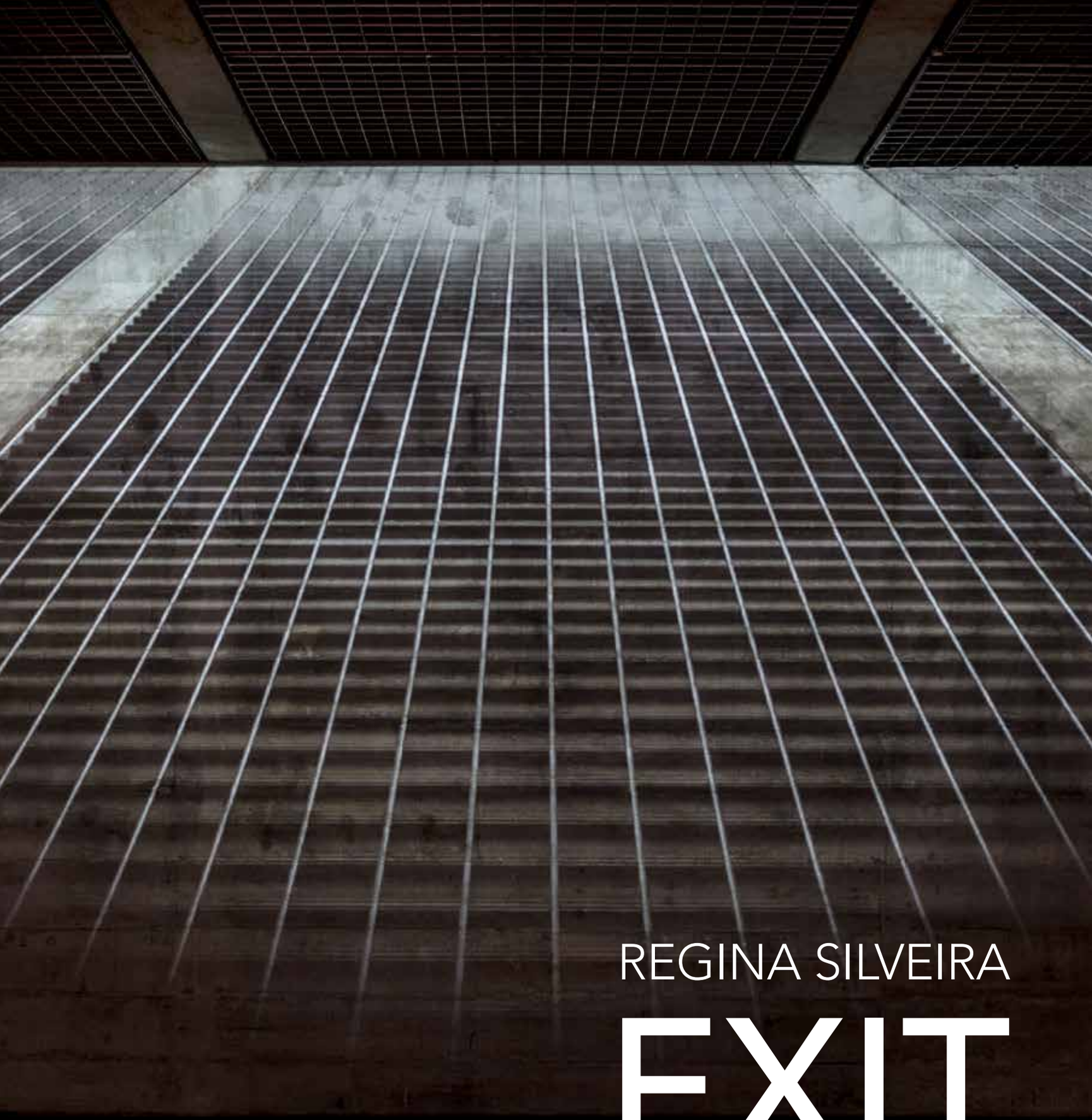


REGINA SILVEIRA

EXIT

REGINA SILVEIRA

EXIT

Este catálogo foi produzido a partir da exposição “Exit” de Regina Silveira, realizada no MuBE, com curadoria de Cauê Alves, entre agosto e novembro de 2018.

REGINA SILVEIRA

EXIT

Curadoria Cauê Alves

11 AGO - 04 NOV, 2018

Exposição realizada na sede do MuBE, parte do Pronac 177.289 - plano anual 2018

Curated by Cauê Alves

AUG 11 - NOV 04, 2018

Exhibition held at MuBE, Pronac 177.289 - 2018 annual plan

Patrocínio Master Exposição

Patrocínio Master Institucional

Apoio Institucional

Realização

Foi com imenso prazer que organizamos no MuBE a exposição "Exit" de Regina Silveira, uma das mais importantes artistas contemporâneas brasileiras.

Ao ocupar a sala principal do Museu, Regina Silveira nos trouxe novas reflexões sobre o espaço, questão tão cara à nossa instituição, através de seus inúmeros labirintos apresentados na mostra. O MuBE, enquanto Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, encontra a interface desses temas na ocupação do ambiente, seja ele real ou virtual.

Do papel à realidade virtual, passando por vídeos e seus trabalhos em impressão sobre metal, temos um importante recorte da produção da artista, compreendendo um largo período, desde a década de 1970 aos dias atuais, mostrando, inclusive, a inédita "Borders", obra concebida especialmente para a exposição.

Aqui gostaríamos de registrar o nosso agradecimento à Regina Silveira pela doação, para o acervo do MuBE, da obra "Sumidouro", vídeo instalação que toma partido das grades projetadas por Paulo Mendes da Rocha para o Museu.

A exposição "Exit" é mais uma importante etapa na construção da ideia do novo MuBE, como um museu do século XXI.

Diretoria do MuBE
Jorge Landmann, Flavia Velloso, Francisco Pedroso Horta, Karla Meneghel e Raquel Novais

It was with great pleasure that we organized at MuBE the exhibition "Exit", by Regina Silveira, one of the most important contemporary Brazilian artists.

While occupying the main room of the Museum Regina Silveira brought us new reflections on space, an issue so dear to our institution, through her numerous mazes presented in the show. MuBE, as a Brazilian Museum of Sculpture and Ecology, finds the interface of these themes in occupation of the built as well as the natural environment, be it real or virtual.

From paper to virtual reality, through video and her works in metal printing, we have an important cross section of the artist's production, covering a long period, from the 1970s to the present day, including "Borders", a new work conceived by the artist especially for the exhibition.

Here we would like to register our thanks to Regina Silveira for donating "Sumidouro" to MuBE's collection, a video installation that refers to the grilles designed by Paulo Mendes da Rocha for the Museum.

The "Exit" exhibition is another important step in building the idea of the new MuBE as a 21st century museum.

MuBE Board of Directors
Jorge Landmann, Flavia Velloso, Francisco Pedroso Horta, Karla Meneghel and Raquel Novais

A experiência

Mais do que um centro de compras, o Shopping Cidade Jardim busca proporcionar a seus clientes uma experiência única de lifestyle. Moda, lazer, bem-estar, gastronomia e arte se misturam entre jardins suspensos, espaços a céu aberto e uma seleção criteriosa e completa com as grifes mais prestigiadas do mundo e do Brasil.

É seguindo seu apreço por momentos especiais, que o Shopping Cidade Jardim patrocina a exposição "Exit", de Regina Silveira, realizada no MuBE. Na arrojada, desafiadora e premiada arquitetura criada por Paulo Mendes da Rocha para o museu, Regina Silveira explora a ideia de labirintos, em trabalhos que abarcam diferentes formatos – de gravuras a um ambiente virtual imersivo.

Extrapolando as fronteiras do museu, Regina Silveira criou a obra "Glossary (Rainbow)" para o Shopping Cidade Jardim. Montada em uma passarela de vidro, com cerca de 200 metros de comprimento, ela abre ao público em outubro de 2019.

A obra e o patrocínio da exposição no MuBE reafirmam o compromisso do Shopping Cidade Jardim em apoiar atividades ligadas ao campo das artes. Uma experiência única e orgulhosamente brasileira. Como o Cidade Jardim.

Shopping Cidade Jardim

The experience

More than a shopping center, Shopping Cidade Jardim seeks to provide its customers with a unique lifestyle experience. Fashion, leisure, well-being, gastronomy and art mix between hanging gardens, open spaces and a careful and complete selection with the most prestigious brands in the world and Brazil.

In line with its appreciation for special moments, Shopping Cidade Jardim sponsors Regina Silveira's "Exit" exhibition, held at MuBE. In the bold, challenging and award-winning architecture created by Paulo Mendes da Rocha for the museum, Regina Silveira explores the idea of mazes in works that span different formats – from prints to an immersive virtual environment.

Beyond the museum's borders, Regina Silveira created the work "Glossary (Rainbow)" for Shopping Cidade Jardim. Mounted in a glass walkway, about 200 meters long, it opens to the public in October 2019.

The work and the sponsorship of the exhibition at MuBE reaffirm Shopping Cidade Jardim's commitment to support activities related to the field of arts. A unique and proudly Brazilian experience. Like Cidade Jardim.

Shopping Cidade Jardim

Regina Silveira: Exit

Não esperes que o rigor de teu caminho
Que teimosamente se bifurca em outro
Tenha fim.

Jorge Luis Borges*

As origens do labirinto são muitas, mas certamente no mundo ocidental a mitologia grega é fundamental. Foi com a ajuda do fio de Ariadne, que o herói ateniense Teseu conseguiu sair do labirinto construído pelo arquiteto Dédalo para abrigar o Minotauro. Há um aspecto lúdico no labirinto, que pressupõe a quebra da linearidade do percurso e uma aventura por um espaço desconhecido. Ou seja, seguir a continuidade de um fio auxilia quem entra em seus tortuosos e múltiplos caminhos a não ficar vagando sem direção. Mas *Exit*, de Regina Silveira, não se propõe a apontar saídas para as dificuldades e enigmas que os labirintos pressupõem. Trata-se de um convite para que cada um se perca no interior das obras da artista.

A presente mostra traz diversos trabalhos que se relacionam com a noção de labirinto, abordada por Regina Silveira em sua obra desde o início da década de 1970. Entre seus trabalhos mais recentes, *Borders*, 2018, uma derivação de *Infinities*, 2017, feita em Stuttgart, na Alemanha, é uma simulação de um labirinto imaginário inventado pela artista com o auxilio da tecnologia. Ele é um jogo interativo de realidade virtual em que os participantes caminham sobre um piso que integra a obra, usando óculos que ajudam a ampliar a sensação de presença numa outra realidade, semelhante a que vivemos. Se em trabalhos anteriores, como *Infinities* a experiência ocorria basicamente dentro de um ambiente imersivo de realidade virtual, quer dizer, ao que se experimenta com os óculos no interior de um pequena caverna com projeções; *Borders* além de um ambiente sonoro, traz o espaço físico para dentro dele e solicita um papel mais ativo do público. Em vez do vazio da pura virtualidade, o presente trabalho mescla o virtual e o atual.

Realidade e ficção se confundem a ponto de o corpo do participante ser abstraído no interior de Borders. Depois de percorrer o labirinto indicado no piso, alcançar um dos pó-

*Borges, Jorge Luis. "Labirinto", Elogio da Sombra. São Paulo, Globo, 2001, p. 31.

Regina Silveira: Exit

Do not expect the rigor of your path,
Which stubbornly splits into another one,
to have an end.

Jorge Luis Borges*

There are many origins of the labyrinth, but in the Western world, certainly, Greek mythology is fundamental. It was with the help of Ariadne's string that the Athenian hero Theseus managed to leave the labyrinth constructed by the architect Dedalus to hold the Minotaur. There is a playful aspect in the labyrinth, which presupposes the linearity of the path and an adventure through an unknown space. That is, following the continuity of a string helps anyone who enters its twisting and multiple paths to not start wandering aimlessly. But Exit, by Regina Silveira, does not propose to point out solutions for the difficulties and enigmas that the labyrinths presuppose. Rather, it is an invitation for each person to get lost in the interior of the artist's works.

The present show features various artworks that are related with the notion of the labyrinth, dealt with by Regina Silveira in her work since the early 1970s. Among her most recent works, Borders, 2018, a derivation of Infinities, 2017, made in Stuttgart, Germany, is a simulation of an imaginary labyrinth invented by the artist with the help of technology. It is an interactive game of virtual reality in which the participants walk on a floor that is part of the artwork, wearing a headset that helps to amplify the sensation of one's presence in another reality, similar to the one we live in. While in previous works, such as Infinities, the experience took place within an immersive environment of virtual reality, experienced with the headset within a small cave with projections, Borders, besides being an environment of sound, bears the physical environment within it and demands a more active role from the public. Instead of the emptiness of pure virtuality, the present work mixes the virtual and the actual.

Reality and fiction are blurred to the point where the participant's body is abstracted in the interior of Borders. After walking through the labyrinth marked out on the floor, reaching one of the podiums and putting on the virtual reality headset, the walls of the labyrinth become

dios e colocar os óculos de realidade virtual, as paredes do labirinto se tornam fantasmagóricas, podemos atravessá-las. Elas emergem e submergem de linhas iluminadas pelo piso formado por linhas de LED. Ou seja, o labirinto se transforma no tempo, logo os possíveis percursos se tornam mais indefinidos e complicados.

Apesar dos labirintos surgirem como uma construção espacial, qualquer saída só pode ser encontrada com o tempo, mas um tempo que tende a ser circular, uma vez que é comum voltarmos para o lugar de onde partimos. Perdidos no labirinto, podemos repetir o mesmo percurso, como os ponteiros de um relógio, infinitas vezes. Regina Silveira embaralha nossa percepção do espaço. Se por um lado reinventa labirintos que estão em outro lugar, existentes como potência, por outro age diretamente sobre este lugar, a arquitetura do museu. *Sumidouro* é um vídeo feito para o MuBE em que as vigas e grades do teto da grande sala são prolongadas virtualmente por uma perspectiva devoradora, em direção ao infinito. A artista propõe uma experiência em que dilata e distorce o espaço, como se pudéssemos viajar e nos perder no interior da imagem projetada sobre as paredes de concreto.

Os álbuns de serigrafias, como *15 Laberintos*, 1971 e *Middle Class & Co*, 1971, feitos em Porto Rico a partir de uma trama geométrica em perspectiva paralela (já que não têm ponto de fuga), abriram um novo campo de possibilidades para a artista. Desde então ela integrou em sua obra novos meios, assim como espaços vertiginosos, com distorções de perspectiva impressos em papel, em vinil, feitos em vídeo, em realidade virtual ou aumentada. Sua obra lida com alucinações e borra os limites entre a gravura, o vídeo e a instalação.

Em *Middle Class & Co*, a partir de imagens fotográficas apropriadas de revistas e jornais, ela inseriu a figura humana nos labirintos, em uma espécie de aprisionamento e dissolução do indivíduo na multidão. Poucos anos depois, Regina Silveira desenvolveu *Labirintos para abutres*, 1974, com setas que indicam direções dos ventos e orientam movimentos absurdos e sem saída para aves que se alimentam de carniça. Já em *Destrutura para abutres*, 1975, os animais voadores são aprisionados em labirintos sobre um espaço geográfico determinado, uma passagem para *Paisagem Destruturada*, 1975, em que

phantasmagorical, we can walk through them. They rise up from lines marked on the floor by LEDs, and then lower back into them. That is, the labyrinth is transformed in time, so the possible paths become more indefinite and complicated.

Despite that the labyrinths arise as a spatial construction, any exit can only be found with time, but a time that tends to be circular, since it is common for us to return to our starting point. Lost in the labyrinth, we can repeat the same path, like the hands of the clock, an infinite number of times. Regina Silveira shuffles our perception of the space. If on the one hand, she reinvents labyrinths that are in another place, existing as a potential, on the other, she acts directly on this place, the architecture of the museum. Sumidouro [Drain Hole] is a video made for MuBE in which the ceiling beams and grids of the large room are virtually prolonged by a devouring perspective, toward the infinite. The artist proposes an experience in which she dilates and distorts space, as though we could travel and get lost within the image projected on the concrete walls.

The albums of silkscreen prints, such as 15 Laberintos [15 Labyrinths], 1971 and Middle Class & Co, 1971, made in Puerto Rico based on a geometric weave in parallel perspective (as there is no vanishing point), opened a new field of possibilities for the artist. Since then she has integrated new media into her work, along with vertiginous spaces, with distortions of perspective printed on paper, on vinyl, made in video, in virtual or augmented reality. Her work deals with hallucinations and blurs the borders between printmaking, video and installation.

In Middle Class & Co, based on photographs appropriated from magazines and newspapers, she inserted the human figure in the labyrinths, as a sort of imprisonment and a dissolving of the individual within the crowd. A few years later, Regina Silveira developed Labirintos para abutres [Labyrinths for Vultures], 1974, with arrows indicating wind directions and orienting the meat-eating scavenger birds to make absurd movements, without an exit. In Destrutura para abutres [Destructure for Vultures], 1975, the flying animals are imprisoned in labyrinths above a determined geographic space, a passage to Paisagem Destruturada [Destructured Landscape], 1975, in which the blocks of soil are fragmented into small territories separated from the

blocos do solo são fragmentados em pequenos territórios separados do todo. De modo bastante coerente, os labirintos reaparecem na série *Destrutura Urbana*, 1975, em que automóveis, protagonistas de nossas cidades, são encaixotados em uma malha de retângulos labiríntica.

As gravuras *Sem Fim*, 2001, em que a partir do espelhamento e da oposição entre luz e sombra uma cobra se enrola e produz um emaranhado com seu próprio corpo, se aproximam de *Track Series*, 2018, gravadas em grandes placas de metal como se fossem matrizes de corte. Nelas, derrapagens de uma motocicleta em miniatura deixam vestígios de um percurso sinuoso com marcas curvas desproporcionais em relação ao seu tamanho. As imagens da passagem dos pneus acabam se aproximando do padrão da pele da serpente. Do movimento da moto e da cobra surgem labirintos geométricos que versam sobre percursos e trânsitos, tanto nos espaços naturais como nos urbanos.

Em 2017, foi inaugurada na Cidade Universitária, USP, a *Praça Milton Santos*, projetada por Regina Silveira: uma homenagem a um dos principais geógrafos do mundo, que entre tantos trabalhos, reelaborou noções de espaço, paisagem, e pesquisou a urbanização dos países subdesenvolvidos. A praça possui a forma de um labirinto, com paredes de murtas podadas, que converge para um centro coberto por um piso feito com imagens de diversas pegadas agigantadas, umas sobre as outras, que sugerem um encontro imaginário. Um vídeo com os desenhos preparatórios de Regina Silveira e imagens da praça revela o processo de elaboração e execução do projeto.

A exposição também conta com uma obra desenvolvida especialmente para a passarela do Shopping Cidade Jardim. Assim como o vídeo *Limiar* exposto na marquise do MuBE, Regina Silveira parte da palavra luz em diferentes idiomas. A artista usa vários alfabetos, tipografias e modos de escrita. A intervenção na passarela, como um prisma, traz a luz em seus vários espectros de cores e tons, como vitrais de uma catedral. Suspenso no ar, esse grande arco-íris arquitetônico, pode ser atravessado pelo público. A luz une os povos numa espécie de comunidade anterior ao aparecimento dos diversos idiomas. É como se a partir de um grande dicionário, um glossário, o público pudesse ler a palavra luz em outras línguas, todas ali, transpa-

whole. In a very coherent way, the labyrinths reappear in the series Destrutura Urbana [Urban Destructure], 1975, in which automobiles, the protagonists of our cities, are boxed into a grid of labyrinthine rectangles.

The series of engravings Sem Fim [Endless], 2001 – in which on the basis of mirroring and the opposition between light and shadow a snake coils itself up and produces a tangle with its own body – approach the works of Track Series, 2018, engraved in large metal sheets as though they were die-cutting templates. In them, the skid marks of a miniature motorcycle leave vestiges of a sinuous path with curving marks that are disproportional in relation to the toy motorcycle's size. The images of the passage of the tires wind up approximating the pattern of a snake's skin. The movement of the motorcycle and the snake give rise to geometric labyrinths that tell of paths and transits, in both the natural and the urban spaces.

In 2017, the Cidade Universitária, USP, saw the inauguration of the public square known as Praça Milton Santos, designed by Regina Silveira: an homage to one of the world's most important geographers, who, among many other works, not only re-elaborated notions of space and landscape, but also researched the urbanization of underdeveloped countries. The public square is in the shape of a labyrinth, with walls of trimmed myrtle trees, which converge to a center covered with a pavement made with images of various sorts of giant animal tracks, overlaying one another, suggesting an imaginary encounter. A video with the preparatory drawings by Regina Silveira and the images of the public square reveal the process of the project's development and execution.

The exhibition also features a work developed especially for the elevated walkway of the Cidade Jardim Shopping Mall. As in the video Limiar [Threshold] shown on the marquee of MuBE, Regina Silveira bases her work on the word luz [light] in different languages. The artist uses various alphabets, typographies and manners of writing. The intervention on the elevated walkway, like a prism, presents light in its various spectra of colors and tones, like the stained-glass windows of a cathedral. Suspended in the air, that large architectural rainbow can be walked through by the public. The light unites the people in a sort of community prior to

rentes e límpidas como um céu sem nuvens.

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

Cauê Alves, Curador chefe

the rise of the various languages. It is as though on the basis of a large dictionary, a glossary, the people could read the word luz in different languages, all of them there, clear and limpid like a cloudless sky.

The paths of the labyrinths are generally uncertain and their directions are contradictory. They question our ability for spatial orientation and throw our perception off balance. Within Regina Silveira's labyrinths and visual games we err among the multiple alternatives and crossings. They are the symbolic image of the indecipherable, of the enigma, and perhaps of the impossibility of our finding an exit. Even along paths full of paradoxes, Exit, by Regina Silveira, points to art as a way out that can alter the experience we have with space and with time.

