas primeiras décadas do século XX. O Projeto contou com interferências nesses locais e também no percurso, feito de trem pelos visitantes.

Aqui trata-se do percurso como fio condutor da organização e da história da cidade. Esta viagem se faz, essencialmente, no tempo. O passado como um solo arqueológico, o transcorrer do tempo evidenciando em formas espaciais, nas coisas e nos lugares. (BRISSAC, 1997)

Embora existam outros números, oriundos de outras fontes, o catálogo oficial e do evento mostra que trinta e quatro artistas participaram com trinta e duas obras. As ocupações ocorreram em outubro de 1997, depois de dois anos de estudos e preparações.

Como nas edições anteriores, decrepitude e reconstrução estão presentes. Brissac assinala, em alusão ao pensamento de Robert Smithson, esses locais como “Ruínas de nosso próprio tempo”. Lugares desativados que foram em parte demolidos e refeitos. Como jardins tropicais brotando nas áreas que perderam o telhado. “Tudo aos poucos destruído.”, escreve o curador, que ainda se refere a Rosalind Krauss no que concerne às instalações em velhas construções abandonadas.

Rosalind Krauss indica como determinadas instalações em antigas construções têm caráter de *index* - aquela qualidade de marca ou impressão que dá *status* de documentário à fotografia. (BRISSAC, 1997)

Os ambientes então externam toda a sua atual decrepitude, tendo sido, outrora, símbolos do progresso paulista. Hoje exauridos e abandonados, o “Arte/cidade” os retoma, os põe novamente em voga e dessa maneira propõe um novo aproveitamento, primeiro para a fruição pela interação de obras de arte com esses lugares, depois, a

reintegração desses espaços ao ambiente macro da cidade, em uma tentativa de torná-los novamente produtivos. Na primeira fase as intervenções dialogam com essa “des-arquitetura”, essa ruína do presente, construções que, segundo Brissac, “se diluem com a paisagem” (BRISSAC, 1997).

Quanto à segunda etapa, o que antes era parte das Indústrias Matarazzo, próximo ao *West Plaza Shopping*, localizado na esquina da avenida Antártica e avenida Francisco Matarazzo, encontra-se hoje um estacionamento.

A princípio pode-se pensar que o destino atual do local que foi um dos alvos dessa edição do Projeto tenha sido menos nobre que o destino das ocupações anteriores. O fato é que ao observar a cidade e a quantidade de carros necessária ao transporte de seus habitantes, deve-se pensar que esse número de veículos ocupa um lugar na metrópole. Tal área também passou por uma remodelação, talvez não com um propósito cultural, mas uma metrópole precisa de museus e casas de cultura, mas também precisa de amplos espaços para serem utilizados apenas como receptáculo de carros, o que tem sido comum em grandes áreas industriais abandonadas, velhos cinemas de rua, cada vez mais raros e terrenos próximos à novos centros comerciais.

O carro, a chaminé, que diz Brissac ser “a catedral do mundo fabril” são símbolos da metrópole atual, que hoje é observada com olhos nostálgicos, enquanto se observa resquícios de uma “pré-história moderna”, ruínas da metrópole.

4.2.2.4. ZONA LESTE, 2002

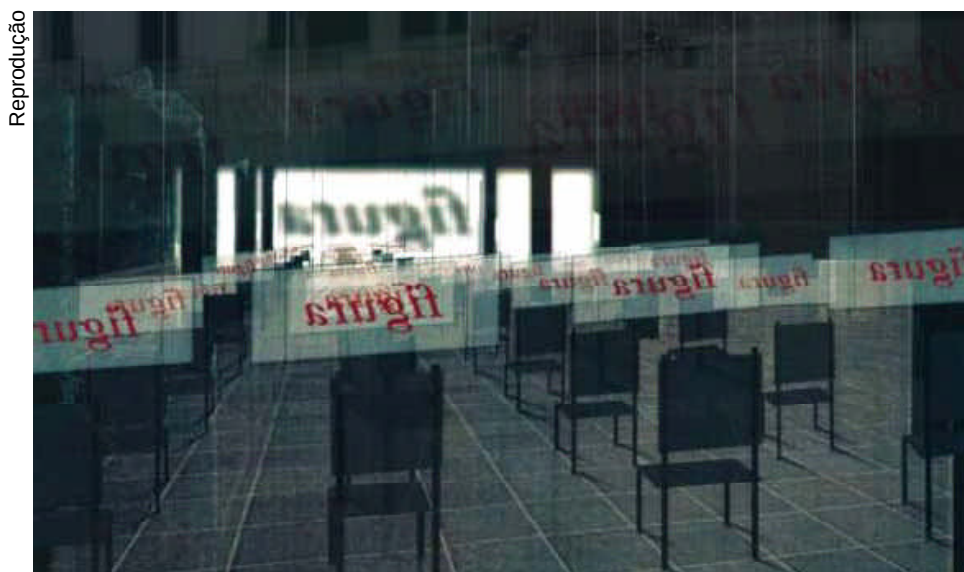


FIGURA 31
WALTÉRCIO CALDAS - Modelo digital da obra Auditório - Projeto Arte/cidade
2002 - SESC Belenzinho. São Paulo, Brasil.

“Arte/cidade Zona Leste” é a quarta edição do grupo de intervenção urbana na cidade de São Paulo. O Projeto aconteceu em três áreas relacionadas, sendo a primeira composta pelo Pátio do Pari, Avenida Salim Farah Maluf, Estação Mooca e Sesc Belenzinho; a segunda pela Zona Cerealista, Largo do Glicério e a Radial Leste e por último o Parque Dom Pedro, o Largo da Concórdia, a Estação Brás e a Avenida Rangel Pestana.

Arte/Cidade - Zona Leste ocorreu em 2002, numa área de cerca de 10 km², na região leste de São Paulo. Palco da imigração e da primeira industrialização da cidade, a região atravessou longo período de desinvestimento, além da implantação de grandes sistemas de transporte. Recentemente, surgiram ali enclaves corporativos e condomínios habitacionais modernizados. Nos vastos intervalos abandonados, porém, proliferam favelas, comércio de rua e outros modos informais de ocupação do espaço urbano.¹¹

De todas as edições, esta é talvez a que mais se afaste dos centros de cultura da cidade. A região leste, a mais populosa (cerca de 5,6 milhões de pessoas), de menor renda e provavelmente a mais carente em equipamentos culturais da cidade¹² foi o palco de uma série de intervenções que ampliaram o espectro de possibilidades

Tabela 4 - Arte/Cidade 4 - Zona Leste - Artistas e Obras

Artista	Nasc.	Obra	Local
Ana Maria Tavares	Belo Horizonte, 1958	Conjunto de passarelas e escadas	SESC Belenzinho
Ângelo Venosa	São Paulo, 1954	Esferas metálicas	Rede Ferroviária
Antoni Muntadas	Barcelona, 1942	Desastres urbanísticos (obras)	Vários*
Ary Perez	Goiânia, 1954	Escavação nas fundações	SESC Belenzinho
Atelier Van Lieshout	Roterdan, 1995	"Infoboxes"	Vários"
Carlos Fajardo	São Paulo, 1941	Corredorespilhado	SESC Belenzinho
Carlos Vergara	Santa Maria, RS, 1941	Conjunto de barracas (camelódromo)	Estação Brás
Carmela Gross	São Paulo, 1946	"Eu sou Dolores"	SESC Belenzinho
Casa Blindada	São Paulo, 1999	"Camasarmários"	Edifício São Vito
Cassio Vasconcellos	São Paulo, 1965	Painel fotográfico	SESC Belenzinho
Dennis Addams	Des Moines, EUA, 1948	Painel publicitário	Radial Leste
Giselle Beiguelman	São Paulo, 1962	"Leste o leste?"	Painel eletrônico - Radial Leste
Hannes Forster	Tuttlingen, ALE, 1958	Inserção de elementos arquitetônicos	SESC Belenzinho
Hermann Pitz	Oldenburg, ALE, 1956	Maquete com listas telefônicas	SESC Belenzinho
José Resende	São Paulo, 1945	Vagões suspensos	Viaduto Bresser
José Wagner Garcia	São Paulo, 1956	Dois bate estacas	Av. Salim Farah Maluf
Krzysztof Wodiczko	Varsóvia, POL, 1946	Carrinhos para catadores de papel	Vários***
Marco Giannotti	São Paulo, 1966	Intervenção no interior do santuário	Largo do Belém
Maurício Dias / Walter Riedweg	Rio de Janeiro, 1964 Luzern, SUI, 1955	Dispositivo de comunicação não oficial	Largo da Concórdia
Nelson Felix	Rio de Janeiro, 1954	Pilar	SESC Belenzinho
Pitz Avery Preesman	Oldenburg, ALE, 1956	Armação de ferro	SESC Belenzinho
Paul Meurs / Ton Matton	[Roterdan], HOL, 1963 [Roterdan], HOL, 1964	Criação de espaços públicos	Av. Rangel Pestana
REGINA SILVEIRA	PORTOALEGRE, 1939	COR, CORDIS	SESC BELENZINHO
Rem Koolhaas	Roterdan, HOL, 1944	Elevador de alta tecnologia	Edifício São Vito
Vito Acconci	Nova Iorque, 1940	Equipamento de vivência	Viaduto do Largo do Glicério
Waltercio Caldas	Rio de Janeiro, 1946	Auditório	SESC Belenzinho

* Diversos pontos da zona leste.

** Os infoboxes operavam como postos de orientação e de encontro. No total eram cinco situados na Av. Rangel Pestana, Largo da Concórdia, Pari. Rede Ferroviária e Glicério.

*** Caminhos para catadores de papel desenvolvidos pelo artista em parceria com o IPT - Instituto de Pesquisas Tecnológicas da USP.

culturais na região. Tendo como centro a unidade do SESC localizada no bairro do Belém, tais intervenções ampliaram mais do que nas edições anteriores as possibilidades de fruição estética em obras *site-specific*. Como em nenhuma das edições anteriores, houve um amplo espaço para que artistas estrangeiros fizessem suas interações com a cidade.

As 25 intervenções serão realizadas por artistas brasileiros e estrangeiros e vão mostrar uma estética não convencional adaptada aos espaços que irão ocupar. A fábrica, onde agora fica a unidade Belenzinho do SESC, vai receber 11 obras dos artistas Ana Tavares, Ary Perez, Avery Preesman, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cássio Vasconcelos, Hannes Foster, Hermann Pitz, Nelson Félix, Regina Silveira e Waltércio Caldas. Os outros nove pontos da zona leste terão seus espaços preenchidos por obras de Dennis Addams, Antoni Muntadas, Rem Koolhaas, José Wagner Garcia, Carlos Vergara, Paul Meurs/Ton Matton, Ateliê Van Lieshout, Angelo Venosa, Vito Acconci, Maurício Dias/Walter Riedweg, José Resende, Marco Giannotti, Casa Blindada e Krzysztof Wodiczko.¹³

Possivelmente a edição do catálogo foi bastante reduzida se comparada às edições anteriores do Projeto¹⁴. É nítida a dificuldade de encontrar uma simples edição do referido material, sendo no caso específico desta edição a internet a principal fonte de pesquisa. As intervenções aconteceram de março a maio de 2002 e contou com 26 artistas.

NOTAS

1. Citação da obra “O pintor da vida moderna”, na qual Baudelaire explana sobre a obra de seu contemporâneo, o artista Constantin Guys.
2. Citação retirada do catálogo oficial do evento publicado pela Editora Marca D’água em 1994.
3. Os vídeos produzidos pela PaleoTV mostram através de uma perspectiva mais artística que jornalística os trabalhos do Arte/cidade.
4. Desde o início de sua existência o homem interfere na natureza criando a sua própria, seja na confecção de ferramentas, de suas roupas ou de suas moradias. (LAZARO, 2005)
5. Durante a monitoria da exposição “Olhar Impertinente”, realizada no MAC Ibirapuera, muito se discutiu sobre o ambiente hermético do museu com os grupos de adolescentes que visitaram a mostra. Como participei desses eventos na ocasião de meu estágio, dentro do curso de especialização em Estudos de Museus de Arte, acredito que esse ambiente ainda parece aos olhos mais jovens um ambiente pouco atrativo.
6. Frequentemente, durante minhas aulas de Estética e Comunicação e de Design Gráfico fui questionado por um número grande de alunos sobre a aparente “facilidade” com que artistas como Piet Mondrian e Jackson Pollock teriam produzido obras que qualquer criança “faria melhor”, na opinião desses alunos. Como fato semelhante jamais aconteceu nas aulas sobre movimentos como o Renascimento ou mesmo o academicismo brasileiro, pode-se dizer que as vanguardas ainda não foram por todos culturalmente absorvidas.
7. Retirado do site: <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>. Texto sem assinatura.
8. O artista vive em São Paulo desde o ano de 1953.
9. Regina Silveira vive e trabalha em São Paulo desde de ano de 1973.
10. Retirado do site: <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>. Texto sem assinatura.
11. Idem.
12. Dados da Fundação SEADE (ano 2000), que avaliou equipamentos culturais (cinemas, teatros, museus e centros culturais).
13. Texto retirado do Portal Sesc, sem assinatura. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/Revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=1618>>. Acesso em 21 fev. de 2007.
14. Supõe-se que a tiragem foi pequena já que essa pesquisa não localizou exemplares para consulta, inclusive no último dia da mostra, o setor de visitas monitoradas informou que os catálogos estavam esgotados.

5. SITE-SPECIFIC ART NA OBRA DE REGINA SILVEIRA

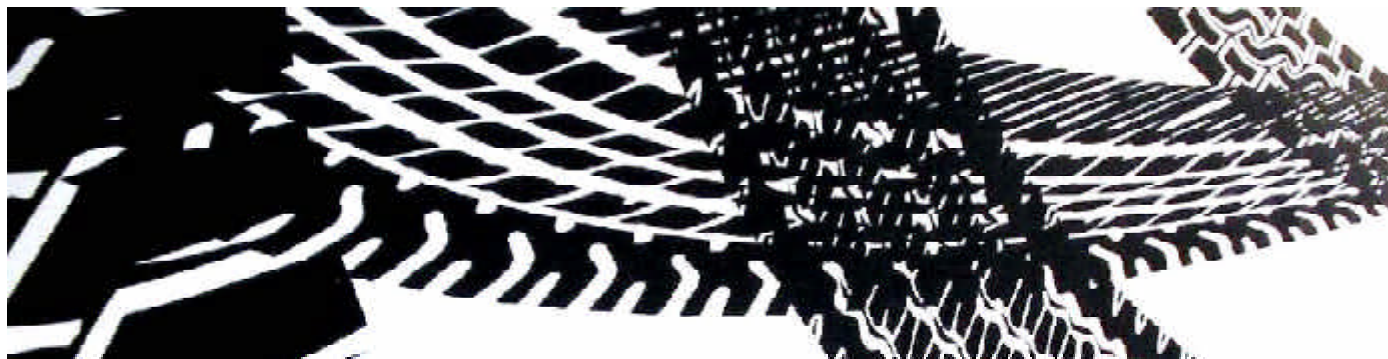


FIGURA 32 - REGINA SILVEIRA - *Derrapagem* - detalhe - Recorte de vinil sobre parede e madeira 2004 - Projeto Parede do MAM-SP. São Paulo, Brasil.

Trata-se sempre da relação da artista com a cidade: sintonização crítica com as forças em jogo no meio urbano (o moto contínuo do desejo infinito e a produção permanente), re-interpretação do labirinto da memória e do presente, meditações espaço-temporais *in situ* e ativação da experiência não passiva da obra de arte. (NAVAS, 2004)

Em todos os campos, as décadas de sessenta e setenta foram férteis daquilo que Ligia Canongia chama de “riqueza inesquecível”. No campo cultural surgiram os Beatles, os Rolling Stones e no final da década a guitarra de Jimi Hendrix e o movimento punk com a música do Sex Pistols. No Brasil iniciava-se em 1964 com as ditaduras militares um duro período, mas que rendeu frutos com a contracultura e os protestos, inclusive por parte de artistas. As artes plásticas acompanharam tais radicais mudanças e a década de setenta deu continuidade ao movimento minimalista, que havia irrompido na década anterior. Surge com o Minimalismo e depois dele com a *Land-art* as relações da obra de arte com o espaço que a abriga em um contexto contemporâneo. Se os minimalistas optavam por espaços fechados, os artistas da *Land art* optaram por espaços amplos, seja com os *earthworks* de Robert Smithson em áreas remotas, seja pelas intervenções no ambiente urbano, promovidas por Richard Serra. (CANONGIA, 2005, p. 61 a 64)

De certa maneira, pode-se dizer que o projeto Arte/cidade, idealizado por Nelson

Brissac Peixoto, e realizado em São Paulo desde 1994, retoma essas idéias de mediação com o espaço da cidade, na medida que revitaliza e reconstitui espaços urbanos. A experiência, além de puramente visual, torna-se fenomenológica, já que outros fatores passam a interferir na percepção que o público passa a ter destas obras de arte.

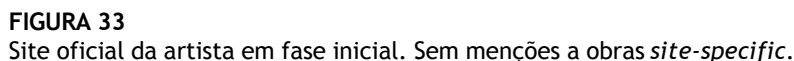
Tais questões acerca da especificidade do local foram estudadas por Miwon Kwon em seu livro *One Place after another*, no qual a autora expõe as raízes e as ramificações dos trabalhos *site-specific*.

Somam-se ainda, as teorias de Rosalind Krauss acerca da absorção do pedestal da escultura e as suas relações com a arquitetura e a paisagem que vêm completar um panorama amplo que deve ser estudado na tentativa de entendimento sobre qual o tipo de fruição proporcionado por um tipo de obra ligada e, mais do que isso, que seria indissolúvel do local onde acontece. A fruição presencial da obra, sempre desejável, a exemplo dos *earthworks*, passa a ser ainda mais obrigatória.

Embora estes não sejam conceitos absolutamente novos na teoria ou mesmo na história da arte, hoje ainda existe pelo menos em nosso país, uma certa ausência de diagnóstico no que concerne às obras produzidas e pensadas para locais específicos, tendo sido, até agora, enquadradas dentro dos termos instalação ou arte pública. É claro que a linha divisória que existe, por exemplo, entre a obra pública e a obra de arte produzida para um local específico pode ser extremamente tênue, sendo a definição entre uma e outra uma tarefa por vezes complexa. No caso da classificação de algumas obras de Regina Silveira não é diferente.

A própria crítica em geral, por sua vez, tem dificuldade em relacionar as obras com o local de sua exibição, sobretudo quando se trata de uma exposição em um local que foge da lógica do “cubo branco”.

Geralmente essas obras são diretamente associadas à arte pública, nem sempre considerando suas possíveis relações com os conceitos da *site-specific art*. O próprio *site* oficial de Regina Silveira em sua primeira fase, que contava com um portfólio de obras a partir de 1990, não estabelecia em suas seções, uma em especial para obras com características *site-specific*.



Destas obras, “*Transit*” e “*Super herói, night and day*” são projeções que a artista faz no espaço urbano. Pode-se dizer que estas obras constituem, cada uma delas, uma espécie de invasão ao espaço da metrópole. Assim, tais obras poderiam, em teoria, figurar em

qualquer grande cidade do mundo. Constituem obras efêmeras, é claro, mas que não se fixam a um espaço físico ou mesmo a um lugar específico. O “Super-X”, de “Super herói, *night and day*” foi visto recentemente “vigiando” pontos da capital paulista durante a Virada

Foto Luiz Vicente



FIGURA 34
REGINA SILVEIRA - Super-X (de super herói *night and day*)
Projeção sobre edifício
2007 - Virada Cultural. São Paulo, Brasil.

Cultural, evento promovido pela prefeitura de São Paulo e que contou, nos dias cinco e seis de maio de 2007, com vinte e cinco horas de “dança, música, arte, cinema e diversão”, tudo isso sob os olhos atentos do super-herói de Regina Silveira.

Nessa mesma linha, o projeto “Blindagem” (fusca) também possui a capacidade de invadir espaços urbanos. Reforçada pelo fato de a obra possuir força motriz própria, a “invasão” poderia ser conduzida por praticamente qualquer pessoa com uma carteira de habilitação.

A obra/performance “Pronto para Morar” também possui, sob certo ponto de vista, características invasivas. Em uma grande metrópole é comum o hábito de, nos faróis, ocorrer a distribuição de folhetos referentes à lançamentos imobiliários de todos o tipos e padrões².

O folheto distribuído foi criado e impresso especialmente para a performance, e mostra arquiteturas irracionais e absurdas. Os títulos “Inextensível, Inexcedível e Inexequível”, brincam com as promoções usuais as quais os motoristas das grandes cidades estão acostumados. Novamente, trata-se de uma performance que a rigor, não se fixa a um ponto específico da metrópole, podendo ser executada em qualquer cruzamento de qualquer grande cidade.

Tabela 5

Website fase 1 - Obras em *intervenções/arte pública*

Obra	Ano
Pronto para morar	1995
Super herói, <i>night and day</i>	1997
<i>Transit</i>	2001
Teorema da gaveta,	2002
Vida	2003
Mil e um dias em uma noite	2003
Blindagem	sem data

Ao imitar esse procedimento, a artista faz ao mesmo tempo duas coisas, de um lado repete o ritual da distribuição dos impressos, algo que por vezes irrita os motoristas que ficam alguns segundos com a mão estendida para receber folhetos de uma fila de trabalhadores, geralmente informais, e de outro brinca com o espaço da habitação da grande metrópole, cada vez mais concentrada em apartamentos extremamente pequenos.

Estes quatro projetos constituem um ideal, sem dúvida diferenciado, e mereceriam uma dissertação à parte, daí a justificativa destas obras não encontrarem aqui um estudo mais aprofundado. Pode-se dizer, portanto, que essas obras não são construídas para um local específico e talvez seja esse o seu grande diferencial. Angélica de Moraes coloca ainda que a obra “Pronto para morar” “exercita a vocação [de Regina Silveira] para intervenções urbanas”³, o que sem dúvida vem ao encontro indiretamente do objeto de estudo dessa dissertação.

