REVIRAVOLTA TWIST

TATIANA BLASS

Millan

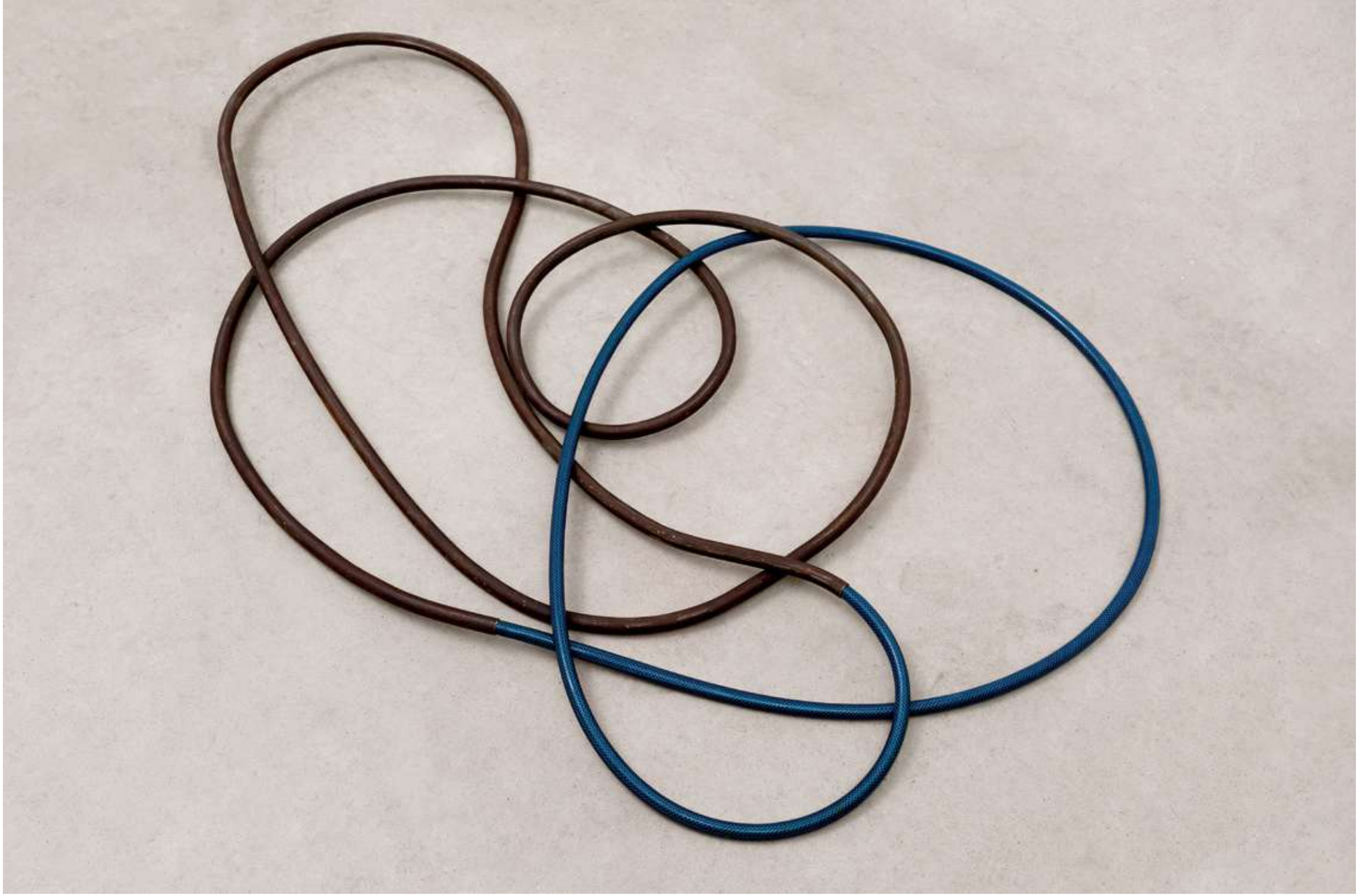
11.06 > 08.07.2022

2 | Os de pé [Those standing] #7, 2021 | Acrílica, guache e PVA sobre tela [Acrylic, gouache, and PVA on canvas] 40 x 50 cm

3 | Bagunça [Mess] #6, 2022 | Acrílica, PVA e guache sobre tela [Acrylic, PVA and gouache on canvas] 100 x 150 cm

4 | Os Sentados [The Seated] #5, 2021 | Guache e esmalte sintético sobre tela [Gouache and Synthetic enamel on canvas] 110 x 140 cm

5 | Os de pé [Those standing] #2, 2022 | Guache e PVA sobre tela [Gouache and PVA on canvas] 50 x 70 cm



6 | Reviravolta [Twist] #3, 2022 | Ferro e PVC flexível [Iron and flexible PVC] 100 x 150 cm

8 | Reviravolta [Twist] #2, 2022 | Ferro, PVC flexível e gancho [Iron, flexible PVC and hook] 150 x 210 x 140 cm

9 | Reviravolta [Twist] #1, 2022 | Ferro, PVC flexível e gancho [Iron, flexible PVC and hook] 200 x 140 x 160 cm

10 | Bagunça [Mess] #4, 2020 | Esmalte sintético e guache sobre papel Glassine [Synthetic enamel and gouache on Glassine paper] 80 x 120cm

11 | Bagunça [Mess] #5, 2022 | Esmalte sintético, acrílica e guache sobre papel Glassine [Synthetic enamel, acrylic and goauche on Glassine paper] 120 x 201 cm

