

# Regina Silveira

## DESTRUCTURAS DE PODER



16.11.2024 – 30.03.2025

Artista multimedia y figura clave del arte conceptual latinoamericano e internacional, Regina Silveira (Porto Alegre, 1939) es una de las pioneras en la experimentación con los nuevos medios en Brasil. La muestra abarca gran parte de su producción e incluye un importante corpus de obras realizadas durante la dictadura militar brasileña que arrojan luz sobre la actualidad.



Ajuntament de  
Barcelona

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Artista multimedia y figura clave del arte conceptual latinoamericano e internacional, Regina Silveira (Porto Alegre, 1939) es una de las pioneras en la experimentación con las nuevas tecnologías de reproducción técnica y circulación de imágenes en Brasil. A lo largo de más de seis décadas, su obra se ha centrado en analizar, criticar y dismantelar los sistemas convencionales de representación. Desde los años setenta, Silveira ha cuestionado y expandido las posibilidades de la percepción visual y de la perspectiva a través de aberraciones, anamorfosis, simulacros y paradojas. Llenos de ironía y desvíos conceptuales, sus proyectos gráficos, audiovisuales, performativos y tridimensionales comentan el pasado, cuestionan el *statu quo* y proyectan otras realidades y futuros posibles.

Esta exposición abarca gran parte de la investigación, experimentación y producción artística de Silveira. La muestra incluye un importante corpus de obras realizadas durante la dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985), en un contexto de censura, violencia y represión. Se trata de una parte de su producción poco conocida, que dialoga con los tiempos presentes. Por un largo periodo, la creación y circulación de su trabajo se dio en contextos y sistemas alternativos y marginales, ajenos al mercado. En su trayectoria, fueron cruciales las redes de intercambio artístico y el arte postal, del mismo modo que la docencia y la investigación académica.

A través de juegos ópticos, de la deformación de sombras y de la intervención sobre imágenes en su mayoría tomadas de los medios de comunicación de masas y la historia del arte, Silveira llama la atención sobre las estructuras jerárquicas y los símbolos de poder, incluyendo el sistema artístico, las instituciones y los monumentos. A la vez, la artista invita a desarticularlos. Ya en la década de 1970, se anticipó a los debates sobre cuestiones sociales y ambientales proponiendo una reflexión crítica sobre la imaginería colonial exotizada y comúnmente asociada a Brasil. En la década de 1990, amplió este cuestionamiento político y social a toda América Latina.

Inicialmente bidimensional, su producción comenzó gradualmente a responder al cubo blanco, a arquitecturas específicas y a espacios públicos en forma de gráficas expandidas que estimulan la participación y alteran la percepción y la experiencia de los lugares. Además de sus obras y series

más emblemáticas, esta exposición incluye bocetos y maquetas de algunas de sus intervenciones arquitectónicas y urbanas a gran escala, puesto que otro aspecto central en la trayectoria de Silveira es la búsqueda por dialogar con el espacio común y democratizar la experiencia artística. La muestra desborda las salas y apela al público de las Ramblas con una pieza de realidad aumentada que se ubica en el patio del Palau de la Virreina.

### *Middle Class & Co.*

Formada como pintora en el ambiente conservador del sur de Brasil, en los años sesenta Regina Silveira amplió su educación artística bajo la tutela del pintor expresionista Iberê Camargo. Pronto incluyó el dibujo y el grabado entre sus prácticas. En 1967, recibió una beca del Instituto de Cultura Hispánica que le permitió estudiar historia del arte en Madrid. En España se acercó a artistas conceptuales como Julio Plaza y al poeta y crítico literario Ángel Crespo: un contexto de experimentación interdisciplinar donde se conjugaban la abstracción geométrica, la poesía concreta y visual y la producción con medios no tradicionales y nuevas tecnologías. Invitada por Crespo, entre 1969 y 1973 Silveira fue docente en la escuela de arte del campus de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico, un ambiente de intercambio con artistas de distintas partes del mundo.

La experiencia fuera de Brasil marca un punto de inflexión en su trayectoria y produce un cambio radical de vocabulario y modos de hacer. Silveira empieza a experimentar con técnicas de impresión industrial —como la serigrafía y el *offset*—, hasta entonces ajenas al campo del arte, y se apropia de imágenes fotográficas provenientes de los medios de comunicación, sobre las que interviene para sugerir nuevas lecturas. A partir de estas operaciones, elabora trabajos gráficos de corte más conceptual que se distinguen de su producción inmediatamente anterior, más constructiva y formal. En esos años, desarrolla los conjuntos *15 laberintos* (1971) y *Middle Class & Co.* (Clase media y cía., 1971). Ambos pueden ser leídos como comentarios

críticos a una realidad claustrofóbica y opresiva como la vivida en Brasil, España y otros países bajo dictaduras y estados totalitarios.

En mi primer viaje a Europa, quedé absolutamente rendida ante las nuevas posibilidades de realización de imágenes. No tenía ni idea de cómo llegar a aquellos resultados, que de inmediato me parecieron admirables y reconocí como imágenes de hecho contemporáneas a esa época de mi vida que dejaban completamente sin sentido la representación y, más aún, la vieja disputa entre figuración y abstracción... Ahí fue cuando murió mi fe en la pintura. Irremediablemente.

Entrevista a Regina Silveira (2004)

En la década de los setenta, el uso de un gran abanico de medios vinculados a formas rápidas, baratas y masivas del mundo comercial de la producción de imágenes hacía que se me identificara como artista multimedia. En aquellos años, eso me parecía mucho más moderno que ser considerada una artista del grabado, un riesgo de especialización del que siempre quise huir, a pesar de que casi toda mi producción fuera gráfica. Mi tónica era la de «des-artisticar».

Regina Silveira entrevistada por *Revista E* (2004)

### *Contra monumento*

En la década de 1990, Silveira se adelanta al actual debate sobre el derribo o la resignificación de monumentos públicos —que glorifican a supuestos héroes nacionales— con el fin de sacar a la luz las historias de violencia y dominación que ocultan. En *The Saint's Paradox* (La paradoja del santo), la artista juega con las contradicciones de una doble presencia (o doble ausencia): por una parte, la pequeña escultura popular de madera, producida en Guatemala, que representa a Santiago Apóstol, patrón de los militares españoles, conocido como

«el Matamoros», invocación de la expulsión de los árabes de la Península Ibérica, así como de las guerras coloniales que diezmaron los pueblos originarios y sus culturas. Por otra parte, la alargada sombra de un monumento ecuestre dedicado al Duque de Caxias, todavía hoy instalado en el centro histórico de la ciudad de São Paulo. Caxias fue comandante de la Triple Alianza, que en el siglo XIX unió militarmente a Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay y dio lugar a uno de los conflictos armados más letales de la historia latinoamericana, cuyas huellas siguen presentes en el territorio paraguayo.