Voltando ao *website*, as outras obras presentes no item *intervenções/arte pública*, possuíam características que as ligam ao espaço que as abriga (ver tabela 5).

Tabela 6 - Website fase 1 - Obras no ítem instalações

Solombra	1990	Desaparência (estúdio)	2001
<i>Auditorium II (Black)</i>	1991	Apartamento	2001
<i>In Absentia (Stretched)</i>	1992	Monudentro	1997/2001
<i>Masterpieces (M. Duchamp)</i>	1993	Captura	2001
Graphos 4	1994;	Apartamento	1996/2001
Vórtex	1994	<i>Auditorium</i>	2001
The Saint's Paradox	1994	<i>Ex-Orbis</i> (aeroporto)	2001
Simile	1992/1996	<i>Auditorium</i>	2002
Para Voar	1996	<i>In Absentia M.D., (Bottlerack)</i>	1983-2002
<i>On absence: Office Furniture</i>	1991/1996	<i>Double</i>	2003
Grafias	1996	Quimera	2003
Desaparência	1997	Lunar	2003
Intro (re: fresh widow, 1997)		Luzeiro	2003
<i>Gone Wild</i>	1997	Luz/zul	2003
Tropel	1998	Pulsar	2003
<i>Ex Orbis</i>	1999	Luminância	2003
Equinócio	2000	Lúmen	2003
Luz	2000		

No ítem instalações, existia um número bem maior de obras, fato que pode ser justificado pelo grande número de interferências no espaço que pode receber essa denominação (ver tabela 6).

Apesar do número de obras nos dois itens, principalmente no ítem instalações, algumas obras importantes permaneciam de fora, como por exemplo a instalação “A Lição”, bem como os últimos trabalhos da artista fora do país, como a nova etapa do projeto “Lumen” em Barcelona, este último provavelmente por problemas de atualização do *website* oficial da artista, à espera. Com relação a este último projeto, a versão posterior do *site* o mostra com um certo destaque, inclusive.

Já que o portfólio do *site* oficial se iniciava em 1990, é natural que a obra “Símile”, de 1988, não estivesse no escopo das obras escolhidas para o ítem. Entretanto, tal obra é essencial para a discussão da obra de Regina Silveira e a sua integração ao espaço, como se verificará mais adiante.

No novo projeto do *website* oficial da artista, duas novas seções foram criadas dentro do ítem Portfólio: *In Situ* e *In Situ II*.

Essas duas novas subdivisões incluem finalmente as obras da artista que guardam

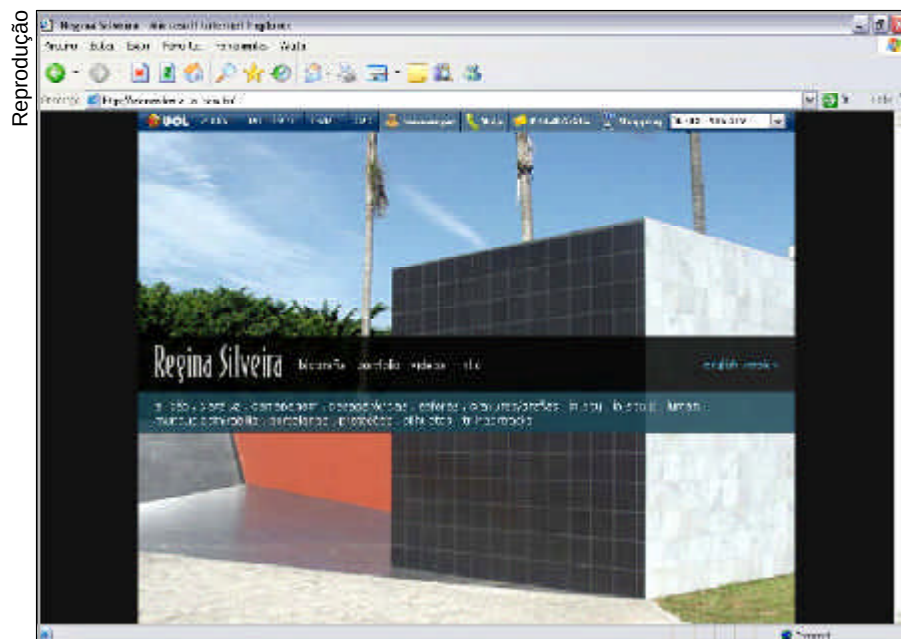


FIGURA 35
Site oficial em sua fase mais recente. Menções a obras *site-specific* (*in situ*).

estreitas relações com o espaço que as abriga, incluindo o “Símile” de 1988, a obra que inaugura esse tipo de produção. A tabela 7 oferece relação das obras presentes nesses dois itens, conforme disponibilizados na internet em nove de janeiro de 2007.

Foto Luiz Vicente



FIGURA 36
Regina Silveira durante a montagem de “Derrapagem”, no MAM-SP, 2004.

Tabela 7 - Website fase 2 - Obras nos ítems *In situ* e *In situ II*

In Situ I		In Situ II	
Símile	1988	<i>Ex Orbis</i>	2001
Solombra	1990	<i>Paving the way*</i>	2003
<i>Behind the glass</i>	1991	<i>The other staircases*</i>	2003
<i>Vórtice</i>	1994	Duplo	2004
<i>Gone Wild</i>	1997	Bordado	2002
<i>Todas las noches</i>	1999	Vida	2003
<i>Cor, Cordis</i>	2002	Luz	2000
<i>Fly house</i>	2002	Captura	2001
Teorema da Gaveta	2003	Gol Supersônico	2004

* Obras integrantes do projeto para a biblioteca pública de Nova Iorque (não realizado).

“Símile” é a primeira obra *site-specific* da artista. Está aí, portanto, no final dos anos oitenta, o início de uma relação que parece não ter limites. Depois de passar pela pintura, pela gravura, pela tapeçaria, pela cerâmica e pela instalação tradicional, Regina Silveira voltaria grande parte de sua atenção às relações de sua obra com o espaço que a abriga, seja ele *outdoor* ou *indoor*. A mais recente apresentação do “Projeto Lumen”, em Madri (2005) é uma prova de que as relações da obra da artista com o espaço arquitetônico é uma das características principais de sua produção mais recente.

Parte dessa produção pôde ser vista na exposição denominada “*In situ*”, que se realizou no Centro Cultural São Paulo (CCSP) de dezesseis de junho a dezoito de julho de 2004, dentro do programa de exposições de 2004. Segundo prospecto da exposição, a mostra contou com “desenhos preparatórios, maquetes, modelos digitais e amostras de projetos recentes para arquiteturas específicas em espaços públicos privados”⁴.

Embora o termo *site-specific* não seja mencionado, é bastante claro que a exposição contém obras que possuem relações mais do que estreitas com o espaço que as abriga. Como são trabalhos *site-specific*, e não podem portanto ser removidos, foram apresentadas maquetes e desenhos preparatórios de obras finalizadas e projetos a realizar. As maquetes ali expostas remetem ainda a uma outra questão: no caso dos projetos irrealizados, o que fica não é o trabalho final, e sim uma idéia materializada através de um modelo físico em escala reduzida; no caso de um projeto efêmero, que com o tempo é desmontado ou mesmo naturalmente removido pelo tempo, ocorre o

Foto Luiz Vicente



FIGURA 37
Vista geral da exposição “*In Situ*”, Centro Cultural São Paulo, 2004.

mesmo fenômeno. A própria realização de “*In Situ*”, aponta para a necessidade de armazenar museologicamente tal tipo de obra, que é imóvel, sob o risco de perdê-la por completo. A obra em si se esvai para sempre, a menos que instruções e condições específicas sejam deixadas pelo artista para que a reprodução da obra se dê a qualquer tempo⁵.

As obras apresentadas na exposição “*in situ*” são essencialmente pensadas para realizarem-se dentro do espaço urbano público ou privado. São Projetos que, antes de tudo,

Tabela 8 - Mostra “*In Situ*” - Relação de obras

Teorema da Gaveta	2002
Desaparência	2001
<i>Cor, Cordis</i>	2002
Gol Supersônico	2003
Vida, Memorial do Holocausto	2003
Duplo Projeto para Praça Ana dos Santos Figueiredo	2003
<i>NY Public Library</i>	2003
<i>Fly House</i>	2002
<i>Auditorium</i>	2002
Animália	sem data
Bordado	2003

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 38**

Regina Silveira durante palestra no MAC-USP, 2006.

levam em conta em sua concepção o local no qual se dará a fruição pelo público. A relação de obras da exposição pode ser vista na tabela 8.

Para se compor o quadro final de maneira o mais completa possível, foram utilizadas diferentes referências, que tiveram suas informações cruzadas. Através das referências das diferentes versões do *website* oficial da artista, do material fotográfico e do catálogo da exposição *"In situ"*, do estudo detalhado da publicação *"Cartografias da Sombra"*⁶, organizada pela crítica e jornalista Angélica de Moraes, do trabalho de graduação *"Do Manifesto Contemporâneo"*⁷, além do acompanhamento de intervenções promovidas pela artista a partir de 2003. O resultado poderá ser visto mais adiante na tabela 9.

Quanto ao livro *"Cartografias da Sombra"*, a publicação enfatiza o uso que a artista faz da sombra e das distorções perspécticas, como parece óbvio, inclusive pelo título da obra, mas os textos alí presentes já apontam para novas interferências. A obra da artista parece, de fato, ter passado desde a publicação do livro em 1996 por importantes mudanças que, por um lado não modificam a visão primordial pela qual a artista enxerga o mundo ao seu redor, e o oferece ao público através de sua poética, de outro, tem modificado de várias formas suas obras mais recentes. Angélica de Moraes, inclusive,

embora enfatize essa vertente que tem a sombra como protagonista, não deixa de indicar o novo caminho pelo qual a artista tem seguido nos últimos anos.

Essa mesma linha de trabalho vem ultimamente se expandindo para obras em contato cada vez mais estreito com os códigos do espaço arquitetônico que as abrigam. Dois projetos em fase de conclusão quando da redação final deste ensaio demonstram que esse é um terreno fértil para obras futuras. Neles, Regina Silveira dialoga com dois arquitetos: o americano Robert Venturi e o brasileiro Oscar Niemeyer. (MORAES, 1996)

A autora se refere aos projetos de “O Enigma do Duque” e “*Gone Wild*”, projetos *site-specific* sobre os quais se dissertará mais adiante.

Interessante citar as influências de artistas freqüentemente visitados pelas obras de Regina Silveira, em várias ocasiões, tais como Marcel Duchamp, Giorgio De Chirico e Victor Brecheret. Quanto aos primeiros, Angélica de Moraes destaca que sem eles a “genealogia” da artista não estaria completa. O primeiro, pelo jogos de percepção e discussão do objeto artístico, sendo um forte exemplo dessa influência a série “*In Absentia*”, e o segundo pela utilização das sombras que permeiam freqüentemente o trabalho da artista. Quanto a Brecheret, o escultor modernista tem sido citado na obra da artista de várias maneiras, desde montagens fotográficas, instalações tradicionais e trabalhos *site-specific*.

5.1. SOBRE A ORGANIZAÇÃO DAS OBRAS E PROJETOS COMENTADOS

Depois do percurso que se iniciou na discussão da obra dentro do espaço expositivo e reconheceu tanto as obras mais antigas que mantinham relações com o espaço como as interferências que passaram a ocorrer com essa preocupação de forma muito mais explícita, a última parte desta pesquisa versará sobre a fração de *obras site-specific* dentro do recorte de obras da artista Regina Silveira de 1988 à 2004, englobando obras finalizadas e também projetos. Necessário que se destaque a disposição que a artista tem revelado em continuar realizando tais intervenções.

Optou-se por uma divisão que tratará dos projetos até agora não realizados e por outra que, na sequência direta da primeira, tratará das obras finalizadas, para que fique claro o que já está feito em contraste com aquilo que, embora já exista enquanto projeto, e portanto como obra de arte, ainda não alcançou por variados motivos, suas reais dimensões ou chegou ao público.

Primeiramente serão abordados um a um os projetos até agora não realizados. Até por isso, as imagens são somente digitais ou de maquetes. As outras imagens são de alguns locais onde se instalariam os projetos, uma vez que estivessem finalizados.

Com relação às obras finalizadas a análise que se seguirá acontecerá em três níveis principais, sendo: descrição, fatores *site-specific* e outros fatores

Na descrição serão abordados primeiramente os elementos que compõem a obra, de modo a descrevê-la com a maior clareza possível. Critérios de análise mais pragmáticos como as dimensões da obra, a técnica utilizada também serão explorados.

Na sequência, o fator *site-specific* deverá se sobrepor à outros tipos e níveis de análise, demonstrando o porquê de tal obra estar enquadrada como ligada à um local, seja de maneira efêmera ou definitiva, sejam essas relações tangíveis ou intangíveis. A tabela 9 refaz o percurso *site-specific* de Regina Silveira nesse período e abarca tanto projetos finalizados como os não finalizados. Como não poderia ser diferente, outras obras da artista serão citadas neste percurso, de modo a demonstrar como a obra da artista se comporta, e sobretudo, como tem se modificado ao longo do tempo.

Finalmente fatores históricos, científicos ou mesmo políticos poderão, quando surgir a necessidade, também ser citados desde que de direto interesse e referência seja para a obra, para sua confecção ou mesmo para sua fruição. Os projetos iniciam-se com “O enigma do duque”, de 1995 e finalizam com o “Duplo”, de 2003. As obras estão em ordem cronológica, iniciando com “Símile” de 1988, finalizando com “Derrapagem”, de 2004.

Tabela 9 - Regina Silveira - Projetos e obras *site-specific* de 1988 à 2004

Ano	Título da obra	Local
1988	SÍMILE	Centro cultural Galileo, Madri
1990	SOLOMBRA	Sesc Pompéia
1991	<i>BEHIND THE GLASS</i>	<i>Grey Art Gallery</i>
1994	VORTEX	Antigo edifício da Eletropaulo - Arte/cidade 2
1995	O ENIGMA DO DUQUE	Projeto para o Memorial da América Latina.
1997	<i>GONE WILD</i>	Museu de Arte Contemporânea de San Diego (Califórnia)
1997	INTRO (RE: <i>FRESH WIDOW</i> , R. S.)	Galeria Casa Triângulo, São Paulo
1998	TROPEL	Fachada do edifício da Fundação Bienal
1999	<i>TODAS LAS NOCHES</i>	Museu de Arte Contemporânea de Monterey, México
2000	LUZ	Museu de Arte Contemporânea - USP
2000	<i>EQUINÓCIO</i>	Parque Lage - Rio de Janeiro
2001	<i>EX ORBIS</i>	Aeroporto Salgado Filho
2001	DESAPARÊNCIA	Torreão - Porto Alegre
2001	AUDITORIUM	Instituto Itaú Cultural - São Paulo
2001	CAPTURA	Instituto Itaú Cultural - São Paulo
2002	FLY HOUSE	Coleção Particular
2002	COR, <i>CORDIS</i>	SESC Belenzinho - Arte cidade 4 - São Paulo
2002	AUDITORIUM	Teatro do SESC Santo André
2002	ANIMÁLIA	Estação Vila Madalena do Metrô - São Paulo
2002	BORDADO	Aspen (EUA)
2003	TEOREMA DA GAVETA	ICMC-USP
2003	CLARALUZ Lumen Luminancia Lunar Double Pulsar Luzeiro Quimera Luz/zul	Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo
2003	<i>PAVING THE WAY THE OTHER STAIRCASES</i>	Projeto para a Biblioteca Pública de Nova Iorque
2003	O GOL SUPERSÔNICO	Projeto para o Estádio do Pacaembú - SP
2003	VIDA	Memorial do Holocausto - Cemitério Israelita de São Paulo
2003	DUPLO	Praça Ana dos Santos Figueiredo
2004	DERRAPAGEM	Museu de Arte Moderna - MAM - SP

☐ Obras Finalizadas

☐ Projetos

5.2. PROJETOS SITE-SPECIFIC

Regina Silveira tem uma obra caracterizada pela multiplicidade. É nítido como alguns modos de operar e como algumas imagens se tornaram, ao longo dos anos, freqüentes na obra da artista gaúcha de nascimento, mas de todos os lugares, no que se refere ao trabalho⁸.

No que se refere à porção *site-specific* de sua obra, como acontece em suas gravuras, instalações e quaisquer outros meios que a artista têm desenvolvido ao longo de sua carreira, a produção intelectual dessa artista, por vezes, parece não encontrar no mercado ou nas instituições de arte a abertura necessária para mostrar tudo o que cria. No caso de suas obras *site-specific*, esse problema parece tornar-se um tanto maior. Talvez pelo gigantismo muitas vezes inerente a essas obras que dialogam com o espaço (embora não seja essa necessariamente uma condição *site-specific*) ou talvez por se tratar de um tipo de obra relativamente novo.

Essas intervenções em locações públicas ou mesmo privadas, necessitam de um elaborado projeto sobre o qual se debruçarão olhos que podem aprovar ou não a realização da obra por completo, o que não ocorre evidentemente com uma pintura, por exemplo, que alcança sua plenitude por um caminho menos tortuoso, já que uma vez terminada, está pronta. Um projeto *site-specific*, uma vez pronto, geralmente em escala bem mais reduzida, precisa ser realizado, por meio de um trabalho de montagem que pode, se bem detalhado, em princípio prescindir inclusive da presença do artista, sem que com isso perca suas qualidades autorais e de obra de arte.

Sem dúvida, se a artista fosse essencialmente uma pintora ou uma gravurista, ou utilizasse quaisquer outros meios de expressão mais tradicionais, consagrados pela estética do “cubo branco”, o número de projetos irrealizados, pela maior viabilidade dessas obras mais tradicionais e de escala mais reduzida, seria infinitamente menor, em compensação, sua multiplicidade mais restrita.

Há de se levar em conta, é claro, outros fatores de ordem econômica, social e estrutural, já que como muitas dessas obras aconteceriam em espaços públicos (abertos ou

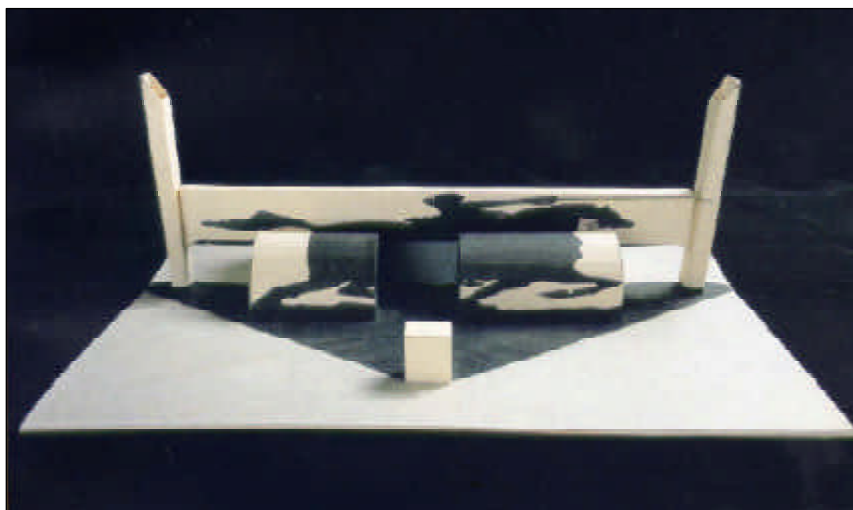


FIGURA 39
REGINA SILVEIRA - Projeto de “O Enigma do Duque” - Maquete
1995 - São Paulo, 1995.

fechados) e possuiriam em alguns casos grandes proporções. Cria-se uma série de problemas como por exemplo de custos, logísticos e patrimoniais. Juntam-se a esses toda a burocracia existente para aprovar, junto aos órgãos governamentais competentes uma intervenção que tem, geralmente, a cidade como suporte⁹.

De “Símile”, de 1988, primeira intervenção *site-specific* da artista até “Derrapagem”, de 2004, ponto final do escopo desta pesquisa, Regina Silveira possui uma lista de obras que ainda não se concretizaram, obras *site-specific* que só poderiam se realizar plenamente no lugar para o qual foram concebidas, mas que, indubitavelmente, constituem já, mesmo na fase de projeto, obras de grande interesse e valor estético. Grande parte desses projetos puderam ser vistos pelo público durante a exposição “*In Situ*”, no Centro Cultural São Paulo, como já citado (para relação dos projetos apresentados na mostra *In Situ*, consulte a tabela 8).

A artista, entretanto, não se deixa limitar, e pode naturalmente “usurpar” símbolos ou modos de operar dessas obras para criar outras, ainda que em outros meios, não necessariamente produções *site-specific*. Se Regina Silveira o faz é, sem dúvida por “excesso de criatividade, e não por falta”¹⁰.

O projeto de grandes proporções denominado “O Enigma do Duque”, de 1995 projetaria sobre o edifício da biblioteca do Memorial da América Latina a figura do Duque de

Caxias, famosa escultura de Victor Brecheret e que também tem a cidade como suporte, durante um evento sobre a Guerra do Paraguai. O Memorial foi projetado por Oscar Niemeyer e construído no bairro da Barra Funda em São Paulo. Assim, a artista que já havia se apropriado da figura de Brecheret na obra “O Paradoxo do Santo”, em 1994 para demonstrar certas características de fé e militarismo na América Latina, novamente lançaria mão dessa temática, mas agora com uma obra *site-specific* de grandes proporções, que se encontraria em um local que busca integrar a América Latina, cuja fragmentação política e cultural já fora demonstrada por Regina Silveira em obras como o quebra-cabeças “*To be continued*”, de 1997. Obra e local seriam desta vez indissociáveis. A harmonia da arquitetura de Niemeyer encontraria-se ainda sob a sombra de uma América Latina que busca ainda sua afirmação, sob vários aspectos.