12 | Os de pé [Those standing] #5, 2022 | Guache e PVA sobre tela [Gouache and PVA on canvas] 40 x 50 cm
Os de pé [Those standing] #1, 2022 | Acrílica, PVA e guache sobre tela [Acrylic, PVA and gouache on canvas] 40 x 50 cm

13 | Os de pé [Those standing] #3, 2022 | Esmalte sintético, acrílica e guache sobre tela [Synthetic enamel, acrylic and gouache on canvas] 80 x 100 cm

14 I Os Sentados [The Seated] #6, 2021 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 50 x 40 cm

15 I Os de pé [Those standing] #6, 2021 | Guache, acrílica e PVA sobre tela [Gouache, acrylic, and PVA on canvas] 200 x 250 cm

16 | Os Sentados [The Seated] #7, 2021 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 60 x 80 cm
Os Sentados [The Seated] #8, 2021 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 30 x 40 cm

17 | Os Sentados [The Seated] #2, 2020 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 50 x 70 cm

18 | Bagunça [Mess] #3, 2020 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 30 x 40 cm
Bagunça [Mess] #7, 2020 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 50 x 66 cm

19 | Bagunça [Mess] #2, 2020 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 36 x 48,5 cm
Bagunça [Mess] #1, 2020 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 50 x 69,5 cm

20 | Os Sentados [The Seated] #1, 2020 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 50 x 70 cm
Os Sentados [The Seated] #3, 2020 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 70 x 90 cm

21 | Os Sentados [The Seated] #4, 2020 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 130 x 160 cm

22 | Vitrine_Teatro [Showcase_Theatre] #9, 2017 | Guache sobre vidro [Gouache on glass] 30 x 40 cm
Vitrine_Teatro [Showcase_Theatre] #14, 2018 | Guache sobre vidro [Gouache on glass] 30 x 40 cm
Vitrine_Teatro [Showcase_Theatre] #7, 2017 | Guache sobre vidro [Gouache on glass] 30 x 40 cm

23 | Teatro_Vitrine [Theatre_Showcase] #2, 2020 | Esmalte sintético sobre vidro de fogão [Synthetic enamel on stove glass] 40 x 50 cm

24 I Arena #1, 2022 | Esmalte sintético sobre vidro temperado [Synthetic enamel on tempered glass] 30 x 40 cm
Arena #2, 2022 | Esmalte sintético sobre vidro temperado [Synthetic enamel on tempered glass] 30 x 40 cm

25 I Voo [Flight] 2021 | Esmalte sintético sobre vidro [Synthetic enamel on glass] 21 x 46 cm

26 | Cera-cerâmica [Wax-ceramic] (Gaslighting), 2020 | Cera, cerâmica, fogareiro e vídeo [Wax, ceramic, burner and video] 20 x 30 x 95 cm

Vitrine (Boneco sem descanso) [Window Display (Doll without rest)], 2018 | Cera microcristalina, roupas e refletores de luz [Microcrystalline wax, clothes and spotlights] 190 x 300 x 100 cm (aprox.)

27 | Coluna _ Agachado [Spine _ Crouched], 2013 | Cera microcristalina, bronze fundido, chapa de latão e resistência elétrica [Microcrystalline wax, cast bronze, brass sheet and electrical hot plate] 50 x 200 x 200 cm (aprox.)

O FIM CONTINUA

THE END GOES ON

CAMILA BECHELANY

28 | Metade da fala no chão _ Piano Surdo [Half of the speech on the ground _ Deaf piano], 2010 | Piano de cauda, cera microcristalina, vaselina, pianista e vídeo [Grand piano, microcrystalline wax, vaseline, pianist and video] 500 x 500 x 200 cm (aprox.). Com [with] Thiago Cury. 29º Bienal São Paulo

Arte é interseção de pessoas, imagens e objetos no mundo. Nessa interseção, ao ativar tempo e espaço, a arte possibilita o encontro do espectador com a história pessoal e coletiva, acionando uma série de mecanismos sensíveis. E é nesse instante mesmo que a arte se torna mais revolucionária, quando toca afetos, memórias e sensações. O sujeito que vê é o sujeito que sente e que se arrisca a perder suas certezas, a saber que algo lhe falta. "Quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. [...] Coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou que não se podem acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios."[1]

O encontro com a obra de Tatiana Blass nos leva a um lugar de risco, onde a certeza nos escapa. Há um movimento dúbio de apagamento e revelação, de construção e desconstrução, de intervalo e continuidade que nos faz duvidar do que realmente se passa diante de nós. Em uma perspectiva ampla, o trabalho mais recente da artista parece querer lidar com uma leitura e uma reflexão recorrentes a respeito do tempo, criando materialidades para um elemento ocultado, que aparece tanto em suas pinturas quanto nas obras tridimensionais.

A produção de Tatiana Blass é marcada pela prática constante da pintura e por um experimentalismo em torno da matéria: desde a utilização de diferentes tintas (guache, acrílica, óleo, esmalte sintético) – em suportes variados, como tela, papel e vidro – até a dilatação da pintura no espaço tridimensional a partir de diversos tipos de materiais, tais como a parafina, o latão, a cerâmica, objetos encontrados, entre outros. Portanto, trata-se de um universo material amplo. Seja a obra uma escultura, um objeto, uma instalação ou um vídeo, ela é sempre atravessada pela

Art is the intersection of people, images and objects in the world. At this intersection, as art activates time and space, it makes it possible for the spectator to encounter personal and collective history, triggering a series of sensorial mechanisms. And it is at this very instant that art becomes revolutionary, when it touches emotions, memories and sensations. The person who sees is the one that feels and risks losing their certainties and becoming aware that they lack something. "When seeing is feeling that something unavoidably escapes us, that is to say: when seeing is losing. Everything is there. [...] Things to be seen from afar and to be touched from anear, things that one wants or that one cannot caress. Obstacles, yet also things to exit from and to re-enter. In other words, volumes that bear voids."[1]

The encounter with Tatiana Blass's work takes us to a place of risk, where certainty escapes us. There is an ambivalent movement – of erasure and revelation, of construction and deconstruction, of gaps and continuities – that makes us doubt that which takes place before us. From a broader perspective regarding the artist's more recent work, one gets the impression that it ventures to deal with a recurring reading of and a constant reflection on time, creating materiality for a hidden element, which is present in both her paintings and her three-dimensional pieces.