Mediante la distorsión de una sombra proyectada de proporciones gigantescas, recurso que aparece en diferentes momentos de la obra de Silveira, *The Saint's Paradox* evoca el lado oscuro de lo aparentemente ingenuo. A la vez, la paradoja de la sombra que no coincide con el objeto que la produce permite unir diferentes épocas y geografías y comentar las conexiones recurrentes y persistentes entre poder, militarismo y religión en la historia compartida de América Latina, España y Portugal.

*The Saint's Paradox* fue producida en 1994 para una exposición en el Museo del Barrio de Nueva York a partir de una talla policromada de Santiago Apóstol perteneciente a la colección de la institución. Al año siguiente, Silveira propuso adaptar el proyecto al teatro del Memorial da América Latina, en São Paulo, un complejo arquitectónico diseñado por Oscar Niemeyer como monumento a la integración cultural, política, económica y social de Latinoamérica. Sin embargo, la propuesta de la artista fue rechazada por el arquitecto, que argumentó que su obra causaría daños al revestimiento del edificio.

La magia de las sombras deriva del alto poder que tienen de evocar su propio origen. De todos los indicios, las sombras son los signos que remiten con más fuerza al fenómeno que las ha originado, aun cuando este no se halla en el campo visual. Tanto la silueta de la sombra como el dato de la ausencia están ya en la propia génesis fabuladora de las imágenes y de la pintura (el relato de Plinio el Viejo sobre la sombra esquiva del amante que partirá). La ambigüedad intrínseca de las sombras puede sin lugar

a duda transformar percepciones y abrir un universo de sugerencias a la imaginación.

Regina Silveira entrevistada por Sergio Laia (2009)

### *Destructuras de poder*

Durante los años de la dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985), que coincidieron con otros regímenes totalitarios y guerras como la de Vietnam, Silveira utilizó diferentes recursos gráficos y metáforas visuales para deslizar comentarios irónicos sobre diversas formas de poder, vigilancia, censura y violencia. Al mismo tiempo, muchas de sus obras de esta época analizan y comentan los avances tecnológicos y los nuevos sistemas de registro, procesamiento y difusión de la información, que, a su vez, se convierten en herramientas fundamentales de trabajo de la artista.

El término *deconstructuras*, inventado por el poeta Augusto de Campos y que da título a esta exposición y a un conjunto de obras de ese periodo, se refiere a las estructuras geométricas, como cuadrículas, laberintos y ejes de perspectiva, que Silveira superpone a imágenes de políticos, directivos de empresa, paisajes y ciudades extraídos de revistas, periódicos y postales. Los elementos geométricos superpuestos hacen referencia a sistemas organizativos y flujos de información que, a la vez que conectan, pueden servir para contener y controlar. A su vez, estas estructuras ponen de manifiesto lógicas corporativas, jerárquicas y castradoras, así como configuraciones sociales basadas en dinámicas clasistas, heteropatriarcales y extractivistas. Desde otra perspectiva, es posible también leer estas líneas y formas geométricas como invitaciones a subvertir lógicas y situaciones de control y opresión.

En el marco de su experimentación con los nuevos medios de reproducción y difusión, en 1976 Regina Silveira produjo una serie de vídeos con la cámara Sony Portapak que el Museu de Arte Contemporânea de la Universidad de São Paulo (MAC-USP) había adquirido en fecha temprana. En

estas obras, la artista realiza acciones sencillas que comentan con ironía la propia tecnología utilizada para su transmisión (los monitores), además de denunciar el ambiente asfixiante de aquellos años.

### *Brazil Today*

A partir de los años setenta, Silveira produjo una serie de obras en formatos y medios no convencionales destinadas a circular en las redes internacionales de intercambio artístico e institucional. Esta sala reúne algunas de las publicaciones colectivas, libros de artista, postales y microfichas que derivaron de dicha práctica. Tales intercambios —muchas veces por vía postal— se producían en circuitos alternativos y marginales, ajenos a los canales hegemónicos. De este modo, los artistas podían experimentar y arriesgarse poética y políticamente, escapar a la censura y denunciar lo que ocurría en distintos países de América Latina, así como en Portugal, España y el bloque soviético.

En series postales como *Brazil Today* (Brasil hoy, 1977), Silveira llama la atención sobre la negligencia con que es tratado el patrimonio natural y construido, e ironiza sobre la lectura exotizante de Brasil difundida por los medios de comunicación y el turismo. Superpone retículas y fotografías de chatarra, multitudes y vertederos a imágenes de paisajes, ciudades, monumentos y comunidades nativas. En estos años, también realiza una serie de obras en las que se repite el motivo del buitre que vuela, un pájaro amenazante —metáfora de la descomposición, la rapiña y la muerte— que aparece atrapado en situaciones laberínticas o incluso suicidas.

En 1972, Silveira participa en *Creación, Creation, Criação*, una de las primeras exposiciones de arte postal, organizada por Julio Plaza en la Universidad de Puerto Rico. La estrecha colaboración con los poetas concretos y las nuevas generaciones de poetas visuales fue fundamental para el desarrollo y circulación de la producción conceptual de Silveira, del mismo modo que las actividades promovidas por el MAC-USP en la década de 1970, bajo la dirección de

Walter Zanini. En esos años, la artista participa en diversas exposiciones autogestionadas y colabora en publicaciones independientes, como las de Other Books and So, el centro de intercambio editorial que Ulises Carrión dirigía en Ámsterdam. En Brasil, participa en revistas alternativas como *Arteria* y *Qorpo Estranho*, entre otras.

En 1982, en colaboración con el artista Rafael França, Silveira organizó *Artemicro*, una exposición colectiva de microfichas que viajó por Brasil, EE. UU. y Portugal. La muestra reunió a treinta y dos artistas, que presentaron cada uno una serie de diez imágenes que podían ser ampliadas y examinadas con el uso de un lector de microfichas.

El universo del lenguaje estaba abierto y no tenía fronteras muy definidas. La convivencia con poetas visuales y otras áreas del conocimiento era natural, pero también esencial, en un escenario cuyos términos más definidores empezaban todos por inter: interdisciplinariedad, inter-semiótica o intermedios.

Regina Silveira entrevistada por *Revista E* (2004)

Los nuevos medios solo me interesan si con ellos puedo producir sentido. El interés por usarlos no se sostiene sin un campo previo de ideas. Cuando imagino algo, ideas y medios llegan prácticamente juntos. También me preocupa encontrar la solución más sobria, que resulta ser casi siempre low tech.