FIGURA 40
REGINA SILVEIRA - *Todas las Noches*
Modelo digital do arquiteto Claudio Bueno, 1999.

Quatro anos depois, a artista se viu às voltas com um outro projeto *site-specific*, que chamou de “*Todas las Noches*”. Até hoje não realizado, este projeto iria interferir temporariamente com a arquitetura pensada por Ricardo Legorreta para o Museu de Arte Contemporânea de Monterey, México. O famoso arquiteto projetou para o local “uma

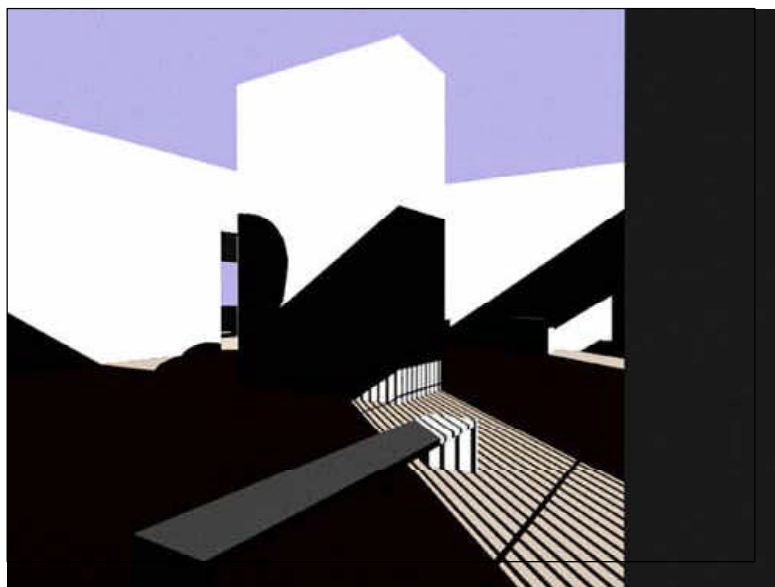


FIGURA 41
REGINA SILVEIRA - *Todas las Noches*
Modelo digital do arquiteto Claudio Bueno, 1999.

esfera de concreto que se equilibra no alto do ângulo das paredes que encerram os espaços expositivos”¹¹. Para o crítico e professor Martin Grossmann o “iluminismo tropical” da artista, que encobriria grande parte do museu e dos objetos ali presentes, eclipsaria o “iluminismo” eurocêntrico da instituição de arte¹².

Em seu site oficial, Regina Silveira fala de uma “constelação” que envolve o projeto. O mesmo procedimento poderia-se adotar com relação ao “Enigma do Duque” e suas obras correlatas. Trata-se neste caso, segundo a artista, de obras voltadas à localidades específicas e que teriam em comum com “*Todas las noches*” signos recorrentes em sua obra, são elas “Solombra”, de 1990; “*Behind the glass*”, de 1991; “Vortex”, de 1994 e finalmente “Tropel”, de 1998, obras finalizadas que compõem a fração *site-specific* da obra da artista. Isso denota também o crescimento dentro da obra da artista das relações com a arquitetura e com a paisagem.

Animália, de 2002 é um projeto de Regina Silveira para a Estação Vila Madalena do metrô de São Paulo e certamente dialoga com outros projetos *site-specific* da artista como “*Gone Wild*”, de 1997; “*Intro*”, também de 1997 e “Tropel”, de 1998. Todas essas obras têm em comum o rastro animal retratado pelo signo da pegada. Trata-se da primeira intervenção da artista no projeto “Arte no Metrô”, que conta ao longo das três

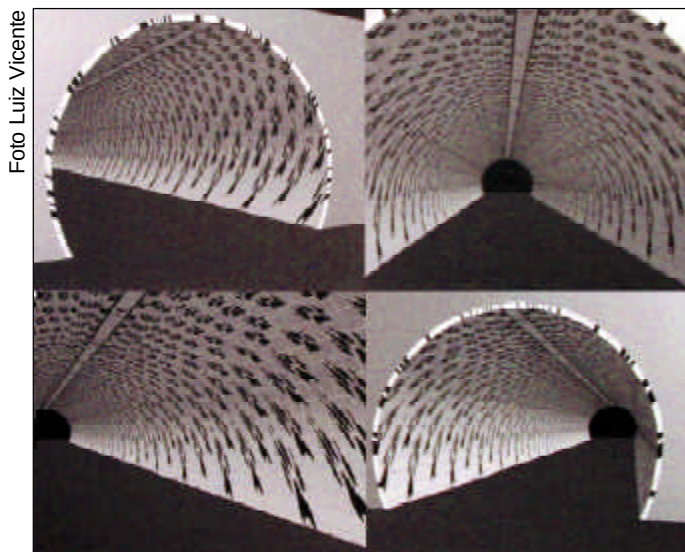


Foto Luiz Vicente

FIGURA 42
 REGINA SILVEIRA - Animália - Modelo digital
 2002 - Projeto para a estação Vila Madalena do Metrô
 São Paulo Brasil.

linhas atuais, com nomes consagrados da arte brasileira, como Renina Katz, Cláudio Tozzi e José Roberto Aguilar, por exemplo. O projeto, uma vez incorporado a um meio de transporte moderno, nos leva a imaginar que o metrô, movido por suas rodas (uma invenção do homem), contrapõe-se ao rastro natural deste mesmo homem. A obra finalizada “Derrapagem”, de 2004, por sua vez retrata outro tipo de “rastro” artificial, reforçando o desenho do pneu automobilístico ao imaginário visual que compõe a obra da artista. Embora o projeto de “Animalia” já tenha sido aprovado pela comissão responsável, até agora não foi concretizado.

Regina Silveira participou, no ano de 2003, do concurso promovido pelo *Cultural Affairs Dept* (Programa Percent for Art), para o qual concebeu um conjunto de obras que se integrariam à arquitetura do novo prédio da Biblioteca Pública de Nova Iorque, no bairro do Bronx. A artista venceu o concurso, mas por conta do que chamou de um “acúmulo de desacertos”, principalmente com o pessoal da biblioteca, os projetos não chegaram ao seu final. A artista fez essa afirmação em entrevista ao site da empresa Portobello, que seria a fornecedora do porcelanato para o projeto. As obras “*Paving the Way*” e “*The Other Staircases*”¹³ seriam instaladas nos diferentes andares do edifício. A primeira se iniciava com uma espécie de tapete com a palavra biblioteca grafada

em vários idiomas e o segundo colocava ao lado das escadas uma nova versão da obra “Escada inexplicável”, obra que simula o efeito da profundidade no plano bidimensional. Os projetos culminavam com a sala de leitura, que Regina Silveira recobriria de nuvens¹⁴.

Foto Luiz Vicente



FIGURA 43
REGINA SILVEIRA - Projeto para a biblioteca pública de Nova Iorque - Maquete
2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo.
São Paulo, Brasil.

Nesse íterim, a artista projetou e finalizou obras como “*Gone Wild*”, de 1997; “*Tropel*”, de 1988; “*Luz*”, de 2000; “*Ex-orbis*” e “*Captura*”, de 2001; “*Fly House*”, “*Cor, Cordis*”, “*Auditorium*”, “*Teorema da Gaveta*” e “*Bordado*” de 2002; e finalmente o conjunto de obras “*Claraluz*”, de 2003, grande exposição que comemorou os dois anos do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo.

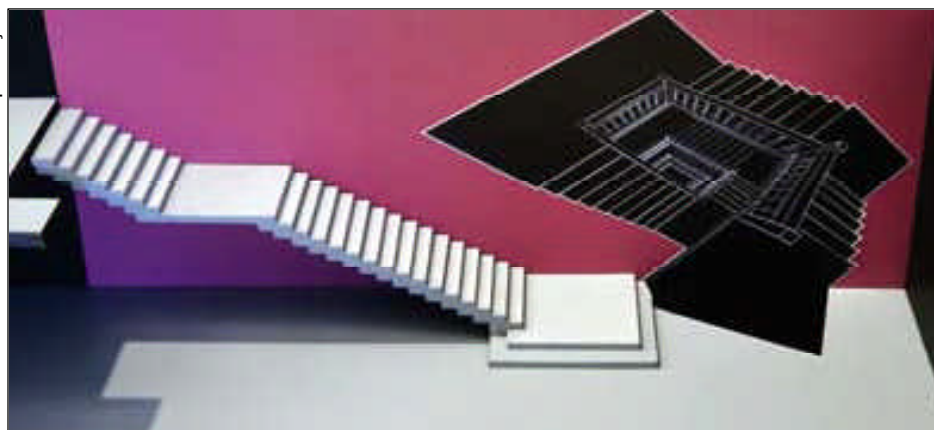
Outro projeto de 2003 é o “*Gol Supersônico*”, idealizado especialmente para integrar-se de maneira definitiva ao tobogã do Estádio do Pacaembú em São Paulo, construído em 1940.

Reprodução

**FIGURA 44**

REGINA SILVEIRA - Projeto para a biblioteca pública de Nova Iorque
 - Maquete - Detalhe de *"Paving the way"*
 2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil.

Reprodução

**FIGURA 45**

REGINA SILVEIRA - Projeto para a biblioteca pública de Nova Iorque - Maquete
 Detalhe de *"The other staircases"*
 2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil.

A obra de Regina Silveira de certa maneira recriaria a famosa concha acústica, local especialmente criado para apresentações musicais, demolido posteriormente em 1970 para a construção da parte da arquibancada conhecida hoje com tobobã, o que aumentou a capacidade do estádio em quinze mil lugares. A obra seria instalada no próprio tobogã, onde seriam pintadas figuras que recriariam a antiga concha acústica com a imagem de uma grande bola de futebol. Existe aqui a união de dois aspectos interessan-

Foto Luiz Vicente



FIGURA 46
 REGINA SILVEIRA - O Gol Supersônico - Maquete
 2003 - Mostra In Situ, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil.

tes, o primeiro seria as grandes proporções da obra, abrigada por um estádio de futebol, e segundo o grande público que a obra teria, principalmente em dias de jogos, já que o público estaria em contato com ela em tempo parcial até que o tobogã estivesse cheio ou ainda contato total em caso de jogos ou eventos nos quais o tobogã permanecesse fechado, o que acontece com certa frequência em jogos menores e outras atividades. A atmosfera e a catarse provocadas pelo jogo em si, são fatores interessantes e dignos de um estudo mais aprofundado, estudo esse que poderia envolver outras áreas do conhecimento como a antropologia e a própria psicologia. Hoje a capacidade máxima do estádio é de quarenta mil espectadores, descontados desse montante o número de espectadores do tobogã, o total seria de vinte e cinco mil pessoas, o público que teria contato direto com a obra da artista, nos dias de jogos em que o tobogã estivesse fechado.

Uma das hipóteses que poderiam ser levantadas sobre a não realização da obra é a questão do tombamento histórico do tobogã do estádio. Entretanto, embora isso seja uma verdade, a pintura que seria utilizada na obra seria rigorosamente a mesma utilizada hoje para a demarcação dos lugares e, portanto, não alteraria as características da obra arquitetônica. Outra hipótese é com relação ao número de lugares, já que o estádio já há muito tempo se tornou pequeno para o porte da cidade. Para alguns jogos, um número mínimo de lugares devem ser oferecidos aos torcedores por exigência das

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 47**

Vista lateral do tobogã do estádio do Pacaembú em São Paulo.

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 48**

Vista geral do estádio do Pacaembú a partir do tobogã.

federações e demarcados por exigência do Departamento de controle de uso de Imóveis, o CONTRU.

Estas ou outras circunstâncias, no entanto, impediram a realização da obra, mesmo em caráter efêmero. O público, em parcela muito menor, é verdade, pode tomar contato com o projeto durante a exposição *"In Situ"*.

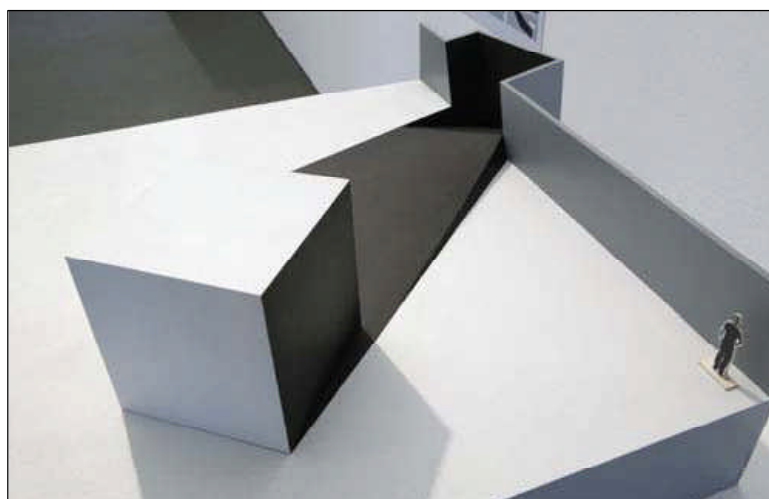
Vida, também de 2003, seria incorporado ao "Memorial do Holocausto", projeto do arquiteto Jorge Wilhelm, localizado no cemitério israelita de São Paulo. A obra de Re-

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 49**

REGINA SILVEIRA - Vida (relevos) - Maquete
2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil.

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 50**

REGINA SILVEIRA - Duplo - Maquete
2003 - Mostra *In Situ*, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil.

gina faz parte do Projeto Vivver arquitetura. O Memorial, já finalizado, aguarda agora pela instalação da obra da artista, que contou com pesquisas do idioma hebraico.

Duplo, de 2003, finaliza os projetos aqui comentados dentro do escopo no início estabelecido para esta breve análise. Trata-se de mais um projeto da artista que se incorporaria à cidade, já que faria parte integrante da Praça Ana dos Santos Figueiredo, localizada próxima ao campus Jardim Anália Franco da Universidade Cruzeiro do Sul, em São Paulo. Iniciativa da Universidade com a prefeitura, a praça é um projeto do arquiteto Samuel Kruchin.

5.3. OBRAS SITE-SPECIFIC

5.3.1. O SÍMILE DE 1988

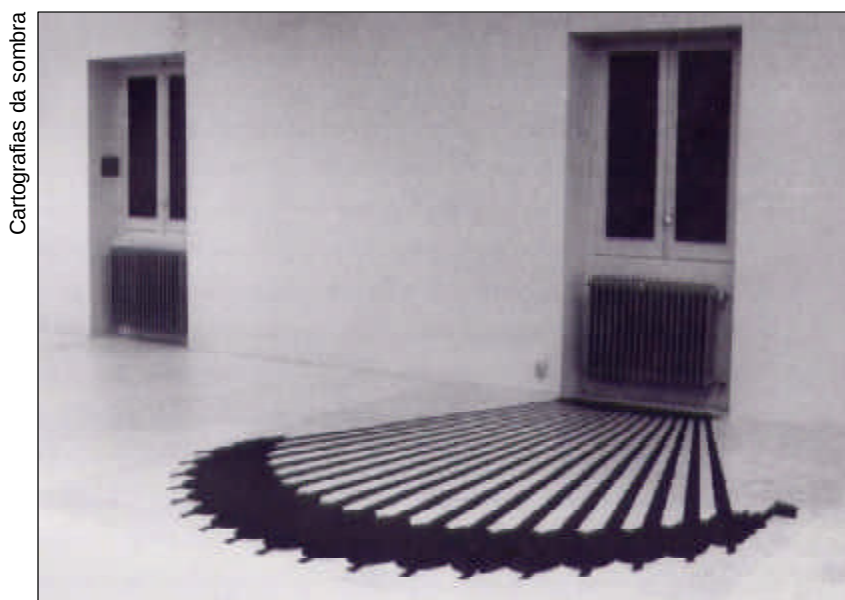


FIGURA 51

REGINA SILVEIRA - *Símile* - Pintura industrial sobre piso, 16 m²
1988 - Centro Cultural Galileo. Madri, Espanha.

Dentro da obra de Regina Silveira, existe uma série de obras que receberam o nome de “*Símile*”. Uma indicação da origem desse modo de operar se encontra no livro *Cartografias da Sombra*, organizado pela jornalista e crítica de arte Angélica de Moraes. Walter Zanini, no ensaio *A aliança da ordem com a magia*, indica o início dessas obras intituladas “*Símile*” à tese de doutorado de Regina Silveira: “*Simulacros*”, ainda que esses outros trabalhos sejam bidimensionais. Para o autor, todo o processo que se iniciou na dissertação de mestrado da artista, “*Anamorfás*”, “convergiu para os ‘*Simulacros*’ (de 1982 a 1984), sua tese de doutorado na USP, com seus ‘*Símbles*’, ‘*Topos-sombras*’ e ‘*Dilatáveis*’”.

O dicionário Aurélio mostra a palavra *símile* como “qualidade do que é semelhante, análogo”. Assim, Regina Silveira relaciona, como é freqüente em sua obra, o real e o ilusório, como é o caso da sombra do “*Símile*” de 1988, neste caso pintada diretamente sobre o piso.

O “*Símile*” de 1988, foi exposto no *Centro Cultural Galileo*, em Madri, como obra in-

tegrante da exposição *Lo Permeable del Gesto*. Trata-se de uma sombra de dezesseis metros quadrados que se projeta no chão a partir das grades de um aquecedor, sob uma janela. As barras do aquecedor, fixadas à arquitetura do edifício, produzem, na obra, uma sombra em um formato que Walter Zanini alude a um pente espanhol. Tal procedimento, da utilização da sombra, remete também à outras obras como por exemplo as da série “*In Absentia*”, como a apresentada na 17ª Bienal de São Paulo, “*In Absentia MD*” (1983), numa clara referência à Marcel Duchamp e suas discussões acerca da representação.

Segundo a própria Regina Silveira, o “*Símile*” de 1988 é a sua primeira intervenção com características *site-specific*¹⁵.

Depois de passar por inúmeros meios possíveis de expressão dentro das artes plásticas, Regina Silveira volta sua atenção pela primeira vez, portanto, no final dos anos oitenta para as relações existentes entre obra e local de exposição.

Muito freqüentemente ligada à movimentos da contracultura, o que Angélica de Moraes caracteriza como uma “postura *outsider*”, segundo a autora, liberdade esta bastante facilitada pela presença da artista na academia, orientando a formação de jovens artistas. Regina Silveira ao elaborar o “*Símile*” de 1988, passa a pensar obra e local como elementos inseparáveis.

O Professor Walter Zanini, já coloca tal obra como uma intervenção no espaço que a abrigava e, ao mesmo tempo, estabelece um diálogo com as obras “*Solombra*”, de 1990, exposta no SESC Pompéia e a obra “*Behind the Glass*”, de 1991; instalada na *Grey Art Gallery* em Nova Iorque.

Entre as instalações criadas a partir das condições dos ambientes, encontra-se o *Símile* apresentado na coletiva *Lo Permeable del Gesto*, no Centro Galileo, em Madri (1988), inspirado pelos cantos retos de um aparelho de aquecimento (que se transmutam numa espécie de pente espanhol). (ZANINI, 1996)

Embora Angélica de Moraes não defina claramente tais obras como *site-specific*, e o portfólio constante no *site* oficial¹⁶ da artista também não o fizesse até recentemente, para Regina Silveira, as primeiras duas obras citadas inauguram uma “larga descen-

dência” de um diálogo freqüente com a arquitetura que se fortaleceria ao longo dos anos noventa.¹⁷ A “postura *outsider*” está, de certa maneira, muito bem representada pelo “Símile” de 1988, já que não se trata de uma obra voltada ao mercado tradicional da arte.

Assim, a primeira intervenção *site-specific* de Regina Silveira nasce em uma fase na qual a Arte Conceitual já havia consolidado plenamente seus ideais, e, antes disso, as estreitas relações da obra com o local de exibição, preocupação constante de artistas e que o Minimalismo tomou para si, encontravam-se já bastante amadurecidas. Já existiam precedentes como a *Land art*, e o que atualmente chamamos *site-specific art*.

No caso do “Símile” de 1988, de fato, a sombra que Regina Silveira projeta remete iconicamente à um pente espanhol. Levando em conta que a obra se dá em Madri, essa relação, ou melhor, essa possibilidade passa a ser mais forte, ou ainda mais facilmente observável. Além disso, a utilização de uma parte já existente no edifício na concepção e realização da obra era uma condição imposta pela organização da mostra.

Esta obra de Regina Silveira, de efemeridade e imobilidade previstas e aceitas, já que tratou-se de uma sombra projetada a partir de um aparelho de aquecimento que fazia parte da arquitetura do edifício, sem dúvida leva em conta a questão da relação da obra com seu espaço. De fato, a obra não poderia, sem prejuízo, acontecer em outro local.

Em 1981, Richard Serra inaugura na cidade de Nova Iorque o que viria a ser possivelmente sua obra mais polêmica, “*Tilted Arc*”, trabalho “destruído” anos mais tarde, em 1989. Regina Silveira e Richard Serra compartilham e vivenciam nesse momento, no final da década de oitenta, de forma consciente ou inconsciente, a relação *site-specific* entre obra e local de exibição que, se quebrada, provoca a destruição da obra.

Nessa primeira obra *site-specific* a artista exercita mais uma vez uma particularidade de seu modo de operar que tem ficado claro desde a sua passagem pelos sistemas mais tradicionais de produção: a capacidade constante de reinventar-se. Nota-se facilmente nas características desta primeira intervenção, a distorção perspéctica da sombra, que se tornou ao longo da carreira da artista, uma das marcas de sua poética. Tais sombras, presentes em um grande número de desenhos e de outras instalações, como as da já citada série “*In absentia*”, fazem parte também da elaboração de “Solombra”, de 1990, outro trabalho *site-specific* de Regina Silveira.

5.3.2. SOLOMBRA, 1990



FIGURA 52
REGINA SILVEIRA - Solombra - Holofote, poliestireno transparente e recorte de tapete preto. 4,45 x 10 x 9 m.
1990 - SESC Pompéia. São Paulo, Brasil.

