## Tatiana Blass



Metade da fala no chão - piano surdo (Medio discurso en el piso – piano sordo), 2010. Piano de cola, cera microcristalina, vaselina, pianista y video. Aprox.  $500 \times 500 \times 200 \text{ cm}$  ( $196 \frac{27}{32} \times 196 \frac{27}{32} \times 78 \frac{47}{64} \text{ pulgadas}$ ). Foto: Oriol Tarridas.

El estudio de su producción nos lleva a creer que estamos ante una auténtica intérprete de la era posmoderna, incluso en un sentido más global que local. La variedad de medios que emplea se justifica al develar todas esas paradojas y dobleces del arte como estructura.

I pluralismo es una de las constantes **L**en la obra de Tatiana Blass, pero hay un aspecto que amalgama el conjunto. Aun cuando cada trabajo artístico, técnicamente hablando, pocas fronteras conoce, siempre algo tensiona su condición de imagen, su etimología, sus dobleces. Esta tensión continuamente pone a prueba la estructura, los puntos de fuga o de precedencia de la obra. Ciertamente, cuando pigmentos industriales irrumpen en la superficie de sus trabajos de inicio de carrera, lo que se pone en evidencia es la organización de esta paleta insólita para mostrar el estado indeleble de la pintura en constante crisis. En su escultura, por lo general, partes aparentes coexisten con otras in absentia, y así, el género se potencializa. En el videoarte, mientras los dispositivos de proyección son multiplicados en exceso, el trazo escénico es llevado a un gesto mínimo. Luego, el carácter laberíntico de la representación restituye a la imagen, ya sea virtual, ya sea mutante, su antiguo rol protagónico.

Fue en los comienzos de este nuevo milenio cuando Blass se dio a conocer en São Paulo, con la serie predominantemente táctil de pinturas-collages sobre madera. Luego presentó su primera obra in situ, Atavío, de 2004, donde una mancha de laca rosada que se deslizaba por el suelo de una galería, si se quiere, proponía una sutil metáfora de lo femenino: "vestirse", "ataviarse", reiteración del artificio y de lo artificial.

Ya en Cerco (2007) -obra con la cual la artista escalaba al escenario internacional como finalista del Premio Nam June Paik (Alemania)-, la escultura entre lo exótico (naturalia) y el arte (artificialia), ambas clasificaciones del Wunderkammer (gabinete de maravillas), cobraba mayor relevancia. Parecía equiparse a una generación de jóvenes artistas en el ámbito global, como los Young British Artists, entre ellos el célebre Damien Hirst, con sus cadáveres de animales colosales expuestos en vitrinas con formol, provocando altas dosis de polémica. Pero en Cerco, ella escogería un ave de nobleza, el faisán, sostenido por un cintillo dorado en pose de tensión, sugiriendo un trofeo de caza expuesto junto a su trampa. La escultura entre el poder de lo sublime y el acto de domesticación; algo que perfectamente ambientaban las columnas de mármol, y las obras del Renacimiento de la pinacoteca de Wallraf-Richartz en Colonia, donde estuvo expuesta.

Antes de Cerco, la naturaleza también había sido un leitmotiv en otra obra de Blass. Creada en 2006, Páreo (Parea) tiene una evidente preocupación con técnicas y temas clásicos, la escultura ecuestre en mármol. Sin embargo, provocando un discurso tropológico, típicamente contemporáneo, ella optó por ejecutar apenas un tercio del hipogrifo. Siendo sus patas seccionadas dispuestas en la escalinata del museo, las que convierten esta obra en una metonimia perfecta; o sea, donde la parte sustituye el todo, donde, si se quiere, las

extremidades, partes, refieren al animal, o a la corrida en sí. ¿Acaso el gesto de mostrar y ocultar no es la mejor evidencia de una imagen pulsante, irrequieta, que solo se completa con la ayuda del espectador? ¿No es su localización en la escalinata del Paco das Artes, cuyos programas selectivos anuales funcionaban como eficiente ascensión de debutantes al circuito de arte, un juego de alusiones a la línea de arrancada en la arena del aparato institucional?

Años más tarde, la artista nuevamente sorprendía al presentar la instalación Zona Morta (Zona Muerta) (2007), sin duda una de sus obras más conocidas. En una sala

Hard Water (Agua dura), 2012. Video performance HD (actrices: Ilana Gorban y Debora Minà). 10'57". Foto: Ron Pollard.



