



Trabajo de
Fin de Máster

**Regina Silveira: Estudio
de obra e interacciones
visuales en el espacio**

José Joël Ruíz Russo

Tutora: Miriam Elena Cortés López

Junio 2025

Trabajo de fin de máster presentado en la Facultad de Humanidades (Campus de Lugo) de la Universidad de Santiago de Compostela para la obtención del Máster de Servicios Culturales

Resumen

Este trabajo analiza la trayectoria de la artista Regina Silveira y demuestra cómo su “dibujo expandido” convierte la línea en dispositivo crítico capaz de desenmascarar las arquitecturas del poder, desde las dictaduras del Cono Sur hasta el cubo blanco museístico. Tras situarla en el conceptualismo latinoamericano, la crítica institucional y el feminismo performativo, se estudia su recepción en España a través de diferentes muestras, fundamentales ante la ausencia de una monografía completa. El estudio concluye con la propuesta de una I Bienal Internacional de Dibujo en Santiago de Compostela, estructurada en seis ejes temáticos y con una sala monográfica dedicada a la artista, reivindicando el dibujo como lenguaje autónomo, espacial y político.

Palabras clave: Regina Silveira, dibujo expandido, crítica institucional, arte conceptual, bienal.

Resumo

Este traballo analiza a traxectoria da artista Regina Silveira e demostra como o seu “debuxo expandido” converte a liña nun dispositivo crítico capaz de descarnar as arquitecturas do poder, desde as ditaduras do Cono Sur ata o cubo branco museístico. Despois de situala no conceptualismo latinoamericano, na crítica institucional e no feminismo performativo, estúdase a súa recepción en España a través de diversas mostras, fundamentais ante a ausencia dunha monografía completa. O estudo conclúe coa proposta dunha I Bienal Internacional de Debuxo en Santiago de Compostela, estruturada en seis eixos temáticos e cunha sala monográfica dedicada á artista, reivindicando o debuxo como linguaxe autónoma, espacial e política.

Palabras clave: Regina Silveira, debuxo expandido, crítica institucional, arte conceptual, bienal.

Abstract

This study analyses the career of Regina Silveira and shows how her “expanded drawing” turns the line into a critical device capable of exposing power structures, from Southern-Cone dictatorships to the museum white cube. After positioning her within Latin-American conceptualism, institutional critique and performative feminism, it examines her reception in Spain through several key exhibitions—an essential record in the absence of a comprehensive monograph. The study culminates in a proposal for a First International Drawing Biennial in Santiago de Compostela, organised around six thematic strands and featuring a monographic gallery devoted to the artist, thereby asserting drawing as an autonomous, spatial and political language.

Keywords: Regina Silveira, expanded drawing, institutional critique, conceptual art, biennial.

Índice

1	Introducción.....	5
Bloque I		
2	Estado de la cuestión	6
2.1	Contexto histórico-artístico.....	6
2.1.1	Latinoamérica en el siglo XX: dictaduras, censura, vanguardias y arte conceptual.....	6
2.1.2	El papel de las mujeres en el arte contemporáneo latinoamericano	9
2.1.3	Crítica institucional y nuevos medios.....	12
2.2	La artista: Regina Scalzilli Silveira	16
2.2.1	Formación y configuración de un estilo	18
2.2.2	Elementos clave en su obra	20
2.3	Proyectos y obras seleccionadas.....	23
2.3.1	<i>Jogos de Arte</i> (1977).....	23
2.3.2	<i>Dilatáveis</i> (1980)	24
2.3.3	<i>In absentia</i> (1983–1998)	25
2.3.4	<i>The Saint Paradox</i> (1994)	27
2.3.5	Grandes instalaciones espaciales y obras <i>site-specific</i>	29
Bloque II		
3	Propuesta de exposición bienal.	31
3.1	El relato expositivo.....	32
3.1.1	Intención curatorial.....	32
3.1.2	Objetivos de la exposición.....	32
3.1.3	Discurso expositivo	33
3.2	Selección de título.....	34
3.3	Duración y espacio seleccionado.....	35
3.3.1	Ventajas curatoriales y logísticas	36
3.3.2	Fechas y horario propuestos	36

3.4	Selección de temas.....	37
3.5	Actividades complementarias.....	39
3.5.1	Concurso Internacional de Dibujo Contemporáneo	39
3.5.2	Programa de charlas, coloquios y foros críticos	39
3.5.3	Laboratorio “Línea Viva”: difusión y mediación digital.....	40
3.5.4	Gaiás Comic Hub: mercado y encuentro profesional.....	40
4	Conclusiones	41
5	Referencias bibliográficas.....	43
6	Anexos	46

1 Introducción

El dibujo, tradicionalmente relegado en la historiografía del arte a la condición de etapa preparatoria o documento íntimo, ha adquirido en las últimas décadas una centralidad ineludible para comprender las transformaciones conceptuales y espaciales del arte contemporáneo. Ninguna trayectoria ejemplifica mejor esta mutación que la de Regina Scalzilli Silveira (Porto Alegre, 1939), cuya práctica —sostenida durante más de sesenta años— ha convertido la línea en herramienta crítica capaz de desestabilizar los imaginarios del poder y de reconfigurar la experiencia perceptiva del espectador. En el presente trabajo se propone reconstruir ese itinerario, situarlo en el tejido político-cultural latinoamericano e investigar, a partir de él, el potencial del dibujo como lenguaje expandido para una propuesta curatorial de alcance internacional.

El estudio se articula en dos grandes bloques. El primero ofrece una revisión histórico-crítica que conecta la obra de Silveira con la emergencia del arte conceptual latinoamericano, la crítica institucional y las corrientes feministas que han reescrito el canon desde los años setenta. El segundo traslada dichas conclusiones al plano operativo mediante la formulación de la I Bienal Internacional de Dibujo de Santiago de Compostela, proyecto que aspira a reinstalar el trazo—del milímetro al monumento—en el centro de la agenda museística gallega.

Metodológicamente, la investigación combina tres niveles de aproximación. En primer lugar, se ha realizado una revisión bibliográfica y documental exhaustiva en bases especializadas (JSTOR, Dialnet, Iacobus-USC), complementada con el análisis de diversas obras clave. En segundo término, se han consultado los archivos, catálogos y registros audiovisuales de las principales exposiciones españolas en las que la autora ha participado: Luz/Lumen (Museo Reina Sofía, 2005), Escultura expandida (Artium, 2012) y, muy especialmente, Sombras, líneas, distorsiones (La Virreina, Barcelona, 2024), acompañada de un libreto divulgativo que, pese a su formato sintético, constituye la referencia más actualizada sobre la recepción peninsular de su obra. Por último, se ha realizado un trabajo de campo museográfico *in situ* en el Museo Gaiás para verificar las condiciones técnicas que acompañan la propuesta bienal.

La combinación de estas herramientas permite suplir, siquiera provisionalmente, la ausencia de una monografía integral sobre Regina Silveira, todavía pendiente quizá porque la artista continúa en activo y su corpus sigue expandiéndose. Al mostrar cómo su obra se ha exhibido y discutido en el contexto español, este trabajo no sólo reivindica la relevancia

transnacional de Silveira, sino que evidencia la urgencia de pensar el dibujo como dispositivo crítico y curatorial en la escena contemporánea. Con ello se justifica la pertinencia de la bienal propuesta y se invita a repensar las políticas de la línea en un tiempo que exige nuevas cartografías de la percepción y de la memoria colectiva.

Bloque I

2 Estado de la cuestión

2.1 Contexto histórico-artístico

2.1.1 Latinoamérica en el siglo XX: dictaduras, censura, vanguardias y arte conceptual

A lo largo del siglo XX, Latinoamérica experimentó grandes cambios políticos, sociales y culturales que impactaron de manera significativa en su producción artística. Para entender el arte que emergió en este escenario, es crucial considerar tres fuerzas fundamentales que se unieron en ese periodo: el progreso de las dictaduras militares, la renovación estética promovida por las vanguardias y el surgimiento del arte conceptual como medio de resistencia (Meza-Huacuja y Juárez, 2022).

Pero para entender lo que pasaría en Latinoamérica es importante lo que estaba sucediendo en otras partes del globo, a nivel histórico-cultural. La escena artística de Norteamérica vivió, entre 1913 y los años cincuenta, un proceso de institucionalización y consolidación que desplazó definitivamente el centro de la modernidad de París a Nueva York. El *Armory Show* de 1913 actuó como detonante: su choque frontal con los gustos académicos estadounidenses no solo introdujo a Duchamp, Matisse o Picasso, sino que convenció a coleccionistas y museos de que el futuro pasaba por el arte de vanguardia (Rorimer, 2004).

A partir de entonces se fueron asentando los pilares de un ecosistema propicio: en 1929 se inauguraba el Museum of Modern Art bajo la dirección de Alfred H. Barr Jr., apenas una semana después del “jueves negro”, con la ambición programática de convertirse en la “mayor institución de arte moderno del mundo” (*The Museum of Modern Art History* | MoMA, s. f.).

Ese marco institucional se vio reforzado por la profesionalización de la crítica de arte. En 1939, el mismo año en que se trasladaba la sede definitiva del MoMA a la calle 53 y en que Europa se precipitaba hacia la guerra, el joven Clement Greenberg publicaba “Avant-Garde and Kitsch” en la revista *Partisan Review* (Aznar Almazán et al., 2011). En ese texto fundacional Greenberg erigía una nítida frontera entre la “alta cultura” autónoma y las formas populares —kitsch—, señalando que la misión de la vanguardia consistía en depurar los medios específicos de cada disciplina (planitud, bidimensionalidad, pigmento en la pintura) frente a la contaminación ilustrativa del realismo. Ese énfasis en la especificidad medial sentó las bases del formalismo que, a su juicio, garantizaba la “pureza” y la supervivencia del arte moderno (Aznar Almazán et al., 2011, p. 161).

La coyuntura política resultó decisiva. Tras la victoria franquista (1 de abril de 1939), el pacto nazi-soviético (23 de agosto) y la posterior caída de París (junio de 1940), la percepción de un continente europeo dominado por fascismos y totalitarismos reforzó la idea de Estados Unidos como último bastión democrático. La entrada masiva de artistas e intelectuales exiliados —Breton, Masson, Mondrian o Ernst— y la clausura simbólica de la vanguardia europea legitimaron la pretensión neoyorquina de heredar su liderazgo cultural. A la vez, la pintura regionalista que había florecido durante la Gran Depresión —Thomas Hart Benton, Grant Wood o John Steuart Curry— empezó a verse como un anacronismo vinculado tanto al populismo como a la propaganda realista de los totalitarismos; su rápido declive en los años cuarenta abrió el camino a corrientes más radicales (Seiferle, 2018).

El estallido de la Guerra Fría y la paranoia anticomunista del macartismo (1950-54) consolidaron esta evolución. La abstracción, defendida por Greenberg y por figuras como Alfred Barr desde el MoMA, se presentó como metáfora de la libertad individual frente a las estéticas dirigidas del realismo soviético (Foster et al., 2016, p. 513). Incluso los programas de diplomacia cultural —en ocasiones financiados encubiertamente por la CIA a través del *Congress for Cultural Freedom*— promocionaron el expresionismo abstracto de Pollock, Rothko o Newman como demostración de la vitalidad creativa de la democracia estadounidense (Halley, 2020).