Novamente interagindo com o espaço arquitetônico, em 1990, Regina Silveira participou da exposição coletiva “Gente de Fibra”, realizada no SESC Pompéia em São Paulo com a obra *site-specific* intitulada “Solombra”.

Há Solombra (1990), luz de um holofote situado no lado de fora, no telhado e que, ao atravessar uma janela real, se transforma em sombra virtual e percorre as altas paredes e o chão do Sesc Pompéia, convertendo-se em algo como uma caixa de sombras. (ZANINI, 1996)

A artista planejou para essa intervenção uma grande sombra que parecia vir de uma das janelas da edificação. Para tanto, a luz real da janela foi anulada, em um procedi-

mento próximo àquele que a artista viria a utilizar anos mais tarde, em 2003, no projeto “Claraluz”, para o CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, também em São Paulo.

Regina Silveira, ao conceber “Solombra” o fez especialmente para o espaço específico do SESC Pompéia. O procedimento, de transformar a luz da janela em uma grande sombra assim que ela entra no edifício, poderia ser adotado em outro local e dar origem uma nova versão de “Solombra”, mas jamais poderia ser a do SESC Pompéia, já que esta só funcionaria sob as condições especiais daquela arquitetura. Uma mudança, implicaria em outras circunstâncias e, portanto, em novos procedimentos

A artista convida o espectador para o jogo entre o real e a sua representação. Se pela lógica, a janela seria uma fonte de luz, a de Regina Silveira irradia uma sombra de grandes proporções que invade o espaço interior, provocando um estranhamento. Esse modo de operar se tornou uma das características das obras da artista tanto em sua vertente que lida com a integração com a arquitetura, como também instalações convencionais e em trabalhos de técnica mais tradicional.

Solombra, de 1990, é outra dessas intervenções [que mantém relações com o espaço]. A luz de uma janela é anulada e recriada artificialmente. Também artificial é a sombra, que adquire um gigantismo impossível, cobrindo grande parte da parede do SESC Pompéia em São Paulo, durante a exposição Gente de Fibra. A parede estava na verdade recoberta por um tapete preto recortado. (LAZARO, *et al*, 2003)

Existe nessa intervenção uma grande diferença de tamanho, se comparada ao “Símile” de 1988, primeira intervenção *site-specific* da artista, já que a obra instalada no SESC Pompéia em 1990 alcançou a altura de quase dez metros. Além da diferença de tamanho, já que “Solombra” é muito maior e verticalizado, a sombra que parece vir da janela é, na verdade, composta por um tapete preto recortado, o que parece ter sido uma experiência por parte da artista, ou buscava uma reação específica por parte do público, já que a técnica parece não ter se repetido. Na primeira intervenção, “Símile”, a sombra que parecia se projetar das grades do aquecedor era pintada diretamente sobre o piso.

Trata-se de uma obra efêmera, que foi desmontada após a mostra coletiva. O que

sobra, o que chega até quem não esteve presente, são as fotos, vídeos ou outros testemunhos, orais ou escritos de quem lá esteve.

Regina Silveira costuma destacar que quanto mais fina a camada de tinta ou cobertura negra que busca representar uma sombra, melhor. Quanto mais fina a camada, maior a ilusão e mais fácil e rapidamente o espectador se rende ao jogo proposto pela artista. O transporte torna-se também mais fácil, na medida que basta um modelo detalhado do desenho da sombra desejada pela artista para que a superfície seja coberta com tinta preta ou que seja confeccionado vinil adesivo recortado. Este trabalho de montagem pode ser executado pela própria artista, ou por seus assistentes¹⁸. Recentemente, a artista tem optado pelo vinil a partir de matrizes digitais, que possibilita além de uma fina camada, facilidade de transporte, e preservação das superfícies, o melhor arquivamento da obra enquanto projeto, já que suas matrizes digitais podem ser gravadas em mídias digitais.

5.3.3. BEHIND THE GLASS, 1991

Foto Lila Schwair



FIGURA 53

REGINA SILVEIRA - *Behind the glass* - Tinta industrial sobre madeira, 5 x 12 x 1 m.
1991 - Grey Art Gallery. Nova Iorque, EUA.

Em 1991, Regina Silveira produz mais uma interferência *site-specific* fora do país, evidenciando ainda mais suas características internacionalistas. Utilizando novamente a sombra, ou melhor, a representação dessa sombra sobre o suporte, a artista preservou, durante o dia, a sombra que a iluminação noturna gerava na vitrine da *Grey Art Gallery*, localizada na Universidade de Nova Iorque. Trata-se da obra intitulada “*Behind the Glass*”¹⁹.

Behind the Glass, por sua vez, aproveita a luz de um poste de iluminação pública situado na frente da *Grey Art Gallery*, da Universidade de Nova Iorque, para demarcar as sombras projetadas em suas vitrinas durante a noite. (ZANINI, 1996)

Trata-se aqui de uma opção da artista. Se na ocasião da criação e instalação do “*Símile*”, de 1988, trabalhar com um elemento integrante da arquitetura do edifício era uma exigência da curadoria, desta vez a iniciativa partiu da própria artista, que ao invés

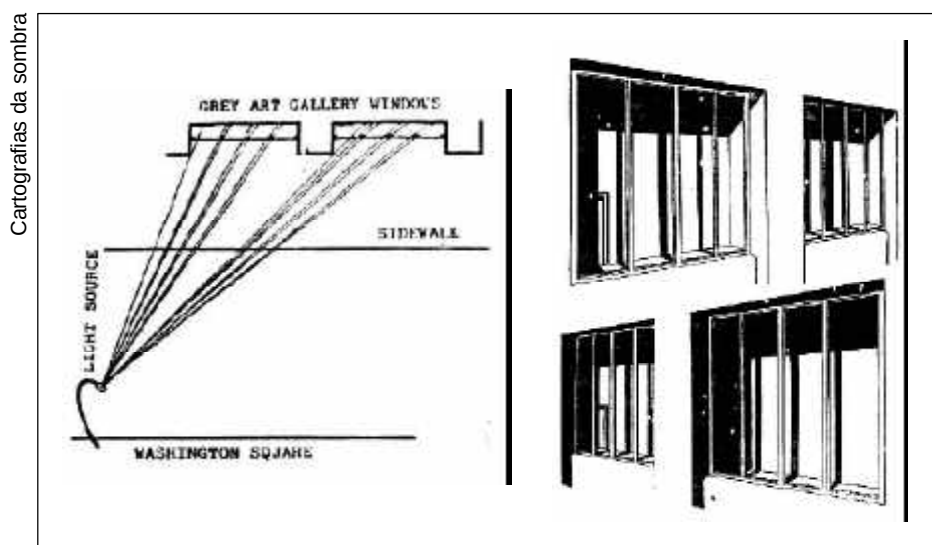


FIGURA 54

Diagrama para a obra site-specific "*Behind the Glass*".

de colocar uma ou mais obras ou intervenções na parte interna da galeria, optou por uma obra que integraria a arquitetura e que estaria condizente com as condições nas quais acontece, sendo inseparável de seu contexto. A interferência ocupou toda a vitrine externa com doze metros de comprimento e cinco de altura.

Depois de conhecer cuidadosamente o espaço expositivo, Regina Silveira preferiu "congelar" as sombras projetadas pelas próprias esquadrias e demais elementos arquitetônicos da fachada da edificação (vitrine), utilizando tinta industrial preta sobre suportes de madeira. Trata-se de uma obra *site-specific*, já que as sombras projetadas não são fruto da imaginação da artista, e neste caso, tampouco sombras idealizadas ou impossíveis, e sim, o efeito causado por uma das luminárias da *Washington Square* incidindo também durante o dia na vitrine da *Grey Art Gallery*. A exemplo de "Solombra", o procedimento, se repetido, tornar-se-ia uma nova obra, já que a obra "*Behind the Glass*" original não poderia acontecer em outro local.

5.3.4. VORTEX, 1994



FIGURA 55
REGINA SILVEIRA - *Vortex* - Pintura sobre poliestireno, 16 x 10,5 m
1994 - Antigo edifício da Eletropaulo. São Paulo, Brasil.

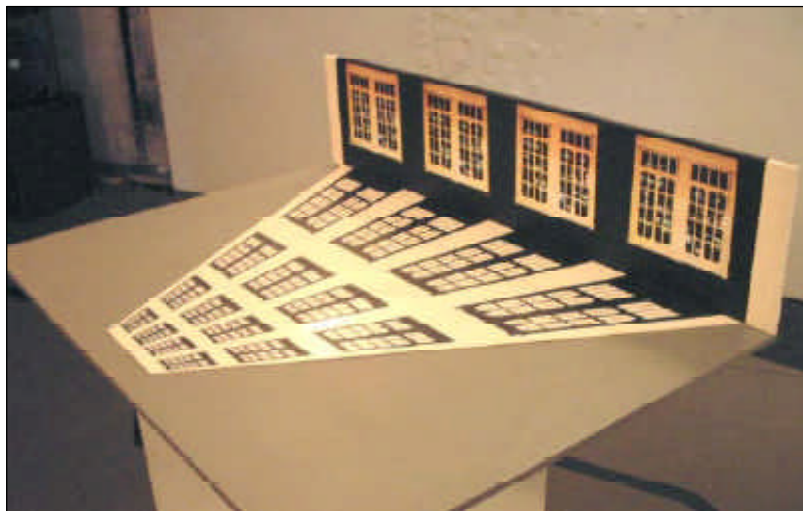
“*Vortex*”, de 1994 é uma das intervenções que Regina Silveira fez no contexto das intervenções urbanas que o projeto Arte/cidade realiza em São Paulo desde 1994. Na primeira edição do Projeto, “A Cidade e seus Fluxos”, a artista participou com duas obras: “Pronto para morar” que satiriza a rotina nos semáforos paulistanos e a obra *site-specific* “*Vortex*”, instalada no antigo edifício da Eletropaulo no centro da cidade.

“*Vortex*”, que em tradução da língua inglesa significa “vórtice”, “redemoinho” era composta por chapas brancas justapostas no piso do quinto andar do edifício. Nessas chapas, estavam pintadas janelas anamórficas, recurso amplamente utilizado por Regina Silveira em outras obras. A composição alcançou grandes dimensões, totalizando mais de cento e sessenta metros quadrados.

Minha intenção foi criar um espaço virtual vertical que proporcionasse a ilusão de um abismo transparente, onde se poderia ver as janelas dos quatro andares inferiores ao andar em que a obra se localiza. (SILVEIRA, 1994)

Graças a essa perspectiva, o espectador ao se deparar com a obra, sentia um

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 56**

REGINA SILVEIRA - Projeto de “Vortex” - Maquete
2003 - Cenário do Programa Metrópolis da TV Cultura. São Paulo, Brasil.

estranhamento, já que o desenho formado pelas chapas pintadas individualmente, mas em conjunto formando um desenho amplo, demonstrava a profundidade, simulando a sensação de vertigem que aquelas pessoas sentiriam caso houvesse no piso uma abertura, ou se os pisos do andar e dos andares inferiores fosse transparente. Como em outras obras da artista existe a ilusão, o jogo. Ao observar a obra, o abismo criado por Regina Silveira se constituía realmente num redemoinho, que embora estático, proporcionava no visitante tais sensações.

A instalação não foge da característica geral da obra de Regina Silveira, já que lida também com a ilusão, mas revela fisicamente, rompendo barreiras, o que só podemos imaginar, tracejar com a imaginação. (LAZARO, *et al*, 2003)

“Vortex” foi planejado tendo em vista o local onde aconteceria, por isso é ligado ao edifício, que certamente influenciou a artista na concepção da obra, até pelas dimensões arquitetônicas disponíveis. O número de janelas, o seu formato, são fatores que ligam também a obra ao prédio. Portanto, a referida obra não poderia acontecer em outro local sem alterações, sem que com isso houvesse prejuízo. Sendo isso verdade, como o local não existe mais propriamente como antes²⁰, a realização de “Vortex” como obra individual e original, nos mesmos moldes, torna-se impossível.

5.3.5. GONE WILD, 1997

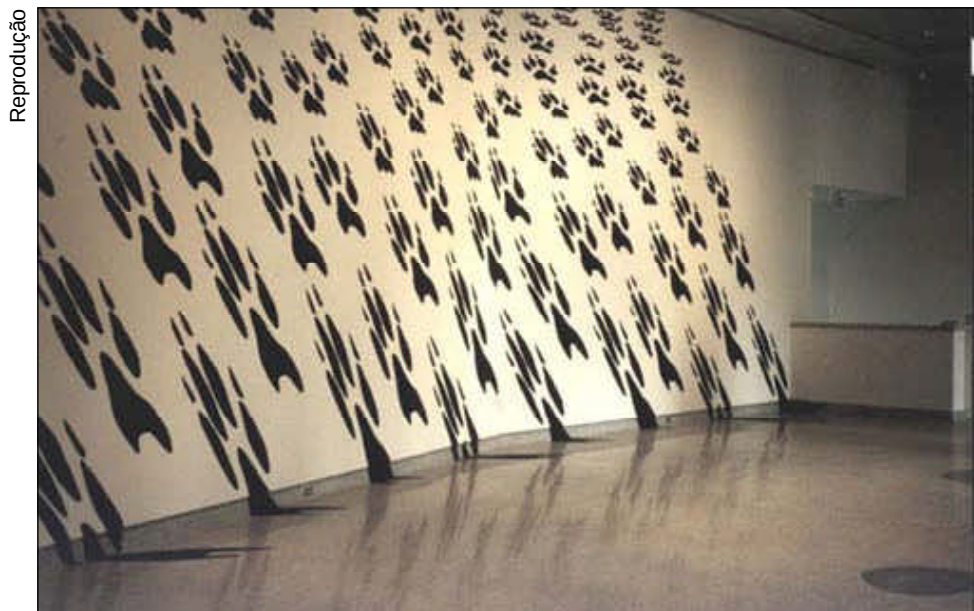


FIGURA 57
REGINA SILVEIRA - *Gone Wild* - Pintura látex sobre parede, 140 m²
1997 - Museu de Arte Contemporânea de San Diego. Califórnia, EUA.

Angélica de Moraes, ao organizar o livro *Cartografias da Sombra*, já indicava uma linha de trabalho que se encontrava à época em ascensão na obra da artista, o diálogo com os códigos da arquitetura. Dois arquitetos são destacados pela autora: o brasileiro Oscar Niemeyer e o norte-americano Robert Venturi. Como já foi abordado, o projeto *site-specific* de Regina Silveira denominado “O Enigma do Duque”²¹ trabalha com a escultura do modernista brasileiro Victor Brecheret e com a arquitetura do Memorial da América Latina, obra de Niemeyer.

“*Gone Wild*”, de 1997 incorporou-se à arquitetura de Venturi, no Museu de Arte Contemporânea de San Diego, localizado na Califórnia, obra do arquiteto norte-americano.

Venturi planejou para esse local manchas que remetem à pelagem de cães da raça Dálmata. Um “abuso” pós-moderno como é característico de sua arquitetura, numa contraposição à arquitetura modernista do início do século XX. A obra de Venturi para o Museu, descrita por Angélica de Moraes como “uma profusão de colunas e interferências” se contrapondo, portanto, à utopia da arquitetura moderna. Os rastros pinta-

Foto Luiz Vicente

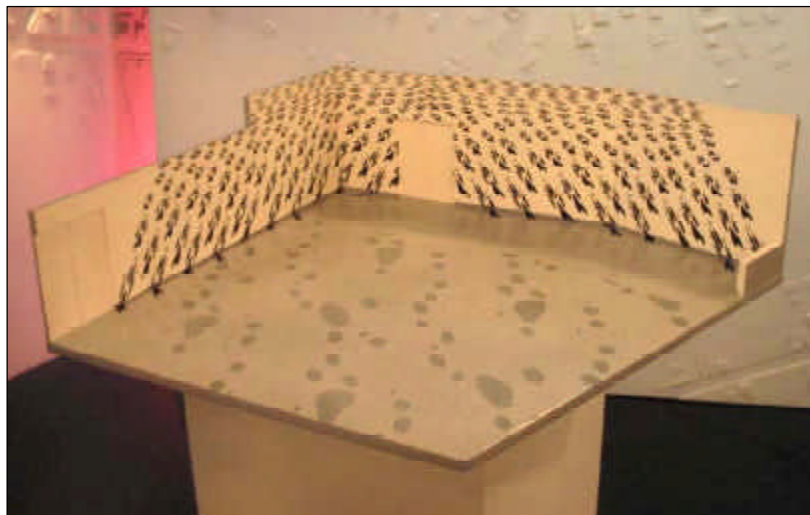


FIGURA 58
 REGINA SILVEIRA - Projeto de “*Gone Wild*” - Maquete
 2003 - Cenário do Programa Metrópolis da TV Cultura. São Paulo, Brasil.

dos com látex nas paredes e parte do piso pela artista cobriam uma área de cerca de cento e quarenta metros quadrados e contrapunham a domesticidade do cão dálmata à selvageria do coiote.

Regina Silveira “decorou” as paredes do *hall* de entrada do museu com o rastro de coiotes. Tem-se aí, além da integração física óbvia, já duas características que colocam “*Gone Wild*” como uma obra *site-specific*: a presença do rastro dos coiotes pelas paredes, já que se trata de um animal selvagem presente na fauna e característico do local e, ainda, a grande leva de imigrantes ilegais, inclusive brasileiros, que tentam entrar nos Estados Unidos pela região, levados por homens conhecidos como “coiotes”, além de fronteiriços que fazem o transporte clandestino e a legalização fraudulenta de imigrantes “chicanos”. Novamente, o fascínio pela anotação visual de conteúdo político, dentro de um poderoso jogo visual.

De fato, é marcante a idéia de um animal predador que ronda sua presa. Essa idéia é absolutamente presente dentro da “armação visual” montada pela artista. Esse terceira característica, de cunho político-social, mas que trata de um problema local, também contribui para a categorização da referida obra como inseparável do local onde se apresenta.

5.3.6. INTRO (RE: FRESH WIDOW, RS), 1997

Foto João Musa

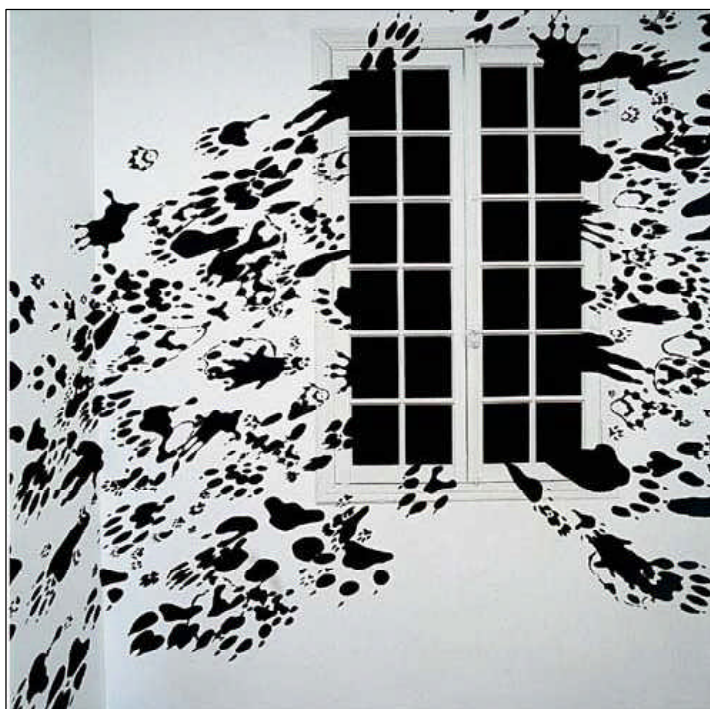


FIGURA 59

REGINA SILVEIRA - Intro (Re: *Fresh Widow*, R. S.)
Pintura sobre teto e paredes, 3 x 4 x 3 m
1997 - Galeria Casa Triângulo. São Paulo, Brasil.

Regina Silveira criou para o espaço da Casa Triângulo em São Paulo, em 1997, a obra conhecida como “Intro (re: *fresh widow*, RS)”, ou simplesmente “*Fresh Widow*”, em mais uma de suas claras referências à Marcel Duchamp, que produziu uma obra com o mesmo nome, “*Fresh Widow*”, em 1920.

O espaço, dedicado à arte contemporânea, foi fundado em 1988 por Ricardo Trevisan e funcionou no centro de São Paulo até 2003, quando se mudou para o bairro do Itaim. A galeria conta hoje com oito mostras por ano, sempre de artistas contemporâneos. O espaço, portanto, não existe mais como à época da instalação da obra.

Regina Silveira, apropriando-se da obra de Duchamp, e portanto do jogo de palavras *Widow* (viúva) e *Window* (janela), este também um modo de operar característico do artista, invade o espaço da galeria, colocando novamente seus rastros de animais, desta vez variados, pelas paredes e teto da sala onde se instalava a obra, interagindo,

como ocorrido no “Símile”, de 1988 com uma janela pré-existente no local, que teve a sua iluminação natural anulada e seus vidros enegrecidos.

O catálogo da exposição “Claraluz”, realizada em 2003 em São Paulo, remonta através de imagens a trajetória da artista através de “notas visuais” e coloca “*Fresh Widow*” como uma “instalação *site-specific*”. A obra é, portanto, mais uma intervenção *site-specific* da artista que tem por características a efemeridade e ainda a dificuldade de remontagem, já que o espaço não existe mais como destinado à exposições.

5.3.7. TROPEL, 1998

Reprodução



FIGURA 60
REGINA SILVEIRA - Tropel - Vinil recortado por plotter, 600 m²
1998 - Fachada do prédio da Fundação Bienal. São Paulo, Brasil.

A obra “Tropel”, de 1998 é mais uma interferência de Regina Silveira pensada para acontecer em conjunto com a arquitetura de Oscar Niemeyer.