Cauê Alves, Chief curator

Arte contemporânea: da gravura a novos meios de expressão

Entrevista de Regina Silveira para Cauê Alves

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

Regina Silveira: O vídeo mostrado é uma obra que tem mais de uma versão. A que chamei de "Escotilha" fiz logo depois da sua versão original, mostrada na minha intervenção no Museu da Vale, em Vila Velha. Para esta primeira versão construí uma porta cega, com degraus, no fundo do galpão de 80 metros de comprimento, onde havia instalado aquele céu impresso. A porta cega copiava exatamente a porta real de outro extremo do galpão, e era como se eu tivesse espelhado o espaço inteiro. Daquela porta falsa nascia o dia e a noite, na forma de uma vídeo- animação projetada sobre ela, para funcionar como site specific. Diria até que o primeiro "Mil e Um Dias foi site specific demais, porque em seguida tive que pensar o que faria com esse trabalho, quando não tivesse mais aquela porta? Por isso imaginei a segunda versão, projetada sobre uma semiesfera na qual o dia e a noite encolhem e se sucedem . O vídeo precisou ser refeito, até a filmagem, pois há uma parte que é uma tomada em vídeo e uma que é computação gráfica...

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

Contemporary Art: from printmaking to new mediums of expression

Regina Silveira interview for Cauê Alves

Cauê Alves: In April 2016, when we began the administration of MuBE, we held a brief exhibition of videos, Notícias de um Novo MuBE [News about a New MuBE] presenting some ideas that were at the museum's origin but had been forgotten, such as an upgraded occupation of the exterior area and a closer relationship with the surroundings and with the city. The show featured one of your artworks, Mil e um dias [1001 Days], which we showed in the marquee, outside. It was aptly related with the architecture by Paulo Mendes da Rocha, transforming the marquee into a sort of sky. Your participation, at a moment when MuBE's image had been degraded in the art circuit, was very important for us to have garnered respect among artists while beginning a new administration.

Regina Silveira: The video shown is an artwork that has more than one version. The one that I call escotilha [hatchway] was made soon after its original version, shown in my intervention at Museu do Vale, in Vila Velha. For that first version I built a blind door, with steps, at the back of the spacious 80-meter-long gallery, where I had installed that printed sky. The blind door was an exact copy of the real door on the other end of the gallery, and it was as though I had mirrored the entire space. From that false door day and night were born, in the form of a video animation projected on it, to function as a site-specific work. I would even say that that first version of Mil e um dias [1001 Days] was overly site-specific, because I later had to think about what I would do with that work, when it no longer had that door? That is why I conceived the second version, projected on a hemisphere, on which day and night are shrunk and follow one another. The video needed to be remade, including the filming, because there is one part that is shot in video and another that is computer graphics…

CA: Oh! You remade the film and projected it on the sphere?

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

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

RS: Sim, mas dentro, naquela fresta do edifício. Minha exposição na Fundação Iberê Camargo foi bastante autobiográfica, e achei que lá seria importante mostrar o vídeo como um comentário autobiográfico. Essa obra é sobre o tempo e sobre a vida, um significado implicado na sequência infinita de dias e noites e era esse tempo que parecia entrar por aquela fresta que o [Álvaro] Siza deixou na borda do edifício, frente ao rio. Toda essa conversa na verdade era comigo mesma, com o tempo da minha vida, na frente do rio...No MuBE foi projetada essa mesma versão, mas com três projetores- o que deixou tudo ainda mais complexo, pois assim o tempo se mistura, e nunca é igual – no MuBE, também ficou marcante a trilha sonora do vídeo que, durante o dia, ressoava forte, pelo efeito acústico acentuado daquela marquise que expande o som...

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

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

RS: Yes, for that version projected on the hemisphere the film was remade in very high definition and with the ability to be projected on the outer walls of buildings – my dream was to do this projection on a windowless exterior sidewall of a building, as a sequence of days and nights. For this, I also made a third version.

CA: And later you managed to make this projection in Porto Alegre, at Fundação Iberê Camargo?

RS: Yes, but inside, in that hollowed-out part of the building. My exhibition at Fundação Iberê Camargo was very autobiographical, and I thought it would be important to show the video as an autobiographical commentary. This work is about time and about life, a meaning implied in the infinite sequence of days and nights, and it was this time that seemed to enter through that gap that [Álvaro] Siza left on the edge of the building, facing the river. This entire conversation was actually with myself, with the time of my life, in front of the river… At MuBE this same version was projected, but with three projectors – which made everything more complex, because in this way the time becomes mixed, and is never the same – at MuBE the video also had a striking soundtrack that resounded strongly during the day, due to the acoustic effect of that marquee which expands the sound …

CA: It was the sound of children running, it had a life the whole time, the museum was occupied by that sound in a sculptural aspect, taking over the entire external area.

RS: Oh yes! The soundtrack was made by Rogério Rochlitz who went to children's schools during recess to record the children yelling and running in the patios: at my request, as they are memories of mine… Initially, the plan was to use only the sound of the daytime images, the sound of the night he did later. Besides the sound of the children, he agreed to include the wind – that wind on the soundtrack is the wind of the Brazilian pampas, an intense wind, the "Minuano"… It turned out excellent and a bit terrifying as well. When this video was projected for the first time and I brought my teenage niece to Museu da Vale, she did not want to be left alone in that exhibition space listening to the soundtrack, because it frightened her and I could understand why. In the sequence of images you see only the sky and hear the wind,

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

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

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

RS: São tantas histórias, tantas coisas que fiz... Minha primeira exposição foi aos 18 anos; neste início eu trabalhava com aquarela, com desenho, só depois com pintura e gravura. Vejo os anos de Porto Alegre como um período de formação e um tempo em que eu procurava exaurir completamente o que eu podia ter de instrução, de aprendizado, de exemplos, daquele meio e contexto. Por isso é também um período de tantas mudanças! Inicialmente, quando tinha apenas 13 anos de idade, minha família me encaminhou para aulas particulares, que tomava aos sábados, com uma ex professora do Instituto de Artes, de formação e acadêmica, para que eu aprendesse seriamente a desenhar. Ela era talentosa, conseguia representar tudo o que via com a fidelidade desejada, fazia retratos também... Sofri com o rigor daquela professora durante diversos anos, desenhando figuras de gesso com muito detalhe e atenção, buscando uma excelência de cópia, que era o que se procurava que aprendesse... Isto durou até o dia em que ela me disse que eu já sabia desenhar e agora podia pintar. Então comprei as tintas. A professora botou um modelo na minha frente, eram laranjas num prato, algumas descascadas, aí disse que eu podia pintar e saiu da sala. Eu não consegui pintar, ficou tudo tão ruim que comecei a chorar. Foi quando ela entrou na sala, entendeu a minha dificuldade e ela mesma pintou as laranjas por mim e depois pude continuar em cima da pintura dela. Uma cena parecida vi anos depois com Iberê Camargo, no seu primeiro curso de pintura no

without seeing the children, and somehow an uncanny feeling arises, as though something bad were about to happen to the children, but it's not clear exactly what.

CA: The sound is somewhat ambiguous, at the same time that the children seem to be having fun, it is as though they were not present; the final result really is a bit phantasmagorical.

RS: Because the children do not appear, so, you're looking at a sky with moving clouds, blown by the wind, certainly there was something more… this made it somewhat frightening for her. Also, the sound of the night with the same wind and the nocturnal insects – it tended toward this phantasmagorical side.

CA: You were talking, right now, about your recollections of Porto Alegre, about your memories of schools; tell me a little about this period of your training in Porto Alegre which, indirectly, appears in the audio of Mil e um dias.

RS: There are many stories, many things I did… My first exhibition was when I was 18; at that outset I worked with watercolor, with drawing, and only later with painting and printmaking. I see the years in Porto Alegre as a period of training and a time in which I sought to completely exhaust what I could acquire from instruction, from learning, from examples, in that environment. That's why it was also a period of many changes! Initially, when I was just 13 years old, my family sent me for private classes, on Saturdays, with a former teacher of the Arts Institute, with an academic background, so that I could learn how to draw though a serious approach. She was talented, she was able to depict everything she saw with the desired accuracy, she made portraits as well… I suffered under the rigor of that professor for various years, drawing plaster figures with a lot of detail and attention, seeking excellence in copying, which was what I was supposed to learn… This lasted until the day she told me that I already knew how to draw and now I could paint. So I bought the paints. The teacher put a model in front of me, some oranges on a dish, some of them peeled. She then said that I could paint it and left the room. But I was not able to paint it; my work so bad that I began to cry. When she came back in, she understood my difficulty and she herself painted the oranges and then said I could continue on top of her painting.

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

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

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

RS: Eu estou falando do final dos 50 e inicio dos 60. Quando Iberê chegou a Porto Alegre fez uma revolução. Ele criticava –pelos jornais- tanto o ensino do Instituto de Artes como tudo o que acontecia na cena cultural do Rio Grande do Sul: marasmo cultural! Seu primeiro curso foi em 1960, no Atelier Livre da Prefeitura. Eu já havia me formado, fazia um curso de Aperfeiçoamento em Pintura com Malagoli e tinha sido convidada para ser assistente do artista João Fahrion, professor de desenho no Instituto de Artes. Já era uma pintora, participara de alguns Salões e essas minhas primeiras pinturas ainda existem por lá , na própria Pinacoteca do Instituto. Mas, depois do curso com o Iberê, comecei a mudar e mudei

I saw a similar scene years later with Iberê Camargo in his first painting course at the Open Workshop of the City Government of Porto Alegre. Iberê walked up to the easel of a fellow student to offer criticism, and asked me, as I was observing, for a stiff-bristled brush, which he had recommended. He then did something very complicated: he said that she was merely "licking" the painting with her marten's fur brush and that "this thing is of no use"; then he swore (Iberê was like that…), and threw that student's brush out the window. We were all amazed to see the pencil flying out and falling down, landing on top of a streetcar – because the studio was in a room above the covered streetcar stop. Then Iberê took the student's tubes of paint – very fine paints that she had bought for the course – and practically used them all up, squeezing the tubes until the end. He made gobs of paint on the palette and made a very bold painting of the scene outside the window, as he wanted her to do. That student was an interesting painter and certainly became more interesting after this! But that hard lesson was unforgettable! In a more traditional and academic perspective, my previous drawing teacher had done the same thing with me…

In fact, before the course with Iberê, I had already gone through various conflicts due to my initial academic training, especially in the first years of my undergraduate studies in painting at the Arts Institute, where I managed to become an excellent student, under the orientation of other professors – some more traditional, like the muralist Aldo Locatelli, and other more modern ones, like Ado Malagoli.

CA: In about what year was that? In the 1950s?

RS: I am talking about the late 1950s and early '60s. When Iberê arrived in Porto Alegre he spawned a revolution. He criticized – through the newspapers – all the teaching of the Arts Institute and everything that was taking place in the cultural scene of Rio Grande do Sul: a cultural swamp! He gave his first course in 1960, at the Open Studio of the City Government. I had already graduated, I was taking an advanced course in painting with Malagoli and had been invited to be an assistant to artist João Fahrion, a drawing teacher at the Arts Institute. I was already a painter, I had participated in some salons and my first paintings still exist around there, in the institute's art collection. But after

muito, oscilando entre figuração e abstração, durante alguns anos. Na primeira metade dos sessenta o mais moderno para mim foi o caminho da abstração, que tomei sob a influência do Iberê. Na verdade, nem Iberê era abstrato, era muito mais importante a sua gestualidade forte, para dizer de um imaginário de figuras que então explorava- como os carretéis...

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

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

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

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

RS: Foi como se eu tivesse morrido! quando cheguei à Espanha e à Europa me encontrei com a história e, é claro, com a arte contemporânea se fazendo, isso era tudo o que eu procurava. A Bolsa de estudos me assegurava matriculas para estudar História da Arte na Universidade e ingressei em cursos de História da Arte e de pós-graduação na Faculdade de Filosofia e no Museu do Prado. Mas certamente o mais importante foi o encontro com a arte contemporânea dos artistas da minha geração, envolvidos em outro tipo de atividade poética--aí começou uma grande mistura.

CA: E que artistas você conheceu lá nesse momento?

the course with Iberê, I started to change, and I changed a lot, oscillating between figuration and abstraction for some years. In the first half of the 1960s the most modern path for me was that of abstractionism, which I took up under Iberê's influence. Actually, not even Iberê was abstract – the important thing was the strong gestuality he used in the scenes of figures he was exploring then, such as the spools…

CA: And in what circumstances did the practice of printmaking arise in your art?

RS: I learned woodcut with Francisco Stockinger at the Open Studio, after the course with Iberê Camargo, and lithography with Marcelo Grassmann soon afterwards, in a course he gave in Porto Alegre when the studio was set up in the rooms above the Municipal Market. At the Arts Institute the teaching was so academic that the specializations were only in painting and sculpture; printmaking was a lesser art, and therefore was not even taught – precisely this medium, which was to become the main activity throughout my life… because I think that I have always been making graphic images, with different operations and media!

My work was done using all these techniques, but I was essentially a painter; I held exhibitions, I participated in salons, I won many awards, I sold my work, I already had an extensive resume when I went to Spain, in January 1967, on a study grant from the Hispanic Culture Institute.

CA: What was your arrival in Spain like, at that moment when the contemporary experiments were already underway?

RS: It was as though I had died when I arrived in Spain and Europe and I encountered the history of art as well as the contemporary art that was being done there then – that was everything I was looking for. The study grant allowed me to study at the university and I enrolled in Art History classes offered at the College of Philosophy and at the Museo de Prado. Certainly, the most important thing was my encounter with contemporary art, made by the artists of my generation, involved in another sort of poetic activity – that's where a great mixing began.

CA: And what artists did you meet there at that moment?

RS: I visited galleries and centers where I saw

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

Entendi que tinha que fazer tábula rasa de tudo o que havia realizado até então e começar de novo. Isto foi um processo lento e difícil que se acentuou quando saí de Madri, em julho de 67 e , depois que o Julio veio para o Brasil (ele mesmo com uma bolsa de estudos para a ESDI, no Rio), comecei a circular por outros países da Europa. Fui para Paris, onde vi exposições históricas de Arte Cinética, depois à Inglaterra onde encontrei a Pop Art em que uso da imagens apropriadas e fotográficas fez balançar decididamente minha crença na pintura.

CA: Você voltou para o Brasil quando?

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

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

RS: Os primeiros labirintos pertencem a esse tempo em que eu privilegiava a geometria da forma e havia passado para outro tipo de linguagem, menos expressionista ou expressiva, no campo da representação. Então, os primeiros labirintos se conectam com outras obras geométricas que eu já estava fazendo, recortes

constructivist artworks as well as shows of initial explorations of computer graphics, promoted by IBM. Soon after arriving in Madrid I met and began to live with Julio [Plaza], an artist from a constructivist line with a strong conceptual basis. I also met Manolo Calvo there, together with his situationist friends, and also rubbed shoulders with Lugan – Luis Garcia Nuñez – an artist who worked with Dada-inspired radical interventions. I moreover got to know performance artists, disciples of Cage and linked to Fluxus – it was another world!

I understood that I had to wipe the slate clean of what I had been doing up to then and start over. It was a slow and difficult process that intensified when I left Madrid, in July 1967; and after Julio went to Brazil (with a study grant from ESDI, in Rio), I began to circulate through another countries in Europe. I went to Paris, where I saw historic exhibitions of Kinetic Art, later to England where I found Pop Art, whose use of appropriated and photographic images decidedly shook my belief in painting.

CA: When did you return to Brazil?

RS: I went back to Madrid for the solo show at Seiquer Gallery, featuring collages that I had made with small colored papers – I stayed around Europe, a little more time in Italy… and from there I returned to Brazil – in early 1968. Julio [Plaza] was here, between Rio and São Paulo and I went to Porto Alegre, where I resumed my work at the Arts Institute, until coming to São Paulo, having decided to live with him. After this, the two of us returned to Porto Alegre, for a short time, and from there we left to work on the Mayaguez campus of the University of Puerto Rico.

CA: In the exhibition at MuBE the oldest works are from that moment, they are prints with your first labyrinths made in Puerto Rico. Tell a little about the environment in which they were conceived.

RS: The first labyrinths were made at that time, when I was still privileging the geometry of the form and had passed through another sort of less expressionist or expressive language, in the field of representation. So, the first labyrinths were linked with other geometric works that I was already making: big metal cutouts within a syntax provided by programs of color, or programs of sequences of form – I

metálicos dentro da sintaxe proporcionada por programas de cor, ou programas de sequências de forma- eu estava interessada na inteligência das formas! Mas, poucos meses depois de estar vivendo em Porto Rico, me dei conta de que eu não poderia seguir fazendo esses trabalhos grandes de metal recortado, como iria transporta-los depois? Era uma artista em trânsito, me sentia em trânsito, não pertencia àquele lugar e poderia, de repente, ir embora. Foi quando comecei a trabalhar mais com papel e impressões. Já tinha tentado imprimir serigrafias, tal como se fazia bastante, na época, especialmente no Rio e em São Paulo, mas aqui os materiais eram muito ruins e lá em Porto Rico foi uma facilidade... Mal comecei a imprimir serigrafias pude fazer edições bem cuidadosas e eu mesma comecei a imprimir álbuns inteiros de gravuras : o de labirintos foi o segundo álbum que fiz. Enquanto no primeiro álbum as imagens compunham uma série de programas de cor e sequências de formas, no modelo daqueles recortes pintados, os labirintos surgiram como uma vontade de representar espaços intrincados em perspectiva paralela, ou seja, já me colocavam no caminho de uma arte de ilusão total e de outras novas explorações. Mas ao mesmo tempo eram falsos labirintos, porque todos eles têm saída. Entretanto, nesse período, eu já estava sob uma outra influência, a da arte conceitual, daqueles artistas que começavam a trocar obras comigo por correio, e com o próprio departamento de arte da Universidade de Porto Rico. Tudo o que circulava pelo correio vinha como original: fotografias, desenhos também- os artistas, nesse momento, não usávamos sequer fotocópias,... Isto terminou gerando aquela importante exposição de arte postal que o Julio Plaza organizou em Porto Rico, hoje em dia reconhecida como a primeira exposição de mail art que tem catálogo. A exposição levou o titulo de Criação, Creation, Creación.

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

RS: Sim, eu participo deste catálogo, feito em 72 com muitos outros participantes do Brasil, América Latina, Estados Unidos e também Europa. Um catálogo que eu e o Julio imprimimos- com a exposição montada, procuramos a Universidade para pedir uma publicação. Entretanto, não havia mais verba para fazer catálogos, mas podiam montar uma gráfica inteira, com outra verba... Então

was interested in the intelligence of the forms! But a few months after I started living in Puerto Rico, I realized that I could not continue making those large works in metal cutouts, as how would I transport them later? I was an artist in transit, I felt that I was in transit, I did not belong to that place, as I could suddenly go away. That was when I began to work more with paper and prints. I had already tried my hand at silkscreen printing – a much used technique at that time, especially in Rio and São Paulo – but here the materials were very poor and there in Puerto Rico it was easy… I started into silkscreen printing and was quickly able to make very careful print runs and I myself began to print entire albums of prints: the one of the labyrinths was the second album that I made. While in the first album the images composed a series of programs of color and sequences of forms, in the model of those painted cutouts, the labyrinths arose as a wish to respect intricate spaces in parallel perspective, that is, they already put me on the path to an art of total illusion and other new explorations. But at the same time, they were false labyrinths, because they all have an exit. In that period, however, I was already under another influence: that of conceptual art, of those artists who began to exchange artworks with me by mail, and with the Department of Art of the University of Puerto Rico. Everything that circulated by mail came as an original: photographs, also drawings – at that moment, we artists were not using photocopies… This led to that important exhibition of mail art that Julio Plaza organized in Puerto Rico, currently recognized as the first exhibition of mail art with a catalog. The exhibition was entitled Criação, creation, creación.

CA: Your works from that period date from the beginning of the 1970s…

RS: Yes, I participated in that catalog, made in 1972 with many other participants from Brazil, Latin America, United States and Europe. I was Julio and I who printed it – once the exhibition was set up we made a request to the university for a publication. Although there was no budget for making catalogs, we could set up an entire printshop, with some other funds… So we accepted the proposal and thought it would be good to set up an offset printshop even though we had never done offset! It was a small, very well set up printshop, soon installed on the area of the campus where we were teaching. There,

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

CA: Você chegou a ver a emblemática exposição Information, no MoMA de Nova Iorque, em 1970, organizada pelo Kynaston McShine? Essa mostra apresentou artistas que usavam o correio, telegramas, máquinas de telex, além de fotografias, filmes e documentos, enfim, informações que eram os próprios trabalhos de arte.

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

CA: Middle Class também foi feito em Porto Rico.

RS: O álbum Middle Class também foi feito lá, os créditos à Universidade de Puerto Rico constam na página de justificativa de tiragem. Fiz muitos exemplares, foram 25 exemplares, mas as circunstâncias da volta ao Brasil, sem

in a short time, we managed to learn to make photoliths, to engrave sensitized plates and to print. We made the catalog, with a great waste of material, and it was badly printed, with only a few good images… but the important thing is that we made more than 100 bound catalogs, and the students helped with the binding! But I also wanted to say that when I was living in Puerto Rico for four years, I often went to New York… I went to New York a lot because the air shuttle between there and Puerto Rico cost only $50, and it was easy to go to Soho to see galleries, to see conceptual art at MoMA… That was also a period of training, of eagerness to learn, and I continued to change at a rapid pace.

CA: Did you see the emblematic exhibition Information, at MoMA New York, in 1970, organized by Kynaston McShine? That show featured artists who were using mail, telegrams, and telex machines, as well as photographs, films and documents, in short, information that was the artwork itself.