En esa misma década, el crítico Harold Rosenberg proponía en “The American Action Painters” (1952) una lectura existencial del acto pictórico —la tela como “arena” de acción— que, si bien divergía del formalismo greenbergiano, coincidía en situar a Nueva York como epicentro de la vanguardia (Foster et al., 2016, p. 509).

La alianza entre crítica, instituciones y política exterior cristalizó en un triunfo discursivo del arte moderno que desplazó el referente cultural occidental al hemisferio norte y a la abstracción. Ese relato —la pintura como territorio autónomo, capaz de encarnar los valores de la libertad frente a todo dogmatismo— conviviría, sin embargo, con prácticas figurativas de denuncia (Ben Shahn, Jacob Lawrence) que fueron ninguneadas o tachadas de “pro-soviéticas”, lo que evidencia las tensiones entre estética y hegemonía política.

Para hacer una breve recapitulación, la consolidación del formalismo estadounidense y del expresionismo abstracto no puede separarse de los factores estructurales — institucionales, críticos y geopolíticos— que operaron entre 1929 y 1955. Este entramado explica tanto la legitimación internacional del arte norteamericano como la simultánea marginación de lenguajes figurativos, al tiempo que prepara el terreno para la irrupción posterior del pop art y del minimalismo. Frente al conceptualismo latinoamericano y al informalismo español, la abstracción neoyorquina encarnó una estrategia distinta: convertir la autonomía formal en instrumento ideológico y en símbolo de un “mundo libre” que Estados Unidos pretendía liderar.

Durante las décadas de 1960 y 1970, buena parte de los países latinoamericanos vivieron bajo regímenes autoritarios como en Brasil (1964-1985), Argentina (1976-1983) o Chile (1973-1990) que impusieron censura, represión y control social (Galeano y Valencia Grajales, 2016). Ante esta situación, muchos artistas buscaron estrategias para seguir creando y comunicando sin exponerse directamente a la represión: recurrieron a la metáfora, al simbolismo, y a medios periféricos como el arte postal y los murales (Julieta Deossa, 2024).

Las vanguardias latinoamericanas, influenciadas inicialmente por corrientes europeas como el dadaísmo, el surrealismo o el constructivismo, evolucionaron en una dirección muy particular, adaptándose a una realidad política mucho más convulsa. Movimientos como el “Neoconcretismo” en Brasil o el Grupo de los Trece en Argentina proponían no solo una ruptura formal con el arte tradicional, sino que también cuestionaban de manera directa las instituciones y los discursos oficiales (Brito, 2015). En este contexto, el arte conceptual ganó protagonismo como una herramienta crítica. La desmaterialización de la obra, la importancia del proceso sobre el objeto, la incorporación de la palabra, del gesto o de la acción efímera, permitieron a los artistas esquivar la censura y conectar de forma más directa con la sociedad. No se trataba simplemente de crear belleza, sino de activar la conciencia crítica del espectador y ofrecerle nuevas maneras de ver y entender la realidad (Berger, 2019, pp. 28-36)

El arte conceptual latinoamericano, profundamente marcado por el entorno político, abordó temas como la represión, la memoria histórica, la identidad cultural o las estructuras del poder (Camnitzer, 2007). En el caso de artistas como Regina Silveira (Porto Alegre, 1939), estas inquietudes se reflejan en un trabajo que utiliza el dibujo expandido, las sombras, la distorsión óptica y la ocupación del espacio público para construir un discurso crítico y poético a la vez. Su obra no solo altera la percepción del espacio, sino que también cuestiona las narrativas oficiales y la manera en que el poder se representa y se naturaliza en nuestras sociedades (Ajuntament de Barcelona, 2024).

2.1.2 El papel de las mujeres en el arte contemporáneo latinoamericano

La revisión crítica del arte latinoamericano del siglo XX no puede completarse sin atender al papel de las mujeres artistas, quienes durante décadas tuvieron que abrirse paso en un sistema profundamente patriarcal (Fajardo, 2017). Esa misma invisibilización había comenzado antes, en los orígenes de la modernidad europea: basta recordar a las diseñadoras, tejedoras y fotógrafas de la Bauhaus —Anni Albers, Gunta Stölzl, Marianne Brandt, entre otras— cuyas aportaciones a los lenguajes abstractos y al diseño industrial fueron decisivas, aunque durante mucho tiempo quedaron relegadas a los márgenes de la historiografía. Albers fue, de hecho, la primera artista textil con exposición individual en el MoMA (1949), mientras Stölzl dirigía ya en 1927 el taller de tejidos, convirtiendo aquella sección en la más rentable de la escuela (Torrent, 1995).

Estas trayectorias, rescatadas hoy por exposiciones como *Weaving Beyond the Bauhaus*, demuestran que la agencia femenina en el arte moderno no fue excepción, sino motor de innovación.



Figura 1. Anni Albers, *Orange, Black, and White*, 1926-27

En el contexto latinoamericano, muchas creadoras vivieron bajo dictaduras que sumaban a la represión política el silenciamiento de género. Artistas como Lygia Clark, Marta Minujín, Regina Silveira o Ana Mendieta expandieron el arte hacia lo conceptual, lo performativo y lo efímero, empleando el cuerpo, la escritura y la acción para indagar en la identidad, la violencia y la memoria. Mendieta, exiliada cubana, desarrolló sus célebres *earth-body works* integrando su silueta en el paisaje —barro, arena, sangre— para denunciar la violencia de género y el desarraigo cultural, al tiempo que desmaterializaba la obra en una huella efímera (Dazed, 2018).

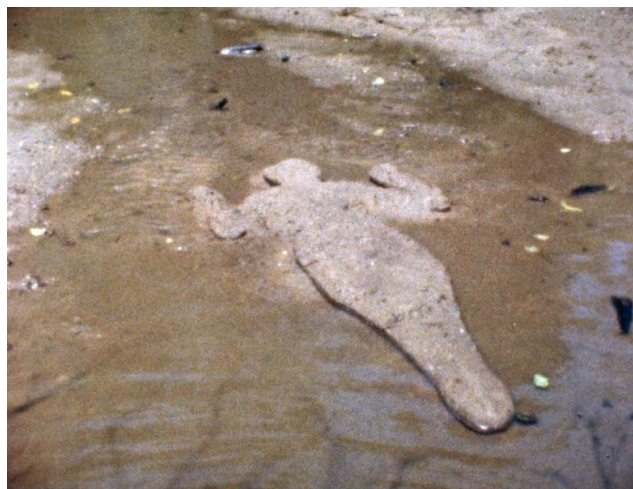


Figura 2. Ana Mendieta, *Silueta de Arena*, 1978

En paralelo, la escena internacional asistía al impacto de la *performance* corporal. Resulta imprescindible aludir a Marina Abramović, cuya obra, aunque desarrollada entre Yugoslavia y Nueva York, dialoga directamente con las prácticas latinoamericanas. En *Rhythm 0* (1974) la artista se ofreció pasivamente al público junto a 72 objetos —entre ellos armas—, convirtiendo su cuerpo en territorio de poder, deseo y agresión, y haciendo evidente la vulnerabilidad estructural de las mujeres en el espacio social (Akkaya, 2025)



Figura 3. Marina Abramović, *Rhythm 0*, Studio Morra, 1975

La radical exposición de la corporalidad en Abramović resuena con la corporeidad ritual de Mendieta y con la dimensión perceptual de Silveira, configurando un eje transnacional donde la acción feminista se articula a través de la presencia física y la desmaterialización del objeto.

Desde esa genealogía, el trabajo de Regina Silveira se entiende no solo como innovación formal —sombras anamórficas, distorsiones ópticas— sino como estrategia crítica que desestabiliza los relatos oficiales y los signos del poder patriarcal en el espacio urbano. En su obra, como en la de Abramović y Mendieta, el cuerpo (propio o sugerido) funciona como *interface* política y poética: no es mera representación, sino dispositivo para subvertir la mirada del espectador y activar una memoria colectiva en resistencia.

A la luz de la historiografía feminista más reciente debe tenerse en cuenta la exposición *WACK! Art and the Feminist Revolution* (MOCA, 2007). Concebida como la primera revisión institucional exhaustiva del arte influido por el feminismo entre 1965 y 1980, la muestra reunió a unas 120 artistas y colectivos de 21 países, con obras que iban de la *performance* y el vídeo al textil, la fotografía y la acción urbana. El catálogo —publicado conjuntamente por el MOCA y MIT Press— se ha convertido en texto de referencia para los estudios de género y sobrepasa el marco estadounidense al subrayar las redes transnacionales que articularon la “revolución” feminista en el arte (Adan, 2010).

Resulta significativo que, pese a su amplitud, Regina Silveira no formara parte de la selección. Esta ausencia revela tanto los límites de la narrativa feminista hegemónica — centrada todavía en la escena norteamericana y europea— como la necesidad de incorporar voces latinoamericanas que, desde los setenta, venían problematizando la relación entre cuerpo, espacio y poder. En contraste, artistas como las ya mencionadas Ana Mendieta o Marina Abramović sí estuvieron representadas, lo que permitió evidenciar los cruces entre ritualidad corporal, violencia de género y crítica institucional que atraviesan sus prácticas.

La inclusión de Mendieta con sus *earth-body works* y de Abramović con piezas como *Rhythm 0* puso de relieve la dimensión performativa que el feminismo introdujo en la investigación artística global. Al mismo tiempo, la exclusión de Silveira invita a repensar los criterios de visibilidad y a insistir en la ampliación del canon, integrando aportaciones procedentes de contextos políticamente convulsos como el Cono Sur, donde la *performance* y la instalación se cargaron de resonancias antiautoritarias (Meza-Huacuja & Juárez, 2022).

Por lo tanto, la integración de las artistas de la Bauhaus, la *performance* feminista de Marina Abramović y la poética corporal de Ana Mendieta amplía el mapa de referencias imprescindibles para comprender la dimensión feminista del arte moderno y contemporáneo en el ámbito global y, específicamente, en América Latina. Con ello se refuerza la idea de que la crítica al patriarcado —ya sea en la Alemania de entreguerras, en el Nueva York de los setenta o en las dictaduras latinoamericanas— ha sido y sigue siendo un motor esencial de la vanguardia artística (Fajardo, 2017).

2.1.3 Crítica institucional y nuevos medios

A partir de la década de 1960 la crítica institucional se convirtió en un eje de acción que desplazó el foco —ya no tanto sobre la represión explícita— hacia los circuitos de legitimación: museos, galerías, mercado y medios de comunicación. Para socavar esos engranajes, los artistas recurrieron a formatos reproducibles y de bajo coste —video, arte-correo, fotocopias, proyecciones— que podían eludir la censura y fracturar el fetichismo del “objeto único” (Camnitzer, 2007).

Un caso inaugural es el del brasileño Cildo Meireles, con *Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project* (1970). Al estampar consignas políticas sobre botellas retornables, la obra se infiltraba en la cadena comercial y “hackeaba” la retórica publicitaria a cada nuevo relleno.



Figura 4. Cildo Meireles, *Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project*, 1970. Imagen de Cildo Meireles

En la misma lógica de circulación paralela se inscribe el arte postal de Paulo Bruscky —tarjetas y sellos que caricaturizaban la propaganda oficial brasileña— y las estampillas apócrifas de Clemente Padín, herramientas con las que el artista uruguayo denunció la violencia de la dictadura desde 1973



Figura 5. Clemente Padín, *Mail Art*, 1973. Imagen extraída de Braumüller.