O renomado arquiteto brasileiro é o responsável pelo edifício da Fundação Bienal, localizado no Parque do Ibirapuera, palco no qual se realiza desde 1951 a Bienal de São Paulo, uma das mais importantes do mundo. Convidada para interagir com a fachada do edifício, Regina Silveira pensou para a XXIV edição do evento, que contou com a curadoria de Paulo Herkenhoff e do curador adjunto Adriano Pedrosa, a obra “Tropel”, possivelmente a interferência da artista de maiores dimensões, com cerca de 600 metros quadrados.²² A obra ocupou a totalidade da fachada do edifício na ocasião do evento.

O recorde [de tamanho] talvez continue com Tropel, aquele feixe de pegadas de animais que apliquei na fachada do edifício da Fundação Bienal, em São Paulo [1998], com seus 600 metros quadrados (SILVEIRA, 2003)

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 61**

Fachada do prédio da Bienal de São Paulo durante sua XXVI edição 2004 - São Paulo, Brasil.

“Tropel” foi, sobretudo, um convite para que a grande exposição fosse visitada, já que o visitante comum do parque provavelmente teve a percepção despertada pela intervenção, de grandes proporções.

Tratava-se de arte contemporânea divulgando ou chamando a atenção do público para um grande evento de arte contemporânea, diferente dos modos mais tradicionais ou comerciais que poderiam ter sido utilizados, como foi o caso da XXVI edição do evento²³, a opção foi por uma vertente mais contemporânea, menos óbvia e menos comercial.

Novamente, como é característica da artista, o público indagava-se com relação ao significado, sobre o que poderiam ser aqueles rastros de diferentes animais e em diferentes ritmos que pareciam ter deixado suas marcas na frente do prédio.

Tal “Tropel”, ou seja um “agrupamento de pessoas a se moverem em desordem”²⁴, pode remeter inclusive à heterogeneidade do público ou mesmo à variedade de estilos (dados os diferentes tipos de marcas) em uma exposição contemporânea do porte da Bienal de São Paulo. Tais fatores, além da inseparabilidade entre obra e suporte (já que esta foi planejada para ocupar largura e altura definidos pelo arquiteto), e as proporções das figuras pensadas para a fruição à determinada altura, fazem de “Tropel”, um trabalho *site-specific*. A obra, ligada ao edifício, mesmo que esta tenha sido efêmera, foi um convite à arte contemporânea.

5.3.8. LUZ, 2000

Foto Claudio Opazo



FIGURA 62
REGINA SILVEIRA - Luz - Fibra ótica, 7 x 6 m.
2000 - MAC-USP. São Paulo, Brasil.

Trabalhos *site-specific* podem ser divididos em duas vertentes. Se na primeira e mais conhecida delas o ambiente afastado, por vezes abandonado é apropriado pelo artista, na segunda, as próprias instituições culturais podem se tornar o palco da intervenção, que pode ainda remeter à vários outros locais remotos. Tais intervenções, ao invés de cristalizar o moderno espaço expositivo, ou o modelo do “cubo branco”, ao contrário, buscam por muitas vezes transgredir e repropor tal modelo.

“Luz” é um trabalho literal. Fibra ótica que forma a palavra luz em uma das janelas do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A transgressão se encontra no fato de que o público fruidor da obra não precisa entrar no museu para ver a obra. A fruição é feita à noite, quando a obra se acende. Não se trata de uma crítica

voraz ao museu ou à universidade, antes disso, é um convite, para o qual o próprio museu é o suporte, trata-se ainda de colocar o museu em foco ou inserir em meio àquele itinerário rotineiro e fatigante, algo inusitado, tirando os passantes da velha rotina visual, convidando-os à uma primeira visita ou um retorno.

A intervenção possuía sete por seis metros e nada mais era do que a palavra luz escrita com fibra ótica de cor azulada, porém, tamanha simplicidade guarda com o museu, o público e com a própria universidade, estreitas relações. Tal procedimento poderia remeter, inclusive, aos estudos minimalistas com luz de Dan Flavin.

Ainda sobre a utilização da tecnologia, não pode passar despercebido, sendo já uma característica da obra da artista, tendo esta já a utilizado em projeções como a do “Super herói *night and day*”, por exemplo e mais recentemente na exposição “Claraluz”, que contou com projeções em DVD e um potente projetor. A distorção formal da palavra luz, produzida especialmente para a fachada do MAC-USP possui fortes semelhanças com as distorções formais criadas pela artista em várias outras de suas obras, remetendo à malha utilizada pela artista em suas distorções perspécticas.

A princípio, pode-se pensar que obras como “Luz”, o *site-specific* que hoje ainda pode-se notar as marcas de sua instalação nos vidros da fachada do MAC-USP, fujam da temática pela qual a artista ficou bastante conhecida: a da sombra. Engano esse facilmente desfeito ao se pensar que sem a luz, a sombra não se tornaria visível. A luz que sinalizou o MAC-USP em tempos em que a obra estava em funcionamento, ligada, sinaliza o museu. A luz que é signo representante do conhecimento, do qual também são signos representantes o museu e a própria universidade.

5.3.9. EQUINÓCIO, 2000

Foto Luiz Vicinete

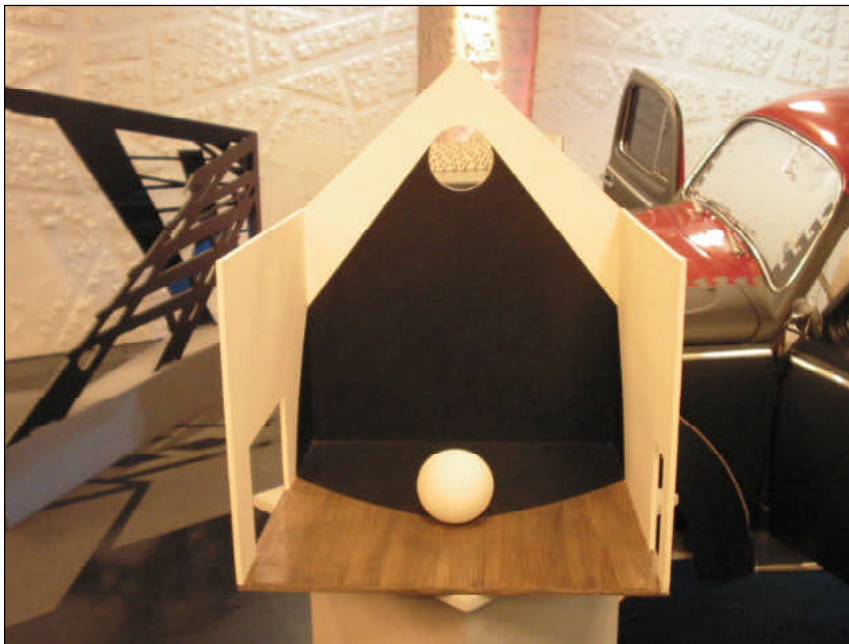


FIGURA 63
REGINA SILVEIRA - Projeto para “Equinócio” - Maquete
2003 - Cenário do Programa Metrôpolis da TV Cultura. São Paulo, Brasil.

“Equinócio”, de 2000, é uma obra *site-specific* que Regina Silveira pensou especialmente para a sala central do espaço das cavaliças, no Parque Lage, Rio de Janeiro.

Do alto da sala, tijolos foram removidos, criando uma circunferência de um metro e oitenta de diâmetro, localizada oito metros e meio de altura. A artista contrapôs esse vazio a uma esfera de fato tridimensional, com as mesmas dimensões, que seria, segundo as palavras da artista uma espécie de “acontecimento cósmico no tempo”²⁵. A grande sombra que se vê foi pintada com tinta industrial diretamente sobre o piso e paredes, tendo essa alcançado grandes proporções.

A fala de Regina Silveira evoca um certo aspecto metafísico em relação à sua obra, reforçado pelo seu título, “Equinócio”, que segundo o *Dicionário Aurélio* vem da palavra latina *aequinoctiu*, e significa o “ponto de órbita da terra em que se registra uma igual duração do dia e da noite, o que sucede nos dias 21 de março e 23 de

setembro”. A artista diz ainda que o equinócio, importante para rituais das culturas pagãs estava ainda representado pela própria esfera, divida igualmente em dois hemisférios, um representante do dia e outro da noite.

Construída em duas metades, uma branca e outra preta, portanto metade luz e metade sombra, ela mesma já era uma representação do equinócio. Em minha imaginação, a esfera teria atravessado aquela abertura, rolado para o chão e arrastado consigo sua grande e escura sombra equinocial. Equinócio ocupou a sala central do espaço das Cavalariças, com 9 x 9 metros e alcançou 8,50 m de altura. A esfera foi construída em madeira oca, pela superposição rigorosa e calculada de dezenas de aros recortados. A sombra triangular, descendo nas paredes e vindo pelo chão até a metade escura da esfera, foi pintada com tinta industrial de cor negra opaca. (SILVEIRA, 2002)

O “Equinócio” feito especialmente para a sala principal do espaço das cavalariças é portanto um *site-specific*, já que considerou além das características do local, como a sombra triangular que vai do espaço aberto na arquitetura até a esfera geometricamente dividida ao meio para representar o dia e a noite.

Além disso, sobre a “remontagem” da obra, ocorrida para a exposição “Estratégias para deslumbrar”, ocorrida de onze de março à nove de junho de 2001 na galeria do Sesi e organizada pelo MAC-USP, Regina Silveira se refere a essa remontagem como uma nova obra, na qual a esfera se encontra desvinculada de seu local original e, portanto, aberta à novas associações.

5.3.10. EX ORBIS, 2001

Foto Rogério Ribeiro



FIGURA 64

REGINA SILVEIRA - *Ex Orbis* - Cerâmica sobrevidrada, 7 x 11 m
2001 - Aeroporto Salgado Filho. Porto Alegre, Brasil.

“*Ex orbis*” é uma intervenção permanente de Regina Silveira no aeroporto Salgado Filho, na cidade de Porto Alegre, cidade natal da artista. A obra encontra dois paralelos dentro da obra da própria artista, um deles inclusive homônimo e também com sutis características *site-specific*. Em comum, os três projetos compartilham máquinas de voar, de diferentes épocas e até mesmo ficcionais.

O paralelo mais distante no tempo é o cenário do espetáculo “Mais pesado que o ar”, de Denise Stocklos, realizado em São Paulo no ano de 1996.

Em 1999, a artista realizou no Canadá, uma projeto para a exposição “*Passion for wings*”²⁶, que contou com a curadoria de Ihor Holubizky. A obra finalizada foi exposta no *National Aviation Museum*, na cidade de Ottawa. Percebe-se aí, uma ligação com o local da exposição: um grande painel também composto por máquinas voadoras, de projetos muito antigos de voar como a máquina de Leonardo da Vinci, até míticas naves de Guerra nas Estrelas, criações do diretor George Lucas para o cinema. Essas imagens se encontram em distorções progressivas, segundo rigoroso padrão baseado no segmento áureo e na sequência de Fibonacci²⁷.

Catálogo Ex-Orbis - SENAC

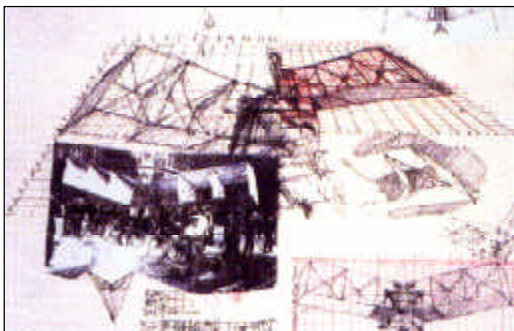


FIGURA 65
REGINA SILVEIRA - Projeto para o cenário do espetáculo "Mais pesado que o ar", 1996.

Foto Denis Leão



FIGURA 66
REGINA SILVEIRA - Cenário de "Mais pesado que o ar", espetáculo de Denise Stocklos, 1996.

O "Ex Orbis" do aeroporto Salgado Filho, grande painel de mais de setenta metros quadrados, é caracterizado pela imobilidade. A utilização pela artista da cerâmica, técnica com a qual aliás Regina Silveira se sente muito à vontade, impossibilita a remoção da obra, estando essa integrada fisicamente ao local de exposição. Além disso, as máquinas voadoras presentes integram perfeitamente a obra ao contexto, já que ela

Catálogo Ex-Orbis - SENAC

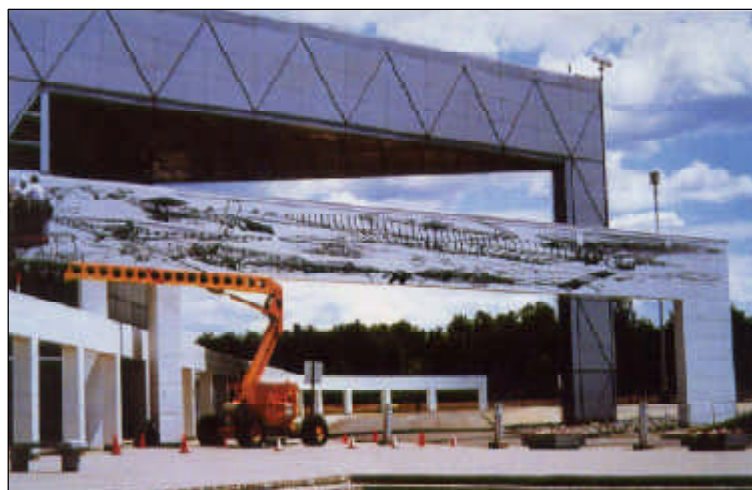


FIGURA 67
REGINA SILVEIRA - *Ex Orbis* - Processo de instalação 1999 - National Aviation Museum. Ottawa, Canadá.

se localiza e acontece em um aeroporto, como um compêndio histórico do sonho humano de voar. A iniciativa para a encomenda da obra partiu da direção do próprio aeroporto, que conta ainda com um painel do artista plástico Carlos Vergara, e com outro de Mauro Fuke, em parceria com Fábio del Re, todos artistas gaúchos.

5.3.11. A DESAPARÊNCIA DE 2001

Foto Fábio Del Ré

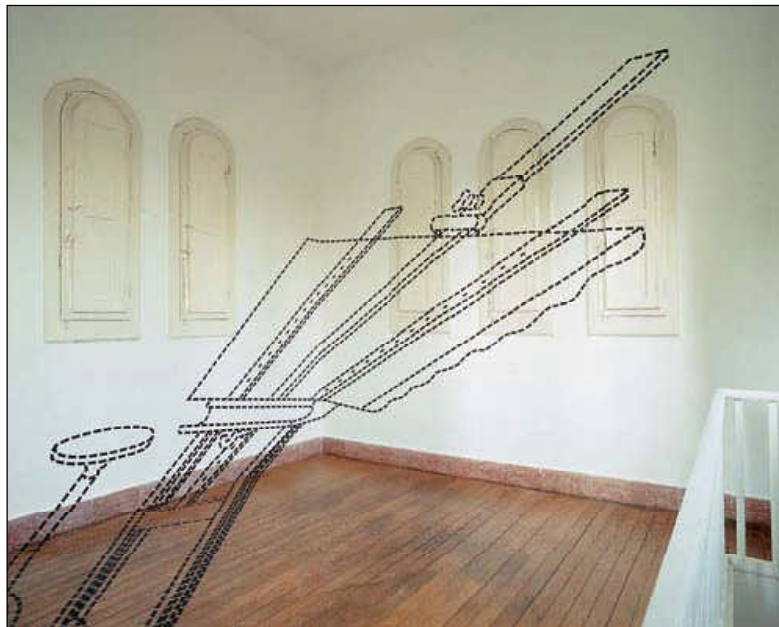


FIGURA 68

REGINA SILVEIRA - Desaparência - Vinil adesivo, 3,60 x 4,12 x 4 cm
2001 - Torreão. Porto Alegre, Brasil.

Regina Silveira projetaria e executaria também no ano de 2001 um *site-specific* para o Torreão de Porto Alegre. O Torreão tem se tornado, nos últimos anos, um dos espaços, no Rio Grande do Sul, para exibição de arte contemporânea, sob coordenação de Jaílton Moreira e Elida Tessler, que aliás, levou a cabo a primeira intervenção com o local, na ocasião de sua inauguração, em 1993.

Elida foi a primeira artista a interferir na pequena sala, uma espécie de torre, situada na parte superior do casarão. Nos últimos onze anos, sessenta e oito artistas, nacionais e estrangeiros, foram convidados a realizar trabalhos especialmente concebidos para aquele espaço, desencadeando o debate sobre questões relativas a arte contemporânea. (GAVIOLLI; SELISTER, 20--)

Trata-se de uma obra que integra uma série de obras que recebem o nome de “Desaparência”, que poderia ser considerada uma instalação, como as outras obras da série, que acontecem entre a parede e o piso ou sob três superfícies, não fosse pelo



FIGURA 69
REGINA SILVEIRA - Projeto para Desaparência
2003 - Mostra In Situ - Centro Cultural São Paulo.
São Paulo, Brasil

fato de que ao subir pelas escadas da torre, o espectador já toma contato com a distorção perspectica, a “distorção multiplana”, como chamou Silveira²⁸. Para que tal efeito fosse alcançado em outra localidade, os cálculos perspecticos teriam que ser refeitos, o que transformaria essa nova e hipotética obra em uma nova “Desaparência”.

A obra é efêmera e um dos fatores que indica essa possibilidade é a escolha do vinil adesivo no lugar de uma pintura mais resistente, ou mesmo da cerâmica. O trabalho mostra um cavalete e um banco tracejados, e é diferente de interferências anteriores feitas no local, já que a artista optou por manter as janelas fechadas. Novamente a artista lança mão do cavalete como em outras obras da mesma série. “Desaparências”, enquanto série, tem o seu *site-specific*: a obra de 2001, para o Torreão de Porto Alegre.

5.3.12. CAPTURA, 2001



FIGURA 70
REGINA SILVEIRA - Captura - Pintura sobre chão e painéis, 72 m²
2001 - Itaú Cultural. São Paulo, Brasil.

Ainda em 2001, o Itaú Cultural inaugurou a exposição “Trajetória da luz na arte brasileira”. A curadoria de Paulo Herkenhoff procurou traçar a trajetória da luz, e como os artistas brasileiros têm lançado mão dela no decorrer do tempo, desde artistas como Almeida Junior, até artistas contemporâneos no auge de sua maturidade, como Carmela Gross e Cildo Meireles. Regina Silveira foi convidada para integrar a mostra coletiva, dada a sua importância no contexto da arte brasileira e da longa tradição da artista em um tipo de trabalho que lida com a representação por meio de sombras, e, portanto, também por meio da luz.

Regina Silveira pensou especialmente para o local de exposição a obra “Captura”. Nela, as sombras das vigas de aço da fachada perpetuam-se no espaço, irradiando-se pelo chão e pelas paredes internas do prédio. A sombra imaginada pela



Reprodução

FIGURA 71
 REGINA SILVEIRA - Captura
 Pintura sobre chão e painéis, 72 m²
 2001 - Itaú Cultural. São Paulo, Brasil.

artista nessa projeção aparentemente acidental, só pode acontecer nesse local, já que mesmo que o procedimento ou a lógica sejam os mesmos (como de fato é em outras obras, como em “*Behind the glass*”, por exemplo, obra que se encontra dentro do escopo dessa pesquisa) o desenho original do qual parte a distorção se modificaria. A técnica utilizada foi relativamente simples, para um efeito bastante instigante: tinta látex preto fosco, tinta esmalte prateado e tinta esmalte preta.

Embora no catálogo oficial da exposição, e no vídeo que mostra o eixo curatorial presente à mostra não cite detalhes sobre a artista ou sobre a obra (o catálogo cita nominalmente a artista e ano de nascimento, o vídeo sequer a cita), a referência digital no *site* da instituição é clara ao afirmar que “Captura” é um *site-specific*, apesar de a integração com a arquitetura, diferentemente das outras obras que compuseram a mostra, já seria suficiente para denotar isso. Além de “Captura”, a artista ainda expôs na coletiva outras duas obras: “*Auditorium*”, obra *site-specific* que será brevemente abordada mais adiante e “A mesma e a outra”, obra fixa que usa o porcelanato com técnica, mas que essa pesquisa não considerou, dada sua aparente mobilidade, como uma obra *site-specific*.

5.3.13. FLY HOUSE, 2002



FIGURA 72
 REGINA SILVEIRA - *Fly House*
 Cerâmica sobrevidrada, 68 m²
 2002 - Coleção particular. São Paulo, Brasil.

Produzido especialmente por Regina Silveira para integrar-se ao projeto arquitetônico que José Wagner Garcia concebeu para a residência de Lucia Santaella e Winfried Nöth, “*Fly House*” é um dos poucos projetos *site-specific* de Regina Silveira em uma coleção particular. Essa pesquisa, na verdade detectou apenas duas obras com essas características: “*Fly House*” e “*Bordado*”. “*A mesma e a outra*”, obra da artista que parece ter a capacidade de fixar-se, não é considerada, embora esteja também em coleção particular.

A obra projeta mostra uma mosca e a sombra distorcida que advém desta, de grandes proporções. A imagem da mosca, aliás, já tem sido largamente utilizada pela artista em trabalhos mais recentes e na série de projeções “*Transit*”, uma invasão à metrópole, como foi abordado no início deste capítulo, bem como em outras obras, utilizando os mais variados materiais.

Em “*Fly House*”, por outro lado, a mosca é estática e fixada por módulos cerâmicos, o que impossibilita sua remoção, em uma área ampla de sessenta e oito metros quadrados, tendo sido uma encomenda especial da pesquisadora Lucia Santaella para sua residência particular, localizada na Serra da Cantareira, em São Paulo.

5.3.14. COR, CORDIS, 2002



FIGURA 73
 REGINA SILVEIRA - *Cor, Cordis*
 Quartzo e pintura industrial, 242 m² (externa)
 2002 - SESC Belenzinho. São Paulo, Brasil.