Entrevista a Regina Silveira (2004)

### *Dilatáveis*

Desarrollada como parte de su investigación doctoral, *Dilatáveis* (Dilatables, 1981/2020) marca el inicio de un procedimiento que se convertirá en un elemento constante en la trayectoria de Regina Silveira. Esta serie, una de sus obras más políticamente incisivas, se basa en la apropiación de fotografías publicadas en medios impresos de gran difusión y en su pos-

terior reproducción con alto contraste mediante la técnica de la cianotipia. A las imágenes de políticos, ejecutivos, militares y futbolistas, la artista añade sombras proyectadas de manera agrandada, exagerada y aberrante. La obra original, creada en la década de 1980, fue recientemente reeditada para la 34ª Bienal de São Paulo (2021). Aunque *Dilatáveis* fue concebida inicialmente para desvanecerse, debido a la naturaleza efímera de la heliografía, su reproducción mediante una técnica de impresión que permite su perdurabilidad refuerza la idea de que estos personajes de la historia de Brasil —vinculados al poder, sus abusos, la violencia y la corrupción— no han quedado en el pasado, sino que continúan dialogando con el presente y, tal vez, con el futuro del país.

### *Anamorfás*

La enseñanza universitaria ha desempeñado un papel fundamental en la trayectoria de Regina Silveira, quien ha formado a toda una generación de artistas con los que continúa dialogando. La investigación académica ha sido igualmente crucial en su experimentación artística. Durante su máster en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, Silveira desarrolló sus primeras reflexiones sobre la convencionalidad de la representación en la perspectiva geométrica. En este contexto, realizó una serie de obras que culminaron en el álbum *Anamorfás* (1980), donde distorsionó los contornos fotográficos de objetos cotidianos y utensilios domésticos, como tijeras, peines y gafas de sol. Su objetivo era cuestionar la perspectiva como sistema científico de representación, capaz de producir imágenes «fieles» y «correctas» de la realidad visual. Sometidos a metamorfosis, muchos de estos objetos se convierten en enigmáticos, casi irreconocibles y, en algunos casos, amenazantes.

Durante esos años, Silveira también reflexionó sobre el propio quehacer artístico y la historiografía hegemónica del arte. En series como *A arte de desenhar* (El arte de dibujar, 1980), dio un tratamiento irónico a lecciones de dibujo mar-

cadamente académicas. Representando armas en silueta y un repertorio de insultos y obscenidades codificados en lenguaje gestual —fácilmente identificables, al menos por el público brasileño—, desafió la censura aún vigente y cuestionó la violencia del sistema artístico y de la sociedad en general.

En 1978, Regina Silveira, junto a Julio Plaza, Walter Zanini y el artista Donato Ferrari, funda el Centro de Estudios ASTER (1978-1981), un espacio híbrido que combina funciones de taller y escuela con el objetivo de formar a artistas visuales. En este contexto, retoma su trabajo con el vídeo, y produce obras en color que incorporan edición y sonido. Estas piezas se integran en series más amplias y en diversos soportes, como *A arte de desenhar* y *Anamorfás*. En *Morfás* (1981), Silveira capta objetos cotidianos en primeros planos y, a través de tróvelin, los transforma en criaturas aberrantes y monstruosas.

### *In Absentia*

En *In Absentia (Masterpieces)* (En la ausencia [obras maestras], 1983-1998), Regina Silveira evoca, con humor e ironía, la influencia inmaterial de obras icónicas de artistas como Marcel Duchamp y Meret Oppenheim al introducir pedestales vacíos desde los que, no obstante, parten exageradas sombras correspondientes a esas piezas ausentes. La instalación se presentó por primera vez en 1983 en la 17ª Bienal Internacional de São Paulo, donde los «objetos ausentes» incluían la *Rueda de bicicleta* (1913) y el *Portabotellas* (1914) de Duchamp, así como sus sombras directamente pintadas en la pared.

A través de esta serie, Silveira no solo rinde homenaje a algunos de sus principales referentes —destacadamente, Duchamp—, sino que también establece un diálogo crítico con la historia del cubo blanco y el papel legitimador del espacio institucional. La ausencia tangible de las obras invita al espectador a reflexionar sobre la naturaleza del arte, la propiedad de las obras y la construcción de la memoria colectiva en el contexto del arte contemporáneo.

El secuestro del referente era a la vez una paradoja visual y una pregunta dirigida al repertorio del espectador.

Regina Silveira entrevistada por Kevin Power (2005)

### *Jogos de arte*

La historia y el sistema del arte son objeto de análisis en diversas obras de Silveira. En *Jogos de arte* (Juegos de arte, 1977), la artista se apropia de pasatiempos comunes en las publicaciones impresas, como las palabras cruzadas y los laberintos, para ofrecer nuevas lecturas de obras muy reconocidas. La serie ironiza sobre el poder legitimador de la historia del arte, y devuelve obras ya canonizadas al contexto lúdico y popular, al que también pertenecen. Por ejemplo, el *Guernica* (1937) de Picasso se convierte en un puzle, mientras que *Les demoiselles d'Avignon* (Las señoritas de Avignon, 1907) sirve de base para un juego de unir puntos.

Incluido en la serie *Jogos de arte*, *Pudim arte brasileira* (Pudín de arte brasileño, 1977) es una parodia del arte político y comprometido de la época. La obra adopta la forma de una receta de pudín de coco, basada en el popular recetario de Dona Mimi, pero, en lugar de ingredientes culinarios, Silveira formula una receta para un pudín de arte brasileño. La pieza, distribuida anónimamente en una estación de metro de São Paulo, cuestiona con gracia un arte que se autoproclamaba revolucionario, subrayando su digeribilidad e impacto limitado.

*Biscoito arte* (Galleta de arte, 1976) es otra obra performática de Silveira. Con esta pieza comestible, la artista desafía las nociones tradicionales e invita al espectador a interactuar de manera lúdica y efímera. La galleta cuestiona la permanencia en el ámbito artístico y celebra la fusión con lo cotidiano. El acto de consumir la obra también sugiere una apropiación del arte, además de evocar su relación con el mercado. Al mismo tiempo, la posibilidad de devorarla remite a la idea de la antropofagia, un concepto fundamental en la historia del modernismo en Brasil, que defiende la digestión y reinterpretación de influencias culturales externas a partir de referencias locales.

Dos décadas después, Silveira propone un nuevo juego en *To Be Continued... (Latin American Puzzle)* (Continuará... [rompecabezas latinoamericano], 1997-), que aborda la imagen estereotipada de América Latina. Concebida como un puzle gigante, esta obra presenta piezas que son fragmentos de iconos latinos reconocibles. Aunque encajan plenamente, nunca forman una imagen coherente, dado que sus líneas de unión lo son también de separación, del modo en que lo son las fronteras. Silveira reflexiona sobre las diferencias sociales, políticas y culturales entre las naciones que conforman la región: crea una parodia del conocimiento sobre América Latina y evidencia la comprensión limitada y cargada de prejuicios del «otro» extranjero, así como de los propios latinoamericanos respecto a sus vecinos.