Tatiana Blass's production is characterized by the continual practice of painting and experimentation with the material: from the use of different paints (gouache, acrylic, oil, synthetic enamel) – on media as varied as canvas, paper, and glass – to the dilation of painting in a three-dimensional space using a range of material that includes wax, tin, ceramic, and found objects, among others. Therefore, it is a vast material world this one we are approaching. Whether the work is a sculpture, an object, an installation, or a video, it is always marked by the pictorial

problematização pictórica – que evidencia questões de volume, enquadramento e encaixe – e pela presença da linha na composição.

As pinturas das séries *Os sentados*, iniciada em 2019, e *Os de pé*, iniciada em 2022, parecem atrair o olhar para dentro de um espaço construído que se assemelha a uma boca de cena ou a um picadeiro de circo, em que figuras humanas aparecem dispostas em relação a outros elementos, como cadeiras e mesas. As obras partem de imagens recolhidas em fotografias e registros de peças de teatro, que servem como uma primeira referência para a composição. Essas pinturas se constroem pela sobreposição de camadas de cores impuras, de tonalidades que vão principalmente do verde-acinzentado ao azul e do marrom-avermelhado ao amarelo. Da mesma forma que em pinturas anteriores, como nas séries intituladas *Entrevista* (2013) e *De costas / Teatro* (2014), a fatura dos trabalhos emprega uma tinta pouco espessa e bastante diluída, que deixa vestígios e dá um ar enigmático ao quadro.

issue – which brings forward questions regarding volume, framing, and fitting –, and by the presence of the line within the composition.

The paintings in the series *Os sentados* [The Seated] initiated in 2019, and *Os de pé* [Those Standing] initiated in 2022, seem to draw the eye into the built space, which resembles the front of a stage or a circus ring, in which human figures appear disposed in relation to other elements, such as tables and chairs. These works take off from images gathered from photographs or theatrical plays that serve as a first reference for the composition. The paintings are made through the superimposition of layers of impure colors with hues ranging primarily from greyish green to blue, and from reddish brown to yellow. Just as with previous paintings, such as the series entitled *Entrevista* [Interview] (2013) and *De costas / Teatro* [From the Back / Theater] (2014), the works are made with not-too-thick, highly diluted paint that leaves behind vestiges and lends an enigmatic air to the painting.

30 | Fim de Partida [Endgame], 2011 | Cera microcristalina, refletores, palco e objetos [Microcrystalline wax, spotlights, stage and objects] 500 x 800 x 440 cm | CCBB-RJ

Nessas pinturas, o ponto de vista é único, pois o acontecimento é retratado em determinado instante, o que lhes confere uma unidade temporal, como na fotografia. O tempo é o presente, mas essas imagens guardam uma espécie de memória pela presença dos campos de cor que se sobrepõem às figuras. Esses campos orientam a construção material do trabalho no sentido de encontrar intuitivamente certo acordo cromático para a composição. Eles não são meros espaços ou intervalos, mas tentativas de preencher um buraco que sugere alguma emoção na pintura. Por vezes as cabeças e torsos se tornam nada mais que formas circulares e ovaladas, ao passo que uma cadeira pode ser entrevista a partir de uma única linha vertical que representa um pé. Essas formas ovaladas aparecem em outros trabalhos mais antigos da artista, notadamente em suas colagens. Outra característica dessas imagens é que nelas se veem linhas horizontais e verticais – frestas, fendas e fissuras –, "linhas orgânicas", como aberturas de luz que revelam continuidades e descontinuidades entre campos de cores. Neste sentido, a linha orgânica se caracteriza, como em Lygia Clark, "por ser o espaço preposicional entre; é o vazio que articula o discurso planar da cor; é o lugar do ar que respiramos que integra e articula as zonas concretas da pintura". [2]

A primeira vez que a artista experimentou levar a pintura ao espaço tridimensional foi com *Atavio*, de 2004, instalação realizada no Espaço 397, em São Paulo. Na ocasião, Tatiana Blass cobriu com Paviflex cor-de-rosa e azul parte do piso de cimento acinzentado do espaço, formando campos de cor com bordas arredondadas, de aparência macia, dando a impressão de que um grande volume de tinta havia sido derramado ali. Uma ilusão. Em algumas partes do piso colorido havia semicírculos vazados, buracos, como se a tinta tivesse sido contida por algo rígido. Assim

The point of view in these paintings is unique, as the event is portrayed at a specific instant, providing them with temporal unity, as in photography. The time is the present, yet these images contain a sort of memory evoked through the presence of fields of color superimposed over the figures. These color fields guide the material construction of the work in the sense that they intuitively achieve a certain chromatic balance for the composition. They are not simply spaces or gaps, but rather attempts to fill a hole that suggests a certain emotion in the painting. At times heads and torsos simply become circular and oval forms and a chair is discerned by a single vertical line that represents its leg. These elliptical forms appear in other older works by the artist, notably her collages. Another feature of these images are the horizontal and vertical lines they display – crevices, cracks, fissures –, "organic lines" like apertures of light that reveal continuities and ruptures among fields of color. In this sense the organic line is characterized, as it is in Lygia Clark, as "the prepositional space between; it is the emptiness that articulates the planar discourse of color; it is the place of the air we breathe that integrates and articulates the concrete areas of the painting."[2]