“*Cor, Cordis*”, é mais uma das obras de Regina Silveira feitas especialmente para o projeto Arte/cidade - grupo de intervenção urbana no ano de 2002. Nesta edição do projeto, que teve como palco a zona leste da cidade de São Paulo, sob vários aspectos a mais pobre região da metrópole, sobretudo em “equipamentos culturais”²⁹. Regina Silveira se encarregou de modificar uma caixa d’água do grupo de prédios no qual o SESC Belenzinho havia sido recentemente inaugurado.

Obra efêmera, a caixa d’água que serviu como suporte à intervenção foi demolida



Reprodução

FIGURA 74

REGINA SILVEIRA - *Cor, Cordis* - Quartzito e pintura industrial sobre edifício, 155 m² (interna)
2002 - SESC Belenzinho. São Paulo, Brasil.

juntamente com o conjunto de prédios, para que a unidade do SESC no bairro do Belém pudesse ser reconstruída em projeto arquitetônico próprio. “*Cor, Cordis*” integrava-se plenamente à arquitetura, interna e externamente, estava em simbiose com o edifício. Do lado de fora, a sombra de Regina alcançou mais de duzentos e quarenta metros quadrados e na parte interna, como se a sombra da caixa d’água penetrasse no edifício pelas janelas, possuía mais de cento e cinquenta metros quadrados.

A malha complexa de diferentes tubos e canos que chegam ao espaço onde se situa a caixa d’água, por vezes penetrando nela e também na fachada, permite a analogia visual direta com uma configuração de veias, artérias e válvulas no interior do corpo. A sugestão de circulação dentro desta tubulação, num “crescendo” a medida que se aproxima do lugar do bombeamento, é essencial para a apreensão da metamorfose da caixa d’água em coração extirpado, fora do corpo do edifício. Para enfatizar esta relação, todos os tubos metálicos (bem como as ferragens intersectadas pelo cubo/base) deverão ser pintados com esmalte acetinado vermelho escuro, conforme indicação precisa de matiz e tonalidade. (SILVEIRA, 2002)

Na obra, a caixa d’água foi limpa e teve os tubos que a conectavam ao edifício pintados de vermelho. O edifício, de aparente abandono, teve durante o curto período de instalação da obra, “sangue novo”, já que metaforicamente, a artista transformou a

caixa d'água em um coração externo, ou extirpado, como preferiu a artista. Em tradução livre, "*Cor, Cordis*" quer dizer "coração do coração".

A obra se apropriou da caixa d'água, mas extrapolou as suas dimensões, esparramando-se através da sombra, característica pontual da obra da artista, pelo lado de dentro de fora do prédio.

Era possível perceber a sombra que partia do chão e subia pela parede externa do edifício, invadindo inclusive seu interior através da janela. No interior, percebia-se a sombra da caixa d'água que se encontrava do lado de fora, mas quase ao mesmo nível do olho do visitante.

A separação da obra de sua estrutura seria impossível. Mesmo que se optasse por remover a estrutura da caixa d'água, esta estaria, onde quer que estivesse, fora de seu real contexto. Assim, toda a estrutura cairia como uma instalação convencional, isolada por paredes ou lançando mão de recurso semelhante. Entretanto, trata-se de um exemplo impossível, já que nada da estrutura utilizada permanece, nos dias de hoje, em pé.

A obra, portanto, não pode ser remontada exatamente. Para se ter uma idéia de como ela aconteceu, tem-se que recorrer às fotos, projetos e outros materiais de referência.

5.3.15. AUDITORIUM, 2001, 2002

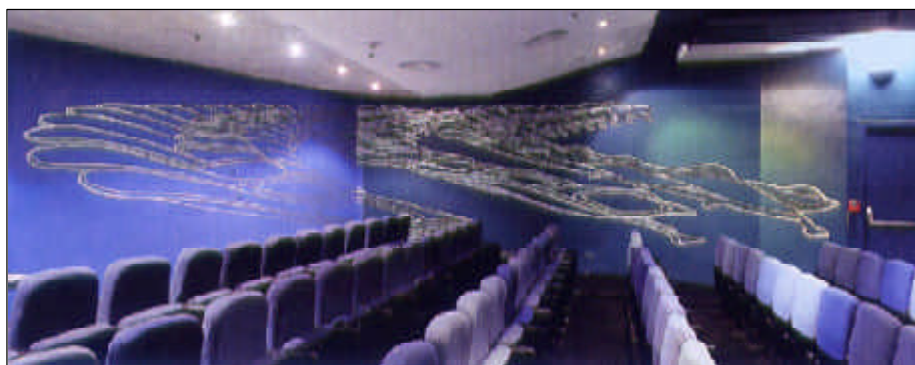


FIGURA 75

REGINASILVEIRA - *Auditorium*, 2001

Imagem digital - vinil adesivo, 2,40 x 13 m.

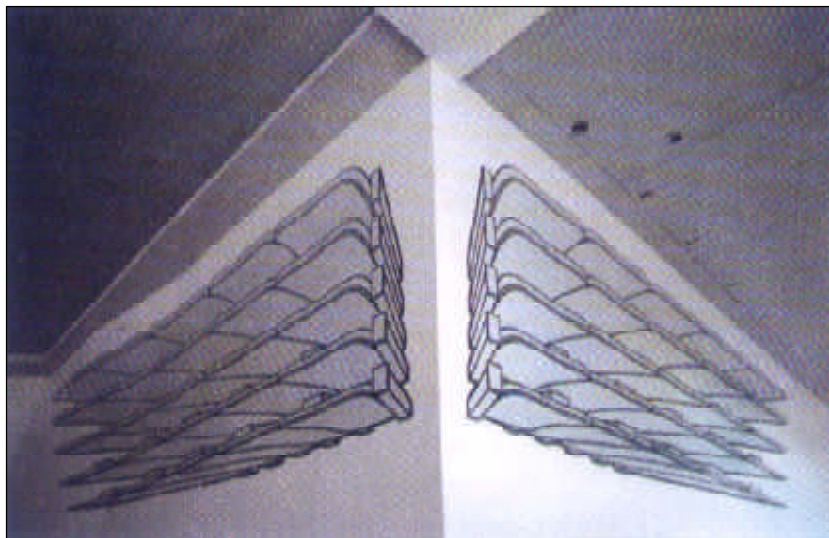
2001 - Auditório do Instituto Itaú Cultural. São Paulo, Brasil.

Esta pesquisa encontrou duas obras denominadas “Auditorium”. O primeiro, de 2001, aconteceu no auditório do Instituto Itaú Cultural e fez parte da mostra “Trajetória da Luz na Arte Brasileira”, juntamente com as obras “A Mesma e a Outra” e “Captura”. O Segundo, de 2002, está no hall de entrada do Teatro do SESC em Santo André, São Paulo. Em comum, ambas são representações em perspectiva de cadeiras, porém, a efemeridade da obra de 2001, revelada pela utilização do vinil adesivo, encontra seu oposto na densidade e durabilidade da obra do SESC Santo André, feita em cerâmica.

A unidade do SESC Santo André possui uma área construída de quase vinte e cinco mil metros quadrados e conta com um teatro para trezentos e três lugares. A obra “*Auditorium*”, de 2002 é composta por dois grandes painéis em azulejo cerâmico, fixos às paredes, cada um com cerca de trinta metros quadrados.

A obra, sem dúvida, se utiliza de mais um signo já notório na obra da artista. Regina já expôs em várias ocasiões suas cadeira e seus auditórios, geralmente lidando com a representação e as anamorfias que são características de sua obra. Para esse projeto, encomendado especialmente para o espaço, a artista retoma esse símbolo e acaba por integrar

Foto Gal Oppido

**FIGURA 76**REGINA SILVEIRA - *Auditorium*, 2002Recorte e sobrevidrado em azulejos cerâmicos, 3 x 10 m - cada lado.
2002 - Teatro do SESC Santo André. Santo André, Brasil.

o auditório imaginário e distorcido exposto nas paredes, com o auditório real, das cadeiras do teatro. Brinca, portanto, novamente com a própria representação destas cadeiras.

A artista e a instituição retomam também uma parceria em uma obra, desta vez definitiva, que dentro de um recorte *site-specific*, retoma a obra “Solombra”, de 1990 e passa por intervenções do Arte/cidade, como “Vortex” e “Cor, cordis”³⁰, obras que hoje não mais existem. O SESC reforça ainda sua vocação como instituição cultural, já que a unidade Santo André conta com um projeto arquitetônico arrojado do arquiteto Tito Lívio Frascino Vasco de Melo e obras de artistas como Luiz Sacilotto, Chico Niedzielski, Gláucia Flügel e Takashi Fukushima.

5.3.16. BORDADO, 2002

Foto Carlos Kipnis

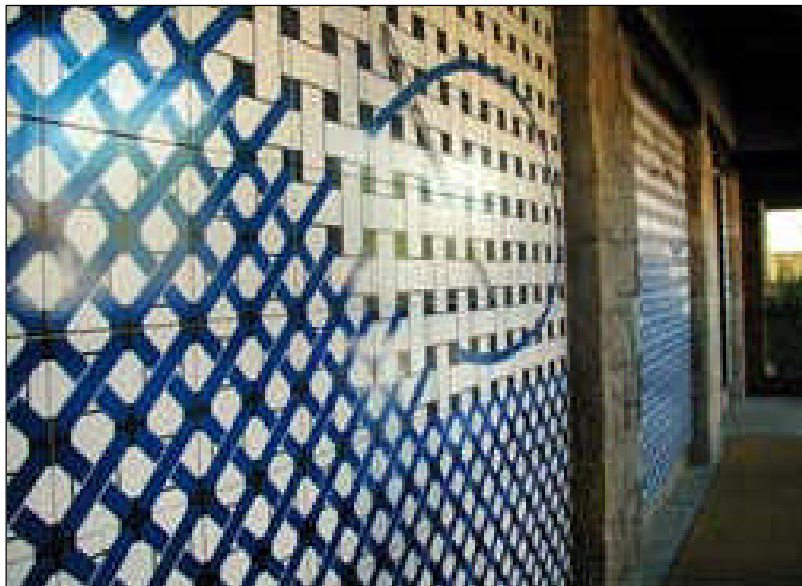


FIGURA 77

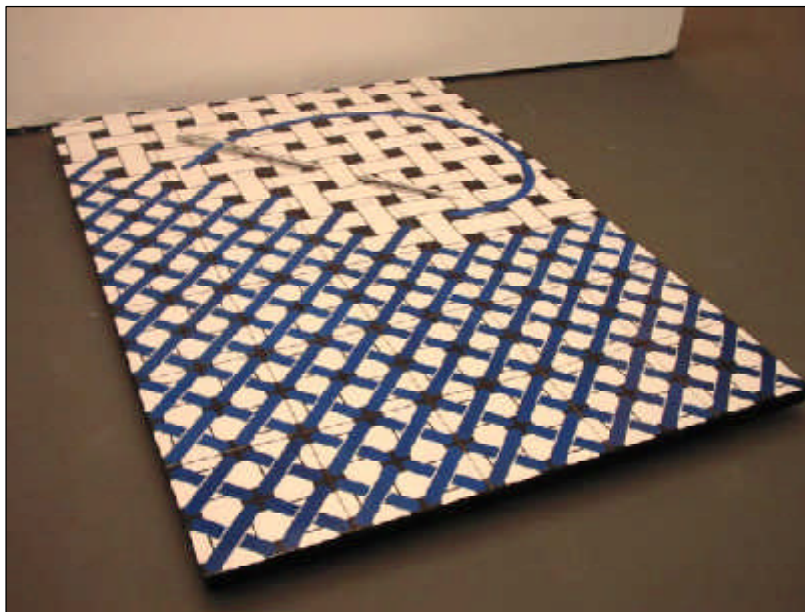
REGINA SILVEIRA - Bordado - Painéis de azulejo cerâmico, 37 m²
2002 - Coleção particular. Aspen, EUA.

“Bordado”, de 2002, é uma obra de Regina Silveira pensada especialmente para a residência de Bruce e Diane Halle, em Aspen nos Estados Unidos. Da mesma forma que “*Fly house*”, “Bordado” foi, desde o início concebida para uma residência particular. Essa pesquisa detectou, portanto, dentro do recorte escolhido, essas duas obras como projetos para figurar não só em um lugar específico, mas em residências particulares.

A obra é confeccionada em azulejo cerâmico, compondo painéis de trinta módulos cada. Cada um possui grande parte de sua superfície coberta por uma cerâmica, que comporta um padrão de uma linha azul que é “passada”, com o auxílio de uma agulha, ali também representada, através dos orifícios de uma trama. Em outras partes, trata-se de desenhos modulares nos quais uma costura está sendo acabada.

Essas características distanciam tais obras da arte pública, já que o público fruidor fica restrito aos moradores da casa e o seu círculo próximo, o que não ocorre com obras como por exemplo “Solombra”, de 1990 e “Captura”, de 1997, entre outras obras que, embora efêmeras, alcançam um público bem maior. Estas duas obras citadas

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 78**

REGINA SILVEIRA - Demonstração/projeto para “Bordado”.
2003 - Mostra In Situ, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, Brasil.

também ajudam a compor o recorte desta pesquisa. Embora conte com uma fruição muito mais restrita, “Bordado”, que é em tese, definitivo, constitui uma obra *site-specific*, já que é planejada levando em conta as características da residência.

Embora a obra acabada possa ser vista por um número pequeno de pessoas, uma parcela mais ampla do público pôde ter acesso à obra por meio da exibição de seu projeto na exposição “*In Situ*”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, embora a obra tenha sido demonstrada no chão, diferentemente da instalação original em Aspen, cujos módulos compõem um longo corredor.

5.3.17. O TEOREMA DA GAVETA, 2003

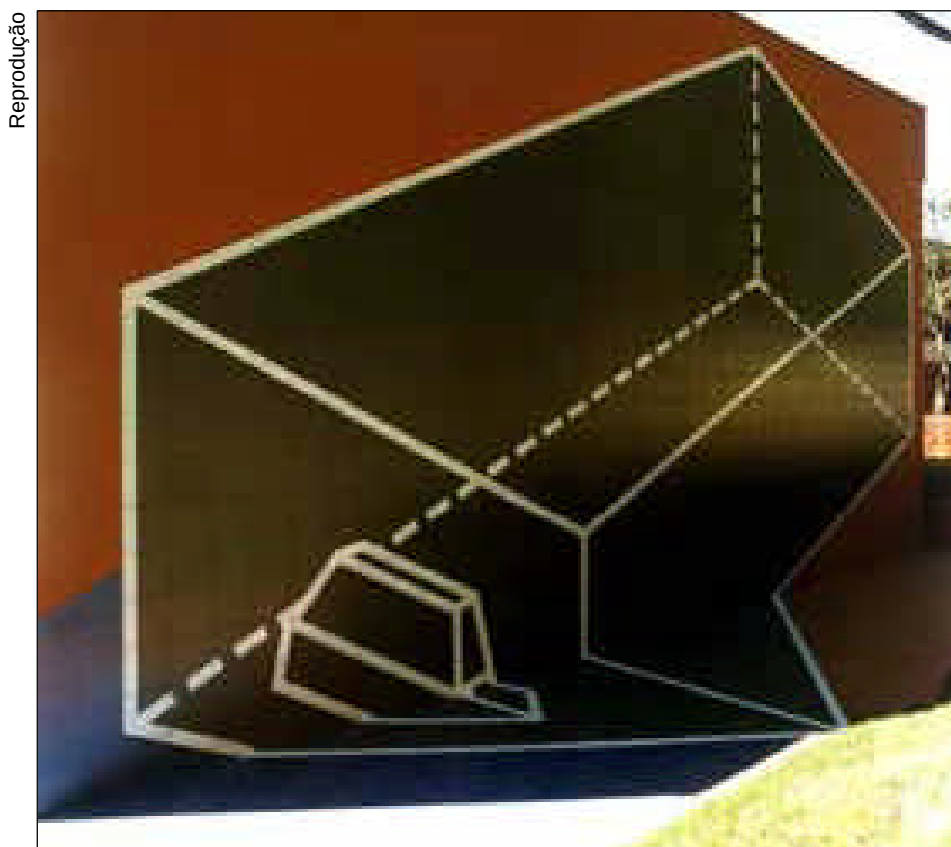


FIGURA 79
REGINA SILVEIRA - Teorema da Gaveta - Cerâmica sobrevidrada, 9,60 x 1,7 x 5,80 m.
2003 - Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação-USP. São Carlos, Brasil.

Regina Silveira, produziu em 2002, a obra “O Teorema da Gaveta”, produzida especialmente para uma parede cega, ou seja, sem janelas ou portas do Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação da USP de São Carlos (ICMC-USP).

Conta a história que o professor Achille Bassi, fundador do Instituto, certa vez, “com seu terno cinza já quase branco de giz³¹” e sem que tivesse qualquer espaço vago no quadro negro para terminar sua explicação, lançou mão da própria mesa para tanto. Rodeado que estava a essa altura de seus alunos, o professor não conseguiu completar o seu raciocínio na superfície da mesa. Ao perceber que a superfície da mesa não daria conta de completar o final de sua explanação, o professor Bassi não teria tido dúvida: retirou a gaveta central da mesa e escreveu a giz o final de sua equação. O fundo da gaveta foi o que deu conta da explicação final

do teorema em questão, que ficou conhecido desde então como “O Teorema da Gaveta”.

É certo que Regina Silveira, ao ser convidada para interagir com a parede externa do Instituto, questionou sobre a figura do Professor Bassi, tendo tido contato com a história acerca do referido teorema, que considerou como “maravilhosa”³² e passou, segundo as próprias palavras da artista a “vislumbrar” a possibilidade para “aquela parede”.

A técnica utilizada pela artista, que forneceu todas as diretrizes para que a obra fosse montada no local por profissionais contratados foi a cerâmica sobrevidrada, mais resistente, portanto, que a pintura convencional, o que integra com durabilidade a obra à parede.

Ao realizar a obra “O Teorema da Gaveta”, Regina Silveira abre, na parede cega, uma janela, promove a profundidade, lança mão novamente de suas distorções, e efeitos perspécticos para produzir uma obra de direta relação contextual, tanto no que concerne ao prédio, já que a obra o tem como suporte, como no que concerne a esferas menos palpáveis, como a história da explicação do Professor Bassi. Assim, a artista de certa maneira ilustra a história consagrada pela tradição oral, a liga fisicamente à edificação.

Cada trabalho pertencente a essa série, como essa monumental gaveta, lembrança do entusiasmo pela geometria do matemático Achille Bassi, figura tutelar do nosso Instituto de Ciências Matemáticas de São Carlos, exalta não o objeto, mas sua representação. Como talvez notará o pedestre, matemático ou não, mas que faz de um passeio uma pausa peripatética propícia ao pensamento, Regina Silveira é uma artista que faz do conceito o corpo de sua investigação e da sua obra. (FARIAS, 2002)

O crítico e também professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, destaca ainda que Regina Silveira permaneceu em São Paulo, cidade onde vive e trabalha a maior parte do tempo, durante a instalação da obra. Ressalta ainda que a matéria-prima de uma obra é a idéia, concretizada pelos montadores que meticulosamente “levantavam” os pequenos

azulejos que viriam a compor a obra em sua forma final, de acordo com o rigoroso projeto da artista.

A ligação com a edificação é plenamente física, sem dúvida, mas antes disso é ainda simbólica e fortemente conceitual, na medida que reforça, explica e ensina um fato histórico sobre um homem que além de professor, é um símbolo da própria instituição.

5.3.18. CLARALUZ, 2003

Foto Luiz Vicente

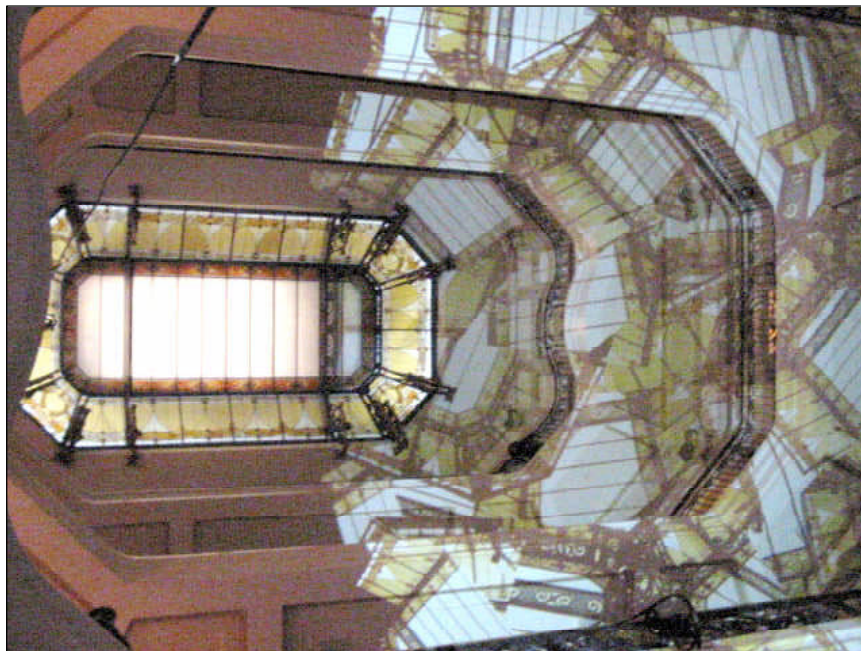


FIGURA 80
REGINA SILVEIRA - Lumen - Intervenção na arquitetura - Projeção de imagem
2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil.

Nos últimos anos, a produção *site-specific* de Regina Silveira tem se intensificado. “Claraluz”, um complexo de instalações, de 2003 é, por muitas razões um marco na obra da artista, no que se refere à sua produção para um local específico.

A exposição aconteceu de 24 de março à 18 de maio de 2003, no CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo e comemorou o primeiro ano de funcionamento da instituição cultural em São Paulo. O edifício, que foi no passado a primeira agência do Banco do Brasil na cidade, também abrigou obras do projeto Arte/cidade em sua edição de número dois, no ano de 1994.