RS: I saw it… of course I did! I also made friends in NY – it was when I met Luís Camnitzer, Liliana Porter and other Latino artists living there – my resume was enlarged and I changed, once again. In the work, the practice of photomechanics, made possible by the equipment of the college, helped me to think about how to include appropriated photographic images in my prints. The album Middle Class Company, with images of a large crowd of people, which later expanded in many other versions, is in exhibition at MuBE and was, at that time, the beginning of a more consistent path – of graphic multimedia – toward what is better known as my production and initial work in São Paulo, because in 1973 we returned to Brazil.

CA: Middle Class was also made in Puerto Rico.

RS: The album Middle Class was also made there, the publishing credits are given to the University of Puerto Rico. I made many copies, there were 25 copies, but due to the circumstances of our return to Brazil, without a work visa for Julio, and the difficulties of transport, we left more than half of all our publications there: we brought only three copies of each one, it was a rule (laughter) – we brought only three copies of everything.

CA: And were the prints thrown away, or were they kept by someone?

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

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

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

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

RS: Ah, meus trabalhos sempre tiveram esse viés político! Mesmo nos 60, quando tinha aquele extraordinário emprego no hospital psiquiátrico em Porto Alegre e desenvolvi uma serie de trabalhos sobre isto, nunca me contentava com uma narrativa simples da forma. Eu queria dizer coisas especificas sobre aquele lugar. Quando, anos depois, fiz incursões fotográficas num fantástico cemitério de carros em Porto Rico, verdadeiro depósito de lixo de carros americanos, com montanhas impressionantes de carrões, precisava comentar criticamente a sociedade de consumo. Aquelas foram as imagens que usei para sobrepor este lixo aos palácios de Brasília, às catedrais europeias, usadas como descontextualização crítica, com recursos proporcionados pela colagem. Nos anos subsequentes, ainda em Porto Rico ou já vivendo em São Paulo, continuei a comentar criticamente os executivos, os políticos e o poder. Tudo ia nessa direção. Não dava para esquecer que o mundo todo, naquele período, estava muito difícil. Os alunos da universidade de Puerto Rico iam para a guerra do Vietnam- havia muitos conflitos; estou falando de manifestações fortes, com gás lacrimogênio e até mesmo uma morte, porque a preparação militar se fazia dentro do próprio campus. Os porto-riquenhos diziam que eram do tipo bucha de canhão, iam à frente, bem complicado! Também eram tempos difíceis no Brasil e, na Espanha, ainda estava Franco. Meu trabalho queria, de alguma maneira, dizer sobre tudo isto.

CA: E quando você voltou para o Brasil,

RS: I don't know, we left a lot on the sidewalk or on the backseat of the car for people to come and get; later some were thrown away, I don't know, I really don't know and I didn't want to know. So, I came back with only three copies of this album as well…

CA: And what was the origin of the desire to work with the image of the masses, with this multitude, in short, with the notion of the middle class that appears in this work?

RS: Oh, my works have always had a political thrust! Even in the 1960s, when I had that extraordinary job in the psychiatric hospital in Porto Alegre and I developed a series of works on this, I was never satisfied with the simple narrative of the form. I wanted to say specific things about that place. When, years later, I made photographic incursions into a fantastic car cemetery in Puerto Rico, a true storage depot of old American automobiles, with impressive heaps of big cars, I needed to make a critical commentary on consumer society. Those were the images I used to overlay that trash onto the palaces of Brasília, the European cathedrals, used as a critical decontextualization, through the resource of collage. In the following years, still in Puerto Rico or already living in São Paulo, I continued to comment critically on executives, politicians and power. Everything headed in this direction. There was no way to forget that the entire world, at that time, was very difficult. The students of the University of Puerto Rico were going to the Vietnam War – there were many conflicts; I am talking about intense protests with teargas and even one death, because the military training was taking place right on campus. The Puerto Ricans said that they were a sort of cannon fodder, they were going to the front, it was very complicated! Those were also difficult times in Brazil and in Spain, Franco was still in power. My work aimed to somehow say something about all of that.

CA: And when you returned to Brazil, you continued making many prints, especially the ironic series of the Executivos [Executives]. And did the "Destruturas Urbanas" [Urban Destructures] arise in that period?

RS: I was working with artisanal and industrial graphic media, but I never wanted to be called a printmaker. I was hired by FAAP first, later by USP, to teach printmaking, mainly silkscreen,

continuou fazendo muitas gravuras, em especial a irônica série dos Executivos. E as "Destruturas Urbanas" surgiram neste período?

RS: Eu fazia trabalhos com meios gráficos variados, artesanais e industriais, e nunca queria ser chamada de gravadora. Fui contratada em primeiro pela FAAP, depois pela ECA USP, para ensinar gravura, principalmente serigrafia, no recém formado Departamento de Artes Plásticas. Nas duas faculdades eu nunca ensinei apenas serigrafia: incluí a litografia com pedras litográficas, que havia aprendido ainda nos anos 60 com Marcelo Grassmann e logo trouxe uma multimídia gráfica para ambas faculdades. Os alunos se alinhavam facilmente a isto. No período inicial da FAPP, com o Júlio, fizemos aquelas publicações ON/OFF em colaboração com outros professores e artistas. A FAAP era um ambiente de ensino que descendia de práticas da arte conceitual, não havia um cavalete sequer dentro da escola! que entretanto era um ambiente muito aberto a todo tipo de discussão... Não que tenha sido recebida com tranquilidade a minha postura de aderir à multimídia gráfica e minha decisão de fazer subir da gráfica da faculdade um prelo de offset, para uso em sala de aula. Tive alunos que eram partidários de uma linha mais tradicional da gravura- como apreciavam nas aulas do Evandro Carlo Jardim. Isto marcava uma diferença que não era uma diferença minha com ele, mas de uma postura diferente frente à gravura. Primeiro a de usar a imagem fotográfica, completamente expurgada pela tradição mais autográfica da gravura, que devia ter a marca da mão! Neste campo havia normas e limites que eu tratava de estourar, também em meus trabalho: junto com os meios gráficos tradicionais, também usava os industriais. Passei a fazer heliografias, fotocópias, offset, microfilmagem, enfim, misturei tudo e muitos alunos iam nessa também, especialmente os que foram da geração 80 e que viram, nesse modo de operar, um caminho. Fiz essa multimídia consistentemente, até realizar minha primeira instalação, em 82, uma extensa sombra de um cavalete, realizada como silhueta pintada sobre papel de grande formato, para uma mostra coletiva no MAM São Paulo.

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

in the then recently formed Department of Visual Arts. In the two colleges I never taught only silkscreen: I included lithography with lithographic stones, which I had learned back in the 1960s with Marcelo Grassmann and soon brought a multimedia printshop to both colleges. The students aligned readily with this. In the initial period, at FAAP, with Julio, we made those ON/OFF publications in collaboration with other professors and artists. Although FAAP was a teaching environment that had derived from practices of conceptual art (there was not a single easel in the school!), it was an environment very open to every sort of discussion… They were, however, very uneasy about my attitude of adhering to graphic multimedia and my decision to install in the classroom an electrical offset press brought from the college's printshop. I had students who adhered to a more traditional line of printmaking – as they worked with in their classes with Evandro Carlos Jardim. This marked a difference that was not a difference between me and him, but rather a different posture in regard to printmaking. First of all, that of using the photographic image, completely purged of the more self-printing tradition of printmaking, which should bear the mark of the artist's hand! In this field there were standards and limits that I aimed to break, also in my artworks: together with traditional graphic media, I began to use industrial ones. I started using blueprints, photocopies, offset, microfilm – in short, I mixed everything, and many students also got into this, especially those who were from the '80s generation and saw that this mode of operating presented a path forward. I consistently worked with multimedia until making my first installation, in 1982, an extensive shadow of an easel, made with a silhouette painted on large-format paper, for a group exhibition at MAM São Paulo.

CA: And what was it like to work in the university, as an artist, at a moment like that of the dictatorship, with censorship, persecutions, the arrest and removal of professors. How was that for you?

RS: It was tough! In Rio Grande do Sul, when the military government was installed in 1964, there was no time even for the artists to organize, it happened so fast. Previously, in 1961, when Jango was not able to return to Brazil and Brizola gave him every support, in Porto Alegre, with the collaboration of the

RS: Foi bem duro! No Rio Grande do Sul, quando se instalou o governo militar, em 64, não deu sequer tempo dos artistas se organizarem, aquilo durou muito pouco. Anteriormente, em 61, quando Jango não podia voltar ao Brasil e o Brizola lhe havia dado todo o suporte, em Porto Alegre, com a colaboração do arcebispo, os artistas se haviam organizado muito bem, no Teatro de Equipe, para fazer banners e havia os que compunham hinos para as manifestações; eu me mantive junto deles e cheguei a me alistar... Mas em 64 não deu tempo para nada- o golpe foi muito rápido! Na universidade o tudo logo ficou bem difícil, tive muitos colegas que foram aposentados sumariamente. Também neste período, na Universidade de Brasília, diversos artistas foram expulsos ou aposentados com pouca idade e até começou uma busca por sua substituição, em outros estados, eu mesma fui procurada para isso e não aceitei, de modo algum. Havia também os dedos-duros, infiltrados, e algumas situações de repressão-- que encontrei novamente na USP, quando regressei ao Brasil. Dentro de tudo isto, nós, artistas, sempre conseguíamos driblar a censura para dizer, com alguma sutileza poética, as mesmas coisas arriscadas que desejaríamos manifestar....

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

RS: O primeiro site specific fiz em Madri, quando fui convidada para uma exposição com esta orientação, no Centro Galileo, que hoje já não existe. Naquele momento, já tinha feito aquelas instalações pintadas com as sombras dos ready made e muitas tapeçarias também, na busca de um suporte mais permanente e acabava de mostrar diversas dessas tapeçarias em minha recém aberta exposição na Fundação Gulbenkian. em 88. Eu trabalhava com figuras de um mobiliário comum, distorcido pela Perspectiva e fazer tapeçarias foi uma reação ao desaparecimento das instalações pintadas que havia realizado para a Bienal de 83, um tipo de choque de consciência

archbishop, the artists had organized very well in the Teatro de Equipe to make banners, and some of them composed songs for the protests; I was there together with them and I joined... But in 1964 there was no time for anything – the coup happened very fast! At the university everything soon got very difficult, and many of my professor colleagues were summarily retired. Also in that period, at the University of Brasília, various artists were expelled or retired at a young age and they looked for professors from other states to replace them. I myself was sought out for this and did not accept, no way. There were also the finks and infiltrators, and some situations of repression – that I encountered again at USP, when I returned to Brazil. Among all of this, we artists were always able to get around the censorship to say – with some poetic subtlety – the same risky things that we wanted to express…

CA: I would like to also talk about the various works that you made that bear a relation with public spaces and with architecture. There are artworks in which you establish a very strong dialogue with the built space – as you did for MuBE, in Sumidouro [Drainhole], which dialogs with the ceiling, with the beams – but you have a series of works that bring the structure of the space into your work, which extends totally outside itself, blended with the environment. How did that begin?

RS: My first site-specific work was in Madrid, when I was invited to an exhibition with this orientation, at Centro Galileo, which no longer exists. At that moment, I had already made those installations painted with the shadows of the ready-mades, and many tapestries as well, searching for a more permanent support and I wound up showing various of these tapestries in my then recently opened exhibition at Fundação Gulbenkian, in 1988. I was working with figures drawn from common furniture, distorted by perspective and making tapestries was a reaction to the disappearance of the painted installations that I had made for the 1983 Bienal. That disappearance greatly shocked me when I saw parts of them being used in panels at a car fair…

CA: How was that? Was it after that important Bienal that Walter Zanini curated? Parts of the artworks went to a car fair?

RS: That's right, at the pavilion in Ibirapuera Park

que tive ao ver partes delas sendo usadas em painéis numa feira de carros...

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

RS: É, no pavilhão do Parque Ibirapuera havia feiras de tudo! Conto que quando a Bienal ia terminar, já preocupada com o fim próximo daquela pintura, resolvi copiar o trabalho. Ele era enorme, 200m² pintados no chão, mais as partes pintadas que subiam nos painéis. Eu me lembro de ter ido ao pavilhão com a Inês Raphaelian, então minha assistente no estúdio, e de termos estendido papeis de seda por cima de toda a imagem- imagine a quantidade de papel- para copiar fatigosamente as duas silhuetas. Depois de copiar tudo guardei aquele traçado (mas até hoje eu não sei onde foi parar esse desenho...), porque pensava que, no futuro, gostaria de poder repetir esse trabalho. Ele de fato desapareceu terminada a Bienal, mas fiquei muito aflita quando, visitando esta feira de carros (não sei se a caminho do MAC-USP) vi alguns stands que reaproveitavam os painéis da Bienal mostrando um pedaço de roda de bicicleta de Duchamp. Fiquei em choque e a partir daí comecei a pensar em suportes mais permanentes, como foram os recortes de madeira pintados e meus desenhos para produzir imagens de tapeçarias, na mesma linha da imagens de mobiliário distorcido que já usava nos recortes.. Enfim, quando em 1988, fui convidada para fazer aquele trabalho no Centro Galileo, com orçamento zero, o desafio era fazer o trabalho com o espaço e com o que havia no edifício. Foi a primeira vez que me coloquei essa charada, da que resultou este site specific inaugural.

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

RS: Foi. Fiz a sombra de um radiador. Consegui o desenho técnico, que coloquei em perspectiva, para sua silhueta parecer como sombra no chão. A seguir passei verniz em cima da pintura, para ninguém raspar com os pés. Simile foi feito respondendo diretamente a um dado do ambiente, inscrito na arquitetura do lugar. Em 1990, outro trabalho bem grande, e que também gerou uma família de obras, foi Solombra, feita no espaço de convivência do SESC Pompeia, onde usei, por

there were fairs of every sort! When the Bienal was going to end, already concerned about the upcoming end of that painting, I decided to copy the work. It was huge, with 200 m² painted on the floor, plus the painted parts that went up the panels. I remember going to the pavilion with my then studio assistant Inês Raphaelian, and we laid out tracing paper over the entire image – just imagine the quantity of paper – to painstakingly copy the two silhouettes. After copying everything I kept that tracing (but I no longer know where that drawing ended up…), because I thought that in the future I would like to repeat that work. It in fact disappeared when the Bienal ended, but I was very concerned when I visited that car fair (maybe on the way to MAC-USP) and I saw some stands where they were reusing the panels from the Bienal which still had a piece of Duchamp's bicycle wheel. I was in shock, and from then on I began to think about more permanent supports: like the painted wooden cutouts and my drawings to produce images of tapestries, in the same line as the images of distorted furniture that I was already using in the cutouts. In short, when I was invited in 1988 to produce that work at Centro Galileo, with zero budget, the challenge was to make the work with the space and what there was in the building. It was the first time that I dealt with this charade, which resulted in this inaugural site-specific work.

CA: Was it there that you began what would become a series of works in which you deal more directly with architecture?

RS: It was. I made the shadow of a heating radiator. I got a copy of the technical drawing, which I put into perspective, for its silhouette to appear like a shadow on the floor. Then I coated the painting with varnish, to prevent it from being scratched by people's shoes. Simile was made as a direct response to an element fact of the environment, inscribed in the surrounding architecture. In 1990, another very large work, and which also generated a family of artworks, was Solombra, made in the lounge of SESC Pompeia, where I used, for the first time, a window as a light source and, paradoxically, also as a source of shadow. I remember having placed a bright light outside, on the roof, to accentuate the effect of the illuminated window and inside I made a sort of shadowbox, with black carpet adhered to the floor and walls. When I went to New York, in 1991, on a grant

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

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

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

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

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

from Guggenheim, I produced another work of that same family that descends from Solombra: I made Behind the Glass in the art gallery of New York University, which had offered its showcase on Washington Square for me to put a work inside. I decided that the theme should be the showcase itself and what I did was to delineate the shadows cast, within itself, by its own metallic framing. To draw those outlines of the shadows, I needed to go there at night, several times, after the streetlight in the square outside was lit. The illuminated part was painted in silver, the shadow with black. This was a work of projected shadow, but understood as a fiction superimposed on the real, within the showcase.

CA: These works involving light, unlike the traditional view, bear the idea that light and shadow are not exactly opposites. It is not only about shadows versus knowledge. I recall the work at the CCCB in SP in which the light projects the shadow like a sort of negative of itself.

RS: Yes, that is the form of Quimera [Chimera], it is a paradox that is already present in Solombra [the title is a combination of sol/sun) and umbra/shadow] so it derived from Quimera, but, later, in the exhibition Clara Luz, I had already shifted to another situation. There, without necessarily generating the shadow based on the light, I developed other artworks that are pure light, as exemplified by the word LUZ [LIGHT] projected on the window, and that waterfall of fragmented shapes cascading down from the central skylight. That was an exhibition in which I learned a lot about light, because I later used some of the same resources to conceive the works of Lumen at the Palácio de Cristal of the Museo Reina Sofia in Madrid. The same word LUZ was also there, but greatly enlarged.

CA: From that moment on it really is just light. There is no longer the idea that the shadow arises based on the existence of some obstacle. Even though the two are inseparable.

RS: Only light, this word-reflection did not project shadow, nor could there be shadow in the Palácio de Cristal because that architecture is entirely glass, pure light – I had to make an association with that… But in fact the paradigm of light began earlier, in 2000, or around there…

CA: And that of shadow is a little earlier? In the 1990s.

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

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

RS: Sim, a partir dos 80.

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

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

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

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

RS: Essa respiração foi um dado que juntei às imagens, novamente com a colaboração de Rochlitz, quando fui convidada para Bienal de Curitiba, em 2015, ocasião em que essa sequência de palavras também foi escrita com laser, na rua, sobre edifícios, a partir de um carro que levava o equipamento de projeção. Dentro do Museu Oscar Niemeyer-MON, havia esta versão em vídeo, projetado dentro de uma salinha muito pequena debaixo da escada. Na verdade, um tipo de passagem que eu pedi pra fechar, deixando apenas uma fresta com cerca de 13 cm de abertura, correspondente ao afastamento entre os olhos, para você enxergar

RS: Yes, beginning in the 1980s.

CA: Is the shadow in your work the sign of an absence, a lack or a void?

RS: It is an ambiguous terrain, with a lot of ambiguity – this realm of absence, of paradoxical shadows, of juxtapositions, of enigmas… For a long time I associated my work with this historical family of the use of shadows, but when it comes to light… What was my first work with light? I think that it was that word LUZ that I drew with fiber optics on the big window of MAC, when the museum reopened at Cidade Universitária. But this was a light/word and not a light/effect – only later did I begin to associate the two things…

Limiar, the video that is shown at the marquee of MuBE, was composed by projections of the word LUZ, and it is a work that combines the word with the luminous phenomenon. The work is a glossary, totally extracted from the Internet: when you search for the word LUZ in Google, in all the languages of the world, you find its entire true or invented story, whatever you want… Limiar is included in a sequence of works with glossaries of the word LUZ, previously made in different ways.

CA: An important element in that work, Limiar, is the sound of breathing and the way the sound echoes under the marquee makes it seem as though the entire museum were breathing. It indicates that the museum is alive, pulsating, lit up with light in various languages, seeking to speak to everyone.

RS: That breathing was an element that I combined with the images, once again with the collaboration of Rochlitz, when I was invited to the Bienal de Curitiba, in 2015, on which occasion the sequence of words was written on the sides of buildings using laser equipment carried along the streets in a car. Inside the Museu Oscar Niemeyer, MON, a version of this work was shown in video, projected in a very small room under a stairway. Actually, it was a sort of hallway that I asked them to close off, leaving only a gap about 13 cm wide, corresponding to the distance between the eyes, so that people could look through the gap but not stick their heads into it. I imagined this small space as a lung, or a body that breathes, the sound of the breathing is coordinated with the light, when it intensifies it transforms the

dentro do espaço fechado, sem enfiar a cabeça pela fresta. Imaginei esse pequeno espaço como um pulmão, ou um corpo que respira. O som da respiração está coordenado com a luz, quando ela intensifica transforma a palavra num borrão luminoso, como se o pulmão se enchesse de ar e soprasse. Ali som e imagem funcionaram como metáfora do corpo.

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

RS: Sim, os glossários anteriores haviam sido no Hospital Edmundo de Vasconcelos, depois no Museu Lasar Segall, mas nesses dois trabalhos, havia apenas a palavra Luz, escrita em português, com diferentes cores e tonalidades, diferentes alfabetos e tipografias. Depois desses fiz um glossário mais complexo em Toronto, uma obra super efêmera que durou apenas 10 dias, mesmo com custos muito altos de produção, porque devia apenas cobrir a duração de um festival anual de musica e performances, muito celebrado, em praça do centro da cidade. Não houve nenhuma restrição econômica para fazer esta obra com materiais bastante permanentes, porque devia servir ao imenso público que circulava ali, durante o festival. A decisão foi fazer aquelas marquises coloridas para sentar embaixo dos reflexos das cores e das palavras. Ali LUZ esta escrita numa boa quantidade de idiomas, de tipografias e, também, de cores, para funcionar como um lugar especial e agradável, onde as pessoas pudessem sentar e permanecer por muitas horas, no verão canadense.

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

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

word into a luminous splodge, as though the lung were filling up with air and then blowing out. There, sound and image operate as a metaphor of the body.

CA: This family of artworks was unfolded in the work with light that you did at the Edmundo de Vasconcelos Hospital in São Paulo and later at the festival in Canada. Did this lead to your work at the Cidade Jardim Shopping Mall?

RS: Yes, the previous glossaries had been at the Hospital Edmundo de Vasconcelos, later at Museu Lasar Segall, but in those two works, there was only the word Luz written in Portuguese, with different colors and tones, different alphabets and typographies. I later made a more complex glossary in Toronto, an extremely ephemeral work that lasted just 10 days, despite its high production costs, because it was made to cover the duration of a very celebrated festival of music and performances held in the city's central square. There was no economic restriction against making this work with more permanent materials, because it was meant to serve the very large public that circulated there, during the festival. The decision was to make those colored marquees, for the people to sit under the reflections of the colors and the words. There, LUZ was written in a good number of languages, typographies, and also colors, to function as a special and pleasant place, where people could sit and remain for many hours, in the Canadian summer.