Para el videoarte, el chileno Juan Downey emprendió *Video Trans Americas* (1976), registro itinerante que ponía en cuestión la mirada colonial al devolver las imágenes a las comunidades indígenas a través de un circuito cerrado (*Juan Downey. Video Trans Americas. 1976 | MoMA, s. f.*):



Figura 6. Juan Downey, *Video Trans Americas*, 1976. Imagen del MoMA

En la fotografía intervenida, el colombiano Óscar Muñoz desarrolló la serie *Narcisos* (1994-98), retratos que flotan sobre agua y se evaporan: metáfora de una memoria social siempre en riesgo de desaparecer (Lisson Gallery, 2014):



Figura 7. Óscar Muñoz, *Narcisos*, 2001. Imagen de Lisson Gallery

Las instalaciones inmersivas alcanzaron un umbral radical con *Cosmococa – Quasi-Cinemas* (1973-74) de Hélio Oiticica y Neville d' Almeida, cuyos desbordes audiovisuales transformaban la sala en un ambiente participativo que cuestionaba la pasividad

espectatorial. Y en el espacio público chileno, el Colectivo CADA activaba en 1983 el lema abierto NO +, invitando a la ciudadanía a completar el mensaje y a apropiarse del muro urbano como soporte político.

En diálogo con esa constelación se sitúa Regina Silveira. Sus primeras heliografías y piezas de arte-correo (1973-79) diseminaban sombras imposibles y enigmáticos diagramas a través del servicio postal, enlazándose con las redes de Bruscky y Padín.

Más tarde, obras como *Desapariencia* (ver figura 10) o la serie *Mundus Admirabilis* (2007) expanden la línea al espacio arquitectónico mediante vinilos y proyecciones anamórficas que desestabilizan la percepción y revelan los dispositivos de control incrustados en la vida cotidiana (Silveira, 2007). En estas intervenciones resuenan, por un lado, la lógica de “inserción” de Meireles y, por otro, la espacialidad sensorial de Oiticica, pero traducidas al lenguaje de la sombra y la distorsión óptica, sello propio de Silveira.



Figura 8. Regina Silveira, *Mundus Admirabilis*, 2007. Imagen cedida por la artista

Así, la crítica institucional latinoamericana se afirma como laboratorio de formatos híbridos y efímeros que reconfiguraron la relación obra-espacio-público. Al desplazar el objeto y privilegiar la circulación, estos proyectos redefinieron la práctica conceptual en la región y sentaron las bases de muchas estrategias curatoriales contemporáneas.

2.2 La artista: Regina Scalzilli Silveira



Figura 9. Regina Scalzilli Silveira. Imagen extraída del Museo Amparo

Hablar de Regina Scalzilli Silveira (Porto Alegre, 1939) es adentrarse en una de las trayectorias más singulares y complejas del arte contemporáneo latinoamericano. Su obra, construida a lo largo de más de seis décadas, desafía las categorías convencionales y propone una expansión constante del lenguaje gráfico, espacial y conceptual.

Formada inicialmente como pintora en el sur de Brasil, bajo la tutela de maestros como Iberê Camargo, Silveira pronto sintió la necesidad de explorar más allá de las técnicas tradicionales. De sus primeras clases podemos rescatar una anécdota que para la artista fue esencial:

Esto ciertamente cambió la dirección de mi trabajo. Ese gesto fue una lección radical: tirar por la ventana un pincel de cerdas suaves, de una alumna que estaba pintando cuidadosamente una vista del terminal de tranvías, dejó a los estudiantes asombrados y sin palabras, al ver el pincel encima de un tranvía que salía. Durante este período ya era una pintora, participando en salones de arte y asistiendo al artista y profesor João Fahrion en sus clases de dibujo en el Instituto de Artes, donde me había graduado un año antes. Lo más importante de esta historia del pincel, que fue en el comienzo de ese curso en el *Atelier Livre de Porto Alegre*, es que Iberê luego tomó prestado un pincel de cerdas duras, se sentó frente al lienzo de la alumna y lo repintó con pasión, maestría y con una enorme masa de tinta. La nueva pintura ganó autonomía y fue prácticamente un otro *real*, delante de los datos de realidad

que antes quería representar. Para mí, fue la primera noción clara del arte como abstracción y lenguaje. (Landini, s. f.)

Su estancia en Madrid en los años sesenta y su vinculación posterior con movimientos de vanguardia en Puerto Rico y São Paulo ampliaron su horizonte creativo, llevándola hacia el grabado, el arte conceptual y, finalmente, a una práctica artística basada en la intervención del espacio y la transformación perceptiva (Banrepcultural, 2021).

Desde sus primeras experimentaciones con el dibujo y la gráfica hasta sus grandes instalaciones públicas, la producción de Regina Silveira ha mantenido una constante: el interés por la distorsión, la desmaterialización y la construcción de realidades alternativas a través de medios visuales. El espacio, en su obra, no es un contenedor neutro, sino un elemento activo que se pliega, se deforma y se resignifica.

Sus proyectos no solo reflejan un dominio técnico excepcional, sino también una profunda conciencia crítica de los dispositivos de poder y de los códigos culturales que configuran nuestra mirada. A través de sombras proyectadas, huellas imposibles, anamorfosis y simulacros, Silveira nos invita a cuestionar lo que vemos, lo que creemos ver y los relatos que sustentan nuestra percepción del mundo (Sicardi Ayers Bacino, s. f.).

Este apartado abordará su trayectoria artística en tres momentos fundamentales: su formación y configuración de un estilo propio, los elementos clave que articulan su lenguaje plástico y el análisis de algunas de sus obras más emblemáticas. A través de este recorrido será posible comprender cómo su trabajo, profundamente arraigado en el contexto sociopolítico latinoamericano, ha logrado trascender las fronteras locales para convertirse en una referencia internacional en el arte contemporáneo.

Conviene subrayar, a modo de cierre, que **no existe todavía una monografía biográfico-crítica completa sobre Regina Silveira**; la artista sigue en activo y su *corpus* continúa expandiéndose, lo que explica en parte esa ausencia. La cartografía más sólida de su trayectoria debe rastrearse, por ahora, en los catálogos que han acompañado sus exposiciones individuales y colectivas a lo largo de las últimas décadas: desde *Regina Silveira: Mil e um dias e outros enigmas* (Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2011), pasando por *Regina Silveira: Limits & In Absentia* (Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts, University of Texas en El Paso, 2011), hasta el catálogo *Luz/Lumen* que acompañó su muestra en el Palacio de Cristal del Museo Reina Sofía (Madrid, 2005). Estos volúmenes —a los que se suman publicaciones más recientes como *Umbrales* (Paco das

Artes, São Paulo, 2023)— constituyen hoy la fuente primaria indispensable para seguir la evolución de su obra, documentar la coherencia de sus motivos y situar cada proyecto en el tejido histórico-conceptual que le da sentido.

2.2.1 Formación y configuración de un estilo

La trayectoria de Regina Silveira comienza en Porto Alegre, en un Brasil todavía conservador, donde inició su formación en el campo de la pintura. Fue en el Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul donde estudió bajo la influencia del expresionista Iberê Camargo, una figura clave en su desarrollo inicial.

De Camargo aprendió no solo la importancia del dominio técnico, sino también una concepción expresiva del arte que la impulsó a explorar más allá de los límites formales tradicionales (Banrepcultural, 2021). Camargo concebía el dibujo como un acto de pensamiento corporal: en sus cuadernos se autorrepresentaba como *homem-pintor*, flanqueado por dos elefantes que, a modo de emblema, aluden a la persistencia de la memoria. Con trazo rápido de tinta china — “líneas de negro intenso que piensan”, diría Henri Michaux— el maestro gaúcho perfilaba figuras frágiles y desequilibradas, al tiempo que se preguntaba por la identidad: «Tal vez el autorretrato sea una interrogación; tal vez sea mirar dentro de mí mismo» (Camargo, 2009). Esa manera de transformar “un punto amarillo en sol”, parafraseando a Picasso, dejó en Silveira la convicción de que la línea, más que un recurso técnico, puede operar como huella autobiográfica y como dispositivo crítico, germen de la *gráfica expandida* que articulará su obra futura.

Este primer acercamiento al arte fue crucial para el desarrollo de una sensibilidad que, aunque más tarde se distanciaría del lenguaje pictórico convencional, siempre mantuvo una preocupación esencial por el espacio, el trazo y la construcción visual. Durante esta etapa, Silveira se familiarizó con el grabado, una técnica que marcaría profundamente su posterior evolución hacia la gráfica expandida y el arte conceptual.

Un momento decisivo en su carrera fue su estancia en Madrid en 1967, gracias a una beca otorgada por el Instituto de Cultura Hispánica. Allí tuvo la oportunidad de estudiar Historia del Arte y de entrar en contacto con los movimientos de vanguardia europeos, en particular con la poesía visual y la abstracción geométrica. Durante estos años, el ambiente cultural madrileño, en pleno proceso de apertura y experimentación; ofreció a Silveira una perspectiva internacional que ampliaría su visión artística.

Determinante en esa inflexión fue el diálogo que Silveira mantuvo, durante su estancia madrileña, con el poeta Ángel Crespo y, sobre todo, con el artista y teórico hispano-brasileño Julio Plaza. Este último acababa de articular la noción de *livro de artista* como “forma antissistema” —producto de prácticas independientes de autoedición, heredadas de la poesía concreta y de las redes *Fluxus*— y defendía la convergencia de texto e imagen como dispositivo de resistencia cultural (Mattar, 2021). El contacto con Plaza y con sus reflexiones sobre la autopublicación, la traducción intersemiótica y la circulación alternativa de la obra afianzó en Silveira el interés por la hibridación verbo-visual y por entender el arte como operación semiótica antes que como objeto material. Esta etapa europea plantó las semillas de su inclinación hacia un arte más conceptual, que se había trasladado al continente americano en casi toda su extensión —en gran medida a través de los artistas exiliados—, menos ligado a la materialidad y más orientado a la construcción de significados a través de la idea.

Posteriormente, entre 1969 y 1973, Silveira trabajó como profesora en la Universidad de Puerto Rico, en Mayagüez, en un entorno de intenso intercambio cultural. Allí entró en contacto con artistas internacionales y exploró técnicas de impresión mecánica como la serigrafía y el offset, que permitían una reproducción accesible y flexible de las imágenes. Fue en este momento cuando empezó a integrar recursos tomados de los medios de comunicación de masas, ironizando sobre los sistemas de representación y distribución de las imágenes.

Uno de los referentes fundamentales en la configuración de su pensamiento artístico fue Marcel Duchamp, cuya influencia aparece de forma evidente en su concepción del arte como construcción mental (Ajuntament de Barcelona, 2024, p.26). De Duchamp, Silveira adopta no solo la ironía y el cuestionamiento de las convenciones artísticas, sino también la idea de la desmaterialización de la obra, la importancia del proceso sobre el objeto y el interés por las estrategias de desplazamiento y subversión de sentido.