Zona morta (Zona muerta), 2007. Instalación con muebles y objetos. 25 m². Centro Universitario María Antonia.

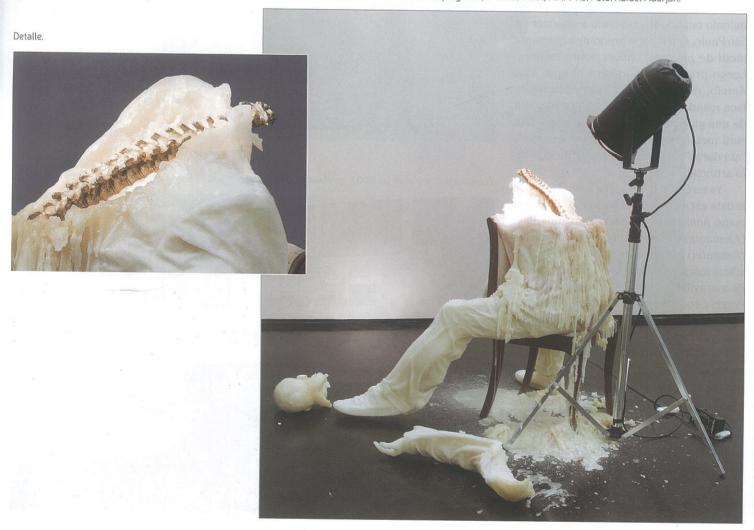


completamente abarrotada con sofás, mesitas esquineras, un piano, plantas, y hasta obras en pintura de su propia autoría, cada elemento fue cortado a la altura estándar de los ojos. La sala creaba el efecto de tener sus dos mitades suspendidas. La fracción vacía provocaba perplejidad, recordando una sentencia de Paul Virilio: "Nunca hay una 'imagen fija', ya que la fisiología del mirar depende siempre de movimientos [de nuestras pupilas] incesantes e inconscientes (motilidad) y de movimientos constantes y conscientes (movilidad)"1. Parece además la clásica tautología de una obra, "objeto a ser mirado", después de haber barrido completamente del resto del campo de visión. Siendo aquí este objeto la propia ausencia.

Tiempo después, Tatiana Blass presenta Cão Cego (Perro ciego) (2009), su debut con una exposición solo en una institución de la talla del Museu de Arte de Bahia. En esta serie bellísima vuelve a transitar por situaciones paradójicas del medio que ha escogi-

do, que en lugar de simplemente escultura. se convierte en "escultura-performance". un binomio, por principio, irreconciliable. Tomando el perro como tema, ella no solo refracta la representación, sino que también torna polémico su significado. El can trasciende las asociaciones iconográficas de fidelidad o de resguardo que le atribuyen por lo general las pinturas europeas del siglo XVII, ya que, según la artista, la alusión evoca directamente al perro guía de un ciego; sin embargo, imposibilitado de serlo por hallarse él mismo en esta condición. La alteridad adquiere también un halo platónico. Si para Platón la limitación del arte, en pintura, era su circunstancialidad, que nunca rebasaba el plano mimético, ya que la cama más perfecta no servía para dormir; lo que quiere sugerirnos esta serie es también una negación de la obra en cuanto utilidad y en cuanto mímesis. Por eso, el molde en negativo fijado en la pared no coincide con la escultura en positivo, dispuesta de manera contigua como si de ella derivase. La

Luz que cega\_Sentado (Luz cegadora\_Sentado), 2011. Cera microcristalina, bronce fundido, silla y reflector. 150 x 150 x 150 cm (59 1/16 x 59 1/16 x 59 1/16 pulgadas). Premio PIPA, MAM-RJ. Foto: Rafael Adorján.



matriz es incapaz de producir un semejante, y en su lugar, propone una hipotética, pero literal, fuga del perro de su propia imagen. La misma que con el pasar del tiempo desaparece o se disuelve bajo la influencia de reflectores de luz. El arte fijo (escultura), como un búmeran, devuelve lo transitorio (performático).