Llegué a transformar una receta banal de pudín de coco en un comentario irónico sobre la pintura brasileña más “engagée” del período, que no abandonaba la aspiración de decorar las paredes sobre los sofás más caros de la burguesía.

Regina Silveira entrevistada por Kevin Power (2005)

### *Gráficas errantes*

A finales de los años ochenta, Regina Silveira comienza a trabajar con grandes instalaciones, muchas de ellas efímeras: interviene en espacios arquitectónicos y urbanos con gráficas expandidas que responden a las características del lugar mediante gestos disruptivos. Su estrategia a menudo incluye la repetición y transformación de elementos de esos entornos, lo que genera dislocaciones y fragmentaciones. En otros casos, incorpora proyecciones de superhéroes o insectos, así como huellas de animales o neumáticos, que crean narrativas ficcionales y funcionan como parodias. Estas operaciones poéticas le permiten generar una percepción transformada de la realidad, al mismo tiempo que evidencian su compromiso social.

Los estudios preliminares son fundamentales para la construcción de estas piezas a gran escala, que trascienden el

cubo blanco y el ámbito institucional y establecen un diálogo directo con el entorno público. Silveira emplea herramientas como el dibujo, la fotografía, maquetas y simulaciones virtuales para estudiar las relaciones de escala y la interacción visual entre el espacio, la obra y el espectador. Estos «documentos de trabajo», junto a los registros audiovisuales de las intervenciones, revelan su proceso creativo y, en ocasiones, se convierten en objetos artísticos autónomos.

En *Pronto para morar* (Listo para vivir, 1994-1998), Silveira, junto a una veintena de jóvenes artistas y estudiantes de arte, distribuyó más de 4.000 folletos con laberintos arquitectónicos en uno de los cruces más concurridos de São Paulo. Esta acción parodia los folletos inmobiliarios que se reparten en los semáforos. Al transformar un espacio público en un escenario de reflexión, la artista invita al espectador a cuestionar las condiciones de vida en los grandes centros urbanos, así como la especulación inmobiliaria y la precarización de la vivienda, que desde aquellos años solo han empeorado.

Tuve maestros, no mentores. Los maestros muestran caminos posibles, y cuanto más libertad dan en la elección de dichos caminos, preferiblemente diferentes al suyo propio, mejores son. Los mentores protegen y proyectan expectativas. Para los artistas que iniciaron su trayectoria profesional a principios de los años setenta, y especialmente para las artistas mujeres, la independencia y el control sobre su propio camino fueron y siguen siendo muy importantes, así como el hecho de conservar la voluntad de arriesgar, también en el lenguaje.

Regina Silveira entrevistada por Marc Pottier (2012)

Isabella Lenzi

#### Pudim Arte Brasileira

2 xícaras de olhar retrospectivo  
3 xícaras de ideologia  
1 colher, de sopa, de École de Paris  
1 lata de definição temática, gelada e sem soro  
1 pitada de exacerbação da cor  
1 indio, pequeno, ralado

Com o olhar retrospectivo e a ideologia prepare uma calda e quando grossa junte-lhe a École de Paris, sem mexer. Deixe amornar, bata um pouco a definição temática, junte os demais ingredientes e leve ao fogo em banho-maria em forma acaramelada.

#### Cobertura para Pudim Arte Brasileira

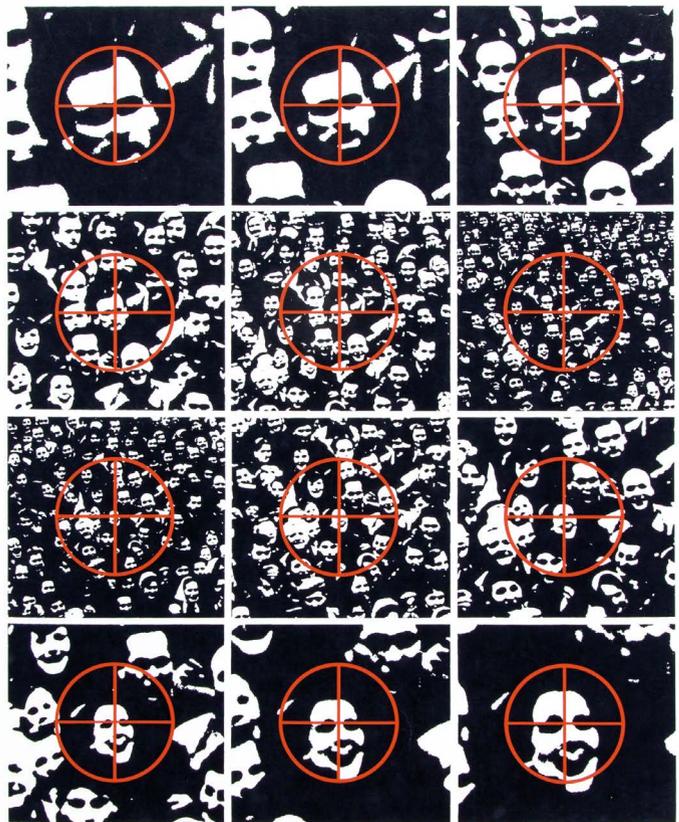
Misture 1 1/2 xícara de função social com 5 colheres, de sopa, de vitalidade formal e leve ao fogo até dourar; retire do fogo, junte mais duas colheres, de sopa, de joçada mercadológica e sacuda um pouco a frigideira para misturar tudo bem; não se deve mexer com a colher. Deixe esfriar, cubra o pudim e sirva gelado.