É fato que sem a luz não existe nem a cor, nem a sombra. E se Regina Silveira há muito abandonou os métodos mais tradicionais da representação, esses dois elementos têm sido freqüentemente encontrados em suas obras. A sombra, é uma marca registrada da artista, seja em suas gravuras, instalações (como as da série *In Absentia*, por exemplo) ou mesmo em suas intervenções *site-specific*, inauguradas pelo “Símile”, de 1988, que se utiliza do recurso da sombra.

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 81**

REGINA SILVEIRA - Lumen - Projeção de imagem

2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil.

O trabalho com a luz parece ter se intensificado a partir de “Claraluz”. Um exemplo desse fenômeno é o projeto “Lumen”, que a artista realizou recentemente em Madri, num modo de operar bastante semelhante à obra “Lumen”, obra esta das mais notáveis, integrante do grupo de obras formadoras da exposição “Claraluz”.

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 82**

REGINA SILVEIRA - Luminância

Backlight e impressão digital em vinil adesivo

2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil.

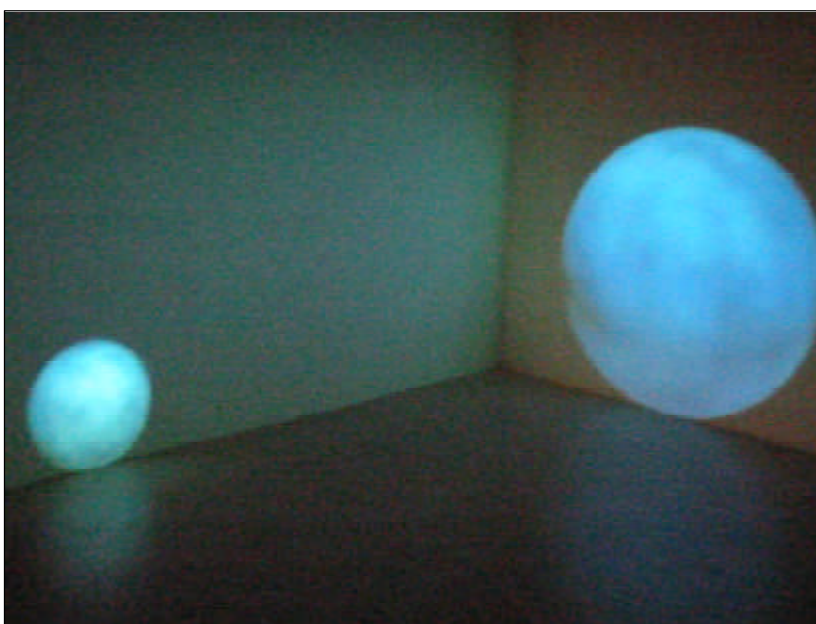
Foto Luiz Vicente

**FIGURA 83**

REGINA SILVEIRA - Luz/Zul - Projeção e recorte de vinil adesivo
2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil.

Não se trata de uma obra única e sim de um conjunto único de obras, amalgamados pela arquitetura do prédio que as abriga, reformado em 1927 pelo arquiteto Hippolyto Pujol. A onipresença da luz, é, sempre que possível, composta por elementos da clareza do edifício.

Foto Luiz Vicente

**FIGURA 84**

REGINA SILVEIRA, Lunar - Vídeo digital em colaboração com Ronaldo Kiel
2002/2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil.

Foto Luiz Vicente



FIGURA 85
REGINA SILVEIRA - *Double* - Projeção, madeira pintada e vinil adesivo
2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo, Brasil.

O Banco do Brasil apresenta a exposição *Claraluz*, de Regina Silveira, uma das mais respeitadas artistas brasileiras, tendo a luz como tema central. A exposição, criada especialmente para o espaço do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, é uma oportunidade única para o público conferir o trabalho de uma artista de projeção internacional no auge de sua maturidade, que subverte e recria as perspectivas, transformando-as em irresistíveis convites ao olhar.³³

Trata-se, portanto de uma grande obra *site-specific*, que mais do que interagir ou mesmo ser pensado para o ambiente (característica inerente a qualquer *site-specific*), o utiliza como suporte, ocupando todos os espaços do edifício, produzindo uma forte experiência estética ao visitante fruidor da obra.

Ao passar pela rua Álvares Penteado, uma das mais tradicionais do centro velho de São Paulo, o transeunte desavisado percebia o ambiente escuro, mas ao mesmo tempo iluminado do prédio. Despertada sua curiosidade, este poderia facilmente entrar e iniciar sua visita por “Claraluz”. Já se podia perceber, na entrada, uma grande obra, responsável por repetir a imagem retirada da clarabóia por toda a parte interior, sendo esta a única fonte de luz de uma edificação cuja a clarabóia fora anulada. As imagens da clarabóia, seus fragmentos revestiam as paredes e o forro como uma segunda pele. Tratava-se de “Lumen”, a primeira obra que o espectador mantinha contato ao entrar em “Claraluz”.

Ainda no andar térreo, o visitante podia observar “Luz/zul”, obra na qual uma janela recebeu um vinil adesivo translúcido com a palavra luz vazada e invertida, projetando a palavra luz na parede lateral. Uma visão mais racional revelaria ao espectador que tal luz (ou sombra) seria impossível e que a projeção vinha na verdade não da luz exterior natural, mas sim de um holofote do outro lado do salão. Interessante aqui destacar que a artista não esconde as fontes verdadeiras, permitindo ao espectador, primeiro deixar-se enganar e depois desvendar o que, de fato, provoca a ilusão.

Foto Luiz Vicente



FIGURA 86
REGINA SILVEIRA - Luzeiro
Luminária industrial, gabo metálico,
fibra ótica e madeira pintada
2003 - Centro Cultural Banco do Brasil.

Foto Luiz Vicente



FIGURA 87
REGINA SILVEIRA, Pulsar
Projeção de gobo metálico, caixa de fósforos e fibra ótica
2001/2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB.
São Paulo, Brasil.

Ao descer ao subsolo, local onde pesadas portas de metal denunciam tratar-se do antigo cofre, fragmentos da clarabóia impressos sobre vinil adesivo parecem sair de dentro do cofre e ocupam as paredes e o piso. O interior do cofre foi fechado e uma luz intensa parecia advir delas. Tratava-se de “Luminância”³⁴.

No primeiro andar, o espectador pode tomar contato com “Lunar”, projeção em DVD que Regina Silveira repropõe, em “Claraluz”. Na projeção, esferas azuis têm seu tamanho variado como se hora se afastassem, hora se aproximassem do público. A trilha musical confere à atmosfera ideal àquele ambiente escuro.

Foto Luiz Vicente



FIGURA 88
 REGINA SILVEIRA - Quimera
 Projeção de gobo dicróico e recorte de vinil adesivo
 2003 - Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB. São Paulo, Brasil.

No segundo andar do CCBB estavam, quatro outras obras: “Pulsar” e “Luzeiro”, “Quimera” e “*Double*”, essas últimas duas diretamente opostas, uma em cada uma das extremidades do comprido corredor da exposição. De um lado, Quimera, obra na qual uma lâmpada irradia, ao invés de luz, escuridão, sombra³⁵. Do outro lado do corredor, “*Double*”, obra na qual a artista contrapõe um cubo real à um outro, que, de fato não existia fisicamente, era uma projeção de luz. Novamente a artista trabalha com a imagem real/irreal e as questões da representação, dentro de um espaço específico.

No centro do corredor, mais próximo de “Quimera”, a artista colocou Luzeiro, obra produzida quase que de repente, às vésperas da exposição e que não constava nos planos originais de “Claraluz”. Nela, a palavra luz aparece novamente, a exemplo de outras intervenções da artista. Quase no centro do corredor, “Pulsar”, cria a ilusão que a grande estrela de luz ali presente advém do pequeno orifício feito em uma caixa de fósforos. Na verdade, a luz vem de uma outra fonte, ali presente. A marca dos fósforos, *Fiat Lux* vem do latim, não por acaso, “faça-se a luz”. Os projetos e preparativos de “Claraluz”, graças à doação da artista são de propriedade do CCBB. Assim, a qualquer tempo a exposição poderá ser remontada, naquele local, sem qualquer descaracterização.

5.3.19. DERRAPAGEM, 2004

Foto Luiz Vicente



FIGURA 89

REGINA SILVEIRA - Derrapagem

Recorte em vinil sobre parede e madeira

2004 - Projeto Parede do MAM-SP. São Paulo, Brasil.

Em 2004, Regina Silveira aceitou o convite para interferir com o espaço interno do Museu de Arte Moderna de São Paulo, como artista convidada do “Projeto Parede”, evento que desde 1996, convida artistas a interagirem com a parede de frente ao restaurante do museu. Trata-se de um projeto que trabalha com a lógica do *site-specific*, que convida os artistas e dialogarem com o contexto ao redor, com a arquitetura e com quaisquer outros fatores ali presentes.

O Projeto Parede foi criado em 1996 pelo ex-curador chefe, e atual diretor do MAM, Tadeu Chiarelli, e já apresentou 20 trabalhos (sempre “site specifics”) dos artistas Monica Nador (primeira edição), Monica Barth, Ricardo Basbaum, Rosagela Rennó, Jac Leirner, Iran do Espírito Santo, Rodrigo Andrade, Carmela Gross, Paulo Buennos, Nelson Leirner, Sandra Tucci, Anésia Pacheco Chaves, Lúcia Koch, Carlito Cotini, Sandra Cinto, Adriana Varejão, Paulo Climachauska, Regina Silveira, a dupla Luciana Martins e Gerson de Oliveira e José Damasceno e Paulo Monteiro (que abriu a 21ª edição em 2006). Em média, as obras ficam em exibição por cinco meses. A parede de acesso à Grande Sala tem 20 metros de comprimento e em sua extremidade mais alta, 3,74 metros de altura.³⁶

Tabela 10 - Projeto Parede do MAM-SP - Artistas e Obras de 1996 à 2006

Ano	Artista	Nascimento	Título da obra
1996	Monica Nador	Ribeirão Preto, 1955	Parede para Nelson Leirner
1997	Monica Barth	São Paulo, 1961	Textos de Percurso: El Gesto de Pintar
1997	Ricardo Basbaum	São Paulo, 1961	4 Manifestos
1998	Rosangela Rennó	Belo Horizonte, 1962	Sem título*
1999	Jac Leirner	São Paulo, 1961	Sem título
1999	Iran do Espírito Santo	Mococa, 1963	Sem título*
2000	Rodrigo Andrade	São Paulo, 1962	Sem título
2000	Carmela Gross	São Paulo, 1946	Sem título*
2001	Paulo Buennos	Marília, 1955	Eu morro um pouco toda vez que te digo adeus
2001	Nelson Leirner	São Paulo, 1932	Sem título*
2002	Sandra Tucci	São Paulo, 1964	Ressonância mórfica
2002	Anésia Pacheco Chaves	Paris, 1931	O longo, difícil e irregular caminho... o nosso
2002	Lúcia Koch	Porto Alegre, 1966	RGB
2003	Carlito Contini	S. J. do R. Preto, 1960	Sem título*
2003	Sandra Cinto	Santo André, 1968	Sem título*
2003	Adriana Varejão	Rio de Janeiro, 1964	Panacea Phantástica
2004	Paulo Climachauska	São Paulo, 1962	Sem título
2004	REGINA SILVEIRA	PORTO ALEGRE, 1939	DERRAPAGEM
2005	Luciana Martins Gerson de Oliveira	São Paulo, 1967 Volta Redonda, 1970	P.A.
2005	José Damasceno	Rio de Janeiro, 1968	Vale o escrito
2006	Paulo Monteiro	São Paulo, 1961	Veracidade

* Nestes casos, ou a pesquisa não encontrou título específico ou a referência foi "Parede do MAM", ou ainda "Projeto Parede".

Regina Silveira criou especialmente para a parede do MAM, a obra "Derrapagem", utilizando o símbolo das marcas de pneu que mais recentemente têm se incorporado ao seu repertório simbólico. A temática urbana por sua vez não é recente na obra da artista, como por exemplo as séries de gravuras que se apropria de marcos da cidade de São Paulo ou mesmo os motociclistas da série "Velox". As marcas de pneu da artista, com seus traçados sinuosos, lembram de fato o caos da urbanidade e de seus automóveis e motocicletas, assunto do qual também tem se encarregado a artista em várias ocasiões.

O simples convite para integrar o rol de artistas que prepararam obras tendo aquela parede como objetivo, já faz de "Derrapagem" uma obra *site-specific*, o fato que estar dentro de um museu isolado por um parque, no caso o Parque do Ibirapuera, em

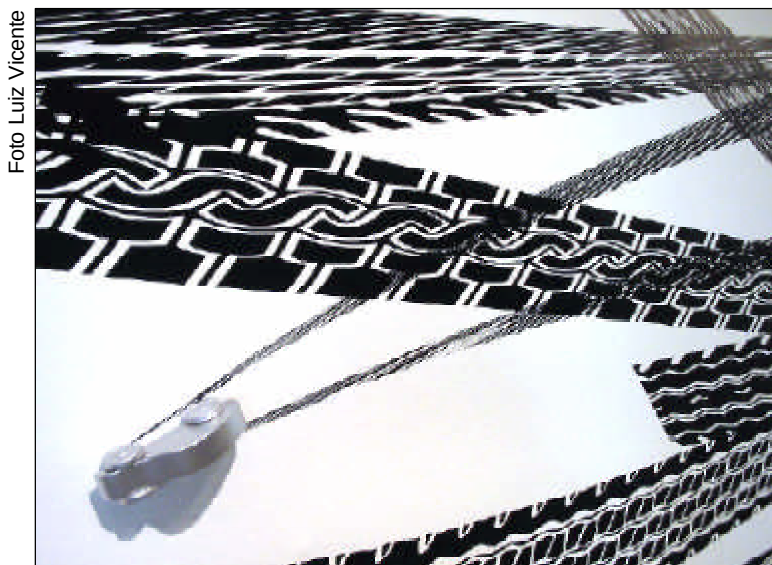


Foto Luiz Vicente

FIGURA 90
 REGINA SILVEIRA - Derrapagem - detalhe
 Recorte em vinil sobre parede e madeira
 2004 - Projeto Parede do MAM-SP. São Paulo, Brasil.

São Paulo, faz o espectador lembrar-se que está, de fato, incorporado, incrustado dentro de uma metrópole, sendo aquele espaço de reflexão a exceção, e não a regra.

O corredor, uma passagem obrigatória para o público que entra pelo museu e parada obrigatória para aqueles que desejam ir ao restaurante, por suas dimensões, não proporciona a visão frontal geral da obra, evidenciando e proporcionando ainda mais a sensação de vertigem, de invasão, sensação de ausência de domínio da obra por parte do espectador, já que este não a vê por inteiro, no máximo em parte, a partir de dentro do restaurante. Pode-se, graças à largura do corredor, observar detalhes menores da obra, nunca ela por completo, fato que acontece ao passante em uma grande cidade como São Paulo.

A obra se utiliza da técnica do recorte de vinil adesivo, confeccionado digitalmente por meio de uma ilustração vetorial digital feita a partir do desenho original da artista, que utiliza suas distorções para potencializar o aspecto da vertigem e do movimento randômico dos carrinhos, responsáveis pelas marcas na parede. O uso do vinil adesivo evidencia o caráter efêmero da obra, como aliás têm sido, até agora, as intervenções do Projeto.

A artista acompanhou pessoalmente a montagem da obra por seu grupo de assistentes, que baseados no desenho original se encarregaram de dar formato final aos módulos de vinil recortado, colados à parede.

5.4. ANÁLISE DO CONJUNTO DE OBRAS

Muito se fala sobre a multiplicidade da obra de Regina Silveira, e esta dissertação certamente não é a primeira a afirmar isso. A artista passou, no decorrer de toda sua carreira, pelos métodos mais tradicionais de expressão, aprendidos na academia, para depois tornar-se uma artista multimídia, antes até da atual acepção que o termo tomou, graças ao advento das mídias digitais, que também já foram incorporadas pela artista.

Hoje, facilmente uma curadoria poderia, em uma eventual grande retrospectiva, organizar a Regina Silveira pintora, a gravadora, a que produz instalações, a que lida com a tecnologia, ou ainda a Regina Silveira do jogo com o espectador, do ilusório etc, como aliás tem ocorrido nas últimas mostras coletivas que a artista tem participado.

Depois de estudar as obras ligadas ao local de exposição, pôde-se perceber que, além de todas essas diferentes direções possíveis, existe uma que tem, nos últimos anos, adquirindo força: a Regina Silveira dos trabalhos *site-specific*, ou “*in situ*”, como freqüentemente a artista se refere a esse tipo de trabalho.

E por que não falar então em uma poética *site-specific* de Regina Silveira? De modo ampliado, estas obras se integram ao local, e não poderiam, portanto, ser deslocadas, sejam estas efêmeras ou permanentes, sob o risco, em última análise, de serem “destruídas”, ou perderem sua intencionalidade.

Caminhando do mais genérico para o mais específico, a obra de Regina Silveira como um todo oferece características marcantes. A obra de Regina não incluída no recorte desta pesquisa, e a parcela produzida para funcionar “*In Situ*”, compartilham referências e procedimentos.

Pode-se perceber, nas obras concluídas abordadas, a questão da representação sempre presente, marcadamente a utilização de sombras, marcas de pneus e rastros de animais, signos indiciais dessas representações. A luz, como um complemento, ou sinônimo visual ou ainda um simples inverso da sombra, está adquirindo uma presença cada vez mais forte na obra como um todo, principalmente a partir de “Claraluz”.

Segundo Miwon Kwon, existem para a arte produzida para um local específico, duas vertentes. Uma pode ser representada por Richard Serra e sua obra "*Tilted Arc*" e a outra, que segundo a autora seria menos ligada ao local, mas que insiste em ligar-se a um ou mais locais, pode ser exemplificada pela obra "*On Tropical Nature*", de Mark Dion. A primeira seria caracterizada por uma ligação mais física e mais fixa, e a segunda por uma ligação menos física, mais móvel e intangível.

As obras de Regina Silveira abordadas nessa dissertação parecem mais próximas ao primeiro modelo, já que são muito ligadas fisicamente aos seus locais de fruição. Apesar da utilização de modos de operar ou de imagens semelhantes em diversos trabalhos, estes jamais se deram ao mesmo tempo ou a artista declarou que eles fariam parte de uma mesma obra. Talvez as duas obras que mais se aproximariam do segundo modelo e que têm particularidades em comum, sejam "*Vortex*" e "Pronto para morar", já que as duas intervenções, uma ligada à primeira vertente do *site-specific* e a outra muito mais ligada à performance, aconteceram em um mesmo tempo, embora sem ligação direta.

A artista também imprime nessas obras seu estilo, que dialoga com outros tipos de procedimentos realizados em outros trabalhos, sobre os meios mais variados. De maneira geral, existe um constante e ostensivo diálogo entre os trabalhos da artista.

Outro aspecto, ligado ao *site-specific* enquanto gênero, é aplicável a qualquer obra assim considerada, seja qual for a vertente a qual ela pertença. Trata-se do aspecto da efemeridade ou da permanência. Christo, por exemplo, é um artista que trabalha freqüentemente com a efemeridade, Richard Serra, ao pensar "*Tilted Arc*", visava a permanência, embora esta não tenha se concretizado. Regina Silveira, por sua vez, trabalha com o *site-specific* efêmero, mas também lança mão da obra para durar, em proporções muito próximas.

Em uma tentativa de classificar, ou melhor, apontar a porção *site-specific* da obra de Regina Silveira, e, partindo das características genéricas desse tipo de obra para as particulares, ou seja, característica das operações *site-specific* na obra da artista em particular, poderia-se pensar em pelo menos três linhas de pensamento, dentro do

recorte, sendo: as “distorções perspécticas”, os “jogos de luz” e as “marcas indiciais”. Essa divisão, obviamente não fecha a questão e nem tem essa pretensão, é apenas uma tentativa de reunião das obras sob alguns aspectos, de modo a melhor entender os procedimentos da artista.

Com relação às “distorções perspécticas”, algumas obras parecem realmente se pautar nesse modo de operação bastante recorrente na obra de Regina Silveira. Certamente, obras como “Símile”, “*Behind the Glass*”, “*Vortex*”, “Equinócio” e “Captura”, compartilham essa experiência. Outras obras como “Solombra”, além da sombra distorcida, tem-se um outro elemento: a janela que deveria irradiar luz, na verdade irradia sombra, a exemplo da lâmpada de “Quimera”, obra que integrou a mostra “Claraluz”. Essas obras poderiam sinalizar como um meio termo, ou uma passagem suave para as obras que tratam dos “jogos de luz”, como “Luz”, instalado no MAC-USP e o próprio conjunto “Claraluz”.

As “marcas indiciais” estão presentes em “*Gone Wild*”, “*Fresh Widow*” e “Tropel”, que imprimem rastros de animais, trabalhando com esses índices, que são utilizados para representar inúmeros sentidos.

As obras citadas como exemplos desta tentativa de divisão são efêmeras, ou seja, não tem compromisso com a permanência. Entretanto, há de se destacar dentro da obra da artista, obras que, de fato, tem esse compromisso, uma característica do *site-specific* enquanto gênero, são alguns exemplos: “*Auditorium*” de 2002, “Bordado”, “*Fly House*”, “Teorema da Gaveta” e o “*Ex Orbis*” do aeroporto Salgado Filho.

A escolha da cerâmica nesses trabalhos, mais resistente ao tempo que a própria pintura, indica que esses trabalhos estão fadados à duração do local em que eles estão, o que não acontece com os anteriores.