CA: Were the colors projected on the bodies of the visitors?

RS: On the bodies, on the benches, on the lawn, on the pavement, it was an extensive thing! Ten large transparent marquees were made, planned and designed in Brazil, in collaboration with architect Alvaro Razuk. When the festival was over, I don't know where those marquees were stored, or if they still exist, all of this is a mystery… So, thinking that it would be good to resuscitate that work, I did the project at the Cidade Jardim Shopping Mall, which sponsored part of the exhibition at MuBE. This is also an ephemeral work, I don't know how long it will last, but I have faith in the effect, you know?

CA: It is ephemeral, but there is an idea that the project can always be remade, since there is a digital matrix, and there is a descriptive record, a setup

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

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

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

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

CA: Em Sumidouro, as vigas e grades do teto do MuBE são prolongadas virtualmente

manual, records of how it was done and all the documentation that would allow for other versions.

RS: Right, and in fact it is being remade. When I entered, years ago, into the world of digital operations, I learned that I no longer needed to be concerned about ephemerality. These works are potentially repeatable, transformable and when they are well adapted, they reappear. But they can also spread in an uncontrollable way. Just yesterday I was looking through documents and among them I found the contract signed with museums in Argentina when I sent the file for Limiar to be projected at the Museo de Rosario during the BienalSur, in 2017. The files I send do not normally come back, and I never know if they were destroyed – did they remain where I sent them? And what about the vinyl-cutting shops, all around the world, which have been in possession of my files? But I no longer raise these questions about my authorship, as I am confident that no one will copy a video or anything else… So why do I sometimes sign such strict contracts in regard to reproduction? I am really not very concerned about it, nor do I know how I could control it…

CA: But did you donate the video Sumidouro to MuBE?

RS: Yes, it is a site-specific work, made for that place at MuBE, and it operates as though it were glued there. When I invented that video, it came all at once, as a single whole, into my head, just as it is, even with the sound that was later joined to it. It happened when I was planning the visuality of the entire exhibition and, going up the ramp, I looked at the side wall, and I thought that the ceiling could devour itself… This action came so much as an entire whole in my imagination that when the animation began, I only needed to make some fine adjustments, of size and duration.… In fact, my work often arises like that, with images that I see very clearly in my mind, which I later only need to pursue, through media, to bring into reality that which I had seen earlier in my imagination…

CA: In Sumidouro, the beams and grids of MuBE's ceiling are virtually prolonged toward the infinite. You propose an experience that dilates and distorts space, as though we could travel within the image projected on the concrete walls and get lost in it. This work was a sort of

em direção ao infinito. Você propõe uma experiência que dilata e distorce o espaço, como se pudéssemos viajar e nos perder no interior da imagem projetada sobre as paredes de concreto. Esse trabalho foi uma espécie de diálogo com Paulo Mendes da Rocha, uma imagem que interfere no espaço arquitetônico.

RS: Totalmente, totalmente. Nesse museu, o espaço e a sua conformação são tão fortes que para mim determinam este tipo de conversa apertada. Não dava para fazer para outra coisa.

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

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

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

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

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

RS: Foi, mas essas obras, que refiz para o MuBE em grandes painéis metálicos, pertencem a duas famílias: a das derrapagens e a dos labirintos, assim como as gravuras das serpentes, Sem Fim, que também pertencem à família dos labirintos. Com isto quero dizer que as derrapagens são um dos tantos motivos gráficos que apliquei em muitas situações e arquiteturas, assim como as pegadas de animais- todas essas são marcas do grupo dos índices, os vestígios que sempre me

dialogue with Paulo Mendes da Rocha, an image that interferes with the architectural space.

RS: Totally, totally. In that museum, the space and its configuration are so strong that, for me, they determine this sort of tight dialog. There was no way to do anything else.

CA: Getting back to the external space, in your work Glossário (Rainbow) there is a relationship with the environment, with nature, as though it had expanded beyond the limits of the architecture and gone into the space of the city.

RS: Yes, because the elevated walkway is very long, the work could not be monotonous, it needed to have variety. I sought to relate the experience of the walk with the time it takes to move along the path, because time is always becoming involved. I imagined the effects of the colors and, in order not to jumble them up, I thought about various gradations aligned as small sequences of color. I believe that the work ended up like it needs to be, for the place where it is, and I think that it is well situated alongside the garden and with access to it. Rainbow is a reflexive work, but I also wanted it to be a beautiful and happy one.

CA: I would like for you to talk a little about the Derrapagens [Skid Marks] made for MuBE with the motorcycles on large panels. There is a series of artworks of skid marks and, if I'm not mistaken, at the Museu da Gravura de Curitiba an exhibition was held with the first marks made using a motorcycle?

RS: Yes, in 2012, I included all the skid marks there.

CA: So, it was a sort of exhibition focused on skid marks?

RS: Yes, but those works which I remade for MuBE on large metallic panels belong to two families: the skid marks and the labyrinths, just like the prints of snakes, Sem Fim, which also belong to the family of labyrinths. By this I want to say that the skid marks are one of the many graphic motifs that I have applied in many situations and architectures, just like the animal tracks – all of these are marks of the type known as indexical signs, the vestiges that always interest me as images able to invade and destabilize how people experience a space. I normally do not make the skid marks in and of themselves, as they are on these panels;

interessaram como imagens capazes de invadir e desestabilizar experiências de espaço. Dificilmente tenho feito as derrapagens por elas mesmas, assim como estão nesses painéis, sem que que estivessem coladas ao espaço e conversando com ele, depois de estudar o lugar por meio de plantas e muitas fotografias do espaço. Essas marcas nunca estão logicamente colocadas, ou seja, é mais fácil fazer a derrapagens subindo paredes do que faze-las no chão, e o mesmo vale para as pegadas- prefiro aplicar esses índices e marcas nas situações paradoxais em que quase sempre estão. Mesmo que às vezes pareçam um wallpaper para revestir paredes, eles são sempre desestabilizadores. Quero preservar essa intenção.

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

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

CA: A matriz era o trabalho?

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

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

RS: Para fazer este trabalho a lâmpada e o fio- ambos objetos reais- foram colocados

they are usually part and parcel with the space and conversing with it, based on a thorough study of the place through blueprints and many photographs of it. These marks are never placed logically, it is easier to make the skid marks going up the walls than to make them on the floor, and the same thing goes for the animal tracks – I prefer to apply these indexical signs and marks in paradoxical situations, and that's how they nearly always are. Even when simulating a wallpaper, they are always destabilizing. I want to preserve this aim.

CA: Right, but in the version for the show at MuBE you made it on a free-standing plaque. It was a sort of printmaking matrix, but which was not made for being used as a matrix, to be printed, rather, it is the object itself.

RS: This version is really close to a printing plate, but with digital resolution. The material has an aluminum coating which, if removed, reveals the black interior, something like the matrix for a woodcut. Many years ago, in 1964, in Rio Grande do Sul, I made a Via Crucis that was never shown because it was commissioned for a chapel of a hospital in Bento Gonçalves, where it was never installed because of legal actions brought by the military dictatorship against those who had built the hospital and commissioned me to do the Via Crucis – which wound up in the possession of that family. The plaque was made in a similar way, with planes of wood on which I applied dark varnish, which upon being removed with a gouge, revealed the lighter color of the woods and showed the image – which was, at the same time, a printing block that could be inked.

CA: The matrix was the artwork itself?

RS: Yes, those were images and matrices at the same time. But recently I made another matrix for MAM. Do you remember that lamp, which I called Flash? That lamp with the wire is also a matrix…

CA: The work for the Clube de Fotografia do MAM-SP?

RS: To make that work, the lamp and the wire – both real objects – were placed on top of a presensitized metallic offset plate, which upon being illuminated shows the result, which is the plate itself – developed and then inked, and there isn't any print there. This interplay with the matrix is similar to what is in the Derrapagens

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

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

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

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

Eu devia trabalhar com esses parâmetros e por isso, em Odisseia os algoritmos é que

engraved on metallic plates, at MuBE. The toy motorcycle was applied later, as the paradoxical origin for all those marks. Now I am finishing the design for a new work with those same skid marks and toy motorcycles, but on a very large scale, for the glass pavilion at Olympic Park, at the Seattle Art Museum. I aim to "wrap" the entire pavilion in skid marks, which apparently penetrate the interior space through a side entrance of the building and once inside they invade a large panel, on which I am going to put those same toy motorcycles, as the "causers" of the drawing.

CA: We could end by talking a little about the work in virtual reality that you have been developing. The first time you did a mix between actual and virtual reality was at MuBE, with Borders. The work requires headsets that remove us from the actual space, but it also involves an actual floor, a labyrinth that is not only virtual.

RS: I have reflected a lot on these two works in virtual reality, Odisseia and Borders, which now belong to the collection of art and technology of Itaú Cultural. Borders consumed my mind and energies for months, it was very difficult to conceive and to produce that work as an expanded and more interactive version of a previous work, Infinities, which I had made practically as a site-specific work for the virtual-reality cave at the High Performance Computing Center (HLRS) of the University of Stuttgart, one year earlier. Borders also derives from Odisseia, made later, with resources from that same center. I was the artist invited in the context of a partnership between Itaú Cultural and the HLRS, for the enormous challenge of doing a work that would use the very advanced resources of those computers at the center, in response to the theme of the exhibition Consciência cibernética? [Cybernetic Consciousness?] at Itaú Cultural in late 2017, which questioned whether computers can think automatically and make decisions in our place.

I was supposed to work with those parameters and for this reason, in Odisseia it is the algorithms that decide which entrances the people can take, in a gigantic virtual path, which I configured as a large transparent building spinning in the sky. But getting back to Infinities, from which I derived Borders: when I went to visit the center in Stuttgart, I was very much

resolvem quais entradas as pessoas poderão tomar, num labirinto virtual gigante, que figurei como um grande edifício transparente girando no céu. Mas, conto sobre Infinites do qual extrai Borders: quando fui visitar o centro em Stuttgart, havia ficado muito impactada com a demonstração técnica dentro da pequena caverna de realidade virtual- não exatamente com um material próprio da arte, mas com a imagem virtual de um motor de carro, que entrou como um fantasma dentro do espaço da cave, A presença do motor atravessando as paredes foi, pra mim, muito provocante e mais ainda quando o técnico, com o joystick na mão, virava o motor, para me mostrar as possibilidades de interação. Foi quando imaginei essa ficção de coisas sólidas- como os muros de Infinities. Voltando ao Brasil preparei toda aquela animação com muros de labirintos que sobem e descem e quando voltei a Stuttgart com este material, deu tudo certo. Entretanto Infinities terminou aderido àquela caverna, pois só podia ser visto lá, dentro da cave em visita agendada, para a qual se tem que convocar a cada vez o técnico, para usar aqueles programas e os óculos específicos presos ao equipamento. O HLRS fica a uns trinta minutos de Stuttgart, estão muito felizes com o trabalho e já abriram diversas vezes a obra ao publico. Tudo isto está bem, mas eu mesma comecei a pensar que gostaria de fazer circular este trabalho, para ser usado por um público maior. Por isso criei Borders para a exposição no MuBE, com aquele ambiente real maior, com percursos labirínticos a serem percorridos, conforme se iluminam, sucessivamente. O expediente da realidade virtual, com óculos específicos acoplados a computadores, exigiu os quatro pódios para participantes que experimentam a visualidade sequencial de muros infinitos, subindo e descendo a seu redor.

Até pouco tempo antes da inauguração de EXIT estive sonhando com a possibilidade de poder usar em Borders os novos recursos da Realidade Aumentada, que teria dispensado os pódios e deixaria que os participantes, com esse tipo de óculos, pudessem não só caminhar livremente e ver os muros, mas também ver, uns aos outros, percorrendo o tablado. Mas, vencida pelo prazo e dificuldades de acesso a esses recursos, decidi realizar esta versão de Borders como Realidade Virtual. Prometo a mim mesma ficar atenta a essas atualizações, junto ao Itaú Cultural, que

impressed by the technical demonstration inside the small virtual-reality cave – not exactly by the subject matter of the art, but by the virtual image of a car engine, which entered like a ghost within the space of the cave. The presence of the engine passing through the walls was, for me, extremely provocative and even more so when the technician, with a joystick in hand, rotated the engine, to show me the possibilities of interaction. This was when I imagined this fiction of solid things – like the walls of Infinities. When I got back in Brazil I prepared that entire animation with walls of labyrinths that rise and fall, and when I returned to Stuttgart with this material everything worked out. But Infinities turned out to be inseparable from that cave, as it could only be seen there, with a scheduled visit and help from a technician, to use those programs and the specific headsets attached to the equipment. The HLRS is about 30 minutes from Stuttgart, we are very happy with the work and have already opened it several times to the public. This is all good, but I myself began to think that I would like to make this work circulate, to reach a larger public. That's why I created Borders for the exhibition at MuBE, with its larger space, with labyrinthine paths to be taken, according to how they are successively lighted. The expedient of virtual reality, with the specific headsets attached to computers, required the four podiums for people to experience the sequential visuality of infinite walls, rising and falling around them.

Until just a short time before the inauguration of EXIT I was dreaming about the possibility of being able to use the new resources of augmented reality in Borders, which would not need the podiums and would allow the participants, wearing this sort of headset, to not only walk around freely and see the walls, but also to see each other, moving around the stage. But, as time was running out, with difficulties to access these resources, I decided to produce this version of Borders with virtual reality. I promised myself to remain aware of these updatings, together with Itaú Cultural, which now has this artwork in its collection. Despite the modular strategy used for the floor, which allows the created environment to be divided into two or four parts – or even constituted by just one section of lighted floor – I know that this work can also include other technical possibilities of evolving, of modifying and of existing with various versions, in a larger future.

agora possui esta obra em sua coleção. Sei que apesar da estratégia modular usada para o piso, de modo a que o ambiente criado pudesse ser repartido em duas ou em quatro partes- ou mesmo ser constituído apenas por uma secção do piso iluminado, esta obra pode ainda incluir outras possibilidades técnicas de evoluir, de se modificar e de existir com diversas versões, num futuro maior.

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

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

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

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

CA: Is it as though the work were never finished, as though it were an unending process?

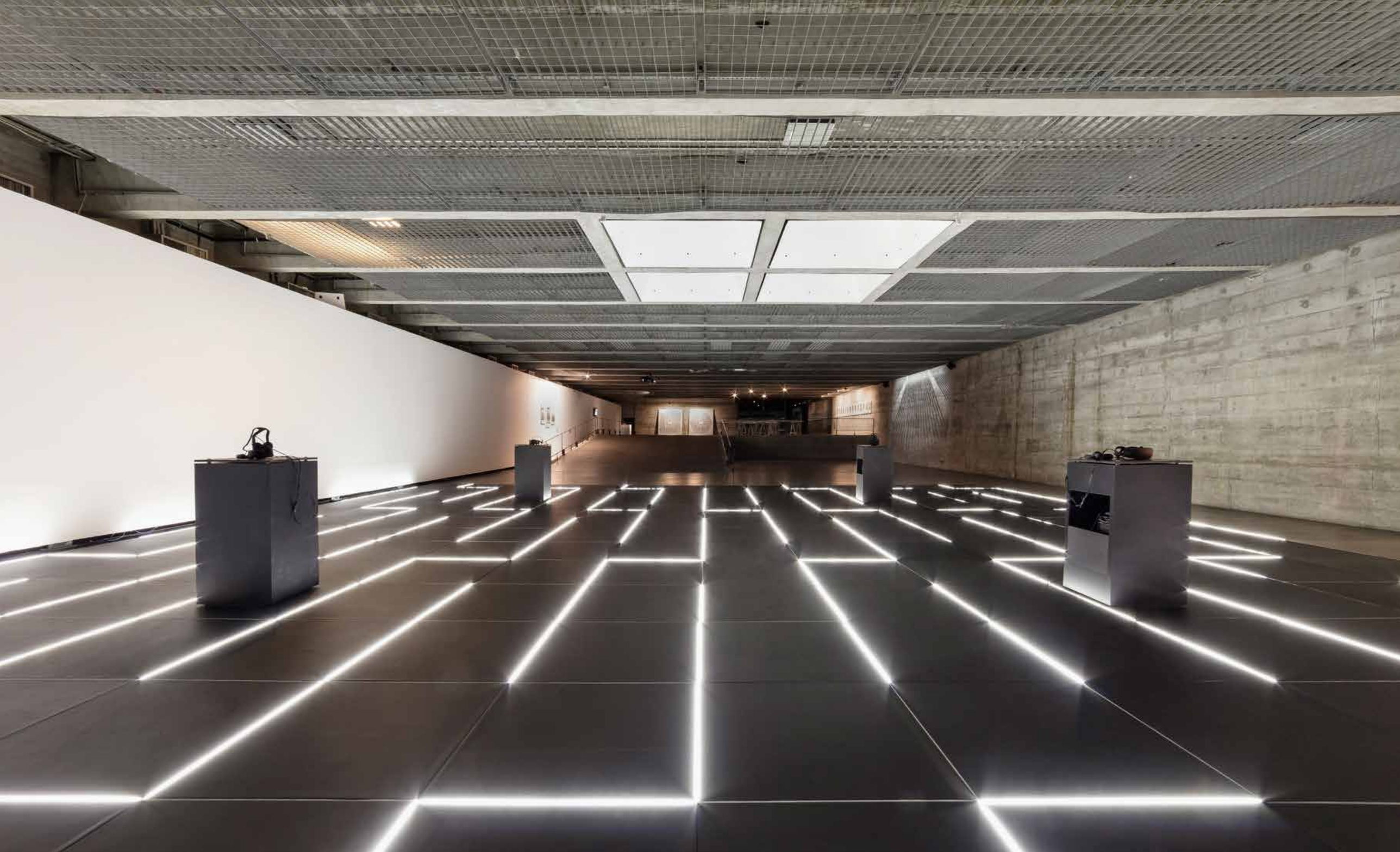
RS: Yes, and in my case this is very frequent. With so many recurrent motifs in my artistic path, I cannot swear that I'm not going to, once again, make labyrinths…

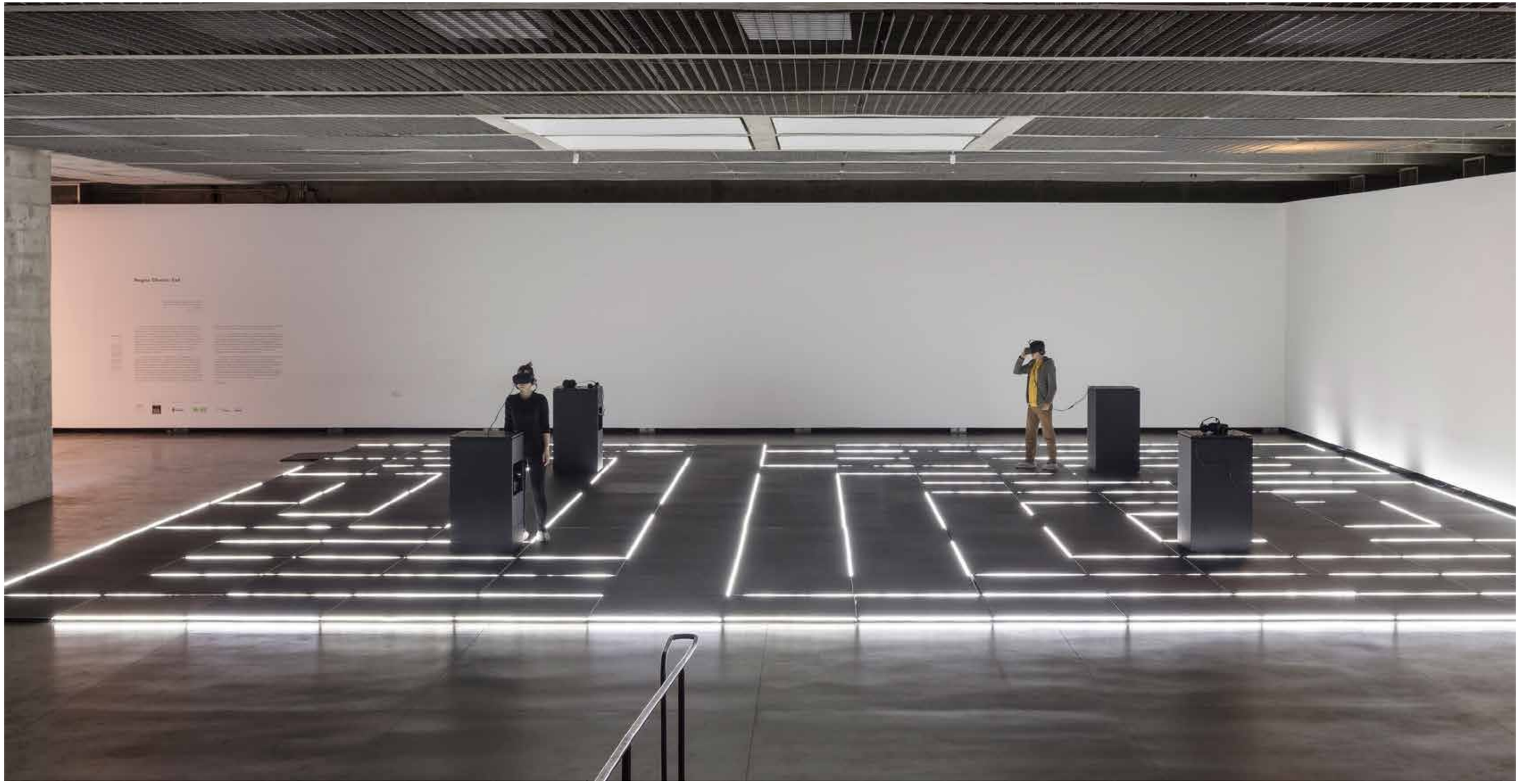
CA: Yes, there are some recurrent themes in your work. Besides the labyrinth at MuBE, you just held an exhibition based on two stairways at Instituto Figueiredo Ferraz, in Ribeirão Preto. They are somehow similar…

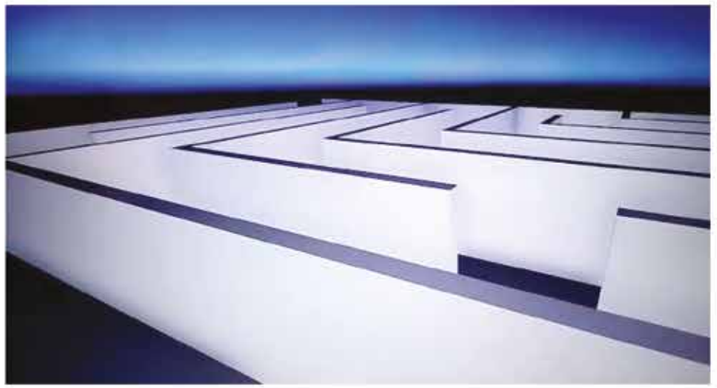
RS: That's it! It is like a personal vocabulary. Nearly all the stairways are brought together there. The reason I have been making stairways for the last 20+ years, recurrently resorting to them as a theme in my work, is because they, like the labyrinth, deeply interest me as a philosophical object. The stairway goes from nothing to nowhere, it can go to heaven or to hell. Where are those people who descend the staircase going to? So, yes, the stairways spur my imagination!