Regina Silveira 77

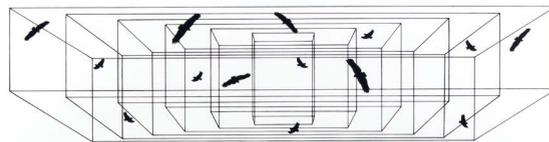
*Pudim arte brasileira, 1977*



*São Paulo turístico, 1973*



*Serie Middle Class & Co., 1972*



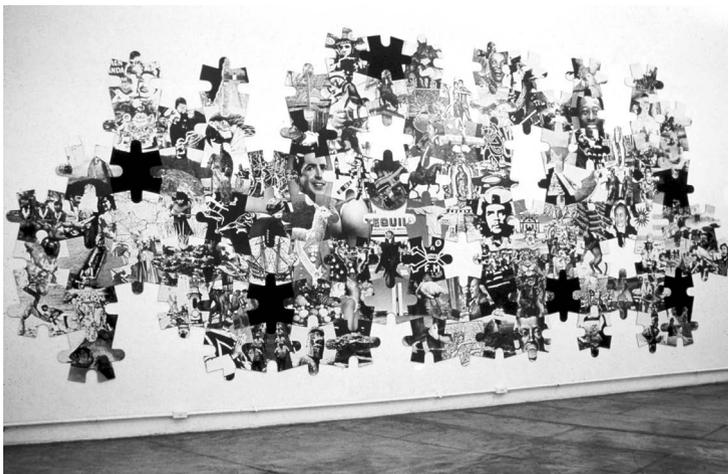
*Destrutura para abutres, 1975*



*Mesa executiva 1, 1975*



*The Saint's Paradox*, 1994



*To Be Continued... (Latin American Puzzle)*, 1997

## ENTREVISTA DE KEVIN POWER A REGINA SILVEIRA (2005)

**Kevin Power:** Me gustaría que me hablaras de tus primeras obras y del clima artístico en los años setenta, sobre todo de la aparición en escena de obras orientadas a preocupaciones conceptuales y relacionadas con los acontecimientos políticos de esos años. ¿Cuáles fueron las preocupaciones centrales, las muestras clave y tu propio papel?

**Regina Silveira:** Mis primeras incursiones en lo conceptual están en estrecha relación con el uso que hacía de imágenes fotográficas sacadas de medios impresos, a principios de los setenta, para elaborar montajes y otras combinaciones de dibujo y fotografía. En esos años trabajaba en la Universidad de Puerto Rico, donde había ido, con Julio Plaza, a dar clases de arte por indicación de Ángel Crespo, poeta, traductor y crítico español al que se le encargó organizar el programa de arte en el recinto de Mayagüez, la publicación de una revista de arte y una galería para intercambios internacionales. Yo empezaba a trabajar con apropiaciones fotográficas y recursos fotomecánicos en asociación con medios de impresión como la serigrafía y el *offset*. Con ellos elaboré trabajos gráficos de corte más conceptual y dentro de un universo semántico muy distinto al de mi trabajo inmediatamente anterior, más constructivo y formal. Es entonces cuando empiezo a conectarme con redes internacionales de *mail art*, en diálogo con manifestaciones conceptuales de todo tipo que llegaban por correo. También empiezo a participar en exposiciones y publicaciones independientes, como fueron las de Other Books and So, de Ulises Carrión, o las convocatorias de International Artists Cooperation, el boletín de Klaus Groh.

Por otro lado, el aislamiento profesional de Puerto Rico también provocaba la necesidad de «evasiones» periódicas. En viajes a Nueva York y a España me aproximé a manifestaciones de tipo conceptual, como los Encuentros de Pamplona, en 1972, marcados por una radical interdisciplinariedad, y la exposición *Information*, en el MoMA de Nueva York, en 1971, con obras fuertemente transgresoras. Cuando volví a Brasil, a mediados de 1973, para vivir en São Paulo y dar clases en

la FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) y en la ECA (Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo), encontré marcas conceptuales ya instaladas en programas que excluían los medios tradicionales —no había ningún caballete de pintura en toda la facultad—.

Creo que lo mejor de mi producción de tipo conceptual está en dos marcos bien definidos: las actividades promovidas por el Museu de Arte Contemporânea de São Paulo en los años setenta bajo la dirección de Walter Zanini y la colaboración estrecha con los poetas concretos y las nuevas generaciones de poetas visuales. Entre las actividades del MAC-USP, pienso especialmente en el soporte que el museo daba a poéticas multimedia y en la organización de las primeras realizaciones de videoarte. Mis trabajos más radicales a lo largo de los años setenta respondían a vías abiertas por esos campos de investigación. Con los poetas Augusto de Campos, Decio Pignatari y Haroldo de Campos, el intercambio fue intenso. La convivencia más cercana fue con Augusto de Campos, quien desarrolló innumerables trabajos en colaboración con Julio Plaza durante esa década. Con Haroldo de Campos produjo uno de los fascículos de la revista *Tau/Ma 3*, del poeta Claudio Parmeggiani, en Bolonia (1977), en el que una serie de laberintos gráficos incluidos en un conjunto de serigrafías que había publicado en Puerto Rico en 1971 acompañaban su poema «IL MAGO DELL'OMEGA» (1955-1956).

Junto a los poetas más jóvenes que trabajaban el campo de la poesía visual hice mis primeras exploraciones con lenguajes híbridos. Con ellos compartí diversas estrategias para poner en marcha muchas publicaciones alternativas, como las revistas *Qorpo Estranho* y *Arteria*, entre otras.

**KP:** ¿Podrías hablarme un poco más específicamente de los acontecimientos políticos y sociales y de su relación con el contexto artístico brasileño?

**RS:** La dictadura duró oficialmente veinte años (1964-1985), por lo que también es bastante larga la memoria y experiencia de ese periodo. Esa época me afectó de muchas y distintas maneras, pues la escena cultural y la universidad vivieron una caza de brujas, con la dimisión o jubilación sumaria de mu-

chos intelectuales y amigos próximos. Sin embargo, en los primeros años mis trabajos no respondían a temas políticos ni sociales. De hecho, en ese momento me dirigía hacia otros tipos de investigaciones. Recién salía de una etapa figurativa de carácter expresionista, en la que hice fundamentalmente pinturas y grabados. Estaba muy influenciada por una experiencia profesional que me afectó profundamente. Entre 1962 y 1964 trabajé a diario con enfermos mentales en las oficinas de arte y terapia del Hospital Psiquiátrico São Pedro, en Porto Alegre, un hospital estatal con más de cinco mil pacientes, hoy desaparecido. Todas las impresiones que esa experiencia provocó en mi imaginación perdieron fuerza cuando volví a la docencia en el Instituto de Artes de la Universidad en 1964, tras la invitación de Ado Malagoli, catedrático de pintura. En mi vida profesional, ese fue el momento en el que me volqué con más intensidad en la pintura, manteniendo una gran carga de subjetividad, pero ahora expresada en términos más abstractos de gesto y materia, estimulada por mi maestro más cercano en ese periodo, el pintor Iberê Camargo.

Tras mi vuelta de un largo viaje de estudios a España que empezó a principios de 1967, y antes de tomar rumbo a Puerto Rico en 1969, hubo un corto periodo brasileño en 1968, que fue el momento en que mi trabajo cambió profundamente. La transformación era consecuencia de haber estado expuesta a nuevas poéticas e ideologías estéticas inscritas en la herencia del movimiento concretista y de haber recibido una fuerte influencia de las producciones contemporáneas asociadas a medios no tradicionales y a las nuevas tecnologías.