A partir de esta serie, la artista pasó a sistematizar reiteradamente la idea de la dilución de la obra. La cera pasa a ser el material idóneo para trabajar esculturas que trascurren en el tiempo, o materia que deglute otros objetos y desmantela la realidad. Así, del concepto de la esculturaperformance, y de su aparición en la 29 Bienal Internacional de São Paulo, con una acción realizada en la noche de apertura, en septiembre de 2010 cobra forma Metade da Fala no Chão (Mitad de lo dicho en el suelo), de este mismo año. En ella, un pianista perfectamente trajeado interpreta una serie de obras de Frédéric Chopin en piano de cola, y mientras, un sujeto con overol y máscara emerge de los bastidores del escenario para verter un preparado de cera líquida sobre las cuerdas del instrumento. Esta acción se va repitiendo hasta llegar a imposibilitar el sonido y simultáneamente producir un chorreado de parafina que crea el efecto preanunciado en el título. O sea, el sonido, el verbo, o el Logos, o quizás, una parte de él, alcanzan el suelo. Usando este mismo recurso, la artista recrea otros instrumentos musicales como la batería o el trombón, que quedan con el paso del tiempo sumergidos en cera creando efectos de belleza poética a partir de choques abruptos.

La obra en diálogo con la temporalidad tiene su auge en Fim da partida (Fin de la partida), de 2011, inspirada en el título homónimo de una pieza de 1954 de Samuel Beckett. Autor considerado el primer escritor postmodernista, por su escritura de cuño unívoco, repelente, absurdo. Coincidentemente, en esta obra, donde el conjunto de esculturas en cera paulatinamente son derretidas por las luces incandescentes, el receptor, como acontece cuando se asiste a una pieza de Beckett, ayuna, espera. Vemos operar lo mismo que un estudioso del dramaturgo resume como seis principios básicos composicionales: "Contradicción, Permutación, Discontinuidad, Carácter fortuito, Exceso, y el Cortocircuito"2. De igual modo, en Luz que cega (Luz que ciega, 2011), una figura humana desparece como tal, no sin antes mostrar sus vestigios en cuanto cuerpo, una columna vertebral en metálico que le había sido incrustada. Fue con esta obra que Blass compitió en el Premio PIPA, 2011 (Premio del Profesional Inversionista), uno de los más importantes concedidos a los artistas de mediana carrera en la escena local.

Gracias al ya mencionado Premio PIPA, y en residencia artística en el Gaswork en Londres concedida a los galardonados, la artista elabora Hard Water (Agua dura) (2012), obra donde nuevas conexiones lexicales aparecen, como las relaciones entre personajes, sus diálogos cortos a la manera

Coluna (agachado) [Columna (agachado)], 2013. Cera microcristalina, bronce fundido, placa de latón y resistencia eléctrica. Aprox. 50 x 200 x 200 cm (19  $\frac{11}{16}$  x 78  $\frac{47}{64}$  x 78  $\frac{47}{64}$  pulgadas). Proyectos, ArtBo. Foto: Rafael Adorján.



Atavio (Atavio), 2004. Instalación con Paviflex en el piso. 10 m² (393 45/64 pulgadas). Estudio 397, São Paulo





Páreo (Parea), 2006. Mármol del "Espírito Santo". 85 x 50 x 150 cm  $(33)^{15}/_{32} \times 19^{11}/_{16} \times 59^{11}/_{16}$  pulgadas). Foto: Everton Balalrdin.



de la dramaturgia de Beckett, y los hilos que evocan la trama en sí. Esparcidos por la sala, en profusión, colgados en las paredes, y saliendo de los sombreros, o las vestimentas de las dos mujeres, les impiden moverse o desplazarse con libertad. Algunos diálogos ayudan a reforzar el conflicto propiamente, como cuando una de las chicas repite: "es inútil, es como una baba". Esta obra es rica en sí misma, tanto por su multiplicación de sentidos que de ella se deriva, como por la alusión todo el tiempo al qué y el cómo del lenguaje, los simples materiales y recursos que parecen guardar una conexión sin fin.

La comunicación como enlace y como hilo resurge en otro proyecto de residencia, en Noruega, Encrenca Trøbel3, 2014, donde la artista discute temas semejantes, extrañeza entre cultura, idioma, paisajes.

El uso del hilo en exceso no puede sino remitirnos a una serie iniciada en 2008. recientemente retomada en el Museu de Arte de Pampulha con la instalación Mais dia, menos noite (Más día, menos noche), de 2019. Aquí, un tapiz rojo de decenas de metros tenía uno de sus extremos sujetados al telar manual que lo originó, pero a medida que progresaba en el espacio operístico, su solidez iba descomponiéndose. Es, así, en forma de hilos, que el rojo originario del tapiz inundaba vertiginosamente los pasillos y los jardines del museo. Ya sea en alusión al poder, al lujo, esta obsesión derivaba en una idea muy sintomática del arte actual: la pretensión de transbordar a todo costo los espacios de exhibición. Al semejar el afán de

tejer de la clásica mitología de Penélope, ella reproducía un trazo innegable de la dualidad contemporánea, la obra que construida deberá ser seguidamente desmaterializada.