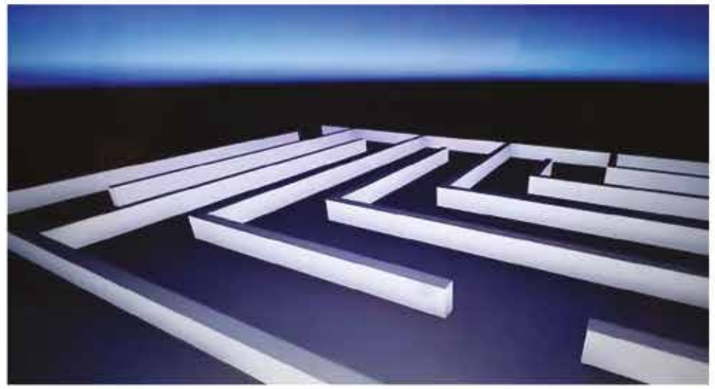
P. 20
Mil e um dias, 2007 (2011)
Vídeo digital 2'47'', modo looping
Produção André Costa (Olhar Periférico Filmes)
Edição e Videografia Matias Lancetti
Trilha sonora Rogério Rochlitz

P. 20
Mil e um dias, 2007 (2011)
Digital video 2'47'', on looping
Production André Costa (Olhar Periférico Filmes)
Editing and Videography Matias Lancetti
Soundtrack Rogério Rochlitz



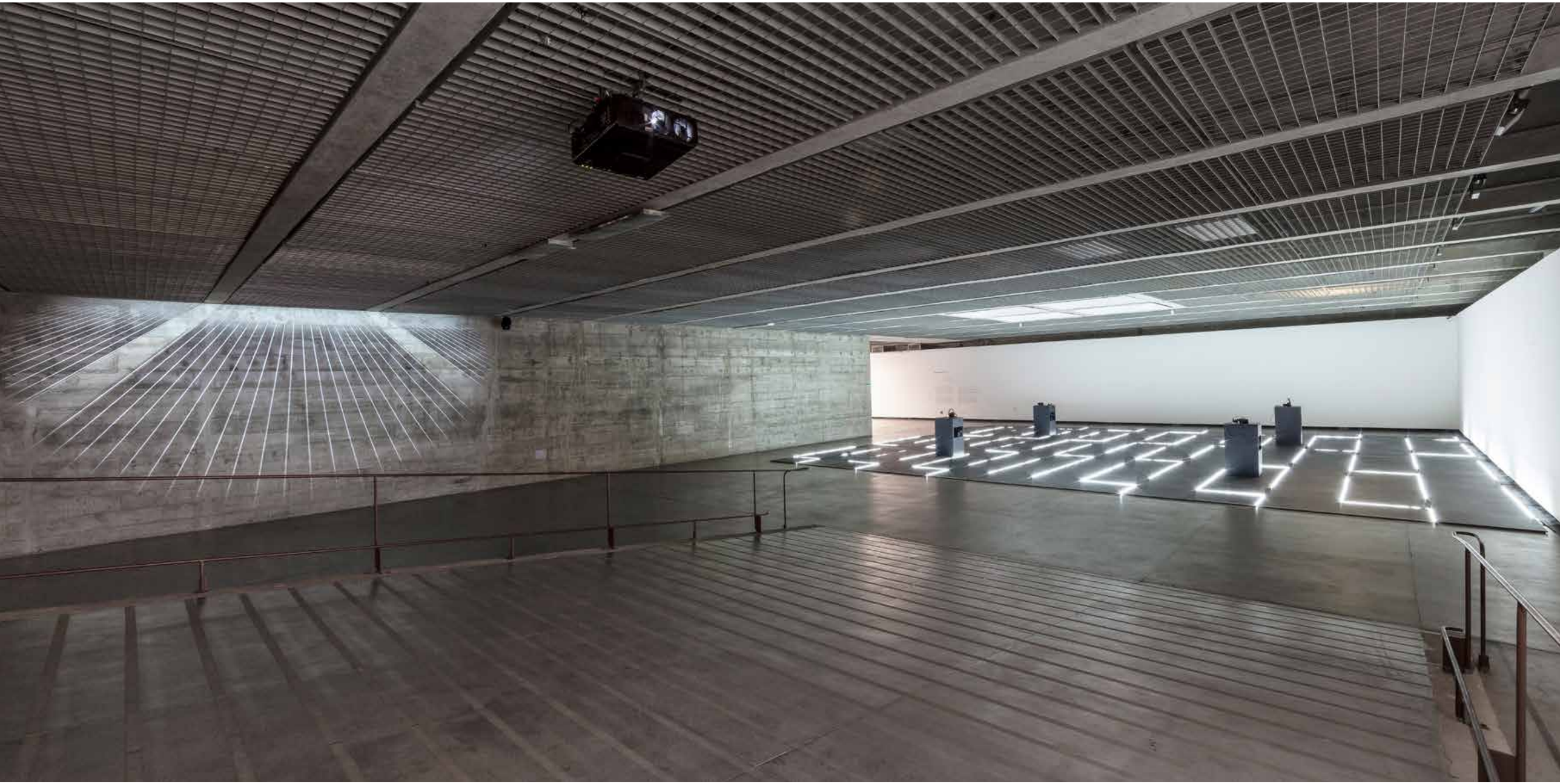


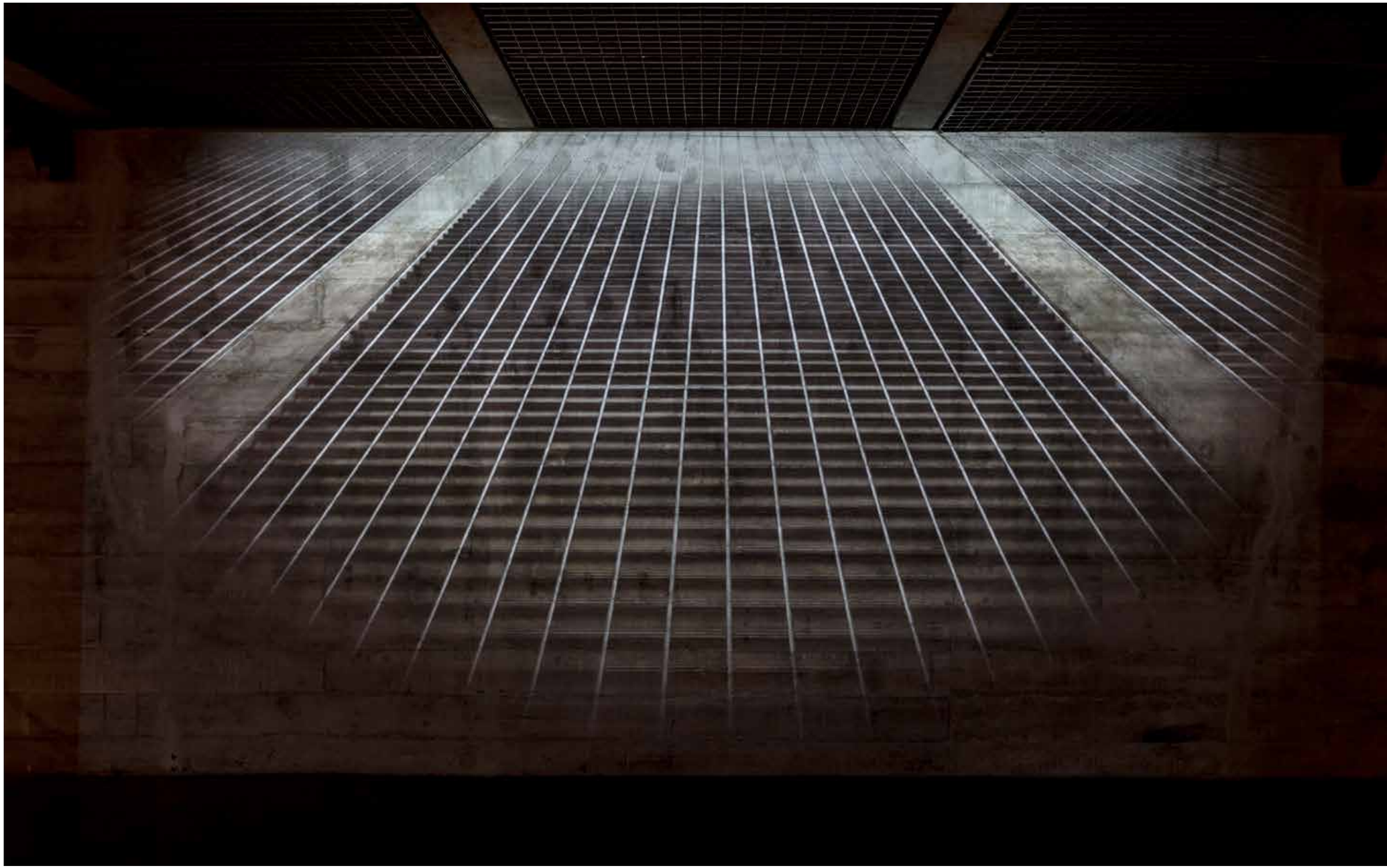




P. 42 - 46, 49
Borders, 2018
Ambiente imersivo em realidade virtual, placas de linóleo e LED
1400 x 1400 cm
Immersive virtual reality environment, linoleum tiles with LED

P. 47
Borders, 2018
Stills de animação para óculos de Realidade Virtual
Odair Gaspar
Rodrigo Barbosa
Stills from animation for Virtual Reality glasses





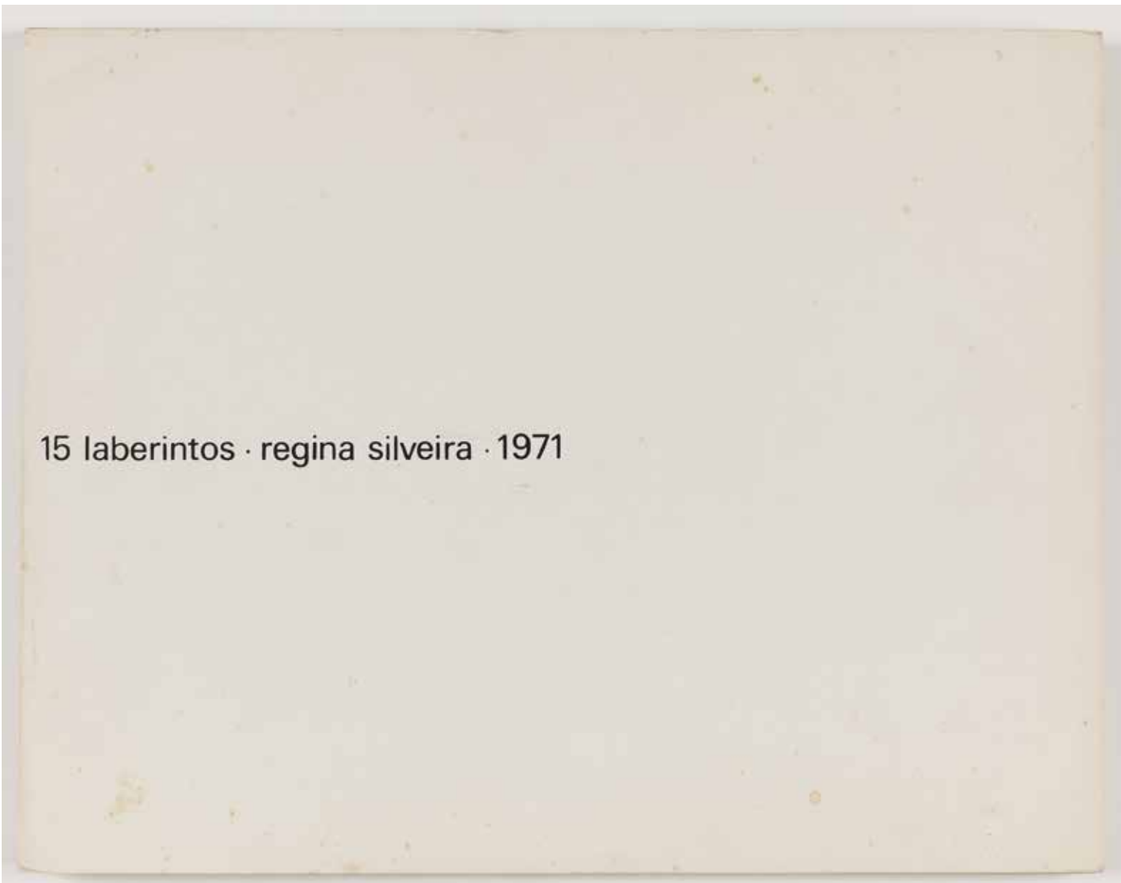
Capa, P. 48, 50 - 51
Sumidouro, 2018
Vídeo animação em looping, site specific
Looping video animation, site specific

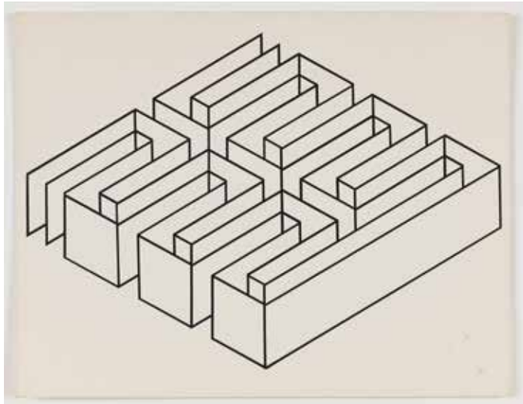
P. 52, alto top
Sem fim II, Edição 30/30, 2001
Offset sobre papel
80,5 x 63 cm
Offset on paper

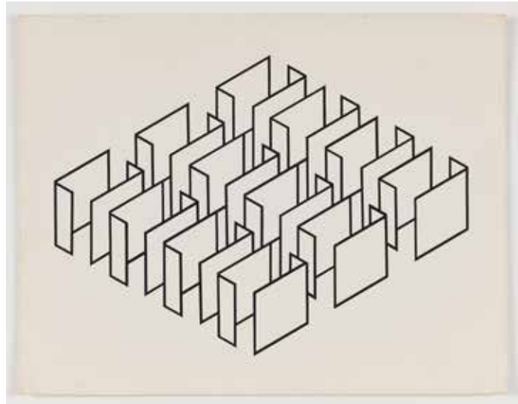
P. 52, baixo esquerda bottom left
Sem fim I, Edição 16/22, 2001
Offset sobre papel
93 x 66 cm
Offset on paper

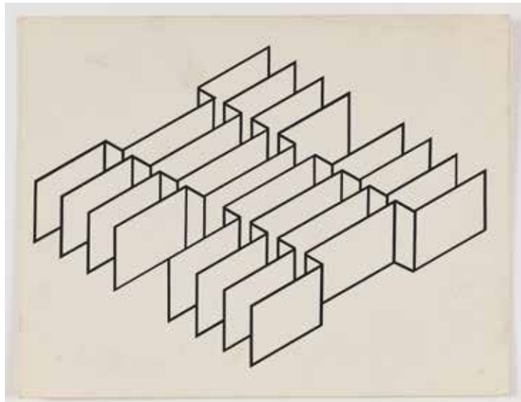
P. 52, baixo direita bottom right
Sem fim III, Edição 8/25, 2001
Offset sobre papel
80,5 x 63 cm
Offset on paper

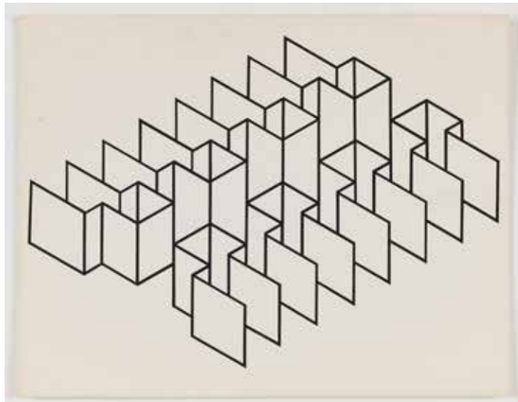
P.56 - 61
15 Laberintos, 1971
Silkscreen sobre papel
23,5 x 30 cm
Silkscreen on paper