En esa etapa, que hoy día entiendo como todavía de formación, por los cambios y transiciones, lo político en mi trabajo se desplazó de la representación y del tema hacia una actitud artística y unas posiciones estéticas más radicales. Creo que fueron las posibilidades de inclusión de imágenes fotográficas en mis serigrafías y el acercamiento creciente a manifestaciones conceptuales lo que me alejó de ese camino más formal, marcado por el rigor geométrico y la exploración de materiales industriales. Con la fotografía hice una especie de salto semántico hacia lo político. Los datos e imágenes de la realidad que inundaban los medios pasaron a ser mi objeto preferido para apropiaciones y comentarios visuales más críticos.

Cuando volví de Puerto Rico a Brasil en 1973, seguían con toda su fuerza el régimen de excepción, la delación, las detenciones, las torturas y la vulnerabilidad que contaminaban la vida pública y los ambientes de la vida privada y del trabajo. Hubo respuestas fuertemente políticas a esta situación por parte de la música popular, el teatro, el cine y las artes visuales, a pesar de que el mensaje político no podía manifestarse con libertad. A menudo lograban «pasar» la censura por la sutileza de unas metáforas con alto grado poético o porque la propia circulación marginal de los mensajes no conllevaba amenaza mayor al sistema.

Considero que mis primeras piezas verdaderamente influenciadas por los acontecimientos políticos y sociales del momento fueron series de obras realizadas con los nuevos medios gráficos de los setenta. En ellas las imágenes son casi siempre representaciones críticas, unas veces enfocadas en el poder político y otras en los medios, también considerando el deterioro urbano. Aun así, en estas series casi nada es explícitamente político, pues siempre he preferido pasar el contenido de las imágenes por el filtro de la ironía. Incluso llegué a transformar una receta banal de pudín de coco en un comentario irónico sobre la pintura brasileña más *engagée* del periodo, que no abandonaba la aspiración de decorar las paredes sobre los sofás más caros de la burguesía.

Por mi parte, la voluntad de transgredir que invadía las ideas y las imágenes también afectó a mi uso de los medios y modos de producción. Este es el contexto en el que hice trabajos como *Brazil Today* y *Corredores para Abutres* (Pasillos para buitres, secuencia de imágenes para microfilme, 1982), y también *Dilatá-veis*, seguramente mi serie gráfica más marcadamente política, concebida originalmente para impresiones efímeras en cianotipia.

**KP:** Está claro el nivel de tu compromiso social, pero ¿cuáles son las piezas clave en este sentido? No solo el contexto político, sino también las dimensiones políticas de mucha de la obra conceptual producida en esos años, dejaron secuelas en tu trabajo, aunque muy matizadas por la ironía.

**RS:** Creo que la orientación política de mi trabajo se ha manifestado de diversas maneras en mi trayectoria. Por un

lado, están las representaciones claramente impregnadas de crítica social y que son comentarios visuales de orden político, como las obras gráficas y serigrafías de los setenta centradas en imágenes de ejecutivos. En la serie *Destruções executivas* (Destrucciones ejecutivas, 1977) las imágenes de ejecutivos y las vistas de la ciudad están prácticamente enjauladas en cajas y laberintos dibujados en perspectiva. También son explícitamente políticas las imágenes que hice a comienzos de los ochenta, concretamente las de la serie *Dilatá-veis*, en las que expandía pequeñas figuras de políticos, de militares o de tanques de guerra utilizando sus enormes sombras distorsionadas. Por otro lado, están las intervenciones urbanas, basadas en operaciones más cargadas de ironía y parodia, con las que he deseado cargar con significaciones críticas los lugares en los que se han realizado. Considero que una obra clave de este tipo de intervención fue la sombra y la proyección con láser de *Super-Herói (Night and Day)* (Superhéroe [noche y día]), planeada originalmente como una especie de «aparición» en la avenida Paulista, esa calle tan emblemática de São Paulo, llena de oficinas de grandes corporaciones y bancos. Después de este héroe híbrido, hice su versión *trash*, la mosca luminosa de *Transit* (Tránsito, 2001), que durante cinco noches fue proyectada desde una camioneta por calles céntricas y periféricas de la ciudad.

El compromiso social está claro en acciones urbanas como *Pronto para morar*, en la que durante dos horas seguidas, con la ayuda de cerca de veinte alumnos del programa de arte de la USP, distribuí más de cuatro mil pequeñas carpetas impresas de planos arquitectónicos laberínticos. Esta acción se realizó en uno de los cruces céntricos más transitados de São Paulo (el de la avenida Brasil con la avenida Rebouças), como una parodia de la distribución de los folletos inmobiliarios que recibimos en los semáforos.

En años recientes, las obras más declaradamente políticas son *The Saint's Paradox*, de 1994, y *To Be Continued... (Latin American Puzzle)* de 1997, con distintos enfoques, por lo que en ellas se representa y discute, y también por las acciones en lo social que han podido provocar. *To Be Continued...* está concebida como un rompecabezas gigante cuyas piezas son fragmentos de iconos reconocibles como estereo-

tipos de América Latina. Aun encajándose físicamente a la perfección, nunca forman una imagen coherente. El montaje del puzle inevitablemente compone narrativas abiertas y caóticas que mezclan diferentes geografías, épocas y culturas. Una pieza casi diría «turística», que revela la mirada precaria del «otro» extranjero, que solo conoce, cuando mucho, estereotipos de nuestra cultura y «paisajes».

En la instalación *The Saint's Paradox* propongo una situación de causa-efecto totalmente imposible entre un pequeño santo popular y su sombra fantasmagórica. El pequeño santo de madera de artesanía popular dominicana del siglo XIX representa a Santiago Apóstol («el Matamoros») sobre su caballo blanco, también el patrono militar de la América española en los tiempos del Descubrimiento. La sombra distorsionada de la figura a caballo con espada en mano proviene de la imagen en silueta de un monumento ecuestre del escultor modernista brasileño Victor Brecheret, actualmente en la plaza Princesa Isabel de São Paulo. El monumento representa al Duque de Caxias, patrono militar brasileño y comandante jefe de la Triple Alianza, que a mediados del siglo XIX unió Brasil, Uruguay y Argentina contra Paraguay y los llevó a una guerra sangrienta que prácticamente destruyó aquel país, y dejó huellas que duran hasta hoy. La paradoja de la sombra que es distinta a lo que la origina, y que a la vez que conecta las figuras de dos jefes militares con actuaciones históricamente discutibles, me ha posibilitado unir tiempos y geografías distintos y comentar las relaciones seculares de poder que militarismo y religión han mantenido en este continente.