A partir de este conjunto de experiencias formativas: la formación clásica en Brasil, la exposición a las vanguardias europeas, la experimentación gráfica en Puerto Rico y el diálogo con el pensamiento duchampiano, Regina Silveira fue forjando un lenguaje propio. Un lenguaje que desde sus inicios se mostró profundamente crítico, experimental e interesado en la expansión del dibujo más allá de su soporte tradicional, hacia el espacio, la arquitectura y la percepción.

Así se configuró el estilo que caracterizaría toda su producción posterior: un arte visualmente preciso, conceptualmente cargado y políticamente lúcido, que invita al espectador a mirar (y a pensar) de otra manera.

2.2.2 Elementos clave en su obra

A lo largo de su trayectoria, Regina Silveira ha construido un universo visual coherente y reconocible, articulado en torno a varios elementos esenciales que atraviesan su producción desde sus primeras obras hasta sus grandes instalaciones. Entre ellos destacan especialmente el uso del dibujo como lenguaje expandido, la reflexión sobre los sistemas de vigilancia y control, y el empleo del arte epistolar como herramienta de resistencia.

2.2.2.1 El dibujo como lenguaje expandido

En la obra de Silveira, el dibujo no es un simple medio preparatorio o auxiliar; es el núcleo conceptual y estructural de su práctica artística. Desde sus inicios en el grabado hasta sus intervenciones espaciales más recientes, el trazo gráfico se convierte en una herramienta para explorar, distorsionar y resignificar el espacio.

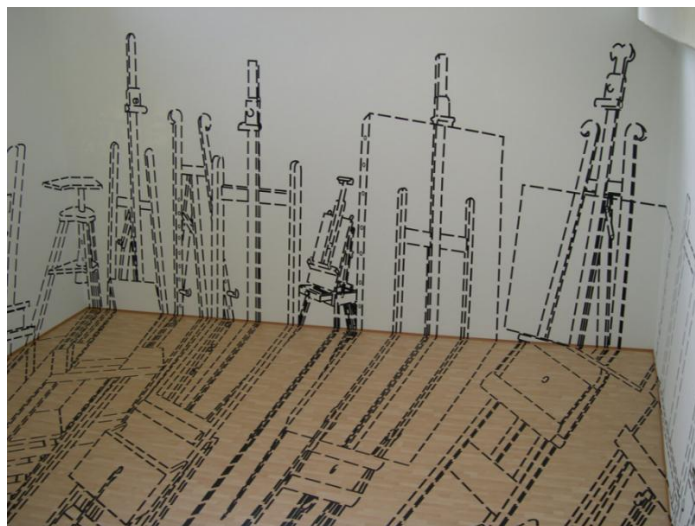


Figura 10. Regina Silveira, *Desapariencia*, 2004. Imagen cedida por la artista

Para Silveira, el dibujo es un gesto de inscripción sobre la realidad. Utiliza líneas, sombras, huellas y proyecciones para alterar la percepción del entorno, generando ilusiones

ópticas que cuestionan la estabilidad de lo que vemos. El papel, el muro, el suelo o incluso la arquitectura se transforman en soportes donde el dibujo despliega todo su potencial narrativo y disruptivo.

La artista lleva esta concepción hasta el extremo con el concepto de "gráfica expandida", en el que la línea se proyecta tridimensionalmente, abarca el espacio público y se convierte en instalación inmersiva. Así, el dibujo en su obra no es representación; es acción, presencia y transformación.

2.2.2.2 *Vigilancia y sistemas de control*

Otro de los temas fundamentales en la producción de Silveira es la reflexión crítica sobre los sistemas de vigilancia, control y dominación social. Formada en el contexto de las dictaduras latinoamericanas, su obra aborda de manera sutil pero incisiva la opresión política y los mecanismos de supervisión institucional.

A través de laberintos geométricos, grillas de control, juegos de sombras deformadas o imágenes de cámaras y dispositivos de observación, Silveira pone en evidencia cómo las estructuras de poder configuran el espacio y condicionan nuestra experiencia de libertad. Sus obras funcionan como mapas de un mundo vigilado, donde los rastros, las huellas y las siluetas sustituyen a los cuerpos ausentes, recordándonos que el control puede ser tanto visible como invisible.



Figura 11. Regina Silveira, *Vigilancia*, 2015. Imagen cedida por la artista

Esta preocupación atraviesa series clave como *Labirintos*, *Middle Class & Co.* o las instalaciones de sombras monumentales, donde la distorsión óptica y la alteración del entorno actúan como metáforas de las tensiones políticas y sociales.

2.2.2.3 El arte epistolar: una lengua de resistencia

En plena dictadura brasileña, cuando la censura hacía casi imposible la libre circulación de ideas, Silveira encontró en el arte postal —o arte epistolar— un canal alternativo de comunicación y resistencia. Este medio, basado en el envío de obras a través del correo convencional, permitía a los artistas crear redes internacionales de intercambio, al margen de las instituciones oficiales y del control estatal.

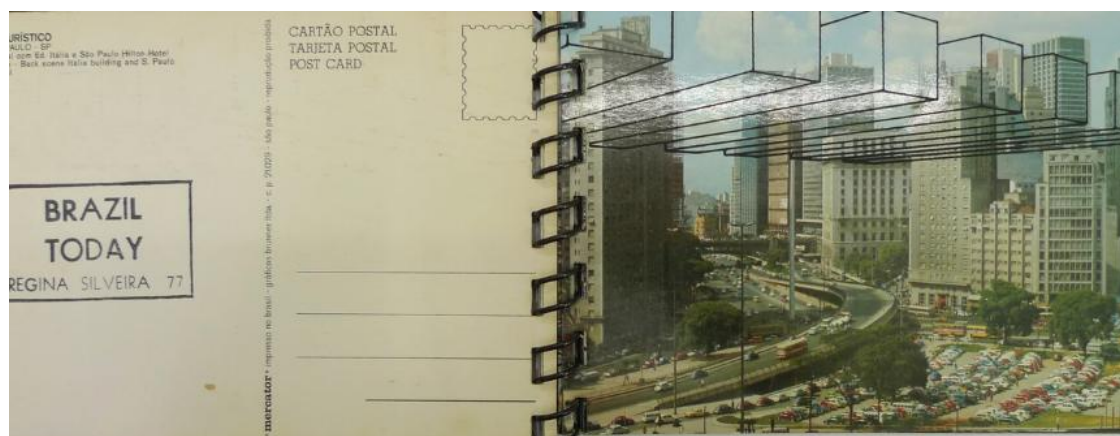


Figura 12. Regina Silveira, *Brazil Today*, ca. 1970. Imagen cedida por la artista

La participación de Silveira en el arte postal no fue solo un gesto de supervivencia artística, sino también una afirmación política. A través de sus envíos —muchos de ellos cargados de ironía, crítica social y referencias veladas a la represión—, la artista consolidó una práctica que desmaterializaba el objeto artístico y privilegiaba el proceso, el contacto y la circulación de ideas.

El arte postal se convirtió así en una extensión natural de sus intereses conceptuales: la desestabilización de los sistemas establecidos, la democratización de la comunicación y la creación de nuevas geografías simbólicas basadas en la colaboración y la disidencia.

2.3 Proyectos y obras seleccionadas

El trabajo de Regina Silveira encuentra su máxima expresión en un conjunto de proyectos que, a lo largo de varias décadas, han consolidado su lenguaje singular. A través de intervenciones gráficas, instalaciones espaciales y juegos de percepción visual, Silveira propone un recorrido donde el arte se convierte en un dispositivo de crítica, ironía y reflexión sobre el poder, la memoria y la representación. A continuación, se analizan algunas de sus obras más significativas, organizadas de manera cronológica desde la década de los 70 hasta la actualidad, para mostrar la evolución de sus intereses estéticos y conceptuales y que permitirán entender el proyecto que se presenta en el bloque II de este trabajo.

2.3.1 *Jogos de Arte* (1977)

Jogos de Arte marca un momento clave en la transición de Regina Silveira hacia un arte abiertamente conceptual, en línea con lo que venía sucediendo artísticamente en el mundo, cargado de ironía y de crítica hacia los discursos establecidos. Realizada en plena época de represión política en Brasil, esta serie toma como punto de partida los pasatiempos populares publicados en periódicos y revistas —laberintos, sopas de letras, crucigramas— y los resignifica como instrumentos de reflexión estética y social.

A primera vista, las obras de *Jogos de Arte* parecen juegos inocentes, accesibles y familiares. Sin embargo, al analizarlas más de cerca, se revela una crítica velada al orden establecido y a los mecanismos de control simbólico. Al fragmentar y recomponer imágenes icónicas como el “Guernica” de Picasso o *Les Femmes d'Alger*, Silveira invita al espectador a repensar las narrativas oficiales del arte y de la historia cultural.

El uso de estructuras lúdicas no es casual: en una sociedad sometida a la censura, el juego se convierte en un territorio de subversión, donde la crítica puede camuflarse bajo formas aparentemente inocuas. Así, *Jogos de Arte* no solo cuestiona la autoridad de los relatos legitimados, sino que también celebra la capacidad del arte para abrir espacios de interpretación libre y de resistencia simbólica.

Esta serie anticipa muchas de las preocupaciones que marcarán la obra posterior de Silveira: la fragmentación de la imagen, la ironía como estrategia crítica, y la participación activa del espectador en la construcción de sentido.



Figura 13: Regina Silveira, “*Jogo dos Erros*” de la serie “*Jogos de Arte*”, 1977. Imagen cedida por la artista

2.3.2 *Dilatáveis* (1980)

Con la serie *Dilatáveis*, realizada a principios de los años ochenta, Regina Silveira da un paso más en su investigación sobre la distorsión de las imágenes y el poder simbólico de las sombras. Si en *Jogos de Arte* el juego y la fragmentación proponían una crítica sutil, en *Dilatáveis* el lenguaje visual se vuelve más incisivo, más contundente.

En esta serie, Silveira trabaja a partir de imágenes de figuras públicas —políticos, militares, personajes del poder— extraídas de los medios de comunicación. Sin alterar su apariencia original, pero manipulando sus sombras, la artista dilata, deforma y magnifica esas proyecciones hasta convertirlas en presencias fantasmales, desbordadas y amenazantes.

La elección de la sombra como recurso no es casual: las sombras son huellas inmatriciales, rastros que sugieren una presencia ausente pero omnipresente. Al expandirlas más allá de sus límites naturales, Silveira construye una metáfora visual de cómo las estructuras de poder, aunque aparentemente invisibles o discretas, se proyectan sobre la sociedad de forma masiva y opresiva.