NOTAS

1. Foi considerada aqui, para organização cronológica, mesmo que existam outras menções relacionadas à data, a última intervenção ou exibição.
2. A partir de 1º de janeiro de 2007, a prefeitura de São Paulo proibiu entre outras ações promocionais, a distribuição de folhetos em vias públicas.
3. Citação retirada do ensaio “Sob a pele das aparências”, de Angélica de Moraes. *Cartografias da Sombra*, p. 47.
4. Citação retirada do catálogo oficial do evento.
5. Regina Silveira adotou procedimento semelhante ao doar ao CCBB todo o projeto, incluindo os arquivos digitais e instruções específicas para que uma remontagem da obra seja possível no futuro.
6. A publicação oferece um excelente panorama da trajetória artística e biográfica da artista até o ano de 1996.
7. “Do Manifesto Contemporâneo” é o título de uma hipotética série de livros sobre arte contemporânea brasileira. Foi parte integrante do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Anhembi-Morumbi, em 2003. O primeiro volume da coleção trataria da obra de Regina Silveira.
8. Mais detalhes sobre a trajetória da artista podem ser facilmente obtidos através da “Enciclopédia de Artes Visuais” do Itaú Cultural, da publicação “Cartografias da Sombra”, até 1996, ou do Trabalho de Conclusão de Curso “Do Manifesto Contemporâneo”, até 2003. Por razões de espaço, optou-se não incluir aqui uma biografia extensa.
9. O caso limítrofe de Richard Serra é um exemplo profícuo de como a relação entre o artista e o encomendante oficial, ligado ao governo, pode ser desgastante.
10. Conforme bem destacou o Professor Jorge Carvajal, na ocasião da qualificação dessa pesquisa de mestrado.
11. Retirado do site Revista Museu - cultura levada a sério. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br>>.
12. Retirado do artigo “O iluminismo tropical de Regina Silveira”, de Martin Grossman. *in* Claraluz, catálogo oficial da exposição.
13. Respectivamente: “Pavimentando o caminho” e “As outras escadarias”, em tradução literal da língua inglesa.
14. Recentemente a artista adotaria procedimento e solução semelhantes no projeto intitulado “Ficções”, conjunto de obras exposto no Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha, Espírito Santo.
15. Recentemente a artista reiterou que “Símile” é a sua primeira obra de estreita relação com o espaço que a abriga em palestra realizada em 20 de março de 2006, no auditório do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Figura 38).
16. Visitas ao *website* realizadas até o mês de março de 2006.
17. Declaração da artista em 20 de março de 2006, em palestra realizada no auditório do MAC-USP.
18. Recentemente, a artista tem optado pelo recorte de vinil obtido através de um arquivo digital, ou mesmo pela simples pintura.
19. “Atrás do vidro”, em tradução literal da língua inglesa.
20. O local não existe mais como antes porque o antigo edifício da Eletropaulo hoje abriga as instalações do Shopping Center Light.
21. Para mais detalhes consulte o item que trata dos projetos *site-specific* de Regina Silveira até hoje não realizados.
22. Segundo declarações da própria artista.
23. A XXVI Bienal, gratuita, teve recorde de público visitante.
24. Segundo o dicionário Aurélio.
25. Citação retirada de texto do *website* oficial da artista.
26. “Paixão por asas” em tradução literal da língua inglesa.
27. Referência à Leonardo Pisano, também conhecido como Fibonacci, matemático italiano famoso pelo que ficou conhecido com “seqüência de fibonacci”, presente na seção áurea (0,1,1,2,3,5,8,13...).
28. Declaração da artista ao programa *Starte*, da Globonews. Disponível em: www.youtube.com.
29. Dados da Fundação SEADE (ano 2000), que avaliou equipamentos culturais (cinemas, teatros, museus e centros culturais).
30. Trata-se provavelmente da única obra da série que aborda esse tema de caráter definitivo, fixo ao local.
31. Citação retirada do catálogo oficial da obra.
32. *Idem*.
33. Citação retirada do catálogo da exposição “Claraluz”. Texto sem assinatura.
34. Ao contrário da curadoria da exposição posterior que exibiu fotos instantâneas de Andy Warhol, Regina Silveira não aproveitou o espaço interno dos cofres para exibir outras obras.
35. Este procedimento também foi adotado na mais recente interferência do “Projeto Lumen”, em Madrid.
36. Citação retirada do *site* www.mam.org.br. Texto sem assinatura.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletindo sobre todo o percurso desse trabalho, hoje, ele aparentemente cumpre seus objetivos em, principalmente, dois sentidos. O trabalho localiza na história da arte as raízes do termo instalação, e, posteriormente o momento em que esse tipo de procedimento passa a dialogar com o espaço. Da “Merzbau”, de Schwitters, passando pela “Sala Proun”, de Lissitzky, até chegar em obras mais recentes como “*Tilted Arc*”, de Richard Serra e as interferências de Christo, que esconde grandes estruturas, removendo-as temporariamente do espaço e, em se tratando de Brasil, as obras do “Arte/cidade” e mais recentemente “Claraluz”, de Regina Silveira, um trabalho *site-specific* declarado e que não deixa margem à dúvidas de que quer ser visto e reconhecido como um.

Assim fez-se um retrocesso de modo a criar um panorama para entender as relações da arte para um lugar específico, definindo como ela se apresenta, suas raízes ancestrais e modernas, assim como suas diferenças e semelhanças com outros tipos de procedimentos artísticos freqüentemente colocados juntos sob a mesma rotulagem.

Fica claro, concluída a pesquisa, que a arte ao sair do museu, da galeria, para se localizar em um lugar onde não se encontra blindada pelo espaço expositivo, tais obras, de artistas dispostos a abrir mão dessa proteção, conseguem chegar a um público mais amplo, de participação mais ativa e diferente do usual. O caso da obra “Epopéia Paulista”, de Ana Maria Bonomi, é um bom exemplo. Trata-se de uma obra produzida dentro de um Museu, no caso o MAC-USP, mas que se encontra em um local de grande circulação de público.

A princípio, para essa pesquisa, essa idéia pareceu “democratizar” a arte, termo que logo depois foi abandonado e trocado por um outro que parece se aplicar melhor. Trata-se do termo “ampliação”. “Democratizar” significaria necessariamente uma ditadura corrente, o que evidentemente não é o caso nem na política, muito menos nas artes.

Preferiu-se, em lugar do termo “democratização”, o termo “ampliação”, já que este último além de possuir menor conotação política que o primeiro parece também se adequar melhor às idéias propostas por essas intervenções artísticas.

Portanto, embora não se tenha tratado durante esse trabalho de abordar a obra *site-specific* como um fator “democratizador” da arte, e até por isso essa palavra foi evitada até essa altura, é inevitável, que, a medida que a obra sai do espaço do museu ou espaço tradicional para ocupar as ruas como aconteceu no projeto “Arte/cidade”, o público se torne maior; e mesmo aqueles que não têm o hábito de visitar museus e galerias, acabam participando e tomando contato com essa obra.

Alguns ainda se sentem aflitos ante às paredes brancas dos espaços expositivos, assim como outros não conseguem nem discernir se as instituições estão abertas para que eles entrem. A arte, passados quase cem anos das vanguardas que discutiram suas funções e porquês, ainda é, para alguns, símbolo de *status* e de esnobismo. À medida que o *site-specific* se fixa, inviabilizando o comércio tradicional, torna-se além de vetor de ampliação dessa fruição, uma negação da idéia da arte como mercadoria. Não é à toa, portanto, que instituições culturais que comprovadamente têm o compromisso de proporcionar essa ampliação na fruição das obras, têm lançado mão de obras *site-specific* para tanto.

Este trabalho mergulhou dentro da obra de Regina Silveira na expectativa de encontrar obras que dialogassem com o espaço de maneira indissociável, encontrando uma série de obras que, pelo número e pela importância dentro do trabalho da artista, de maneira geral, são parte extremamente relevante desta. Verifica-se ainda, uma artista brasileira, contemporânea, que vive e cria em nosso país e que têm trabalhado com estratégias “*In Situ*”, afastando-se do mercado mais tradicional, não se deixando balizar, portanto, pelo gosto médio.

Este fato pode denotar ainda uma situação de dois pólos. Primeiro, a percepção de uma necessidade por parte da artista, que aceita convites ou propõe obras com essas características para instituições ou locais públicos, e segundo, esses locais já assumiram ou já perceberam, independente da intenção, essa necessidade de abertura na fruição estética da obra de arte, que deve, de fato, ser levada à um público mais amplo.

O período percorrido, e as obras percebidas como *site-specific* dentro da obra de Regina Silveira, nos fazem perceber a importância da obra de arte também fora

do ambiente controlado do museu, bem como a artista parece ter percebido essa importância.

A artista continua a oferecer um campo enorme para novas e futuras pesquisas. Exemplos são as intervenções que, embora urbanas, não foram abordadas por esse recorte, como o projeto “Blindagem” ou as interferências na metrópole de “Super herói - *night and day*”. Além destas, as obras gráficas, como as gravuras e as colagens, que poderiam ser vistas do ponto de vista do design gráfico, por exemplo, entre outras que não estão descartadas por este autor para uma futura tese de doutoramento.

Por fim, espera-se ter contribuído para o objetivo primeiro que sempre foi o de tornar mais próximos os assuntos da arte contemporânea de nosso país.

7. REFERÊNCIAS

a) LIVROS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. 1.ed. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1999.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. 2ª ed. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BAUMGART, Fritz. **Breve História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. 16.reimpressão. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1999.

BOSCO, Luciana; FONSECA, S. R. Mariano. A Instalação: espaço e tempo. in: **Metáforas Urbanas**. São Paulo: Publicação do Programa Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2003. p. 217-219.

BOSI, Alfredo (org.). **Cultura Brasileira: temas e situações**. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira**. 1.ed. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

CARTER, Howard. **A descoberta da tumba de Tut-ankh-amon**. Porto Alegre: Mercado aberto, 1991.

COELHO, Teixeira. **Moderno-Pós-moderno**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____, Teixeira. **Regina Silveira, A revelação da sombra**. Revista Arte em São Paulo, março/julho de 1984.

_____, Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação**. 5.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

_____, Teixeira. **Arte no Brasil: 1981-2006**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

DESCARTES, René. **Discurso sobre o método**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção Os Pensadores.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 16 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

_____, Umberto. **Obra aberta**. 2 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

- FABBRINI, Ricardo. **A arte depois das vanguardas**. São Paulo: Unicamp/Fapesp, 2002.
- FERRARA, Lucrécia D'aléssio. **Leitura sem palavras**. 4ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: Arte conceitual no museu**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- GOMBRICH, Ernst. **História da Arte**. 1.ed. Rio Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.
- KRAUSS, Rosalind. O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura. in: _____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 291-343.
- KWON, Miwon. **One place after another**. Massachussetts: The Mit Press, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. **O Pós-moderno**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothkeke, 1998. p. 158.
- MARQUEZ, Gabriel García. **Cien Años de Soledad**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007. Edición Conmemorativa.
- MORAES, Angélica de. *et al.* **Regina Silveira: Cartografias da sombra**. 1.ed. São Paulo: Edusp, 1995.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2004.
- READ, Herbert; STANGOS, Nikos. **The Thames and Hudson Dictionary of art and artists**. London: Thames and Hudson Ltd, 1995. p. 184.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez Editora, 21ª edição, julho de 2003.
- SILVEIRA, Regina. **Corredores para abutres**. 1.ed. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2003.
- SUANO, Marlene. **O que é Museu**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. 2ª reimpressão. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

b) MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ALVES da Costa Junior, Martinho. **Identidades Cruzadas: CCBB e Claraluz de Regina Silveira**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), 168 p.

LAZARO, Luiz Vicente. *et al.* **Do Manifesto Contemporâneo: Regina Silveira**. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2003.

LAZARO, Luiz Vicente. **A obra contemporânea e o seu espaço expositivo**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2005.

MALHEIROS, Ubiraélcio da Silva. Arte pública: teorias, conceitos e projetos artísticos. in: _____. **Palmas: cidade real, cidade imaginária - arte pública como representação urbana**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2002. p. 58-83.

SILVEIRA, R. **Anamorfis**. 1980. 65f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Faculdade de comunicação e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. R. **Simulacros**. 1984. 151f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas), Faculdade de comunicação e artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.

c) ARTIGOS DE PERIÓDICOS

HUCHET, Stéphane. Instalação, Alegoria , Discurso. **Trilhas**, Campinas, 6(1), p. 66-76, jul./dez. 1997.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. **Revista GÁVEA**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 551-569, set. 1996.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista GÁVEA**, Rio de Janeiro, n. 01, p. 87-93, 1985.

NAKASHATO, Guilherme. Claraluz. **Revista Veredas**, São Paulo, n. 87, p. 32-37, mar. de 2003.

PIMENTA, Ângela. Richard Serra e o labirinto dos sentidos, **Revista Bravo**, São Paulo, n. 93, p. 42-45, abri. de 2005. Entrevista.

SERRA, Richard. "Tilted Arc" destruído. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 26, p. 120-140, mar. 1990.

SILVEIRA, Regina, Esferas. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 4, p. 241-253, 2002. Publicação do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

d) DOCUMENTO SONORO

GIL, Gilberto. *Metáfora*. Intérprete: GIL, Gilberto. in: GIL, Gilberto. **GIL LUMINOSO**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p 2006. 1 CD. Faixa 13.

e) MEIO ELETRÔNICO

ARTE CIDADE - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1994-2002, São Paulo. **Cidade sem janelas; A cidade e seus fluxos; A cidade e suas histórias, Arte/cidade - zona leste**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>>.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Portal**. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr2/sp/index.jsp>>. Acesso em 20 de maio de 2007.

FORUM PERMANENTE - MUSEUS DE ARTE ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO. **Nelson Brissac Peixoto**. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.convidados/nelsonbrissac/document_view?month:int=8&year:int=2006>. Acesso em 4 maio de 2007.

FUNDAÇÃO SEADE. **Equipamentos Culturais**. Disponível em: <<http://www.seade.gov.br/produtos/msp/index.php?tip=met4&opt=s&tema=CUL&subtema=1>>. Acesso em 19 de abr. de 2007.

GAVIOLLI, Eunice; SELISTER, Leandro. **Torreão**. [199-]. Disponível em: <<http://www.artewebbrasil.com.br/torreao/torreaogeral.htm>>. Acesso em 24 de jan. de 2008.

LIGHTNING FIELD. Disponível em: <<http://www.lightningfield.org/>>. Acesso em: 03 fev. 2008. Site para informações sobre visitação da obra The Lightning Field, de Walter de Maria.

MINIST RE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. **Le Grotte de Lascaux**. França, [ca. 2000]. Disponível em: <<http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/fr/>>. Acesso em 07 de nov de 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **imprensa_mam_26.pdf**: release para a imprensa da obra Derrapagem, para o Projeto Parede. São Paulo, 2004. Disponível em: <www.mam.org.br/imprensa/releases/imprensa_mam_26.pdf>. Acesso em 6 de jun de 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Grandes Formatos**. 2006. Disponível em: <http://www.mamrio.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=68&Itemid=36>. Acesso em: 30 nov. de 2006.

OITICICA, Hélio. **A obra, seu caráter objetual, o comportamento**. [S.l.], 1968. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=122&tipo=2>>. Acesso em: 23 dez 2004. Original digitalizado.

PIMENTA, Angela. **O talento maior de Serra**. São Paulo, 1997. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/031297/p_150.html>. Acesso em 07 de nov. de 2007. Revista Veja online.

PORTOBELLO S/A. **Arte e arquitetura: uma questão de percepção**. Disponível em: <<http://www.portobello.com.br/portugues/espacoarquitetura/conteudo/personalidades/noticia200508232.html>>. Acesso em 29/12/2007. Entrevista com Regina Silveira.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. **Paulistanos ganharam presente nos anos 40**. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/esportes/pacaembu/0001>>. Acesso em 9 de jun. de 2007.

PROGRAMA STARTE - GLOBONEWS. **Entrevista com Regina Silveira**. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-4cZx4M3UnA>>. Acesso em 26 de fev. de 2008.

REVISTA MUSEU. **LUZ ZUL ilumina o Centro Cultural Telemar**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=9707>>. Acesso em 14 de setembro de 2007.

SESC -SP. **SESC São Paulo faz o lançamento do Arte/cidade 2002**. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?paramend=1&IDCategoria=1618>>. Acesso em 8 de jun. de 2007.

SHOPPING LIGHT. **O Shopping**. Disponível em: <<http://www.shoppinglight.com.br/shopping/shopping.asp>>. Acesso em 5 fev. de 2007.

RODRIGUES, Alan. **Travessia Mortal**. EUA, 2005. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1846/internacional/1846_travessia_mortal.htm>. Acesso em 23 de jul. de 2007. Revista Istoé online.

VATER, Regina. **O sentimento do espaço I**. Disponível em: <http://www.imediata.com/sambaqui/regina_vater/espac%8Dol.html>. Acesso em: 26 abr. de 2005.

VIRADA CULTURAL 2007. **Super-herói night and day (super-x)**. Disponível em: <<http://www.viradacultural.com.br/sis/leprogramacao.php?id=552>>. Acesso em 7 de maio de 2007.

TRAJETÓRIA DA LUZ NA ARTE BRASILEIRA. **Relação de artistas expostos**. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/trajetoria_luz/artistas_expostas00.htm>. Acesso em 18 de fev. de 2008.

TRABALHOS IN SITU. **Adolfo Montejo, 2004**. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://reginasilveira.uol.com.br/insitu.php#>>. Acesso em 23 de fev. de 2008.

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. **Convite para visitar a XXIV Bienal**. São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/edu/regina_silveira.htm>. Acesso em 23 de jul. de 2007.

NORMAS ABNT

NBR 6023:2002 - **Informação e documentação** - Referências - Elaboração.

NBR 10520:2002 - **Informação e documentação** - Citações em documentos - Apresentação.

NBR 14724:2002 - **Informação e documentação** - Trabalhos acadêmicos - Apresentação.

CATÁLOGOS

Arte/cidade - Grupo de intervenção urbana (São Paulo, SP). **Arte/cidade: a cidade e seus fluxos**: catálogo. São Paulo, 1994. Catálogo oficial do evento publicado pela editora Marca D'água.

Arte/cidade - Grupo de intervenção urbana (São Paulo, SP). **Arte/cidade: cidade sem janelas**: catálogo. São Paulo, 1994. Catálogo oficial do evento publicado pela editora Marca D'água.

Arte/cidade - Grupo de intervenção urbana (São Paulo, SP). **Arte/cidade: a cidade e suas histórias**. São Paulo, 1997. Catálogo oficial do evento publicado pela editora Marca D'água.

Arte/cidade - Grupo de intervenção urbana (São Paulo, SP). **Pronto para morar**. São Paulo, 1994. Folheto distribuído por Regina Silveira em performance.

Centro de Comunicação e Artes - SENAC (São Paulo, SP). **Ex Orbis - Making of**: catálogo. São Paulo, 2000. Catálogo para a exposição Ex Orbis - Making of de Regina Silveira.

Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, SP). **Regina Silveira: Claraluz**: catálogo. São Paulo, 2003. Catálogo da Exposição Claraluz.

Centro Cultural São Paulo (São Paulo, SP). **Regina Silveira**: catálogo. São Paulo, 2004. Catálogo para a exposição *In Situ*, de Regina Silveira.

Centro de Artes Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ). **Richard Serra**: catálogo. Rio de Janeiro, 1997. 48 p. Catálogo da Exposição Rio Rounds.

Centro de Artes Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ). **Richard Serra**: catálogo. Rio de Janeiro, 1997. 144 p. Catálogo de Richard Serra. ISBN 85-86675-01-6

Espaço Henfil de cultura (São Bernardo do Campo, SP). **Grafos**: catálogo. São Paulo, 1994. Catálogo oficial da instalação Grafos, de Regina Silveira.

Galeria Luisa Strina (São Paulo, SP). **Regina Silveira - inflexões**: catálogo. São Paulo, 1987. Catálogo para a exposição Inflexões, de Regina Silveira.

Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação - USP (São Carlos, SP). **Teorema da Gaveta**: catálogo. São Carlos, 2003. Catálogo para a obra O Teorema da Gaveta, de Regina Silveira.

Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, AR). **Velox**. Buenos Aires, 1998. Catálogo oficial da exposição.

Museu de Arte de São Paulo (São Paulo, SP). **Grafias: Regina Silveira**: catálogo. São Paulo, 1996. Catálogo para a exposição Grafias, de Regina Silveira.

Paço Imperial das Artes (Rio de Janeiro, RJ). **Milton Machado; Sonia Andrade; Regina Silveira**: catálogo. Rio de Janeiro, 2001. Atelier Finep, 2001.

Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP). **Kurt Schwitters - O artista Merz**: catálogo. São Paulo, 2007. Catálogo para a exposição de Kurt Schwitters realizada de 16 de outubro à 2 de dezembro de 2007.

IMAGEM EM MOVIMENTO

ARTE/CIDADE I: Cidade sem janelas. Direção: Lucas Bambozzi e Eliane Caffé. Editado por Lucas Bambozzi e Eliane Caffé. São Paulo: PaleoTV, 1994. 1 videocassete (28 min.), VHS, son., color.

ARTE/CIDADE II. A Cidade e seus fluxos. Direção: Lucas Bambozzi e Eliane Caffé. Editado por Lucas Bambozzi e Eliane Caffé. São Paulo: PaleoTV, 1994. 1 videocassete (26 min.), VHS, son., color.

ARTE/CIDADE III. A Cidade e suas histórias: Direção: Kiko Goifman e Jurandir Müller. Editado por Kiko Goifman, Wagner Morales e Jurandir Müller. São Paulo: PaleoTV, 1997. 1 videocassete (36 min.), VHS, son., color.

CONCEITO E DESLUMBRAMENTO EM CLARALUZ. Direção: Lazaro, Luiz *et al.* São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2003. 1 videocassete (20 min.), VHS., color.

GLOBALIZAÇÃO E CONFLITOS: Tendências da arte contemporânea: Direção: Eliana Lobo. Roteiro de Marta Maia. Direção de arte de Rudi Böhm. Apresentação: Agnaldo Farias. São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004. 1 DVD (115 min.), son. color.

TRAJETÓRIA DA LUZ NA ARTE BRASILEIRA por Paulo Herkenhoff. Direção: Alex Gabassi. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. 1 DVD (56 min.), son., color.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)