**KP:** Siempre te han preocupado los problemas relacionados con la perspectiva y la ilusión propuestos por las imágenes visuales. ¿Me podrías hablar de ellos? ¿De dónde vienen y cuáles son los enfoques teóricos que más te preocupan?

**RS:** El interés por la perspectiva, desde el momento en que aparece en mis trabajos, siempre estuvo inscrito en un marco de investigaciones más amplio, sobre la propia representación, la naturaleza codificada de las imágenes visuales y los constituyentes de la ilusión. Qué es la representación y cómo se representa han sido temas recurrentes de reflexión en mi obra,

aunque con enfoques distintos. A estos recursos tradicionales —como son los conceptos de perspectiva y sombra—, también les he dado un tratamiento irónico, sobre todo con temas como el «arte de dibujar», que he tratado en distintas versiones desde los años setenta, centradas en las lecciones de dibujo marcadamente académicas.

El interés específico por la perspectiva como fuente de transformación de aspectos visuales ya surgía del hecho de entender su papel en la constitución del espacio fotográfico cuando trabajaba en las serigrafías de la serie *Destruídas urbanas* (Destruídas urbanas, 1976-1977). Sobre esas imágenes —generalmente fotografías apropiadas de postales— dibujaba redes gráficas en perspectiva, tratando de hacerlas compatibles con el espacio y los puntos de fuga de la representación fotográfica. Al principio lo que más me interesaba de la conjunción entre perspectiva y fotografía era especular sobre la artificialidad y la fuerte codificación de ambos sistemas, y particularmente sobre las distorsiones laterales provocadas por el uso inadecuado de las normas que estos sistemas proponen para construir imágenes.

Durante una larga temporada estuve casi obsesionada con la exploración de las «aberraciones marginales», causadoras de los estiramientos oblicuos de imágenes que se proponen enigmáticamente a la mirada. Cuando hice *Anamorfias*, exploraba transformaciones de los contornos fotográficos de objetos banales y de uso cotidiano (una taza de café, un martillo, un peine o un sacacorchos, entre otros) por medio de distorsiones de perspectiva con origen en estas «aberraciones». Más que nada, buscaba que la perspectiva funcionara como una especie de mirada filosófica hacia el mundo de las apariencias para indagar en el reconocimiento de las cosas que nos rodean. En *Anamorfias* entendí el punto de vista como duda, y he preferido usar sus contingencias más que su propiedad de proporcionar «correcciones» visuales.

Todo esto lo relacionaba con otras preguntas derivadas de las relaciones que la perspectiva mantiene con la percepción y el conocimiento del mundo visual.

Si por un lado mi reflexión sobre la perspectiva buscaba soportes teóricos en autores que asociaban la estética y la historia del arte a la geometría, la óptica y la percepción

visual (E. Panofsky, H. Damish, H. Pirenne, J. Baltrusaitis, S. Gideon, J. Deregowsky y J. White, entre otros), por otro, mis operaciones poéticas de desmontaje del sistema buscaban afinidades con la actualidad paradójica de la perspectiva en artistas modernos como De Chirico, Magritte y especialmente Duchamp, con quien encontré afinidades por el uso irónico y pseudocientífico que hacía de la perspectiva para construir las alegorías de *El gran vidrio*.

Cuando empecé a usar la perspectiva en instalaciones ambientales basadas en distorsiones de espacio y sombras proyectadas, como todas las de la serie *In Absentia* (que empecé con la sombra de un caballete de pintura, en perspectiva anamórfica, en el MAM de São Paulo, 1982), trataba de construir representaciones muy dependientes de los puntos de vista. En esta serie, la propiedad que poseen las sombras de apuntar a su origen me servía para impregnar las siluetas en perspectiva de significados de ausencia. El secuestro del referente era a la vez una paradoja visual y una pregunta dirigida al repertorio del espectador.

Otras posibilidades exploradas en obras de los noventa fueron las tensiones que los espacios virtuales construidos geoméricamente mantienen con los espacios reales donde están insertados. Cuando las dimensiones espaciales permitían que el observador caminase, lo fundamental era evidenciar las diferencias entre los espacios en perspectiva y los espacios más fluidos de la percepción, para hacerle experimentar los efectos vertiginosos de perspectivas «en abismo».

Aquí situó mi exploración de espacios supuestos de existir bajo el suelo, que están presentes en las escaleras de la serie *Graphos*, en *Apartamento* y en otras tantas escaleras que hice en los últimos años. Entre ellas, la *Escada inexplicável* (Escalera inexplicable), que es la primera obra en la que las soluciones antes aportadas exclusivamente por mis dibujos en perspectiva distorsionada son asociadas a medios digitales, un modo de operar cada vez más consistente en mis trabajos recientes.

**KP:** ¿Cuáles son los enfoques teóricos que más te preocupan en este sentido? Deleuze, por ejemplo, habla de la perspectiva «como un pluralismo», es decir, todo depende del lugar

desde donde uno está mirando. ¿Cómo tenemos que entender este término de «pluralismo»? Has dicho que crea situaciones de óptica cuestionable. ¿Qué quieres decir con esto? ¿Se trata, según tu postura, de un código artificial? ¿Y cuáles son las relaciones que ves con el manierismo? Leí en tu entrevista con Angélica de Moraes que te impactó lo que Jean Clair llamó *opticerie*. ¿Cuáles son las implicaciones de esto?

**RS:** Los campos teóricos que influyeron en mi imaginario se fueron sucediendo y, con el tiempo, también dislocando en distintos grados y niveles, siempre en consonancia con las direcciones poéticas tomadas por las obras, sea por suma de complejidades, por especificidades puntuales o por cambios radicales de paradigma.

Naturalmente, mis preguntas iniciales sobre lo real y lo representado implicaban cuestiones de percepción del campo y del mundo visual. Al respecto han sido tan iluminadoras las reflexiones sobre la fenomenología de lo visible (M. Merleau-Ponty) como las lecturas del campo de significaciones poéticas que se adhieren a espacios experimentados y habitados (G. Bachelard). También el entendimiento de lo visible y de lo perceptible ha implicado estudios sobre la percepción, orientados al abandono del punto de vista único en favor de los infinitos puntos de vista derivados del movimiento, que añaden una dimensión temporal, inseparable de la visión y experiencia del espacio (J. Gibson). En la «psicología de la percepción» buscaba un fundamento más científico para las constataciones de la arbitrariedad y del «pluralismo» de los puntos de vista.