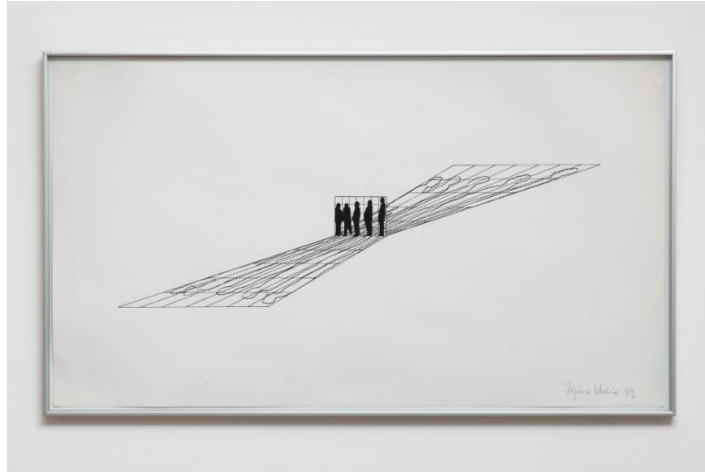


Figura 14. Regina Silveira, “O Abraço” de la serie "Dilatáveis", 1983. Imagen cedida por la artista

Desde un punto de vista técnico, *Dilatáveis* representa también un avance en el trabajo de la artista con la heliografía —una técnica de impresión fotomecánica basada en la luz—, que más adelante evolucionará hacia instalaciones de gran escala utilizando vinilos adhesivos y proyecciones de luz. Esta transición hacia medios más industriales y reproducibles refuerza su crítica a los sistemas de poder: en un mundo de imágenes masificadas, el arte debe también aprender a hablar con las herramientas de la reproducción y la expansión.

Conceptualmente, *Dilatáveis* habla de la persistencia de las estructuras autoritarias incluso en momentos de aparente transición democrática. Las sombras deformadas de los personajes de Silveira no pertenecen únicamente al pasado; se extienden hacia el presente y el futuro, recordando que las dinámicas de dominación no desaparecen fácilmente, sino que se transforman y mutan.

La serie marca un momento de madurez en su obra: el espacio comienza a ser entendido no solo como soporte, sino como campo activo de intervención crítica, anticipando las grandes instalaciones espaciales que caracterizarán las décadas siguientes.

2.3.3 *In absentia* (1983–1998)

La serie *In absentia* representa uno de los proyectos más emblemáticos y conceptualmente sofisticados de Regina Silveira. Realizada entre 1983 y 1998, esta serie se

basa en una idea poderosa y aparentemente simple: evocar la presencia de grandes obras de arte a través de sus sombras, sin mostrar los objetos originales.

En *In absentia*, Silveira reproduce las sombras deformadas de piezas icónicas del arte moderno, como la Rueda de bicicleta y el Portabotellas de Marcel Duchamp; proyectándolas sobre pedestales vacíos o directamente sobre las superficies de los espacios expositivos. El objeto desaparece; solo su huella permanece.



Figura 15. Regina Silveira, *In Absentia M.D.*, 1983. Imagen cedida por la artista

Esta operación visual plantea una reflexión crítica sobre varios temas centrales en la trayectoria de Silveira: la desmaterialización del arte, la fragilidad de la memoria cultural, la construcción institucional de los valores artísticos y, sobre todo, la tensión entre presencia y ausencia.

La elección de Duchamp como referencia no es casual. Más allá del homenaje, Silveira establece un diálogo irónico y lúcido con la tradición del arte conceptual occidental. Si Duchamp cuestionó la autoría y el objeto de arte a través de los ready-mades, Silveira lleva esa crítica un paso más allá: en sus instalaciones, ni siquiera es necesario que el objeto exista físicamente; basta con su sombra para activar la memoria, el imaginario colectivo y las preguntas sobre lo que significa conservar, recordar y valorar una obra.

Técnicamente, *In absentia* también supuso una innovación en el trabajo de Silveira, al integrar técnicas de pintura mural, vinilos adhesivos y proyección, en un uso complejo y poético del espacio arquitectónico. Las sombras deformadas, pintadas o adheridas directamente sobre paredes, suelos y techos, generan en el espectador una sensación de vacío inquietante, de falta que invita a repensar la materialidad y la autoridad de las obras de arte.

Conceptualmente, *In absentia* desafía la percepción tradicional del museo como espacio de conservación y autenticidad. Al presentar solo las sombras de las obras, Silveira pone en crisis la noción misma de patrimonio, recordándonos que toda memoria es también, inevitablemente, una construcción parcial, fragmentaria y mediada por el tiempo y el poder.

Esta serie, expuesta por primera vez en la Bienal Internacional de São Paulo en 1983, consolidó el reconocimiento internacional de Regina Silveira como una de las voces más singulares y críticas del arte contemporáneo latinoamericano.

2.3.4 *The Saint Paradox* (1994)

En *The Saint Paradox*, realizada en 1994 para el Museo del Barrio de Nueva York, Regina Silveira lleva su exploración de la sombra, la distorsión y el espacio a una dimensión crítica aún más explícita. Esta instalación confronta de manera poética y provocadora dos iconografías históricas que, aunque separadas en el tiempo y en la geografía, comparten una misma raíz: la legitimación de la violencia a través de la figura heroica.

La obra se compone de una pequeña escultura de madera que representa a Santiago Apóstol, tradicionalmente conocido como “el Matamoros”, figura asociada a las campañas de la Reconquista en España y a la expansión colonial. Sobre un pedestal, esta escultura proyecta una sombra monumental y deformada que no corresponde a su figura, sino a la del monumento ecuestre al Duque de Caxias, patrón del Ejército brasileño y símbolo militarista por excelencia.

Este desfase entre la imagen real y su sombra funciona como el núcleo conceptual de la pieza: una paradoja visual que evidencia cómo los relatos de heroísmo y poder se deforman, se superponen y se perpetúan en distintas culturas y momentos históricos. La sombra proyectada —desproporcionada, invasiva, inquietante— se convierte en metáfora de la expansión del poder autoritario, de la violencia institucionalizada que se oculta tras los relatos épicos.



Figura 16. Regina Silveira, *The Saint Paradox*, 1994. Imagen cedida por la artista

En términos formales, *The Saint Paradox* profundiza en el uso del espacio arquitectónico como parte integral de la obra. La sombra, lejos de ser un simple elemento decorativo, invade el suelo y las paredes, envolviendo al espectador y obligándolo a confrontar la carga simbólica de las imágenes. La escala, la distorsión y el uso del vacío se combinan para producir una experiencia sensorial densa, cargada de tensión.

Conceptualmente, esta instalación refuerza una de las tesis fundamentales del trabajo de Silveira: la representación no es nunca inocente. Cada imagen, cada monumento, cada icono cultural lleva inscrito un discurso de poder, una construcción ideológica que moldea la memoria colectiva.

The Saint Paradox es una obra profundamente contemporánea porque no se limita a denunciar un hecho histórico puntual, sino que señala los mecanismos universales de creación y manipulación de símbolos. Al conectar a Santiago Apóstol con el Duque de Caxias, Silveira revela la continuidad histórica de las estrategias de dominación, tanto en Europa como en América Latina.

La pieza, inicialmente planteada para el Memorial da América Latina en São Paulo — aunque rechazada por razones técnicas—, se consolida como uno de los proyectos más emblemáticos de su carrera y un ejemplo claro de cómo el arte puede dismantelar, desde la sutileza y la inteligencia visual, los discursos dominantes.

2.3.5 Grandes instalaciones espaciales y obras *site-specific*

A partir de los años noventa, Regina Silveira intensifica su trabajo con instalaciones de gran formato, interviniendo directamente en el espacio arquitectónico con obras pensadas específicamente para los lugares que las acogen. Estas obras *site-specific* representan la culminación de su investigación sobre el dibujo expandido, el juego perceptivo y la crítica simbólica del poder.

En estas instalaciones, Silveira transforma muros, suelos, techos y fachadas en superficies activas donde la gráfica deja de ser un mero soporte bidimensional para convertirse en experiencia inmersiva. El espacio no es ya un contenedor neutro: es un cuerpo que se distorsiona, que respira, que interactúa con el espectador.

Entre sus proyectos más destacados en esta línea se encuentran:

- **"Lumen" (2001):** Instalación en el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que más tarde se exportaría a otros lugares, donde Silveira crea una serie de sombras monumentales de objetos domésticos y religiosos, proyectadas sobre paredes y suelos en un juego de escalas imposibles. La obra invita al espectador a moverse, a perderse entre imágenes fantasmales que subvierten las jerarquías tradicionales de representación.



Figura 17. Regina Silveira, *Lumen*, 2005. Imagen cedida por la artista

- **"Depth" (2010):** Intervención en el *Contemporary Art Center* de Cincinnati, donde dibuja, mediante adhesivos negros, la proyección de un enrejado gigantesco que

cubre todo el edificio. La estructura ilusoria envuelve el espacio, generando una sensación de encierro y vigilancia que apela directamente a los sistemas contemporáneos de control social.

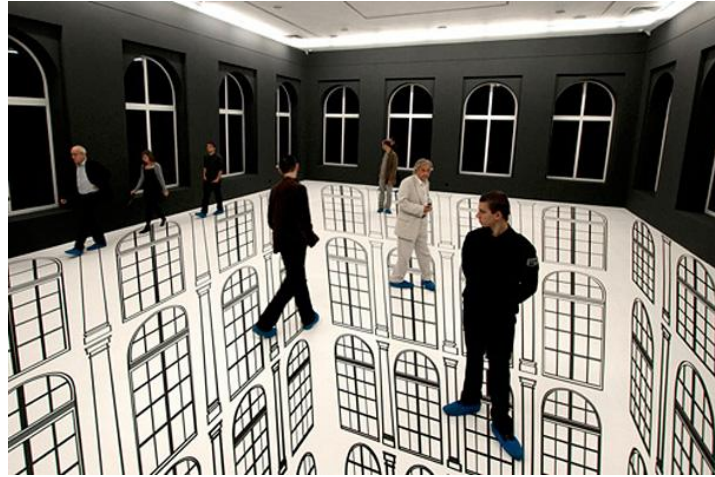


Figura 18. Regina Silveira, *"Abyssal"* de la serie *Depth*, 2010. Imagen cedida por la artista

- **"Gone Wild" (2011):** Instalación en el Museo de Arte de São Paulo (MASP), donde la artista utiliza siluetas de animales deformadas y distorsionadas que invaden el museo. Esta obra plantea una reflexión irónica sobre la domesticación de lo salvaje y sobre el papel del museo como espacio de contención y disciplinamiento de la cultura.



Figura 19. Regina Silveira, *Gone Wild*, 1996. Imagen de *Museum of Contemporary Art*, San Diego (EEUU)

Todas estas grandes instalaciones comparten un rasgo fundamental: la capacidad de alterar radicalmente la percepción del espacio y, con ello, de activar en el espectador una conciencia crítica sobre su propia posición dentro de sistemas más amplios de representación, poder y memoria.

En el trabajo *site-specific* de Silveira, el dibujo expandido se convierte en una herramienta de dislocación: lo que parecía familiar se vuelve extraño; lo que parecía estable se revela precario. De esta manera, la artista sigue desplegando su investigación sobre la percepción, la construcción cultural de la realidad y las huellas —visibles e invisibles— del poder en el tejido de lo cotidiano. Estas intervenciones espaciales consolidan, por lo tanto, a Regina Silveira como una de las grandes renovadoras del arte contemporáneo latinoamericano, capaz de combinar la sofisticación conceptual con una profunda sensibilidad hacia el entorno y el espectador.

Bloque II

3 Propuesta de exposición bienal

Antes de adentrarnos en los pormenores del relato expositivo, conviene situar el alcance general del Bloque II, dedicado íntegramente a la propuesta de exposición-bienal. Este bloque traslada al plano curatorial y operativo las conclusiones histórico-críticas del Bloque I y articula, paso a paso, el proyecto que se materializará en la I Bienal Internacional de Dibujo de Santiago de Compostela.