The first time the artist experimented with taking painting into the three-dimensional space was in 2004, with *Atavio* [Embellishment] an installation presented at Espaço 397, in São Paulo. At the occasion, Tatiana Blass covered part of the gray cement floor with pink and blue Paviflex, forming fields of color with rounded edges that gave it an appearance of softness and the impression that a huge volume of paint had been spilt there. An illusion. In some parts of the colored floor there were empty semi-circles, holes, as if the paint had been held back by something rigid. Just as in *Os sentados* [The Seated] rounded geometrical forms alternate in the work with figurative elements – plant

32 | Atavio [Embellishment], 2004 | Paviflex sobre chão [Paviflex on the floor] 10 m2 | Ateliê 397, São Paulo
Cauda [Tail] #2, 2005 | Madeira laqueada [Lacquered wood] 40 x 180 x 150 cm

33 | Vaga [Parking Space], 2012 | Carro Mazda e fulget [Automobile and cement] 150 x 300 x 500 cm (aprox.) | Galeria Millan, São Paulo
Calçado [Fitted], 2018 | Par de sapatos e cimento [Shoes and concrete] 5 x 30 x 30 cm (aprox.)

como em *Os sentados*, formas geométricas arredondadas se alternavam com os elementos figurativos do trabalho – vasos de planta, portas, degraus, elementos do próprio ambiente –, criando estranhamento. Em outras colagens e pinturas do mesmo período, blocos de cor são organizados de forma mais ou menos sobreposta, mas deixando sempre algum intervalo no plano do quadro. Esses espaços vazios são, ocasionalmente, o próprio fundo da obra, ou então são distâncias entre as formas geométricas, sugerindo paisagens montanhosas ou nuvens em movimento no céu. Já no conjunto de esculturas da obra *Cauda*, de 2005, as massas de cor revestem objetos no piso do espaço expositivo. Cores sólidas e brilhantes cobrem parte do objeto escultórico, dando a impressão de tratar-se de um líquido viscoso que escorre por um volume esférico. As massas de cor parecem macias, mas em um olhar mais atento notamos que são rígidas e sólidas. Mais uma ilusão bem-humorada criada pela artista.

A ideia de algo que inunda, escorre ou extravasa se repete em muitos outros trabalhos. *Em Pintura que derrete*, de 2022, a imagem pintada com tinta e cera sobre o metal se desfaz lentamente a partir de um mecanismo simples de condução de calor. Ao ser conectada ao circuito elétrico da galeria, a chapa, que é a base sobre a qual se aplicaram as tintas, se aquece e aos poucos desfaz a pintura. As cores escorrem criando uma imagem disforme que é nova não apenas para o público, mas também para a artista.

Na escultura *Os sentados*, de 2022, realizada para o espaço da galeria Millan, há uma figura humana, em cera, sentada e, em seu interior, há uma cadeira de madeira. Acima dela paira um pendente com uma fonte de calor que faz a cera derreter gradativamente, desmanchando parte da figura e revelando a cadeira. Da mesma forma que em trabalhos

pots, doors, steps, elements of the space itself –, creating estrangement. In other collages and paintings from the same period, blocks of color are roughly overlaid, but a type of void or interval is always left on the plane of the painting. These gaps are, at times, the very background of the piece, or distances between geometrical forms, suggesting mountainous landscapes or clouds moving across the sky. While in the group of sculptures *Cauda* [Tail] from 2005, these masses of color coat objects on the floor of the exhibition space. Solid and bright colors cover part of the object, giving the impression of a viscous liquid running over a spherical shape. These masses of color seem soft, but on closer inspection we see they are rigid and solid – yet another well-humored illusion created by the artist.

The idea of something that inundates, runs or overflows is repeated in many other works. In *Pintura que derrete* [Painting that Melts] from 2022, the image created in paint and wax on metal comes gradually undone through the simple mechanism of a heat conductor. When plugged into the power outlet on the gallery wall, the sheet of metal that forms the base of the painting heats up, slowly dissolving the painting. The colors run and create a misshapen image that is new both to the public and the artist herself.

In the sculpture *Os sentados* [The Seated] (2022), produced for the space at Galeria Millan, a human figure in wax is seated and, in its interior, is a wooden chair. Above it, hangs a pendant with a heat source that makes the wax melt little by little, undoing part of the figure and revealing the chair. As is the case in previous works such as *Vitrine_(boneco sem descanso)* [Window Display (doll without rest)] from 2018, and *Coluna (Agachado)* [Spine (Crouched)] from 2013 –, this piece becomes deformed and portions of its material are left strewn across the floor. Likewise, this procedural

anteriores, como *Vitrine_Boneco sem descanso*, de 2018, e *Coluna (Agachado)*, de 2013, a peça se deforma e sobram restos de matéria pelo chão. Ainda nesta chave procedimental está *Cera-cerâmica*, de 2020, uma ação registrada em vídeo em que uma cabeça de cera e outra de cerâmica se movem pelo calor que a chama de um fogão ligado incide sobre elas. Aqui é necessário distinguir a violência do que está representado (o sensacional, o espetacular) da violência da sensação, pois a arte de Tatiana Blass está longe de ser uma encenação trágica ou cruel. É preciso, então, pensar mais sobre a violência da variabilidade dos estados intensivos e diferenciais da matéria do que a respeito de uma suposta crueldade infligida a um objeto. Ao provocar o desfazimento da forma, seja ela a figura humana ou o espaço da tela de pintura, Blass faz circular as intensidades da matéria viva, ou seja, fluxos, forças, afetos e sensações, num movimento duplo de contenção e extravasamento. "Tatiana Blass penetra o vazio das coisas, a poesia de tudo aquilo que excede, que transborda." [3]