Las reflexiones filosóficas centradas en la naturaleza simbólica de la representación y el rol de la semejanza en las relaciones que las formas expresivas mantienen con la realidad (E. Cassirer y S. Langer) me ayudaron a percibir las diferencias entre el espacio real, virtual y perceptivo. De la misma forma, los conceptos de semiótica (C. S. Peirce y H. de Campos) han sido instrumentos fundamentales para entender las categorías de los signos y las asociaciones que pueden desencadenar el *insight* creativo. Además, me permitieron alcanzar un mínimo dominio sobre el universo cada vez más implosivo de las imágenes y, sobre todo, entender qué tipo de signo es el índice

(*index*), es decir, la naturaleza misma que tienen esas figuras de ausencia y sombras tan presentes en toda mi obra.

La búsqueda de argumentos teóricos que me ayudasen a evaluar la artificialidad de los códigos de representación del espacio, el convencionalismo de la perspectiva y, por extensión, de toda representación ilusionista (incluyendo la fotografía) fue una tarea infatigable en la que trabajé durante varios años. Ese es el momento en el que me intereso por el manierismo, el *disegno interno* de Zaccari, las aberraciones laterales de la perspectiva, las anamorfosis históricas y las convenciones del ilusionismo.

Para entender el recorrido secular de la perspectiva y las transformaciones que la llevan de ser un instrumento para la racionalización de la visión a ser un instrumento para producir fantasías ópticas y paradojas visuales, y asimismo para comprender su cambio de *status*, de instrumento óptico-científico que organiza las ilusiones arquitectónicas magistrales de los perspectivistas a vulgarización última en manuales académicos, tuve que transitar por la historia. He investigado múltiples fuentes que la explicasen (la crítica, la sociología), o la analizasen como cambio de paradigmas científicos (la óptica). De todo este recorrido mi lugar favorito ha sido el límite de las normas del sistema de la perspectiva, donde se sitúan las aberraciones marginales que producen visiones oblicuas, enigmáticas, o incluso alucinatorias, como las reunidas en los gabinetes de curiosidades ópticas.

Por mi parte, todo este proceso culminó tanto en especulaciones más técnicas sobre los sistemas de perspectiva curvilínea como en una profundización crítica sobre el rescate de la perspectiva «científica» como parodia. Todo el conjunto de obras irónicas con las que Duchamp hace alusión a una perspectiva y una óptica muy particulares, su «óptica de precisión» (lo que Jean Clair ha llamado *opticeries*), sigue siendo una fuente viva de revelaciones poéticas para mi trabajo.

Durante algún tiempo tuve interés por estudios de antropología visual que abordaban la fotografía (S. Sontag y V. Flusser) o que se centraban en las relaciones de proximidad entre cuerpos y lugares (*proxemia*) según variables culturales. Reflexiones antropológicas más contemporáneas (Marc Augé) me permitieron renovar la mirada hacia los espacios y tiempos

más fluidos y despersonalizados de los no-lugares de nuestro tránsito cotidiano.

Mi reciente interés por el dibujo arquitectónico y por la arquitectura en sí coincide con mi orientación hacia enfoques teóricos que contemplan los significados de los espacios y territorios (M. Foucault), la significación de las arquitecturas imposibles de construir (R. Harbison) y las relaciones de la arquitectura con la cultura contemporánea y los medios (Schwarzer). Cuando estuve como artista residente en el Banff Centre, en Alberta (Canadá, 1993), estaba totalmente imbuida en cómo concebir plantas arquitectónicas de apartamentos y escaleras en perspectiva paralela, totalmente distorsionadas.

Tanto me interesaban los tópicos filosóficos sobre la arquitectura y los territorios nómadas (G. Deleuze y F. Guattari) como las nuevas consideraciones críticas sobre espacios arquitectónicos extraños y con componentes de ansiedad (A. Viedler), por la extensa afinidad que mantienen con la poética de algunas de mis instalaciones. Estoy pensando, por ejemplo, en las piezas que pongo a funcionar como «injertos» de arquitecturas fuertemente geometrizadas y vertiginosas en los espacios experimentados como «normalidad» perceptiva.

Vistos de forma sucesiva, los enfoques teóricos son más bien un rizoma abierto hacia múltiples direcciones, ya que nunca han tenido un eje único.

¿Qué pasaría si llego a añadir a esta red otros aspectos con manifiesta influencia en mi trabajo, como son la poesía y las reflexiones poéticas sobre la creación (P. Valéry) y también la astronomía, esa curiosidad epidérmica que deja sus huellas en obras que conllevan ideas de infinito, de eclipses y de agujeros negros?

Las relaciones que las obras mantienen con otros campos de conocimiento, incluso con otros tipos de expresión artística, son más bien resonancias que iluminan ideas y acciones, pero sin que uno nunca sepa cómo surgen. No hay precedencia específica de los enfoques teóricos, porque el arte no ilustra la teoría, sino que es otra forma de conocimiento, y su impacto en la obra es siempre, a mi juicio, imprevisible. Todo tipo de asociación puede contribuir a la creación de una obra, tanto un texto filosófico como un poema, un fenómeno del cosmos, una narrativa, una escena de película, o cualquier asociación

de circunstancias. De hecho, el artista nunca sabe de dónde vienen las conexiones que de pronto producen aquella imagen fuerte en su mente, esa especie de configuración que parece estar físicamente por «detrás de los ojos» y que el artista persigue obsesivamente hasta que gana una existencia real. Creo que cada obra actualiza a su manera uno o varios nudos de este rizoma.

Laia, Sergio (2009). «As sombras e o Real: entrevista com Regina Silveira». *Correio. Revista da Escola Brasileira de Psicanálise* (64), pp. 11-18.

Pottier, Marc (2012). Entrevista a Regina Silveira [fragmento]. Allard, Alexandre, et al. *Made by... Feito por Brasileiros*. São Paulo: Editora Capivara.

Power, Kevin (2005). Entrevista a Regina Silveira. *Luz/Lumen* (catálogo de la exposición en el Palacio de Cristal de El Retiro, pp. 3-31). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Revista E. (2004). Entrevista a Regina Silveira. *Revista E, SESC SP* (septiembre; 3), p. 10.

**Comisaria: Isabella Lenzi**

## **VISITAS GUIADAS**

**Sábado 16 de noviembre, 12h  
con Regina Silveira e Isabella Lenzi**

**Jueves 30 de enero, 18h  
con Isabella Lenzi**

**Entrada libre, aforo limitado**

**Servicio gratuito de visitas con guía los fines de semana.  
Reserva previa en [barcelona.cat/lavirreina](https://barcelona.cat/lavirreina).**

**La Virreina Centre de la Imatge  
Palau de la Virreina  
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horario: de martes a domingo y festivos, de 11 a 20 h  
Festivos cerrado: 25 y 26 de diciembre y 1 de enero  
Entrada gratuita**



**#ReginaSilveira**

**@lavirreinaci**

**[barcelona.cat/lavirreina](https://barcelona.cat/lavirreina)**