En primer lugar se detallará el discurso expositivo: la intención curatorial, los objetivos estratégicos y la dramaturgia del recorrido que conducirá al visitante desde el trazo íntimo hasta la inmersión performativa. Después, se examinarán las opciones de título y se justificará la elección final, clave para sintetizar la tesis pública de la muestra. El siguiente apartado, describirá la duración y el espacio en el Museo Gaiás, explicitando ventajas técnicas, simbólicas y logísticas. A continuación (3.4) se presentan los seis ejes temáticos que ordenarán la participación de artistas y obras, garantizando coherencia con los objetivos académico-críticos, sociales, formativos y patrimoniales. Por último, se detallarán las actividades complementarias —concurso internacional, foros, laboratorio de difusión y mercado de cómic— que convertirán la Bienal en plataforma viva de creación, debate y proyección profesional.

3.1 El relato expositivo

El relato expositivo es la columna vertebral de la Bienal: define el sentido último de la muestra, alinea cada decisión curatorial con los objetivos generales del proyecto y establece la secuencia experiencial que guiará al visitante. En las páginas que siguen se desgranar, primero, la intención curatorial, donde se fija la ambición teórica de reinstalar el dibujo como lenguaje autónomo y crítico; después, los objetivos de la exposición, que traducen esa ambición en metas académicas, sociales, formativas y patrimoniales; y, por último, la arquitectura narrativa del recorrido, concebida como una travesía gradual desde la huella íntima hasta la inmersión óptica y performativa. Sólo a partir de este marco conceptual será posible comprender la selección de títulos, espacios, temas y actividades que configuran el resto del Bloque II.

3.1.1 Intención curatorial

La I Bienal de Dibujo de Santiago de Compostela nace con la voluntad de **reinstalar el dibujo en el centro del debate contemporáneo**. No se concibe como un apéndice de otras disciplinas, sino como un **lenguaje autónomo, capaz de pensar el mundo expandiéndose del papel al muro, del gesto íntimo a la escala arquitectónica**. La muestra invita al público a “respirar la línea”: a experimentar cómo un trazo puede habitar el espacio, perturbar la percepción y articular un discurso crítico sobre el poder y la memoria.

3.1.2 Objetivos de la exposición

Dimensión	Objetivo específico	Fundamento operativo
Académica-crítica	Revisar la jerarquía histórica que relegó el dibujo a mero estadio preliminar , demostrando su potencia conceptual y política.	La Bienal exhibe obras que desmaterializan el objeto, privilegian proceso e interacción y reivindican el dibujo como lenguaje autónomo, tal como plantea el marco introductorio del proyecto (“el dibujo se presentará como una herramienta primordial para comunicar ideas complejas”)
Social-territorial	Convertir la Cidade da Cultura en polo internacional del dibujo , enlazando redes iberoamericanas de creación y pensamiento.	Se aspira a que Santiago ocupe en la década presente el lugar tractor que São Paulo o Porto Alegre tuvieron en los 80-90, proyectando la ciudad como referencia estable en el circuito global de la gráfica contemporánea
Formativo-mediador	Desplegar un programa inclusivo de mediación (talleres, foros, visitas guiadas multiformato) para que públicos no especializados aprendan a “leer” el dibujo contemporáneo.	El plan de mediación prevé experiencias prácticas, charlas y recorridos adaptados que convierten al visitante en parte activa del proceso creativo, fomentando así ciudadanía crítica y accesible
Patrimonial-prospectiva	Documentar las prácticas emergentes y generar un archivo vivo que sirva de base a futuras ediciones bienales.	La convocatoria abierta, la presentación pública del jurado y la sistematización de criterios convertirán cada edición en un corpus consultable y reutilizable (catálogos, microsítio, repositorio digital), reforzando

Figura 20. Tabla de objetivos. Elaboración propia

3.1.3 Discurso expositivo

La I Bienal Internacional de Dibujo se concibe como una travesía en tres tiempos o bloques que conduce al visitante desde la intimidad del trazo hasta la inmersión óptica, sin cortes abruptos ni compartimentos estancos. El recorrido se abre con un “umbral de silencio”: unas salas sobrias donde grafitos, raspaduras y manchas de tinta respiran sobre papeles casi ascéticos (SALAS 1, 2, 3 y 4)¹. El dibujo se presenta aquí como huella inmediata—pulso, error y aliento a la vista—para recordar que toda imagen nace antes como impulso corporal o mental; es “acto de presencia” que convierte al espectador en testigo del nacimiento de la forma.

Superado ese umbral, la atmósfera se transforma. El visitante accede a un espacio de gran altura en el que la línea abandona el soporte plano y empieza a “construir” espacio: vinilos que trepan por los muros, cintas adhesivas que vibran en los ángulos, heliografías que colonizan suelo y pared (SALA 5). La gráfica se expande hasta convertir la arquitectura en membrana permeable; ya no ilustra, sino que articula volúmenes y obliga a mover la mirada. El itinerario evita rutas únicas: cada persona decide si atraviesa, bordea o contempla a distancia, encarnando así la noción—formulada por Luis Camnitzer para el conceptualismo latinoamericano—de que el espectador es, ante todo, participante de una lección.

Entre estos dos bloques se sitúa la sala monográfica «Regina Silveira: Sombras y distorsiones» (SALA 8), concebida como bisagra histórica y discursiva. Las Anamorfas (1980) muestran cómo el dibujo fractura la óptica renacentista; las heliografías de Dilatáveis proyectan esa fractura sobre el cuerpo social mediante sombras dilatadas de figuras de poder; una instalación site-specific de vinilo negro asciende desde el suelo hasta el lucernario, de modo que la sombra parece huir de su referente y deja al descubierto—en palabras de la propia artista—«la lógica disciplinaria del cubo blanco». Silveira funciona como un espejo ampliado del resto de la Bienal: demuestra que el dibujo puede ser simultáneamente idea, espacio y crítica institucional.

El tramo final sumerge al público en el dibujo performativo. Proyecciones, mapping y láser convierten la línea en acontecimiento: algunas piezas solo existen mientras una

¹ Ver Anexo I.

máquina o un cuerpo ejecuta la instrucción, desapareciendo después y dejando un rastro digital o sonoro. El visitante comprueba que el dibujo también puede ser duración, latido y archivo efímero del instante (SALAS 6 y 7).

Todo el relato está atravesado por dos hilos conductores: la escala—del milímetro al monumento, del papel a la fachada—y la crítica—a la percepción jerárquica, a la autoría y a la institución que administra lo visible. Caminar por la Bienal equivale a experimentar cómo el trazo respira, crece, se volatiliza y vuelve a materializarse, invitándonos a replantear nuestra manera de habitar la imagen y el espacio.

3.2 Selección de título

Para nombrar la bienal se barajaron tres opciones, cada una de las cuales ilumina un matiz distinto del proyecto curatorial:

«La línea que respira»

Esta propuesta concibe el dibujo como un organismo vivo que se expande, late y se adapta al espacio arquitectónico. Evoca la experiencia inmersiva que el público tendrá en el Museo Gaiás, donde el trazo abandona el papel y «respira» en muros, suelos y superficies lumínicas.

«Des-estructuras del trazo»

El prefijo «des-» remite a la noción de destructuras de poder presente en la obra de Regina Silveira y, por extensión, en la crítica institucional que atraviesa la muestra. El título subraya el carácter subversivo del dibujo cuando fractura el marco tradicional y pone en cuestión la mirada normativa.

«Grafías en suspensión»

Esta opción enfatiza la condición flotante y expandida de la línea contemporánea, capaz de sustraerse a la gravedad del soporte y manifestarse en proyecciones, láser o realidad aumentada: escrituras suspendidas entre materia y luz.

Tras tener en cuenta varios factores, como la resonancia poética, la claridad comunicativa y coherencia con el discurso curatorial; se recomienda *«La línea que respira»*.

Es un título directo y evocador que sintetiza la tesis central de la bienal: el dibujo como forma viviente que, al entrar en contacto con el espacio y con el espectador, se convierte en experiencia sensorial y crítica.

3.3 Duración y espacio seleccionado

La elección de una ubicación en Galicia no obedece solo a consideraciones logísticas; responde también al mandato simbólico recogido en la Ley de Patrimonio Cultural de Galicia (LPCG, 2016), cuyo artículo 3 subraya el «deber de fomentar los vínculos históricos y culturales entre Galicia y las comunidades gallegas de la diáspora, singularmente en América». Brasil, país de origen de Regina Silveira, forma parte de esa cartografía de pueblos hermanados con la cultura gallega a través de la emigración transatlántica y de las redes académicas contemporáneas. La presencia monográfica de la artista en la Bienal aspira, por tanto, a materializar este puente institucional entre Galicia y América, convirtiendo el Museo Gaiás en un espacio de diálogo efectivo con Latinoamérica.

El museo Gaiás, corazón arquitectónico de la *Cidade da Cultura* de Galicia, se confirma como el escenario idóneo para una bienal que concibe el dibujo no como fase preliminar sino como lenguaje espacial expandido. Diseñado por Peter Eisenman sobre la loma del Monte Gaiás, el edificio combina una monumentalidad contenida con una flexibilidad técnica que permite montajes de gran escala, iluminación controlada y múltiples anclajes estructurales. Su planta -1 y la Sala de Exposición 1, complementadas por el amplio *hall* y la rampa helicoidal, ofrecen alturas libres superiores a diez metros y muros neutros que facilitan proyecciones, vinilos y piezas suspendidas, imprescindibles para las distorsiones gráficas y las sombras monumentales características de Regina Silveira y de los artistas invitados.

El recorrido aprovechará la secuencia descendente de la rampa como prólogo inmersivo, conduciendo al visitante hasta un núcleo expositivo de unos 2.500 m², mientras que un anillo periférico de aprox. 400 m² albergará talleres, laboratorios de mediación y foros. Estos metrajés derivan del estudio museográfico preliminar incluido en el trabajo base y garantizan una ratio cómoda de circulación para aforos simultáneos medios-altos. La modulación de la planta -1 permite sectorizar el flujo: piezas de gran formato en las crujías centrales; obras sensibles a la luz natural junto a las fachadas acristaladas; y dispositivos de participación comunitaria en las salas laterales, favoreciendo la interacción sin interferir en la contemplación.

3.3.1 Ventajas curatoriales y logísticas

1. **Versatilidad técnica.** Suelos de alta carga, parrillas de iluminación móviles y climatización sectorizada habilitan el montaje de vinilos de gran tamaño, proyecciones y estructuras autoportantes sin comprometer la conservación de obras sobre papel.
2. **Escala simbólica.** La topografía del edificio y su vocación futurista dialogan con la tesis curatorial: un dibujo que “respira” y se corporiza, tensionando los límites de la superficie bidimensional.
3. **Sinergias de programación.** El calendario del Gaiás presenta un vacío expositivo tras la temporada 2025-26; la bienal ocupará ese hueco y enlazará con el cierre de la retrospectiva de Silveira en Barcelona, facilitando el traslado directo de algunas instalaciones y manteniendo vivo el impulso mediático generado en la Península.

3.3.2 Fechas y horario propuestos

Duración: 16 semanas, de mediados de septiembre a finales de diciembre de 2027. Este periodo evita la congestión veraniega, coincide con el arranque del curso universitario — clave para el programa académico de la bienal— y culmina antes del pico vacacional navideño.