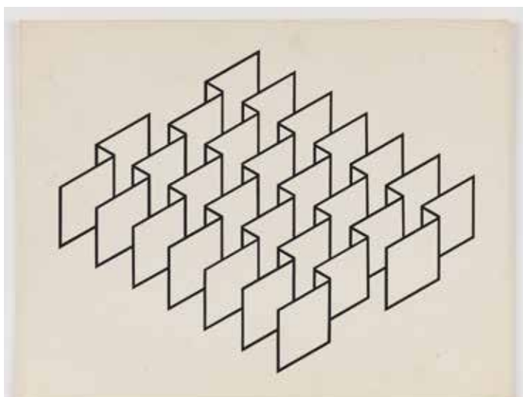


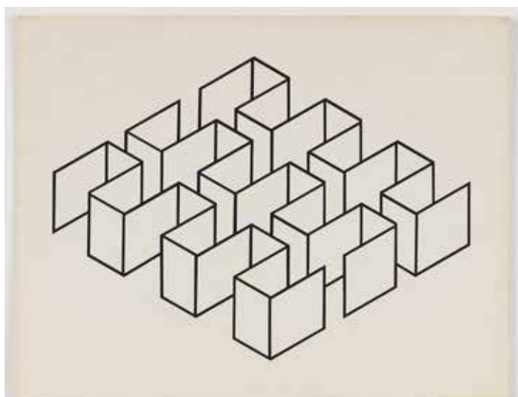


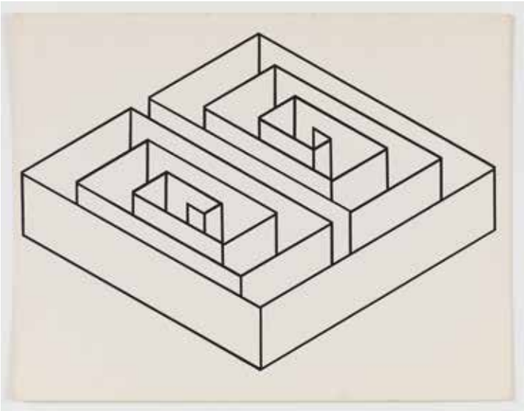


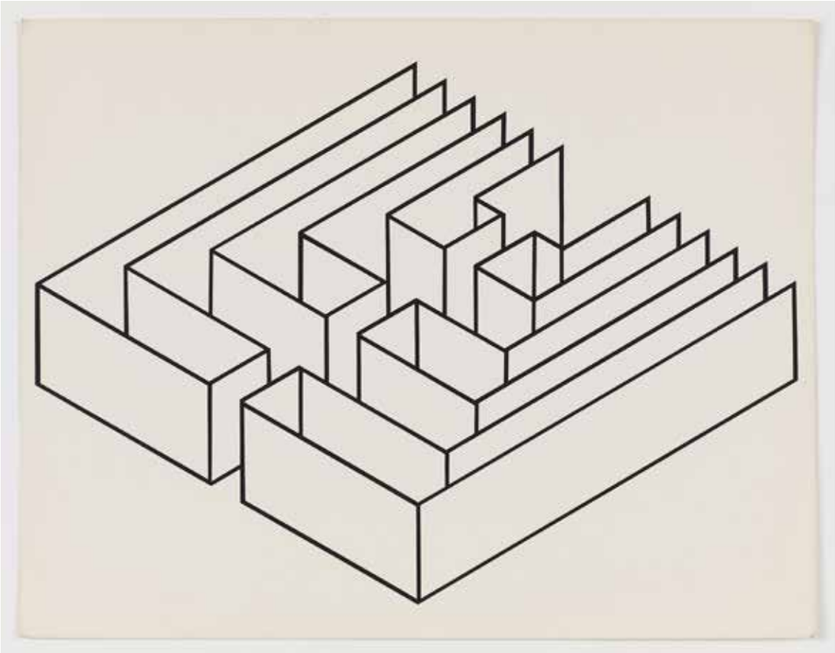


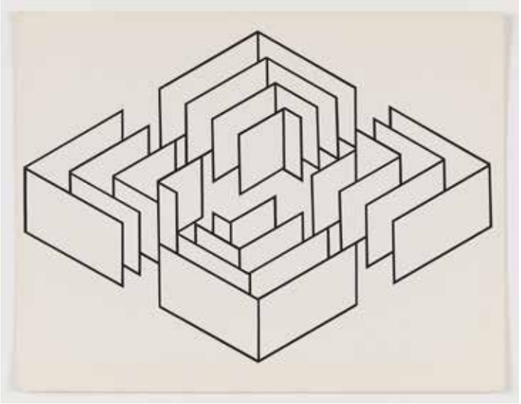


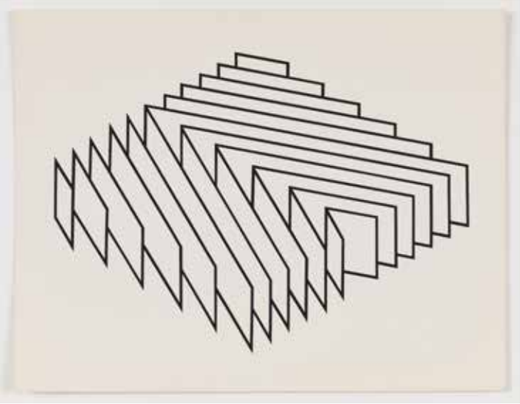


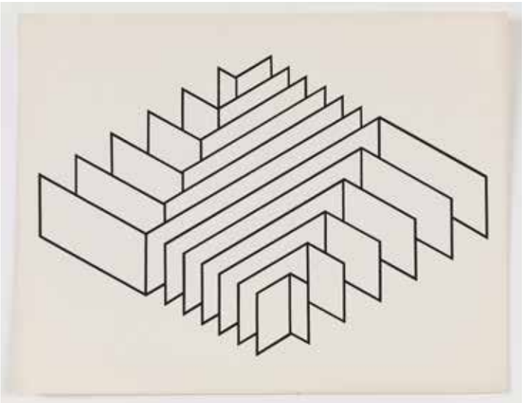


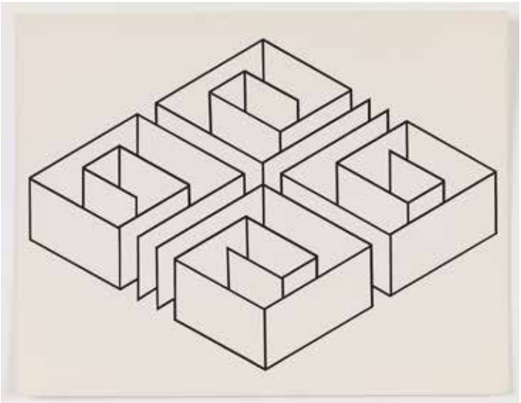


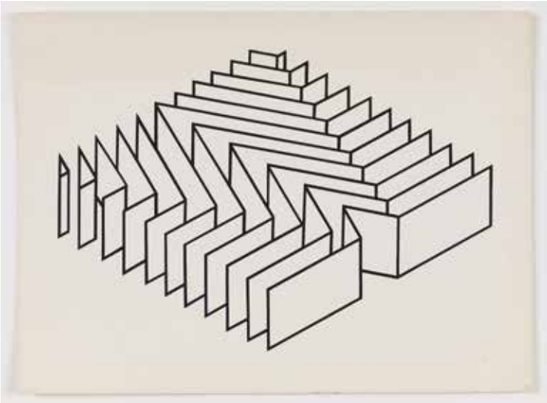


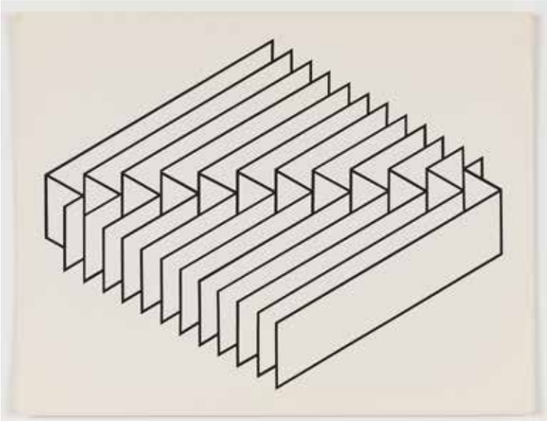


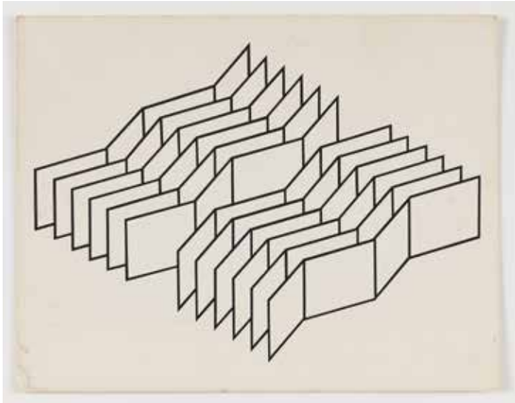


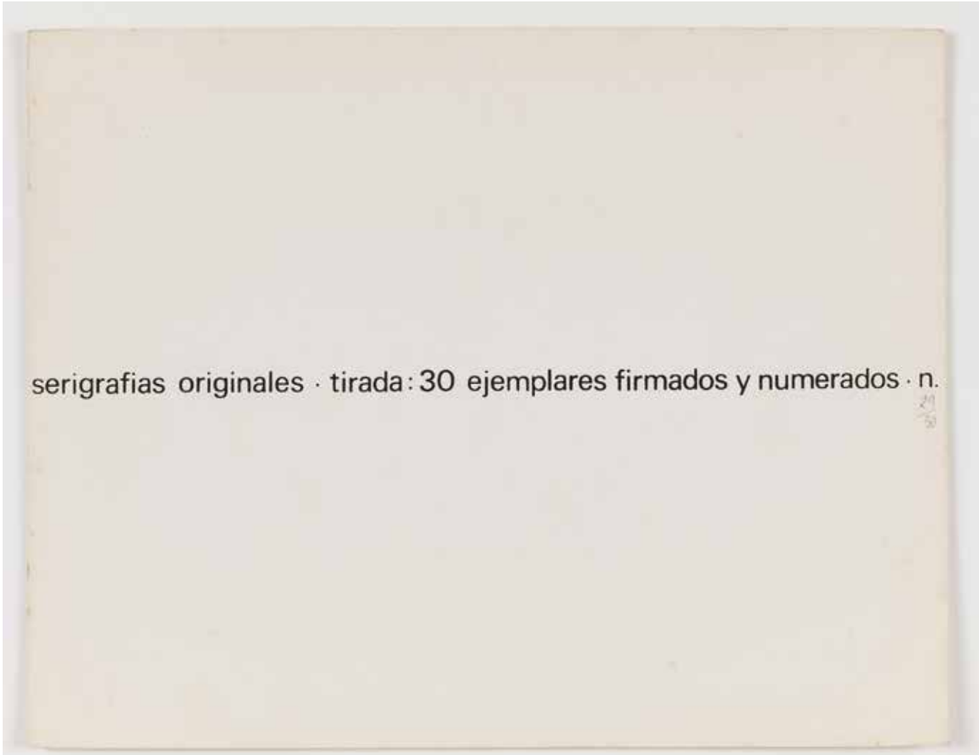


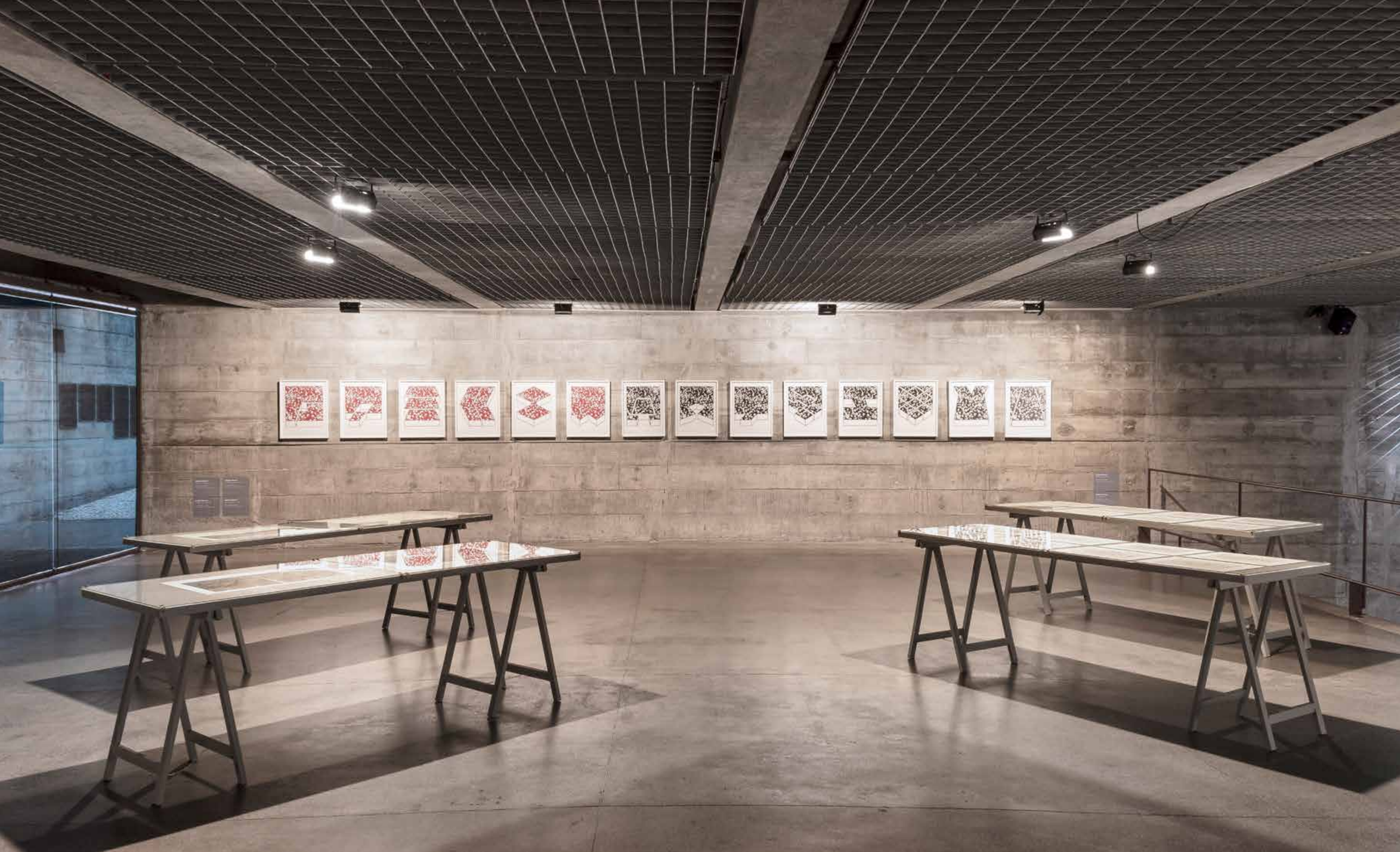


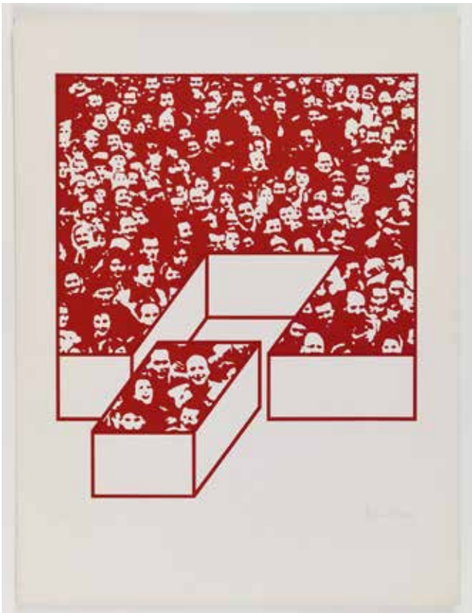


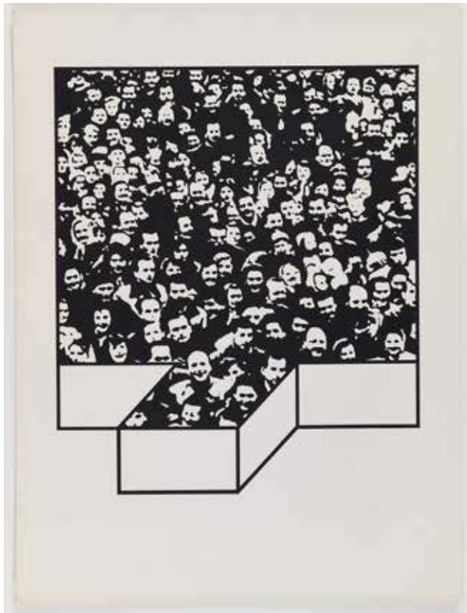




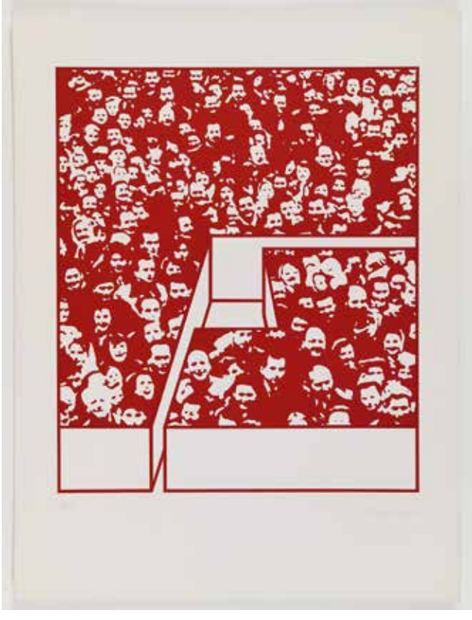

serigrafias originales · tirada: 30 ejemplares firmados y numerados · n.

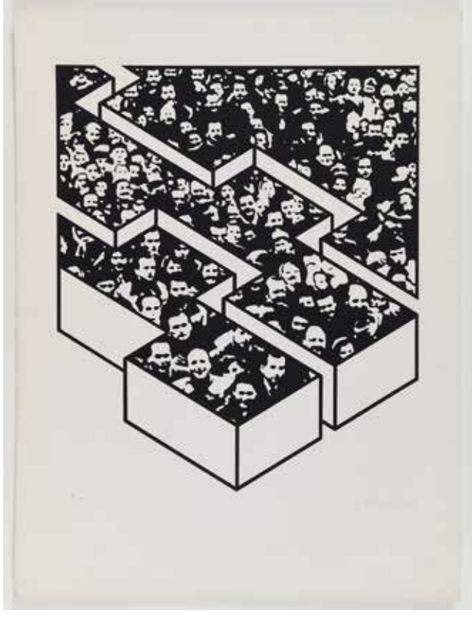


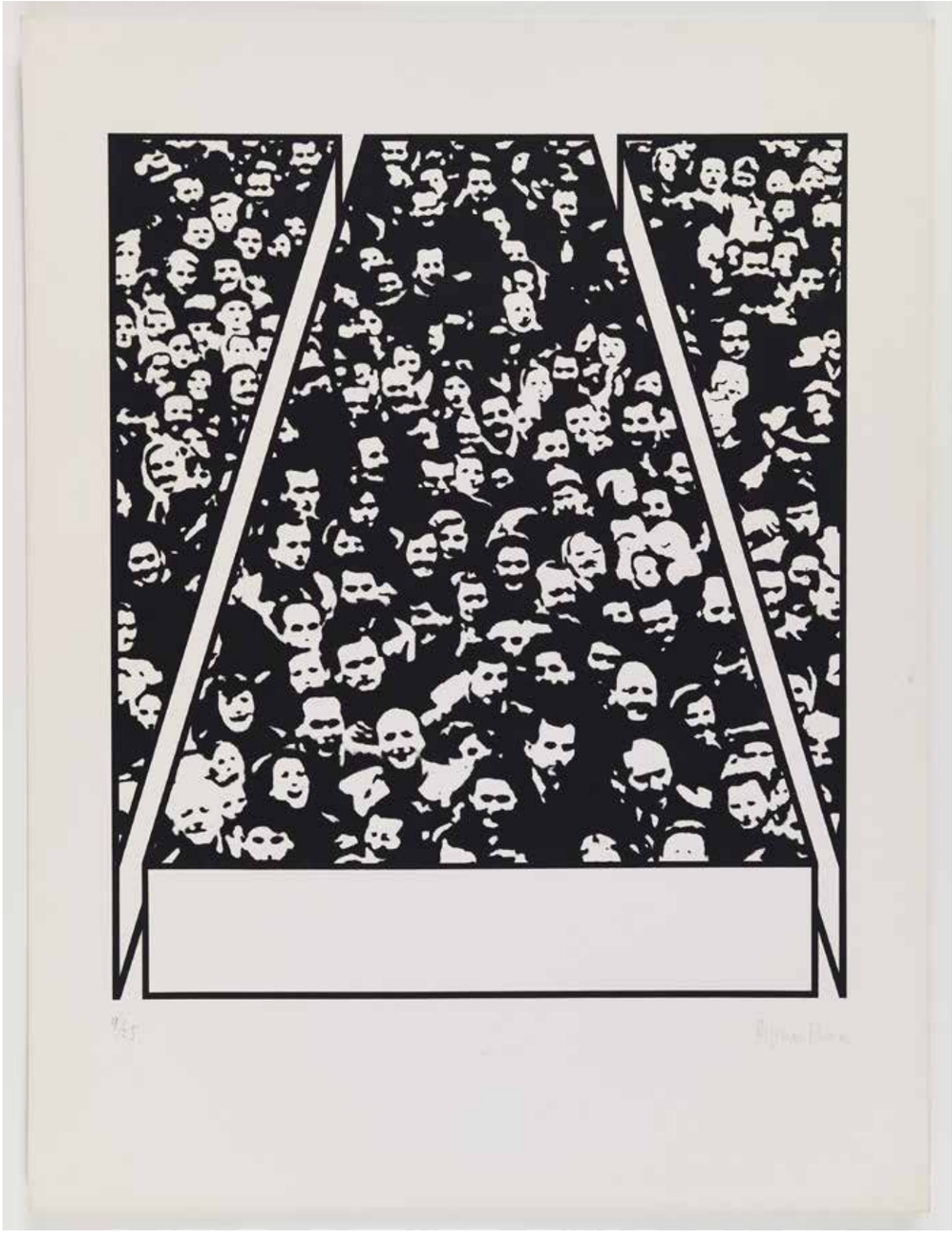


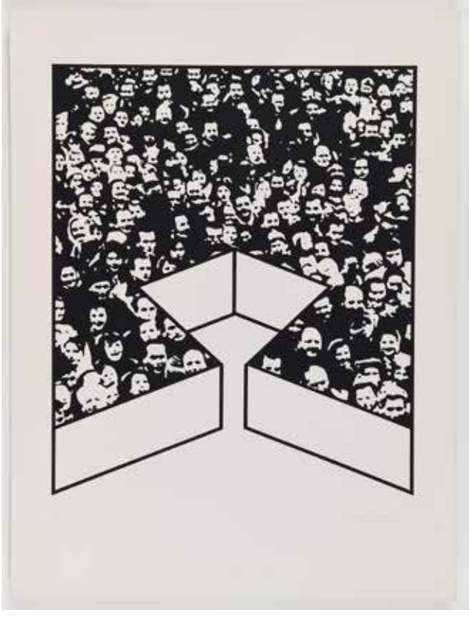


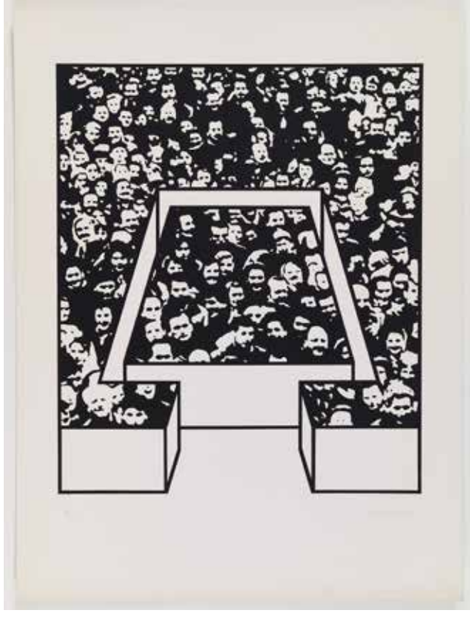
P. 64 - 73
Middle Class & Co, 1971
Serigrafia sobre papel
63,5 x 48,1cm
Screen printing on paper