Há dois movimentos em curso: a liquefação e o extravasamento. O que fica, no final desses trabalhos que lidam com uma matéria que não se contém, é uma cena de fragmentação e de certa desordem, uma espécie de fisicalidade da pintura. Em um texto de 2011 sobre a exposição *Fim de partida*, o crítico Paulo Venancio Filho diz o seguinte: "Tatiana provoca uma espécie de inversão escultórica: a regressão da escultura à matéria, a remissão ao estado informe. As esculturas, que são os atores e personagens, vão se dissolvendo sob o calor das luzes e o começo se torna o fim. Da cera à cera, do pó ao pó". A matéria, seja ela tinta, cera, barro ou água, está em transformação, em movimento, por não ser contida.

Em dois trabalhos anteriores – *Penélope*, de 2011, e *Mais dia, menos noite*, de 2019 –, a máquina de extravasamento é posta em

approach is employed in *Cera-cerâmica* [Wax-ceramic] from 2020, a work recorded on video in which two heads, one in wax and the other in ceramic, move themselves due to the heat produced by the lit burner of a stove. Here one must distinguish between the violence represented (the sensational, the spectacular) and the violence of the sensation, since Tatiana Blass's work is far from being tragically or cruelly staged. Thus, it is necessary to think more about the violence of the variability of intensive and differential states of materiality rather than about a supposed cruelty inflicted on an object. By setting in motion the undoing of form, be it a human figure or the space of the framed canvas in painting, Blass brings circularity to the intensities of living materiality, in other words, fluxes, forces, emotions and sensations, in a dual movement of containment and overflowing. "Tatiana Blass penetrates the void in things, the poetry of all that exceeds, that overflows."[3]

There are two movements at play: liquefaction and overflowing. What remains at the end of these works that deal with a materiality which is not contained is a scene of fragmentation and a certain disorder, a sort of physicality of the painting. In a text from 2011 about the exhibition *Fim de partida* [Endgame] the critic Paulo Venâncio Filho says: "Tatiana provokes a type of sculptural inversion: a regression of the sculptural to the material, a remission to an amorphous state. The sculptures, which are actors and characters, begin to dissolve under the heat of the lamps and the beginning becomes the end. From wax to wax, from dust to dust."[4] The material, whether paint, wax, clay or water, is changing, moving, because it is uncontained.

In two previous works – *Penélope*, from 2011, and *Mais dia, menos noite* [More Day, Less Night] from 2019 –, the overflowing mechanism is set in motion on an architectural scale by, in a way, invading the space with color. In these

36 | Mais dia, menos noite [More day, less night], 2019 | Tear, tapete, fios e carretéis de lã, chenille e barbante [Loom, carpet, wool, chenille and twine] dimensões variáveis [variable dimensions] | Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

Penélope, [Penelope], 2011 | Tapete, tear, fios de lã e chenille [Carpet, loom and wool and chenille yarn] Dimensões variáveis [Variable dimensions] | Capela do Morumbi, Museu da Cidade, São Paulo

marcha em uma escala arquitetônica, por uma espécie de invasão do espaço pela cor. Nessas obras, dois edifícios históricos, a Capela do Morumbi, em São Paulo, e o Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, são tomados por uma grande mancha vermelha feita de fios de lã, proporcionando a imersão do espectador na matéria macia e provocando uma reversão do espaço. No centro da instalação há um tear de onde sai, de um dos lados, um tapete ainda inacabado. Do outro lado, os fios, que adentram o tear para serem tecidos, pendem para fora e se espalham por chão, paredes e fachadas e tomam a paisagem externa ao prédio, onde fios vermelhos se misturam à vegetação, alterando a cena e criando uma continuidade entre o interior e o exterior.

O conjunto de obras recentes que a artista chamou de *O fim continua* (2022) também lida com as ideias de contenção e extravasamento, além daquelas de continuidade e descontinuidade. Mangueiras de jardim – normalmente flexíveis, feitas de borracha –, são recriadas em metal e têm as duas extremidades unidas uma à outra, provocando estranhamento, como se se encerrassem em si mesmas. Não por acaso, as esculturas são fabricadas em ferro, um elemento bastante comum no entorno de Belo Horizonte, onde a artista vive há alguns anos. Por conta da presença do metal, a terra naquela região tem uma coloração avermelhada e, em decorrência da intensa atividade de mineração, o pó seco se espalha e deixa a paisagem toda marrom-avermelhada – um fato realmente marcante para quem vive por ali.

As mangueiras de ferro, ao serem fechadas em si mesmas, formam longas fitas de Möbius, com muitas voltas, eliminando a separação entre dentro e fora. Como acontece com frequência na obra de Tatiana Blass, objetos comuns são apartados de sua função primeira, provocando deslocamentos de sentido, a exemplo da

works, two historical buildings, the Morumbi Chapel in São Paulo and the Pampulha Museum in Belo Horizonte, are engulfed in a red mass made of wool yarn, immersing the viewer in this soft material and producing a reversal of the space. At the center of the installation is a loom with an unfinished rug coming out from one of its extremities. At the other end, the threads, getting into the loom in order to be woven, hang out from it and spread around across the floor, up the walls and façades and take over the landscape that surrounds the building where the red thread blends into the vegetation, altering the landscape and creating continuity between inside and out.