Horario de apertura: martes-domingo, 10:00-20:00; con ampliación hasta las 22:00 los viernes, alineando el museo con la vida cultural nocturna de Santiago y favoreciendo visitas después de la jornada laboral.

Esta programación garantiza la máxima accesibilidad a públicos locales, estudiantes y visitantes internacionales, al tiempo que optimiza los recursos humanos del centro. Además, el emplazamiento en la Cidade da Cultura refuerza la imagen de Galicia como nodo de innovación artística y respalda el objetivo social-territorial de proyectar Santiago en las redes iberoamericanas de pensamiento gráfico.

En suma, la combinación espaciotemporal propuesta para la bienal no es un mero encaje logístico; es una decisión estratégica que potencia la narrativa curatorial, capitaliza la infraestructura del Museo Gaiás y sitúa el dibujo contemporáneo en un horizonte de diálogo global y de proyección futura.

3.4 Selección de temas

El programa temático de la I Bienal de Dibujo de Santiago de Compostela aspira a ofrecer un panorama articulado —y no meramente enciclopédico— de las mutaciones del trazo en la contemporaneidad. Los seis ejes que se proponen no son compartimentos estancos; funcionan como corrientes subterráneas que atraviesan todo el recorrido expositivo y conectan a Regina Silveira con generaciones posteriores. Cada uno emerge de los documentos de trabajo ya elaborados y responde, al mismo tiempo, a los cuatro objetivos estratégicos de la Bienal (académicos, sociales, formativos y patrimoniales).

A) Trazo ↔ Cuerpo. Gestualidad y performatividad

El punto de partida lo marca la comprensión del dibujo como gesto vivo, «testimonio del instante creativo» que puede devenir acción, huella o coreografía. Abrir la Bienal a artistas que registran el movimiento —desde el seguimiento digital de la mano hasta la danza que deja marcas efímeras sobre el papel— prolonga la tradición en la que Silveira convierte la línea en “acción, presencia y transformación”. Formalmente, este eje alimentará talleres corporales y laboratorios de “dibujo en tiempo real”, acercando el lenguaje del cuerpo a públicos no especializados.

B) Cartografías de la sombra. Poder, memoria y distorsión óptica

Las heliografías de *Dilatáveis* o las sombras ausentes de *In absentia* demuestran cómo un contorno proyectado puede desvelar la maquinaria ideológica que sostiene monumentos y relatos oficiales. Invitar a otros creadores que trabajen con proyección, anamorfosis o espectrografía permitirá cartografiar las zonas en penumbra del poder: desde la violencia colonial hasta las arquitecturas del control contemporáneo. Así, la “crítica institucional” de raíz latinoamericana se hace visible en las galerías del Gaiás.

C) Red postal / red social. Correspondencia, comunidad y activismo

En los años setenta, el arte epistolar latinoamericano transformó el servicio de correos en un circuito clandestino para la disidencia; Silveira misma participó en aquella red transnacional de “gráfica pobre” y bajo coste. Medio siglo después, la misma lógica de circulación ágil reaparece en *stickers*, memes impresos o murales QR. Dar cabida a estas prácticas conecta el núcleo histórico de la Bienal con la cultura digital y refuerza su vocación social-territorial de tejer vínculos internacionales más allá del museo.

D) Escalas divergentes. Del milímetro al monumento

Uno de los hilos conductores del relato curatorial es la variación extrema de tamaño: un micro-trazo que exige lupa y, en el extremo opuesto, una sombra que envuelve la fachada. Seleccionar obras que exploten la hipertrofia o la miniaturización del dibujo permitirá al visitante experimentar físicamente cómo una línea altera la percepción del espacio y, por extensión, el modo de estar en el mundo.

E) Grafías post-digitales. IA, código y realidad aumentada

Silveira advierte que los nuevos medios solo le interesan “si con ellos puedo producir sentido... la solución más sobria suele ser low tech” (Ajuntament de Barcelona, 2024). Manteniendo esa prudencia conceptual, la Bienal abre un eje a aquellas prácticas que programan, proyectan o imprimen la línea mediante algoritmos, *plotters* láser o filtros de RA. No se trata de exhibir tecnología por la tecnología, sino de explorar cómo la autoría, la materia y la temporalidad del dibujo se remodulan en la era del dato. Este foco atraerá a públicos jóvenes y actualizará el archivo vivo que la Bienal desea legar.

F) Ecologías del trazo. Paisaje, materia y sostenibilidad

El Monte Gaiás y su arquitectura topográfica inspiran un último eje que vincula línea y territorio. La propia concepción del Museo como “espacio que dialoga con la geografía y proyecta Galicia hacia el futuro”, sugiere obras que empleen pigmentos orgánicos, detección de viento, cultivos de hongos o intervenciones *site-specific* sobre suelos y taludes. De ese modo, el público se enfrentará a dibujos que respiran literalmente con el entorno y cuestionan la huella ecológica de la producción artística.

Estos seis temas, lejos de ser un guion cerrado, forman una malla flexible que los artistas podrán entrelazar: un trazo performativo puede también ser post-digital; una sombra monumental puede dialogar con la crisis climática. Lo importante es que, juntos, sostienen la tesis central de la Bienal: el dibujo es un lenguaje en expansión que, al respirar, revela las estructuras visibles e invisibles que nos organizan como comunidad.

3.5 Actividades complementarias

Para que la Bienal no se limite a un acontecimiento contemplativo, el programa se articula en cuatro dispositivos permanentes que activan la creación, el pensamiento crítico, la difusión digital y la dimensión profesional del dibujo. Todos se apoyan en el plan de mediación y en la estructura organizativa ya descritos en el proyecto base, de modo que la experiencia expositiva se extiende al aula, a la red y al tejido económico de Santiago.

3.5.1 Concurso Internacional de Dibujo Contemporáneo

El certamen —inspirado en la convocatoria abierta prevista en la memoria inicial— fija un formato mínimo de 70 × 50 cm para facilitar el envío global y minimizar costes logísticos. La inscripción se realiza exclusivamente en línea; un jurado de siete especialistas (curadores, artistas, teóricos) evalúa las obras con una rúbrica pública que pondera innovación formal (25 %), solidez conceptual (25 %), pertinencia al relato curatorial (25 %) y sostenibilidad técnica (25 %).

Premios y proyección

- Gran Premio (10 000 € + residencia de un mes en la Cidade da Cultura).
- Premio Soporte Innovador, para piezas que incorporen IA, RA o pigmentos orgánicos.
- Premio Dibujo Multimedia, orientado a obra performativa o de animación.

Las veinte finalistas se exhiben en un espacio adyacente al hall, subrayando la porosidad entre discurso oficial y escena emergente; el catálogo de la Bienal incluirá un “Cuaderno de finalistas” descargable gratuitamente. Este concurso cristaliza el objetivo patrimonial-prospectivo: cada edición engrosará un archivo vivo que documenta la evolución global del dibujo.

3.5.2 Programa de charlas, coloquios y foros críticos

Bajo el paraguas “Pensar en línea”, se celebrarán ocho mesas redondas (una por semana) con tres formatos:

- Diálogos magistrales entre artistas invitados y especialistas para profundizar en la gráfica expandida y la crítica institucional latinoamericana.
- Clínicas de obra donde finalistas del concurso presentan procesos y reciben retroalimentación pública, reforzando la dimensión formativo-mediadora apuntada en la propuesta inicial.
- Debates sectoriales sobre economía del cómic, derechos de autor en IA o accesibilidad cultural.

Todas las sesiones se graban en vídeo-podcast y se publican con licencia CC para alimentar el repositorio digital de la Bienal.

3.5.3 Laboratorio “Línea Viva”: difusión y mediación digital

El Laboratorio “Línea Viva” ocupa el *foyer* como plató-taller permanente. Cualquier visitante puede:

- Producir micro-contenidos (*reels*, *podcasts*, *GIFs* animados) con apoyo de mediadores.
- Experimentar herramientas accesibles: subtulado automático, audiodescripción e instalación táctil de relieve para personas con baja visión.
- Seguir talleres express de visualización de datos dibujados o lettering digital.

La estrategia multicanal —micrositio, campañas segmentadas, TikTok, YouTube— se convierte aquí en laboratorio abierto: la difusión no es un servicio post-expositivo, sino un proceso participativo que convierte al público en corresponsal visual.

3.5.4 Gaiás Comic Hub: mercado y encuentro profesional

Conscientes del peso económico del cómic, la ilustración y la animación en la industria cultural gallega, la Bienal dedica el segundo fin de semana a un *hub* profesional que articula:

- Zona de *stands* para editoriales independientes, estudios de *concept-art* y fanzines.
- *Pitching sessions* y *speed-dating* entre autores emergentes y agentes (editores, plataformas de *streaming*, empresas de videojuegos).
- *Demo-day* de *start-ups* que trabajan con IA generativa y realidad aumentada aplicadas al cómic.

Todos los programas comparten un panel de indicadores (participación, alcance digital, retorno mediático, satisfacción de públicos específicos) que se revisa cada quince días. Esta evaluación continua garantiza ajustes ágiles y refuerza la transparencia de la gestión cultural. En conjunto, las actividades complementarias convierten la Bienal en un organismo vivo que produce, debate, circula y comercializa el dibujo, cumpliendo así la premisa curatorial de “hacer que la línea respire” en todos los rincones de la Cidade da Cultura.

4 Conclusiones

Este trabajo partía de una doble hipótesis: por un lado, que la práctica de Regina Silveira constituye un nodo decisivo para comprender la mutación del dibujo —de medio auxiliar a lenguaje crítico y espacial— en el arte latinoamericano de las últimas seis décadas; por otro, que esa mutación ofrece el fundamento curatorial idóneo para articular una bienal internacional dedicada al trazo contemporáneo en Santiago de Compostela. El recorrido analítico y operativo desarrollado en los tres bloques precedentes permite ahora corroborar y matizar ambas premisas.

Primero, el examen histórico-crítico ha confirmado que la obra de Silveira hibrida tres corrientes cardinales de la segunda mitad del siglo XX: la crítica institucional, el conceptualismo de raíz duchampiana y el feminismo performativo. Sus heliografías, instalaciones anamórficas y piezas de arte-correo no sólo anticipan debates sobre la desmaterialización y la circulación de la imagen, sino que desenmascaran las arquitecturas —físicas y simbólicas— del poder. Al convertir la sombra y la distorsión óptica en herramientas de subversión perceptiva, la artista demuestra que el dibujo puede actuar simultáneamente como gesto autobiográfico, dispositivo político y estrategia de descolonización de la mirada.

Segundo, la investigación ha evidenciado la relevancia creciente de Silveira en el contexto español, marcada por hitos como Luz/Lumen (Museo Reina Sofía, 2005) y la reciente Sombras, líneas, distorsiones (La Virreina, 2024). Aunque todavía no existe una monografía integral, los catálogos de estas exposiciones, complementados con entrevistas a sus comisarios, configuran un *corpus* documental suficientemente sólido para trazar la evolución de su lenguaje. La falta de un estudio sintético, lejos de ser un obstáculo, subraya la oportunidad y la pertinencia académica de este trabajo, que ordena por primera vez dicha dispersión bibliográfica en español.