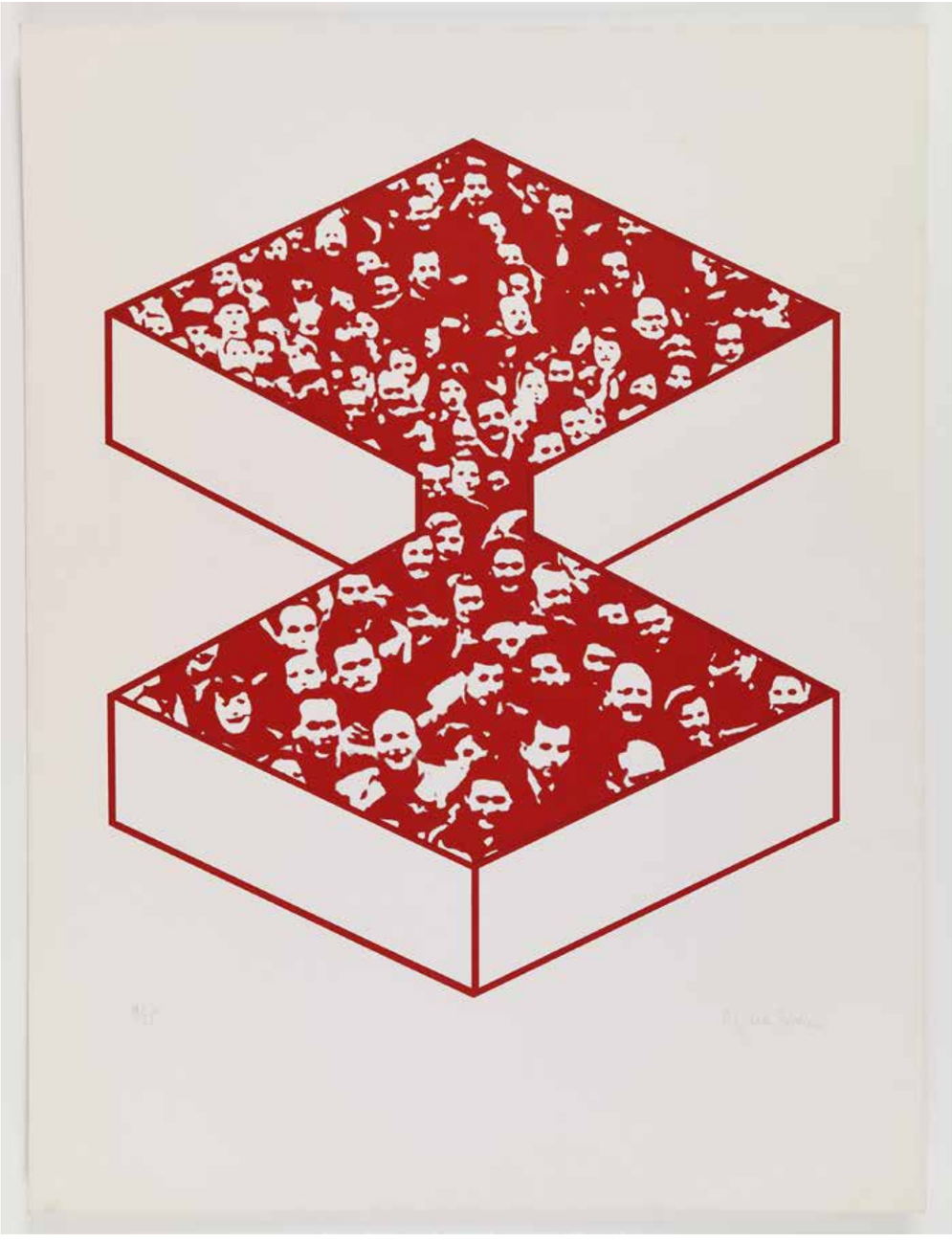


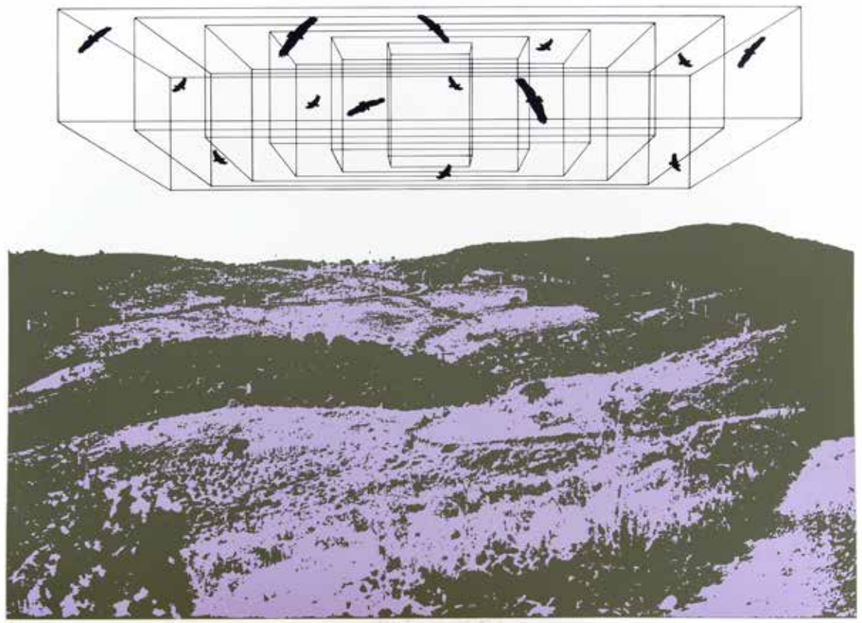




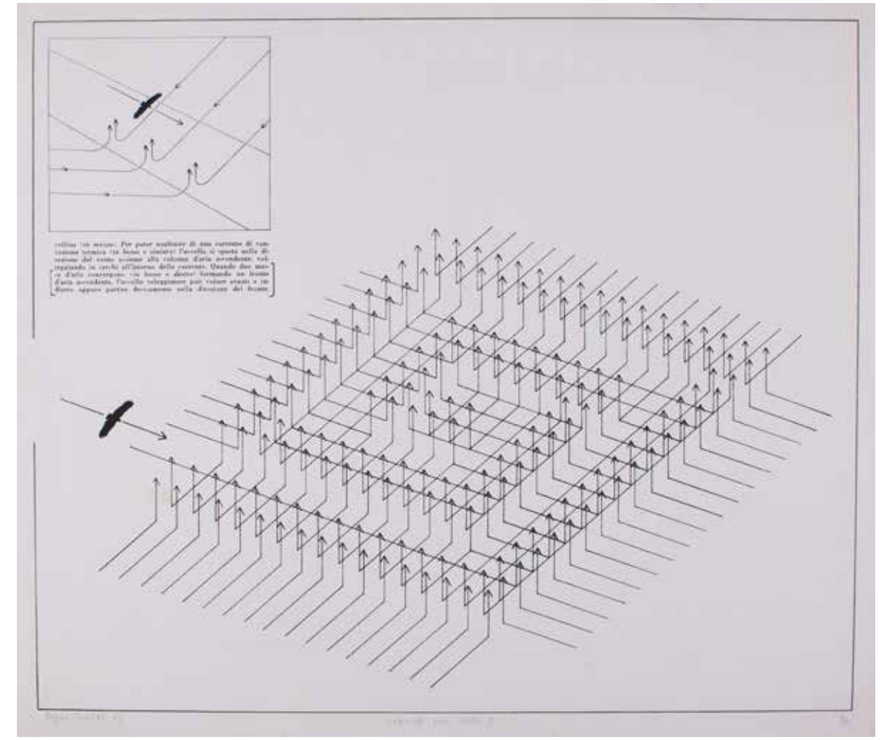






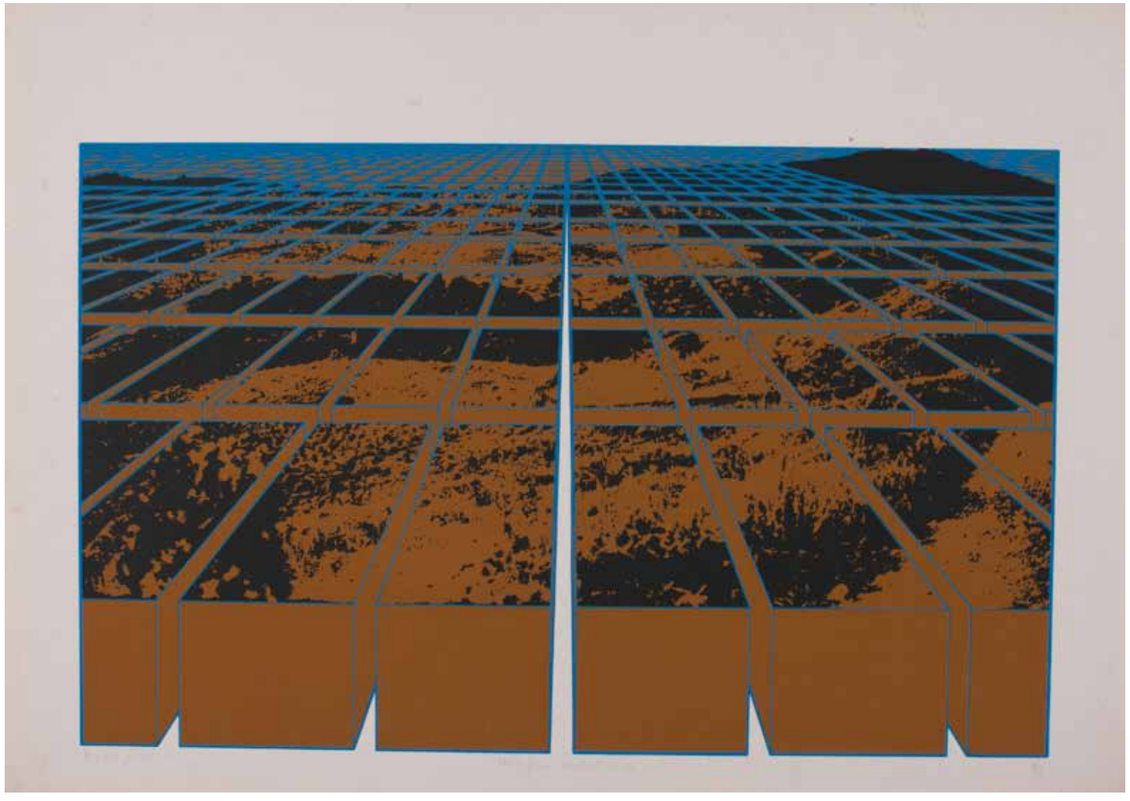


Destrutura para abutres, Edição 4/6, 1974
Serigrafia sobre papel
61,5 x 69 cm
Screen printing on paper

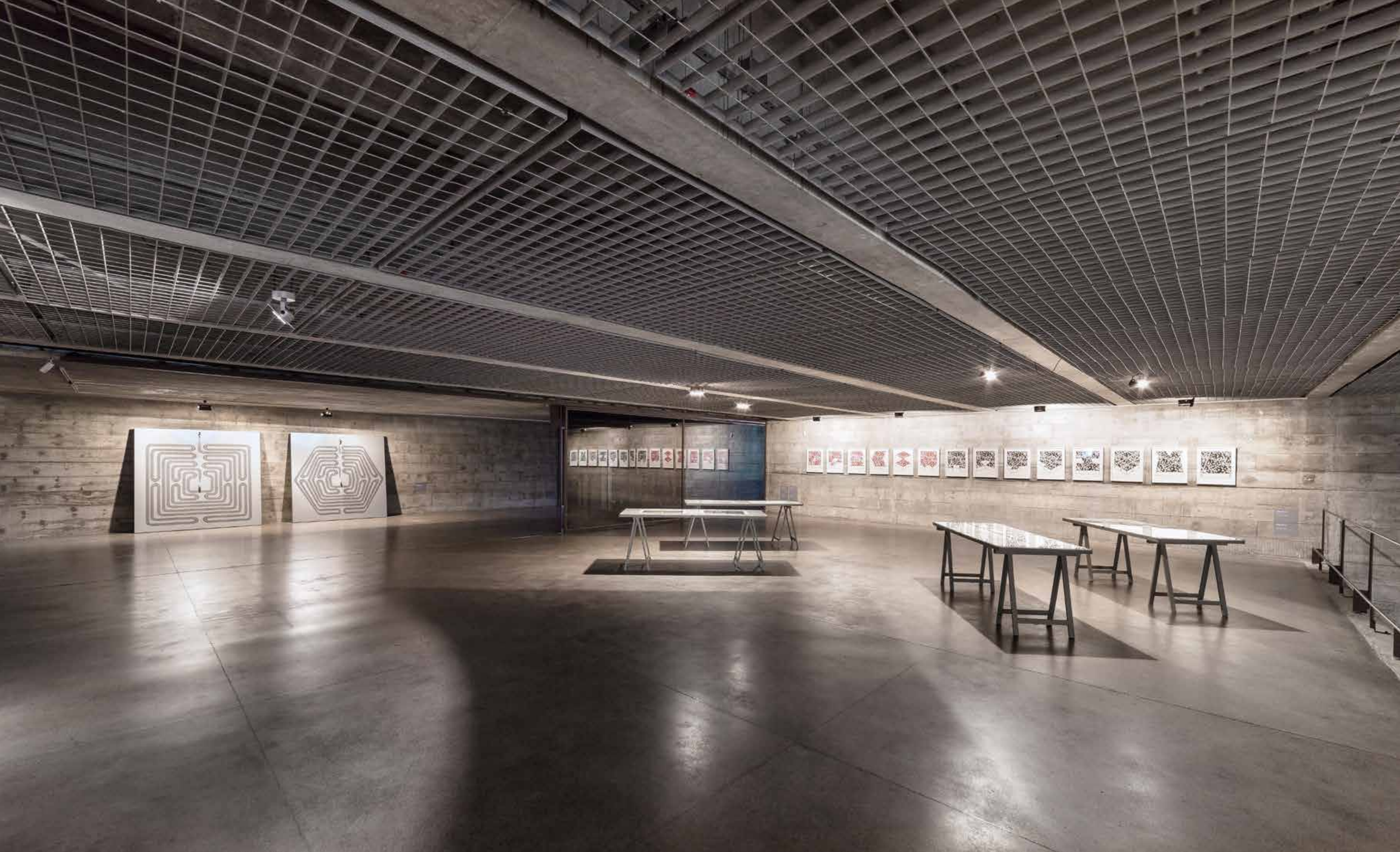


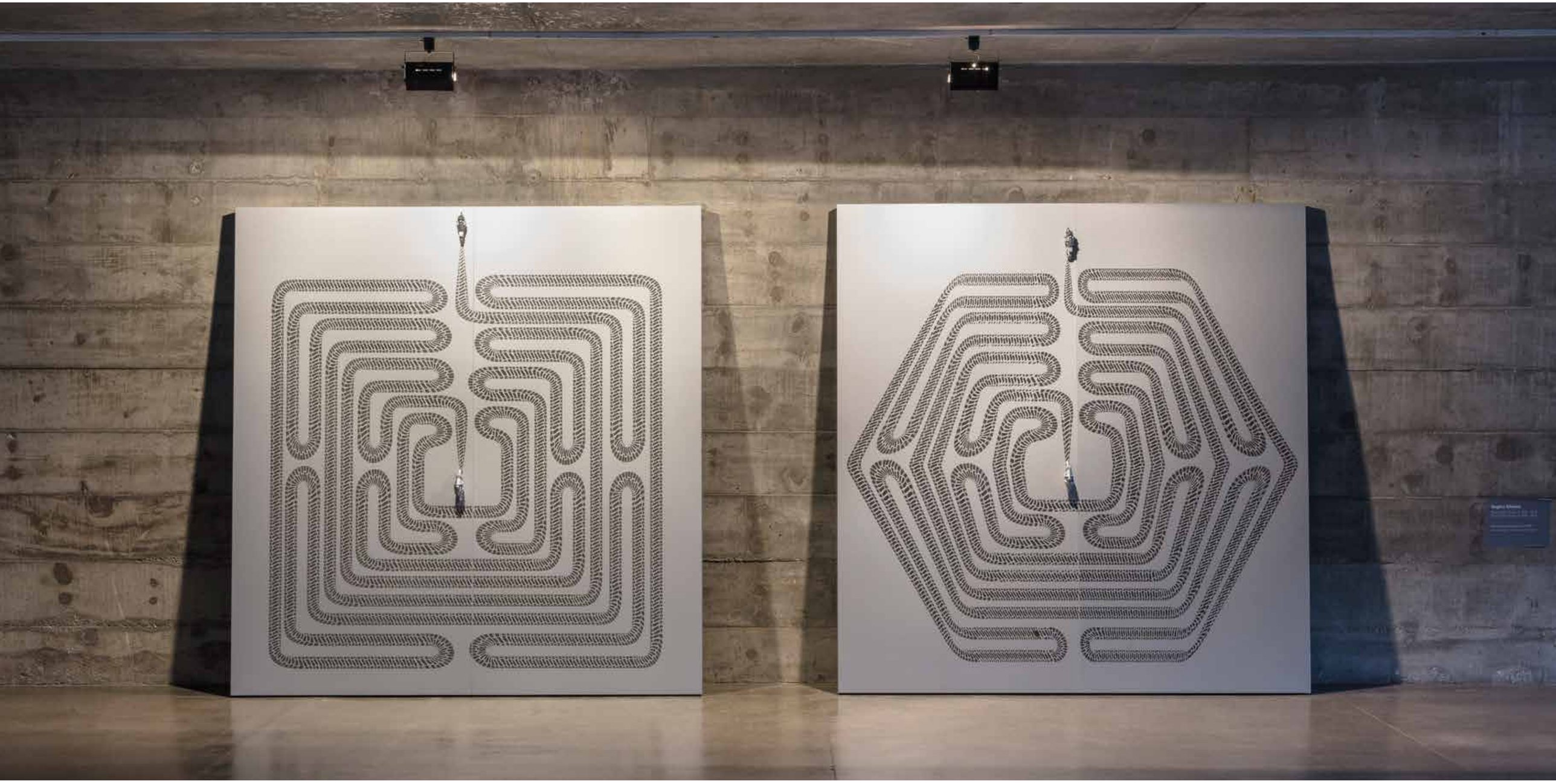
Labirinto para abutre I, Edição 4/6, 1974
Serigrafia sobre papel
61,5 x 69 cm
Screen printing on paper

Paisagem destruturada, Edição 1/6, 1975
Serigrafia sobre papel
52 x 69 cm
Screen printing on paper



Destrutura urbana 5, Edição 1/9, 1975
Serigrafia sobre papel
50 x 70 cm
Screen printing on paper





P. 82
Track Series (Snake 1), 2018
Gravação sobre chapa de ACM
220 x 200 cm
ACM plate engraving

P. 83
Track Series (Snake 2), 2018
Gravação sobre chapa de ACM
220 x 200 cm
ACM plate engraving

P. 85
Track Series (Snake 1), 2018, detalhe
Gravação sobre chapa de ACM
220 x 200 cm
ACM plate engraving

P. 82 - 84
Mundo, 2017
Praça Milton Santos
Cidade Universitária - USP
Porcelanato
Porcelain

Mundo, 2017
Praça Milton Santos
Cidade Universitária - USP
Vídeo, 3’24’’
Video, 3’24 ’’

Mundo (amostra), 2017
Recorte em porcelana
60 x 60 cm
Porcelain cutout

P. 91 - 93
Limiar, 2015
Vídeo digital 6’30’’
Digital video 6’30’’

Ljós

빛

MuBE de Portas Abertas

A exposição "Exit", de Regina Silveira, se expande na nova passarela do Shopping Cidade Jardim. Trata-se de uma obra desenvolvida especialmente para o local. Assim como no vídeo "Limiar", exposto na marquise do MuBE, em "Glossário (Rainbow), 2018, a artista parte da palavra luz em diferentes idiomas, alfabetos, tipografias e modos de escrita. A intervenção na passarela, como um prisma, traz a luz em seus vários espectros de cores e tons, como vitrais de uma catedral. Suspenso no ar, esse grande arco-íris arquitetônico, pode ser atravessado pelo público. A luz une os povos numa espécie de comunidade anterior ao aparecimento dos diversos idiomas. É como se a partir de um grande dicionário, um glossário, o público pudesse ler a palavra luz em outras línguas, todas ali, transparentes e límpidas como um céu sem nuvens.

Lista de idiomas

LUZ - Português, Castelhano, Galego
LUMINA - Romeno
SVETLO - Tcheco
LYS - Dinamarquês, Norueguês
LLUZ - Asturiano
ضوء - Árabe
LUX - Latin
LUME - Novial
CBET - Russo, Sérvio
LICHT - Alemão
LUMIÈRE - Francês
빛 - Coreano
LUS - Piemontês
LOUMIRE - Walon, Rusyn
SWIATLO - Polonês
LUMO - Esperanto, Ido
LUCE - Italiano, Napolitano
ISIQ - Turco
LUCI - Siciliano
LJÓS - Islandês
Φως - Grego
LUTZ - Provençal
LUMINE - Interlingua
光 - Gan, Japonês, Chinês
LLUM - Catalão
LIGHT - Inglês
VALO - Finlandês
LUXE - Vêneto
LIMYÈ - Haitiano
אור - Hebraico

Obra "Glossário (Rainbow)", 2018, produzida integralmente com recursos próprios do Shopping Cidade Jardim, sem o uso de incentivo fiscal.