The recent collection of works the artist has titled *O fim continua* [The end goes on] (2022) also deals with the ideas of containment and overflowing, besides those of continuity and rupture. Reproductions of garden hoses, which would typically be flexible objects made of rubber, are made here from metal, connecting one of its ends to the other, which gives rise to a feeling of estrangement. Not by chance, the sculptures are made of iron, a very common element in the surroundings of Belo Horizonte, where the artist has been living for some years. Due to the metal's presence in the region, the soil is reddish and, as a consequence of the intense local mining, the dry dust circulates and makes the entire landscape reddish brown – an indelible mark on those who live in the region.

As they double back on themselves, these iron hoses form long Möbius strips in multiple loops, eliminating the space between outside and inside. As is the case in so many of Tatiana Blass's works, everyday objects are taken away from their primary function, resulting in a dislocation of meanings, exemplified in the series of works *Metade da fala no chão* [Half of the Speech on the Floor] (2008-18). In this series, musical instruments undergo a process of being muted, either for having its

38 | Metade da fala no chão _ Piano Surdo [Half of the speech on the ground _ Deaf piano] (Beethoven), 2021
Piano de cauda, cera microcristalina, vaselina, pianista e vídeo [Grand piano, microcrystalline wax, vaseline, pianist and video] 500 x 500 x 200 cm (aprox.). Com [with] Susanne Kessel. Kunstmuseum Bonn, Alemanha [Germany]

39 | Metade da fala no chão _ Clarinete [Half of the speech on the ground _ Clarinet] # 2, 2018 |
Clarinete e lã crua de ovelha [Clarinet and Sheep wool] 70 x 150 x 50 cm

Metade da fala no chão _ Bateria [Half of the speech on the ground _ Drums], 2010 | Cinco baterias e cera microcristalina [Five drum sets and microcrystalline wax] 200 x 700 x 500 cm | Cisneros Fontanals Foundation, Miami, EUA

série *Metade da fala no chão* (2008-18). Nessa obra, instrumentos musicais passam por um processo de emudecimento, ou por terem as vias de ampliação do som obstruídas (pelo derramamento de cera que entope a saída de ar e faz cessar a produção de sons) ou graças à subversão de sua configuração original pelo alongamento de suas formas.

A interrupção de algo que deveria acontecer ou a anulação de um item da paisagem, essa espécie de "presença pela falta", é um elemento comum a todos os trabalhos aqui mencionados e que já marcava outras obras mais antigas, como *Páreo*. Essa obra de 2006 é uma escultura constituída por quatro patas de cavalo, em tamanho real, que descem uma escadaria. O restante do cavalo em movimento é apenas sugerido, recriado mentalmente pelo espectador. No lugar do corpo, há a paisagem do entorno, como se ele tivesse sido apagado ou interrompido pela paisagem. O animal se faz presente a partir da própria ausência, na medida em que cabe ao espectador imaginá-lo no espaço e construir a imagem por inteiro. Esse tipo de operação pode ser notado ainda em trabalhos posteriores, como *Zona Morta*, de 2007, e *Calçado*, de 2018.

Já em *Reviravolta* (2022) há também uma mangueira de ferro, mas ela se encontra no interior da casa (galeria Millan), vertendo água, que então escorre pelo piso, até o andar inferior da construção, atravessando a arquitetura e marcando o espaço com um rastro de ferrugem. No andar de baixo, as gotas caem sobre uma escultura cuja cabeça de barro cru vai se desfigurando e se deformando gradativamente pela ação da água. Num circuito autofágico, a água consome o barro. Aqui, a obra se modifica no decorrer da exposição e, como ocorre quase sempre no trabalho de Tatiana Blass, o espectador-visitante pode testemunhar apenas parte do processo de transformação, sem jamais ter acesso à imagem por inteiro.

bells obstructed (by spilling wax on them and preventing the production of sounds) or for having its original shape subverted in extension.

The interruption of something supposed to happen, or the erasure of an element in the landscape, this sort of "presence in the absence" is a feature common to the aforementioned works and was already present in *Páreo* [Race]. This piece from 2006 is a sculpture that consists of four life-size horse hooves that descend a stairway. The rest of this horse in movement is merely suggested, recreated mentally by the viewer. In the place of the body is the surrounding landscape, as if the animal's body had been erased or interrupted by the landscape. The horse makes itself present as a result of its very absence, as it is up to the viewer to imagine it in the space and build the image as a whole. Such an approach to presence is noted in later works such as *Zona Morta* [Dead Zone] from 2007, and *Calçado* [Fitted] from 2018.

In *Reviravolta* [Twist] (2022), there is also an iron hose, but here it is inside the house (Galeria Millan), spilling water onto the floor, which then runs down to the floor below, flowing through the architecture and staining the space in a trail of rust. On this lower floor, the drops fall onto a sculpture whose head, made of raw clay, is slowly disfigured and deformed by the action of the water. The water consumes the clay in an autophagic circuit. The work changes throughout the exhibition and, as is often the case in Tatiana Blass's works, the visitor-viewer only witnesses part of this process of transformation, the entirety of the image is never seen. In this sense, the artist is operating on time itself in order to say something about that which escapes us and subverts the architectural space as shared between the self and the other, in search of alternative logical relationships within dynamic and singular events.

Nesse sentido, a artista maneja o próprio tempo para assim dizer algo sobre aquilo que nos escapa; ela subverte o espaço arquitetônico como lugar comum ao eu e ao outro, lugar compartilhado, em busca de outras lógicas que alterem a relação entre os sentidos a partir de acontecimentos dinâmicos e singulares.