Tercero, la metodología híbrida empleada —revisión bibliográfica, análisis formal comparado, trabajo de archivo y estudio museográfico— ha probado ser eficaz para articular un relato multidimensional que evita el localismo y conecta las redes transnacionales donde opera Silveira: de Porto Alegre a Madrid, de Puerto Rico a São Paulo y de ahí a los museos europeos. Esta perspectiva comparada permite entender que el dibujo expandido no es un fenómeno aislado, sino una respuesta coral a los regímenes de censura, a la circulación global de las imágenes y a la necesidad de reconstruir genealogías feministas y latinoamericanas en el canon internacional.

Cuarto, la propuesta curatorial de la I Bienal Internacional de Dibujo de Santiago de Compostela demuestra la viabilidad de traducir el marco teórico a un proyecto institucional concreto. La elección del Museo Gaiás, la estructura temática en seis ejes y el programa de actividades paralelas responden estratégicamente a los cuatro objetivos establecidos (académico-crítico, social-territorial, formativo-mediador y patrimonial-prospectivo). Al situar la sala monográfica dedicada a Silveira como bisagra del recorrido, la bienal no sólo rinde homenaje a su legado, sino que lo expone como modelo operativo para las nuevas generaciones que exploran IA, realidad aumentada o ecologías del trazo.

Quinto, el trabajo revela limitaciones que abren futuras líneas de investigación. La ausencia de un archivo digital integral sobre la artista —más allá de las bases museísticas parciales— sugiere la conveniencia de un repositorio abierto que centralice documentos, entrevistas y piezas efímeras. Asimismo, la dimensión ecológica del dibujo *post-digital* apenas se vislumbra en la producción actual de Silveira y podría convertirse en un campo fértil para próximas fases curatoriales.

Para finalizar, las conclusiones ratifican que Regina Silveira es clave para entender la politización del dibujo contemporáneo y que dicha clave resulta especialmente productiva en el contexto español, donde su obra ha hallado espacios expositivos y públicos receptivos. Al mismo tiempo, la investigación confirma que el dibujo —cuando respira en la arquitectura, en la sombra y en la memoria— no es sólo un medio estético, sino una forma de pensamiento crítico que interpela tanto a las instituciones como a la ciudadanía. La bienal propuesta cristaliza esta convicción: hacer visible el trazo significa, hoy, abrir un foro para debatir las potencias y los límites de la imagen en un mundo saturado de signos y de vigilancias.

Así, el presente trabajo no se cierra en una constatación historiográfica, sino que se proyecta como plataforma de acción curatorial y de investigación continua, invitando a

museos, académicos y artistas a ampliar el mapa —todavía incompleto— de las líneas que, al expandirse, redibujan nuestra manera de mirar y de habitar la realidad.

5 Referencias bibliográficas

- Adan, E. (2010). The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America/Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities/Feminist Art and the Maternal/WACK! Art and the Feminist Revolution. En *Feminist Formations* (Vol. 22, Número 1, pp. 186-195). Johns Hopkins University Press.
<https://www.proquest.com/docview/613389736/abstract/C07B49DFF99344AAPQ/1>
- Ajuntament de Barcelona. (2024). *Regina Silveira: Destructuras de poder*.
https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/2024-11/PdM_ReginaSilveira_CAS.pdf
- Akkaya, Ş. (2025). Marina Abramoviç'in Rhythm 0 Performansını Uygarlığın Huzursuzluğu Üzerinden Okumak. *Art and Interpretation*, 45, 148-156.
<https://doi.org/10.47571/sanatoryum.1504466>
- Aznar Almazán, S., García Hernández, M. Á., & Nieto Yusta, C. (with García Hernández, M. Á., & Nieto Yusta, C.). (2011). *Los discursos del arte contemporáneo*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Banrepcultural. (2021, septiembre 21). *Regina Silveira*. Enciclopedia | La Red Cultural del Banco de la República.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Regina_Silveira/en
- Berger, C. (2019). *Conceptualism and materiality: Matters of art and politics*. BRILL.
- Brito, B. (2015, enero 20). *Arte. Neoconcretismo brasileño: Búsqueda de la experiencia artística como praxis vital*. La Izquierda Diario - Red internacional.
<https://www.laizquierdadiario.com/Neoconcretismo-brasileno-busqueda-de-la-experiencia-artistica-como-praxis-vital>
- Camargo, I. (2011). *Gaveta dos Guardados*. Cosac & Naify.
- Camnitzer, L. (2007). *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*.
- Dazed. (2018, abril 20). *Ana Mendieta was the controversial artist who helped pioneer earth art*. Dazed. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39819/1/ana-mendieta-was-the-controversial-artist-who-helped-pioneer-earth-art>
- Fajardo. (2017). *The Invisibility of Latin American Women Artists*.
<https://hammer.ucla.edu/radical-women/essays/the-invisibility-of-latin-american-women-artists>

- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. D. (with Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. D.). (2016). *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (Third edition). Thames & Hudson.
- Galeano, Mayda Soraya, & Valencia Grajales, J. (2016). Elementos que describen una dictadura en América Latina. *kavilando 2027-2391*, 8, 43-56.
- Halley, C. (2020, abril 1). Was Modern Art Really a CIA Psy-Op? *JSTOR Daily*. <https://daily.jstor.org/was-modern-art-really-a-cia-psy-op/>
- Juan Downey. *Video Trans Americas. 1976 | MoMA*. (s. f.). The Museum of Modern Art. Recuperado 9 de junio de 2025, de <https://www.moma.org/collection/works/167193>
- Julieta Deossa. (2024). *La cultura como resistencia contra las dictaduras políticas*. EIDiariodeMadrid.es. <https://www.eldiariodemadrid.es/articulo/opinion/cultura-resistencia-dictaduras-politicas/20240925082640079414.html>
- Landini, I. (s. f.). *REGINA SILVEIRA: "SIEMPRE ENTENDÍ QUE CADA REPRESENTACIÓN DE LO REAL ES UN PURO ARTIFICIO, CODIFICADO Y CULTURALIZADO"* - *Arte Al Día*. artealdia. Recuperado 9 de junio de 2025, de <https://es.arteldia.com/Entrevistas/REGINA-SILVEIRA-SIEMPRE-ENTENDI-QUE-CADA-REPRESENTACION-DE-LO-REAL-ES-UN-PURO-ARTIFICIO-CODIFICADO-Y-CULTURALIZADO>
- Lisson Gallery. (2014, septiembre 13). *Oscar Muñoz Narciso Art Blart _ art and cultural memory archive*. Art Blart _ Art and Cultural Memory Archive. <https://artblart.com/tag/oscar-munoz-narciso/>
- Mattar, M. R. (2021). O livro como forma de arte: A contribuição de Julio Plaza na produção e teorização do livro de artista no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 62, 8.
- Meza-Huacuja, I., & Juárez, S. (2022). *Culturas juveniles y contracultura. Iberoamerica, siglo XX*.
- Rorimer, A. (2004). *New Art in the 60s and 70s: Redefining reality* (First paperback edition with revisions, 2004). Thames & Hudson.
- Seiferle, R. (2018). *American Regionalism Movement Overview and Analysis*.
- Sicardi Ayers Bacino. (s. f.). *Regina Silveira*. Recuperado 11 de mayo de 2025, de <https://www.sicardi.com/artists/regina-silveira>
- Silveira, R. (2007). *Mundo Admirabilis – Regina Silveira*. <https://reginasilveira.com/mundus-admirabilis/>
- The Museum of Modern Art history | MoMA*. (s. f.). The Museum of Modern Art. Recuperado 5 de junio de 2025, de https://www.moma.org/about/mission-statement/history?utm_source=chatgpt.com

Torrent, R. (1995). Mujeres y diseño industrial: La escuela de la Bauhaus. *Asparkia. Investigación feminista*, 5, Article 5.

Índice de figuras

Figura 1. Anni Albers, <i>Orange, Black, and White</i> , 1926-27	9
Figura 2. Ana Mendieta, <i>Siluetas de Arena</i> , 1978.....	10
Figura 3. Marina Abramoviç, <i>Rhythm 0</i> , <i>Studio Morra</i> , 1975.....	11
Figura 4. Cildo Meireles, <i>Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project</i> , 1970. Imagen de Cildo Meireles.....	13
Figura 5. Clemente Padín, <i>Mail Art</i> , 1973. Imagen extraída de Braumüller.....	13
Figura 6. Juan Downey, <i>Video Trans Americas</i> , 1976. Imagen del MoMA.....	14
Figura 7. Óscar Muñoz, <i>Narcisos</i> , 2001. Imagen de Lisson Gallery.....	14
Figura 8. Regina Silveira, <i>Mundus Admirabilis</i> , 2007. Imagen cedida por la artista	15
Figura 9. Regina Scalzilli Silveira. Imagen extraída del Museo Amparo.....	16
Figura 10. Regina Silveira, <i>Desapariencia</i> , 2004. Imagen cedida por la artista.....	20
Figura 11. Regina Silveira, <i>Vigilancia</i> , 2015. Imagen cedida por la artista	21
Figura 12. Regina Silveira, <i>Brazil Today</i> , ca. 1970. Imagen cedida por la artista.....	22
Figura 13: “Jogo dos Erros” de la serie “Jogos de Arte”, 1977. Imagen cedida por la artista	24
Figura 14. “O Abraço” de la serie “Dilatáveis”, 1983. Imagen cedida por la artista.....	25
Figura 15. Regina Silveira, <i>In Absentia M.D.</i> , 1983. Imagen cedida por la artista	26
Figura 16. Regina Silveira, <i>The Saint Paradox</i> , 1994. Imagen cedida por la artista.....	28
Figura 17. Regina Silveira, <i>Lumen</i> , 2005. Imagen cedida por la artista	29
Figura 18. Regina Silveira, “ <i>Abyssal</i> ” de la serie <i>Depth</i> , 2010. Imagen cedida por la artista	30
Figura 19. Regina Silveira, <i>Gone Wild</i> , 1996. Imagen de <i>Museum of Contemporary Art</i> , San Diego (EEUU)	30
Figura 20. Tabla de objetivos. Elaboración propia	33

6 Anexos

ANEXO I: Plano de exposición en el Gaiás



MATERIALES Y TÉCNICAS		MATERIALES Y TÉCNICAS		MATERIALES Y TÉCNICAS		MATERIALES Y TÉCNICAS		MATERIALES Y TÉCNICAS		MATERIALES Y TÉCNICAS	
TEMA	DESCRIPCIÓN	TEMA	DESCRIPCIÓN	TEMA	DESCRIPCIÓN	TEMA	DESCRIPCIÓN	TEMA	DESCRIPCIÓN	TEMA	DESCRIPCIÓN
1	...	1	...	1	...	1	...	1	...	1	...
2	...	2	...	2	...	2	...	2	...	2	...
3	...	3	...	3	...	3	...	3	...	3	...
4	...	4	...	4	...	4	...	4	...	4	...
5	...	5	...	5	...	5	...	5	...	5	...
6	...	6	...	6	...	6	...	6	...	6	...
7	...	7	...	7	...	7	...	7	...	7	...
8	...	8	...	8	...	8	...	8	...	8	...

MUSEO DE LA HISTORIA

ASBUILT

LABOS Y SERVICIOS INEL 2013

AI-A-104a