MuBE with Open Doors

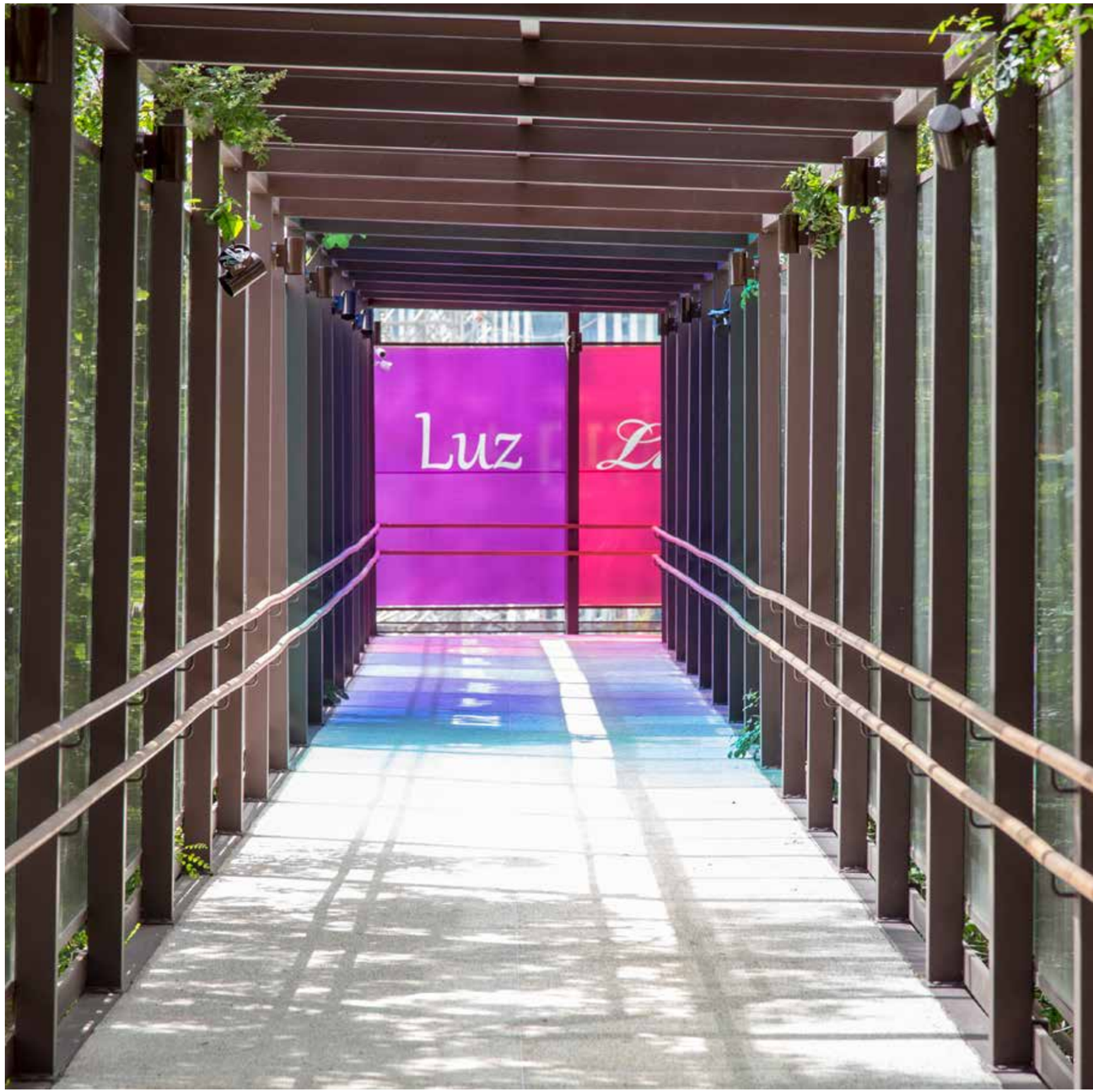
The exhibition "Exit", by Regina Silveira, is expanded to a new elevated walkway at Cidade Jardim shopping mall. It is a site-specific artwork. As in the video "Limiar", shown on the marquee of MuBE, in "Glossário (Rainbow)", 2018, the artist bases her work on the word luz (light) in different languages, alphabets, typographies and manners of writing. The intervention on the elevated walkway, like a prism, presents light in its various spectra of colors and tones, like the stained-glass windows of a cathedral. Suspended in the air, that large architectural rainbow can be walked through by the public. The light unites the people in a sort of community previous to the rise of the various languages. It is as though on the basis of a large dictionary, a glossary, the people could read the word *luz* in different languages, all of them there, clear and limpid like a cloudless sky.

List of languages

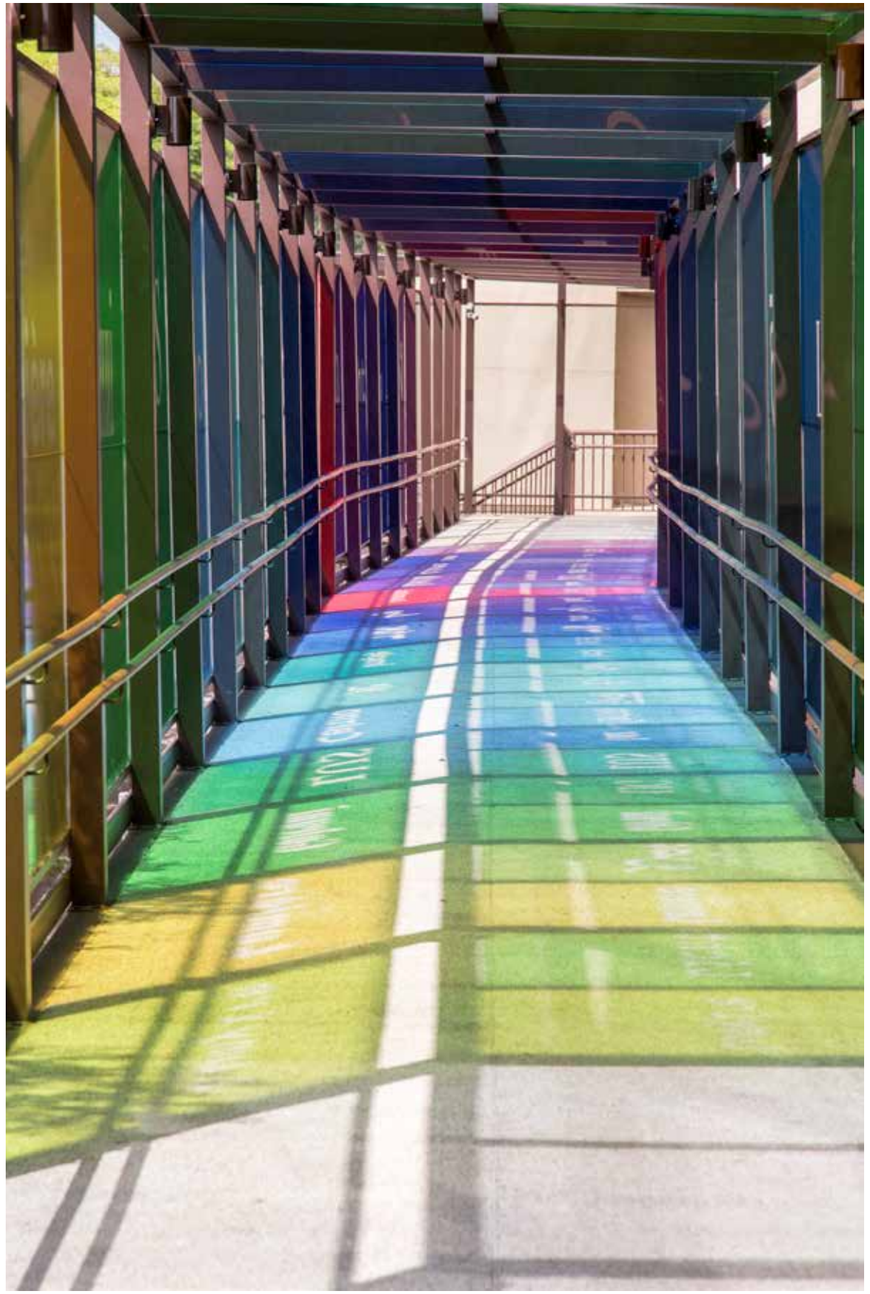
LUZ - Portuguese, Castilian, Galician
LUMINA - Romanian
SVETLO - Czech
LYS - Danish, Norwegian
LLUZ - Asturian
ضوء - Arabic
LUX - Latin
LUME - Novial
CBET - Russian, Serbian
LICHT - German
LUMIÈRE - French
빛 - Korean
LUS - Piedmontese
LOUMIRE - Walloon, Rusyn
SWIATLO - Polish
LUMO - Esperanto, Ido
LUCE - Italian, Napolitano
ISIQ - Turkish
LUCI - Sicilian
LJÓS - Icelandic
Φως - Greek
LUTZ - Provençal
LUMINE - Interlingua
光 - Gan, Japanese, Chinese
LLUM - Catalan
LIGHT - English
VALO - Finish
LUXE - Venetian
LIMYÈ - Haitian
אור - Hebrew

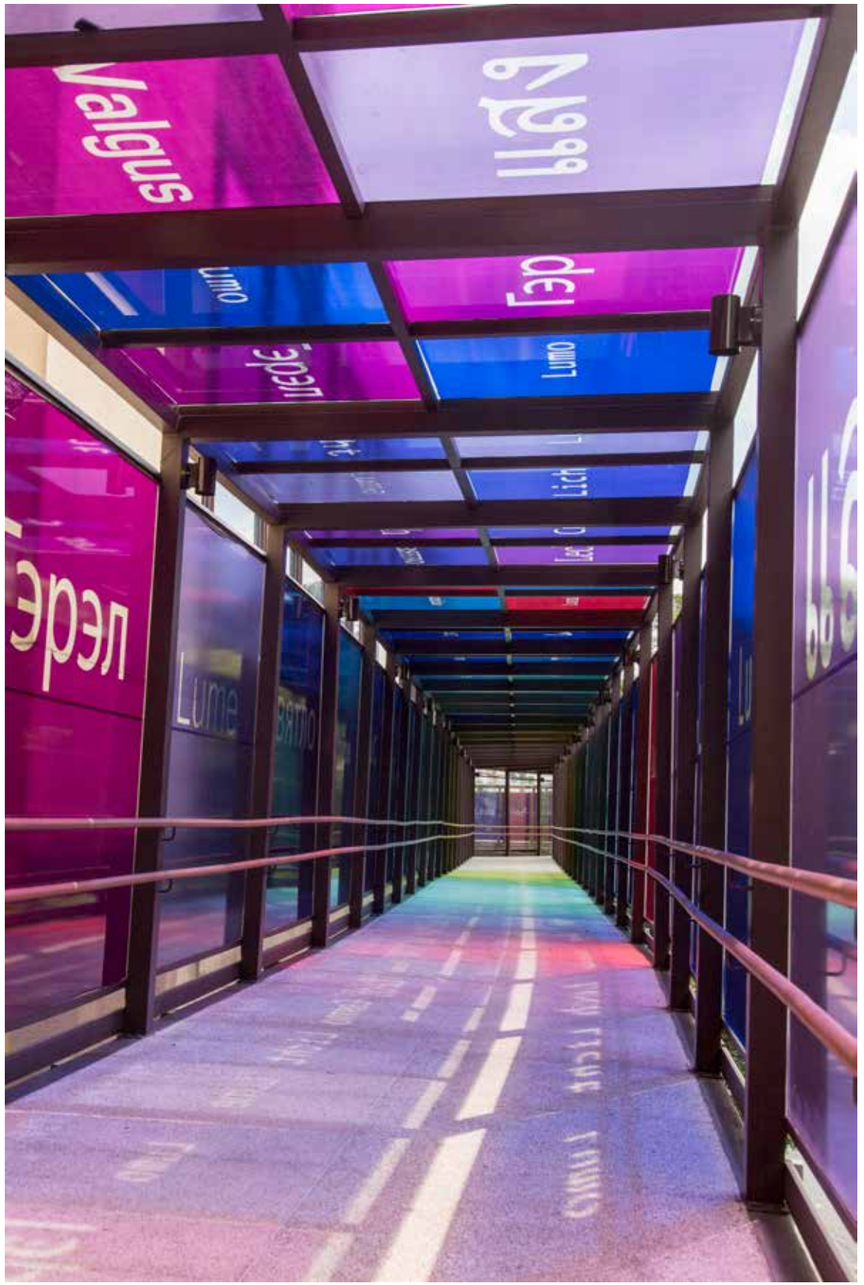
Work "Glossário (Rainbow)", 2018, produced entirely with Shopping Cidade Jardim's own resources, without the use of tax incentives.

P. 97 - 103
Glossário (Rainbow), 2018
Vinil adesivo
Adhesive vinyl



Light




Valgus
Lume
Lume

Lista de obras e créditos de imagens

List of works and image credits

P. 20
Mil e um dias, 2007 (2011)
Vídeo digital 2'47'', modo looping
Produção André Costa (Olhar Periférico Filmes)
Edição e Videografia Matias Lancetti
Trilha sonora Rogério Rochlitz
Foto: Arquivo MuBE
P. 20
Mil e um dias, 2007 (2011)
Digital video 2'47'', on looping
Production André Costa (Olhar Periférico Filmes)
Editing and Videography Matias Lancetti
Soundtrack Rogério Rochlitz
Photo: MuBE archive

P. 42 - 46, 49
Borders, 2018
Ambiente imersivo em realidade virtual, placas de linóleo e LED
1400 x 1400 cm
Coleção Itaú Cultural
Foto: Filipe Berndt
Immersive virtual reality environment, linoleum tiles with LED
Itaú Cultural Collection
Photo: Filipe Berndt

P. 47
Borders, 2018
Stills de animação para óculos de Realidade Virtual
Odair Gaspar
Rodrigo Barbosa
Stills from animation for Virtual Reality glasses

Capa, P. 48, 50 - 51
Sumidouro, 2018
Vídeo animação em looping, site specific
Acervo MuBE - Doação da artista
Foto: Filipe Berndt
Looping video animation, site specific
MuBE Collection - Artist's Donation
Photo: Filipe Berndt

P. 52, alto top
Sem fim II, Edição 30/30, 2001
Offset sobre papel
80,5 x 63 cm
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Estúdio de Arte Regina Silveira
Offset on paper
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Estúdio de Arte Regina Silveira

P. 52, baixo esquerda bottom left
Sem fim I, Edição 16/22, 2001
Offset sobre papel
93 x 66 cm
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Estúdio de Arte Regina Silveira
Offset on paper
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Estúdio de Arte Regina Silveira

P. 52, baixo direita bottom right
Sem fim III, Edição 8/25, 2001
Offset sobre papel
80,5 x 63 cm
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Estúdio de Arte Regina Silveira
Offset on paper
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Estúdio de Arte Regina Silveira

P. 53 - 55
Foto: Filipe Berndt
Photo: Filipe Berndt

P. 56 - 61
15 Laberintos, 1971
Silkscreen sobre papel
23,5 x 30 cm
Coleção particular
Foto: Estúdio de Arte Regina Silveira
Silkscreen on paper
Private collection
Photo: Estúdio de Arte Regina Silveira

P. 62 - 63
Foto: Filipe Berndt
Photo: Filipe Berndt

P. 64 - 73
Middle Class & Co, 1971
Serigrafia sobre papel
63,5 x 48,1cm
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Estúdio de Arte Regina Silveira
Screen printing on paper
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Estúdio de Arte Regina Silveira

P. 74
Destrutura para abutres, Edição 4/6, 1974
Serigrafia sobre papel
61,5 x 69 cm
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Estúdio de Arte Regina Silveira
Screen printing on paper
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Estúdio de Arte Regina Silveira

P. 75
Labirinto para abutre I, Edição 4/6, 1974
Serigrafia sobre papel
61,5 x 69 cm
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Estúdio de Arte Regina Silveira
Screen printing on paper
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Estúdio de Arte Regina Silveira

P. 77
Paisagem destruturada, Edição 1/6, 1975
Serigrafia sobre papel
52 x 69 cm
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Estúdio de Arte Regina Silveira
Screen printing on paper
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Estúdio de Arte Regina Silveira

P. 79
Destrutura urbana 5, Edição 1/9, 1975
Serigrafia sobre papel
50 x 70 cm
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Estúdio de Arte Regina Silveira
Screen printing on paper
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Estúdio de Arte Regina Silveira

P. 80 - 81
Foto: Filipe Berndt
Photo: Filipe Berndt

P. 82
Track Series (Snake 1), 2018
Gravação sobre chapa de ACM
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
220 x 200 cm
Foto: Filipe Berndt
ACM plate engraving
Artist'scollection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Filipe Berndt

P. 83
Track Series (Snake 2), 2018
Gravação sobre chapa de ACM
220 x 200 cm
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Filipe Berndt
ACM plate engraving
Artist'scollection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Filipe Berndt

P. 85
Track Series (Snake 1), 2018, detalhe
Gravação sobre chapa de ACM
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
220 x 200 cm
Foto: Filipe Berndt
ACM plate engraving
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Filipe Berndt

P. 86 - 88
Mundo, 2017
Praça Milton Santos
Cidade Universitária - USP
Porcelanato
Foto: Bruna Goldberger Coelho
Porcelain
Photo: Bruna Goldberger Coelho

P.89
Mundo, 2017
Praça Milton Santos
Cidade Universitária - USP
Vídeo, 3'24''
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Filipe Berndt
Video, 3'24 ''
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Filipe Berndt

P. 89
Mundo (amostra), 2017
Recorte em porcelana
60 x 60 cm
Coleção Ronald Monreal
Foto: Filipe Berndt
Porcelain cutout
Ronald Monreal collection
Photo: Filipe Berndt

P. 91 - 93
Limiar, 2015
Vídeo digital 6'30''
Coleção da artista, Cortesia Luciana Brito Galeria
Foto: Filipe Berndt
Digital video 6'30''
Artist's collection, Courtesy Luciana Brito Galeria
Photo: Filipe Berndt

P. 97 - 103
Glossário (Rainbow), 2018
Vinil adesivo
Coleção Shopping Cidade Jardim
Foto: Eduardo Verderame
Adhesive vinyl
Shopping Cidade Jardim collection
Photo: Eduardo Verderame

O MuBE agradece
MuBE would like to thank

Cleusa Garfinkel, Ksenia e Marcos Amaro

Ana Christina Degens, Ana Luiza Garfinkel, Antonio Marcos Moraes Barros, Antonio Wever, Augusto Livio Malzoni, Beatriz Vicente de Azevedo, Bernardo Faria, Bruno Garfinkel, Camila de Assunção Appel, Carlota Rensi Meneghel, Carol Bueno, Carolina Massad Cury, Cleiton de Castro Marques, Daniela Cerri Seibel, Daniela Villela, Denise Aguiar, Dino Samaja, Eduardo Castro, Elenir e João Zogby, Elisa Botelho Condé, Fábio Luchetti, Flavia Velloso, Francisco Pedroso Horta, Helio Seibel, Heloisa Samaia, Houssein Jarouche, Ilaria Affricano, Israel Vainboim, Jayme Vargas da Silva, João Carlos de Figueiredo Ferraz, Jorge Landmann, José Marcelo Braga Nascimento, Karla Meneghel, Luiz Mussnich, Marcelo Orlando, Marcelo Parodi, Marcio Kogan, Marcos Arbaitman, Marcos Chaves Ladeira, Marcos Moraes Barros, Maria Roseli Siqueira, Mariana Auriemo, Monica Hollander, Neide Helena de Moraes, Olavo Setúbal Jr., Patricia Verderesi Schindler, Paula Almeida Schmeil Jabra, Patrick Larragoit, Paulo Proushan, Priscila Parodi, Raquel Novais, Renata Daré, Ricardo Brito, Roberto Klabin, Roberto Teixeira da Costa, Roberto Vilela, Rodrigo Monteiro de Castro Rosana Coury, Rose Siqueira, Sabina Lowenthal, Sergio Comolatti, Simone Garfinkel, Soraya Milan, Telmo Porto, Titiza Nogueira, Vera Diniz, Vilma Eid, Vittoria Meneghel e Washington Cinel

Paulo Mendes da Rocha

Dan Galeria, Galeria Almeida e Dale, Galeria Marilia Razuk e Galeria Nara Roesler

O apoio à exposição “Exit” por parte do Shopping Cidade Jardim, do Itaú Cultural, de Luciana Brito Galeria e dos colecionadores que emprestaram suas obras para a mostra.

Support to the exhibition “Exit” provided by Shopping Cidade Jardim, Itaú Cultural, Luciana Brito Galeria and the collectors that lent art works for the show.

MuBE

Conselho de Administração

Presidente do Conselho
Antonio Wever

Conselheiros
Anna Carolina Bueno Cardoso
Antonio Marcos Moraes Barros
Beatriz Vicente de Azevedo
Cinara Ruiz
Cleiton Marques
Daniela Cerri Seibel
Denise Aguiar
Dino Samaja
Eduardo Avila de Castro
Jayme Vargas
João Carlos de Figueiredo Ferraz
José Marcelo Braga Nascimento
Luiz Antunes Maciel Mussnich
Marcio Kogan
Marcos Arbaitman
Marcos Chaves Ladeira
Neide Helena de Moraes
Patrícia Verderesi Schindler
Paulo Proushan
Ricardo Brito
Roberto Klabin
Roberto Teixeira da Costa
Roberto Villela
Rodrigo Rocha Monteiro de Castro
Soraya Paulucci Milan
Telmo Porto
Washington Cinel

Conselho Fiscal
Marcelo Orlando
Maria Aparecida Brecheret
Renata Daré

Diretoria
Jorge Landmann - Diretor Presidente
Flavia Velloso - Diretora Vice-Presidente
Francisco Pedroso Horta
Karla Meneghel
Raquel Novais

Curador Chefe
Cauê Alves

Conservação
Flávia Vidal - Coordenadora
Marcus Vinícius de Arruda Camargo

Montagem e Manutenção
Wilton Rodrigues - Coordenador
Alex Souza, Carlos Rennan Santos David,
José Geraldo Gomes e Tiago Erivelton de Oliveira

Marcenaria
Cilso Aparecido de Oliveira

Produção e Design
Luisa Zucchi

Administrativo e Financeiro
Lucas Denker
Victor Hugo Ramos

Educativo e Mediação
Talita Paes - Coordenadora
Amanda de Sordi, Daniel Oliveira, Fernanda Tang, Giovana Nacca, Jéfferson Luiz, Julie Dias, Leandro de Santana Silva, Matheus Ferreira, Pedro L. Carpinelli, Ricardo Castanho, Sophia Donadelli

Seguranças
Dorgival de Santana, Edson Nascimento dos Santos, Luiz Carlos Moreira Teodoro e Raimundo dos Santos

Segurança Contratada
Gocil

MuBE - Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia
Silveira, Regina, 1939 -
Exit / Regina Silveira;
Curadoria de Cauê Alves;
Tradução de John Norman;
São Paulo: MuBE, 2018 - 2019
il.

Textos em português e inglês
Exposição realizada no MuBE, de 11 de agosto de 2018 a 04 de novembro de 2018.

1. Artes plásticas - Brasil - Exposições - Catálogos.
2. Artistas - Brasil - Exposições. I. Alves, Cauê. II. MuBE - Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia. III. Título.

Este livro foi produzido para a exposição "Exit", realizada no MuBE - Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, com texto composto em Avenir. Os papéis utilizados para o miolo e para a capa foram Couché fosco 150 g/m² e 210 g/m², respectivamente.