Una lectura panóptica sobre la artista Tatiana Blass no puede prescindir de sus videoinstalaciones. Electrical Room (2013), realizada con el apoyo del Museum of Contemporary Art Denver, constituye una obra antológica de este género. Diez equipamientos audiovisuales de distintas épocas fueron dispuestos en la sala de exposición. Tanto en la colocación, como en el concepto, el conjunto semejaba una selva electrónica que imposibilitaba ver el comienzo o fin de estos dispositivos. Reforzando esta idea, la instalación se desplegaba en dos salas o escenarios distintos. Uno donde situaba los monitores, y otro, donde dejaba a la vista los enchufes y respectivas fuentes de energía, enfatizando así el "caos" provocado por la siniestra red. En cada uno de los monitores aparecía proyectada una persona que intentaba, "paradójicamente", conversar con la proyección vecina. Esa dramaturgia calculada, y bien lograda con parlamentos cortos y elementales, conseguía que los equipos, y los sujetos reducidos a proyecciones, pudieran entablar un diálogo, pero el proceso de comunicación acababa fracasando, por diferencias como idioma, lugar, y el desfase tecnológico.

Siguiendo semejante lógica surge Bocejo (Bostezo), de 2016. En esta otra obra, que fue presentada en la Feria Arco (Madrid), ella yuxtapuso del mismo modo dos salas,



Mais dia, menos noite (Más dia, menos noche), 2019. Instalación. Dimensiones variables. Foto: Daniel Mansur.

una de proyecciones, y otra, de cables y enchufes. Las imágenes proyectadas incluían fotos, videos o fragmentos de películas editadas en looping, pero, a diferencia de su predecesora, ella representaba una "Babel" del mundo virtual usando como metáfora el tedio. Las secuencias no eran meros "hablantes", sino imágenes de personas en el acto de bostezar. Pero cada tipo de proyección guardaría una correspondencia con el aparato donde esta imagen fue capturada. Así, los registros de una cámara de vigilancia, o los que emanan de un proyector de cinta, aluden a la imagen de un anónimo en un elevador, y a una película vintage, respectivamente. Y estos diferían de la foto de bostezo tomada de una página Facebook que alcanzábamos a ver en una laptop, dispuesta lado a lado de la selfie que se visualizaba en un smartphone. La imagen reiterada provocaba la misma reacción que en la vida real: insomnio, cansancio, y el propio bostezo. Al mismo tiempo, esta metáfora interpelaba simbólicamente nuestra anatomía en mutación desde que nos tornamos sujetos telespectadores, cinéfilos, y ahora, internautas voraces. Como Tatiana Blass advierte, toda esta vivencia trae consigo la "sensación de gastar tanto tiempo con esos equipamientos, sensación que, de paso, nos consume. ¿Fin de las certezas u opacidad de la inocencia?

En resumen, el estudio de su producción nos lleva a creer que estamos ante una auténtica intérprete de la era posmoderna, incluso, en un sentido más global que local. La variedad de medios que emplea se justifica al develar todas esas paradojas y dobleces del arte como estructura. La obra, más que nada, se vuelve una especie de Narciso, semblanza, apariencia, sutil incorporación de sus aspectos congénitos. Vemos en ella el don de conducirnos por una clave que se halla en su propio devenir y su inherente movimiento. Aun cuando la subjetividad quede desprovista o en riesgo de desaparecer ante las amenazas de la imagen, de sus mutaciones, de la metáfora o del vestigio, la artista siempre ha de resucitarnos como habitantes del gran laberinto.

## NOTAS

- 1. P. Virilio, "A imagem virtual mental o instrumental". En A. Parente (org.), Imagem máquina, Río de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- 2. Ver D. Lodge, Working with Structuralism. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- 3. Encrenca se traduce como problema en portugués, así como Trøbel en noruego

## **XENIA BERGMAN**

Critica de arte.





Electrical Room (Cuarto eléctrico), 2013. 10 videos, equipos audiovisuales, cables eléctricos y tomas. Dimensiones variables. 16'36". Museum of Contemporary Art Denver. Foto: Ron Pollard.

Bocejo (Bostezar), 2016. 11 videos en diversos equipamientos audiovisuales y cables eléctricos. 1'30". Foto: Everton Balalrdin.