Em "Sede", um pequeno poema de sua autoria, a artista escreve:

a diferença
entre o lago
e o buraco que a chuva preenche de água
é o quanto o solo
cede à água

A palavra "sede" remete a incômodo, insatisfação, necessidade, mas também a desejo e vontade. O lago e o buraco acabam sendo a mesma coisa, ainda que se aproximem, no poema, pela diferença. É uma forma inteligente de abordar a natureza das coisas – o lago um dia foi buraco e pode voltar a sê-lo. O poema é também uma maneira admirável de falar do vazio infinito que habita o sujeito e que é o motor do desejo. Pois toda arte "se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio".[5] É uma forma de se fazer presente pela ausência.

. . . . . .

1 Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 10; 34.

2 Bois, Yves-Alain; Herkenhoff, Paulo. *Lygia Clark* (1920-1988): 100 anos. Tradução Kika Serra. (Catálogo de exposição.) Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2021, p. 85.

3 De Freitas, Douglas. "O labor de Penélope". (Panfleto de exposição.) São Paulo: Capela do Morumbi, set. 2011.

4 Venancio Filho, Paulo. "Fim de partida". (Panfleto da exposição.) Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, jan. 2011.

5 Lacan, Jacques. *Le Séminaire, livre VII: L'Éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p. 155.

In "Thirst", a short poem by the artist, she writes:

the difference
between the lake
and the hole that the rain fills with water
is how much the soil
cedes to the water

The word "thirst" ["*sede*", in Portuguese] implies discomfort, dissatisfaction, need, but also desire and will. The lake and the hole end up being the same thing, even if they are drawn together, in the poem, through difference. It is an intelligent way of approaching the nature of things: the lake was once a hole and may return to being so. The poem is also an admirable way of speaking of the infinite void that inhabits the subject and which drives desire, as "all art is characterized by a certain form of organization around this void."[5] It is a way to be present by the absence.

. . . . . .

1 Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. From the translation to Portuguese by Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998, p. 34.

2 Bois, Yves-Alain; Herkenhoff, Paulo. *Lygia Clark* (1920-1988): 100 anos. Translation Kika Serra. (exhibition catalogue). Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2021, p. 85.

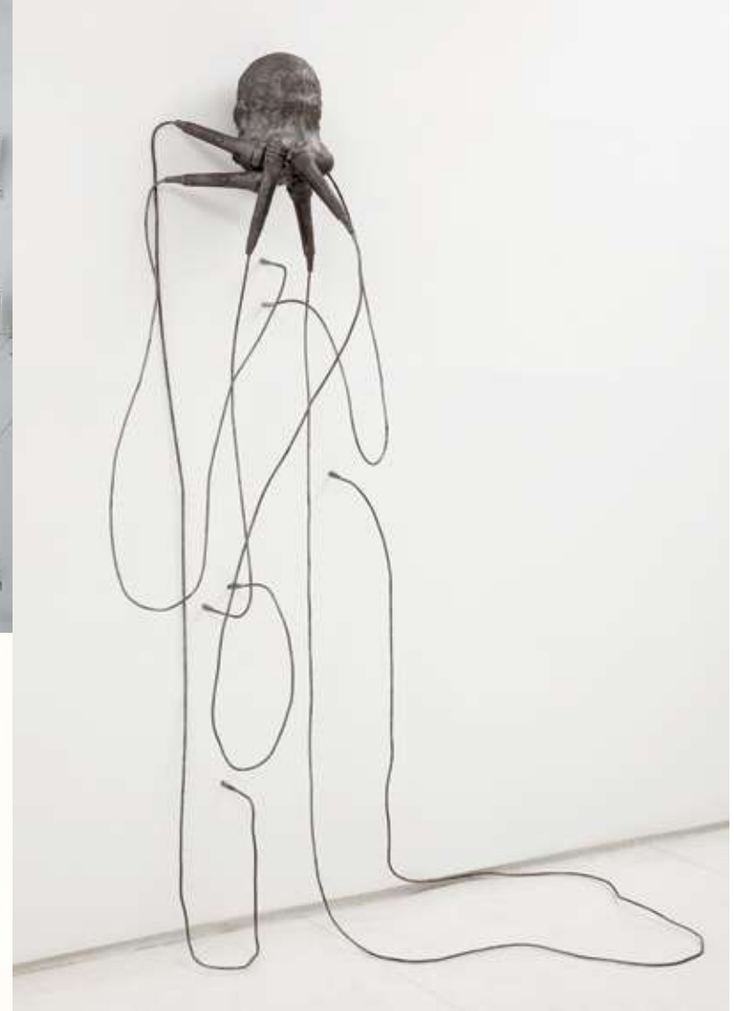
3 De Freitas, Douglas. "O labor de Penélope" (exhibition folder). São Paulo: Capela do Morumbi, September 2011.

4 Venancio Filho, Paulo. "Fim de partida" (exhibition folder). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, January 2011.

5 Lacan, Jacques. (1959-60). *Le Séminaire, livre VII: L'Éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p. 155.

42 | Platéia rosa [Pink audience], 2016 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 80 x 100 cm
Ópera [Opera], 2016 | Guache sobre tela [Gouache on canvas] 80 x 100 cm

43 | Entrevista [Interview] #4, 2013 | Óleo sobre tela [Oil on canvas] | 200 x 250 cm



44 | Hard Water, 2012 | Videoperformance, 10' | Com [with] Debora Minà e [and] Ilana Gorban.
Metade da fala no chão _ Trompete [Half of the speech on the ground _ Trumpet], 2008 | Trompete e latão [Trumpet and brass tube] 20 x 130 x 40 cm

45 | Entrevista [Interview] #3, 2013 | Ferro fundido e fios de ferro [Cast iron and iron strings] 180 x 80 x 50 cm
Entrevista [Interview] #2, 2013 | Ferro fundido [Cast iron] 25 x 70 x 30 cm

46 | Zona Morta [Dead Zone], 2007 | Instalação com móveis e objetos [Installation with furniture and objects] 25 m² | Centro Universitário Maria Antonia / USP, São Paulo

47 | Zona Branca _ Lustre [White Zone_ Chandelier], 2007 | Globo de vidro, lâmpada, soquete, canopla de alumínio, fio elétrico, borracha, tinta e madeira [Glass globe lamp socket, aluminum canopy, electric wire, rubber, paint and wood] 300 x 500 x 700 cm (aprox.)

Páreo [Race], 2006 | Mármore Espírito Santo [Espírito Santo marble] 85 x 50 x 150 cm | Paço das Artes, São Paulo

Tatiana Blass (1979, São Paulo, SP) vive e trabalha em Belo Horizonte. Sua prática artística transita entre diversos meios como pintura, vídeo, escultura e instalação; constantemente contaminada por referências ao teatro, literatura e música. Ao investigar o esgarçamento da linguagem visual e simbólica, suas obras permitem entrever as lacunas e o desgaste da experiência narrada por discursos e raciocínios convencionais. Assumindo a falta e o imponderável, os trabalhos subtraem a funcionalidade, materialidade e integridade de objetos e elementos reais. Utilizando-se de operações de abafamento de instrumentos musicais, derretimento de esculturas em cera, vedação ou corrosão, Blass paulatinamente dilui e reconfigura modos de existência no espaço e no tempo. Desde 1998, quando iniciou sua produção, participa de importantes exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, dentre elas, destacam-se, a individual *Encrenca_Trøbbel*, Kunsthuset Kabuso, Øystese, Noruega (2014) e a sua participação na 29ª Bienal de São Paulo, SP, Brasil. Em 2011, venceu o Prêmio PIPA nas categorias voto popular e do júri. A sua obra integra importantes coleções particulares e acervos de instituições públicas nacionais e internacionais, tais como da Pinacoteca de São Paulo e da Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA.

Tatiana Blass (1979, São Paulo, SP) lives and works in Belo Horizonte. Her artistic practice shifts between diverse mediums such as painting, video, sculpture and installation; constantly inflected by references to theater, literature and music. In investigating the unravelling of visual and symbolic language, her works allow for glimpses into the gaps and the wearing away of experience as narrated by conventional discourse and reasoning. In acknowledging a sense of a lack and the imponderable, these works abstract from the functionality, materiality and integrity of real objects and elements. By muting musical instruments, melting wax sculptures, and in sealing in or corroding, Blass slowly dilutes and reconfigures modes of existence in space and time. Since 1998, when she began her work, she has participated in important collective and individual exhibitions in Brazil and abroad, among which feature the individual show *Encrenca_Trøbbel*, [Trouble_Trøbbel] Kunsthuset Kabuso, Øystese, Norway (2014) and her presence at the 29th Bienal de São Paulo, in Brazil. In 2011 she won the Prêmio PIPA award in the popular vote and jury categories. Her work is present in important private collections and those of national and international institutions, such as the Pinacoteca de São Paulo and the Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, USA.

.....

Camila Bechelany (1979, Belo Horizonte, MG) vive e trabalha em São Paulo. Atua como pesquisadora, crítica e curadora. É mestre em arte e políticas públicas pela New York University e Antropologia Social pela EHESS, Paris e doutoranda em história da arte pela mesma instituição. Sua pesquisa acadêmica se interessa pela presença da arte latino-americana na França na perspectiva da história das exposições. Ela realizou diversas curadorias em instituições e galerias no Brasil e na França e publica textos críticos regularmente.

Camila Bechelany (1979, Belo Horizonte, MG) lives and works in São Paulo as a researcher, critic and curator. She has a Master's in Art and Public Policy from New York University and in Social Anthropology from the EHESS, Paris and is a PhD student in Art History at the same institution. Her academic research focuses on the presence of Latin American art in France from the perspective of the history of exhibitions. She has acted as curator in institutions and galleries in Brazil and France and frequently publishes critical texts.

Reviravolta | Twist_11.06 > 08.07.2022
Curadoria | Curated by_Camila Bechelany
Produção | Production_NU Projetos de Arte

Agradecimentos [Acknowledgements]: Antonio e [and] Sofia Blass Assunção, JL Serralheria, Fabiana Gomes, Mayara Viotti, Elena Campos e à toda equipe da galeria Millan [and to the entire gallery team].

Coordenação editorial | Editorial coordination_Fabiana Werneck
Projeto gráfico | Graphic design_Julio Dui
Versão para o inglês | English version_Christopher Mack
Revisão do português e inglês | Proofreading and English copy editing_Richard Sanches
Impressão | Printing_Ipsis
Fotos | Photos
Daniela Schneider p. 26b
Daniel Mansur pp. 22, 33b, 36a
Edouard Fraipont p. 32b
Emilia Groska p. 44a
EstudioEmObra / Bruno Leão capa, pp. 2-3, 5-9, 11-13, 24-25
Everton Ballardin pp. 28, 33a, 36b, 42-43, 44b, 45-47
Filipe Berndt pp. 4, 10, 14-21, 23, 26a, 39a
Oriol Tarridas p. 39b
Rafael Adorján pp. 27, 30
Tatiana Blass p. 32a
Ulrich Boll p. 38

Millan
Rua Fradique Coutinho 1360 | 1416
São Paulo SP Brasil 05416 001
+55 11 3031 6007
www.galeriamillan.com.br