

começava
rápido ⊖
aterrado

si teve uma vez
tava aterrado ⊕
comecei a contar

um pouco
⊕ o retrospecto
de novo
~~de repente~~

~~em algum momento~~

isso deve ter levado...

eu diria, uma ordem de grandeza, tipo uma hora

talvez tenha durado menos, a ideia que eu tenho, mais ou menos uma hora

⊖ foi pelas fantasmas

carbon? ⊕ elas tinham anterior ao "carbon"

devo ter levado uns cinco minutos seguindo ali

TATIANA GRINBERG placebo 01

(talk to sound engineer)
MOUTH PIECE / PALERZO PROJECT

small gadget to put into the mouth

micro-mini-speaker with radio transmitter (?)

or electronic gadget enveloped by disposable plastic case. (design)

when mouth is shut sound is not heard by others

SOUND = description of surface symptoms: outside = vision = eruptions, redness, heat
external



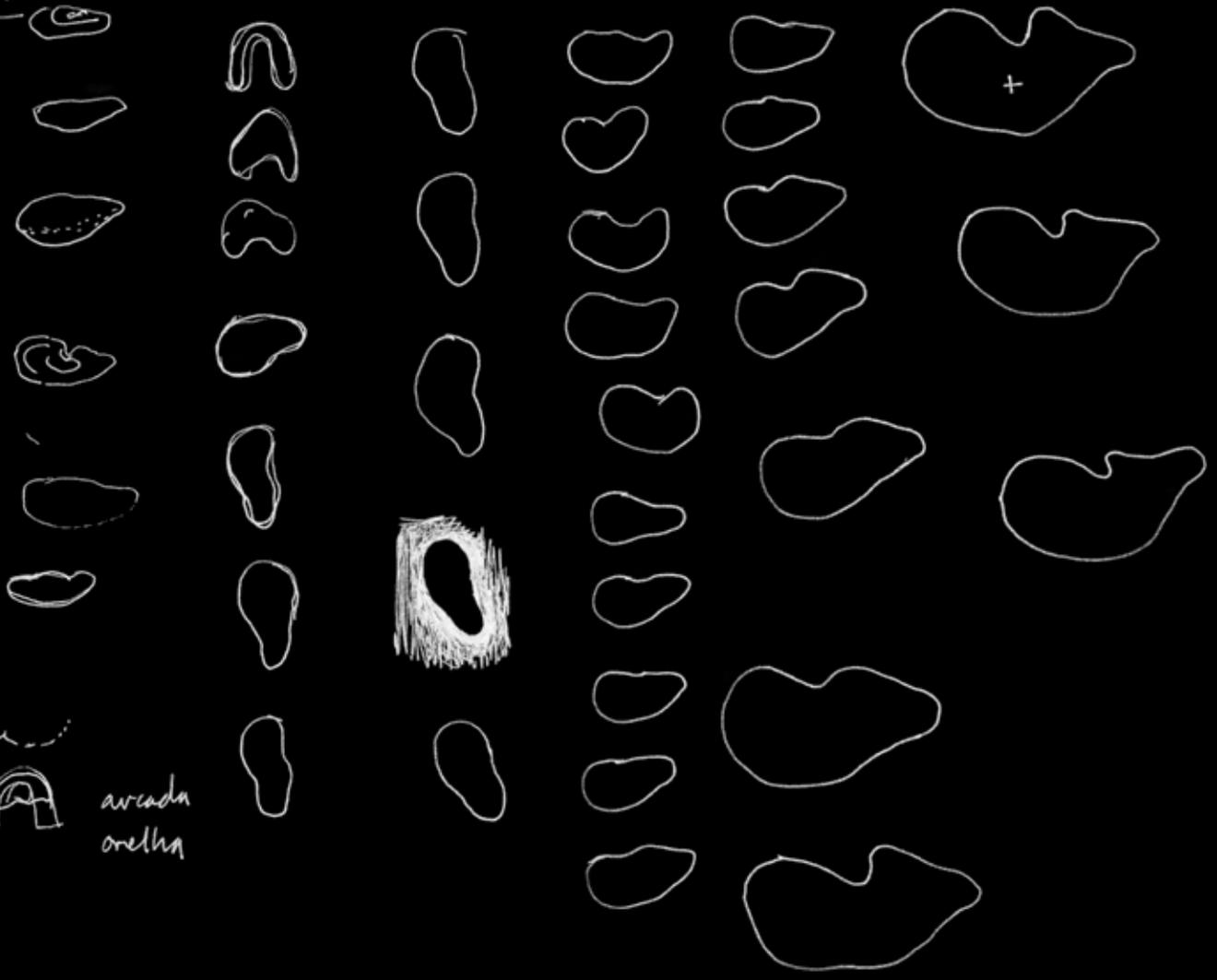
description of spacial localizations of pain = internal = spacial = proprioception = pain, acceleration, heat

readings all over as a metaphor

Morism Teste
medical someone
physiologist

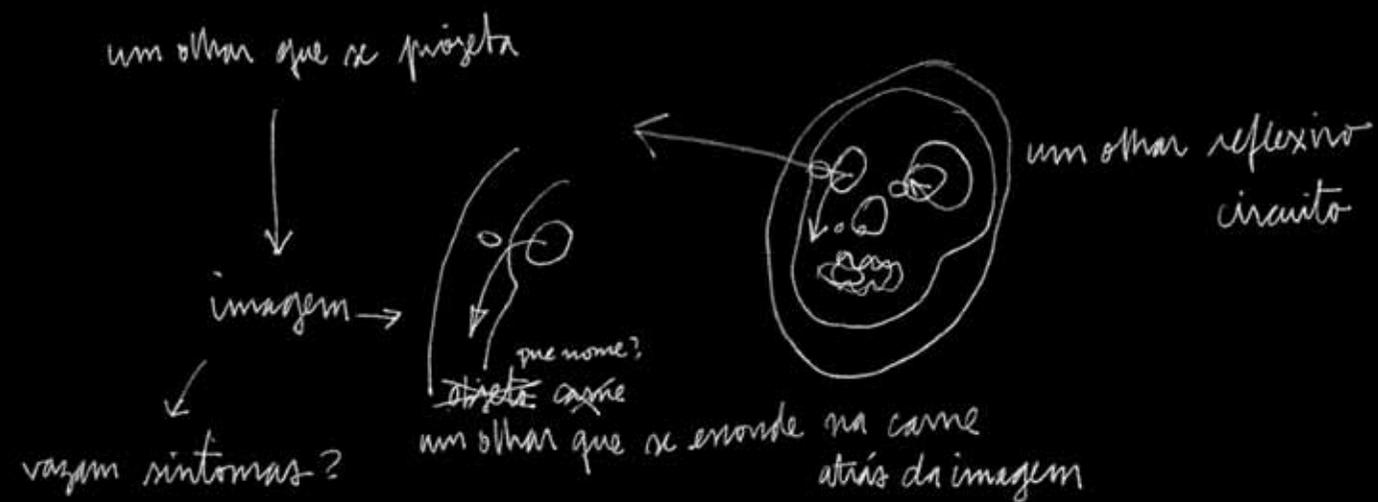
we can only feel the body when there is some discomfort, except for proprioception (continuous sensorial flux (unconscious) from moving body parts (muscles, automatic adapt, acclimation)

FORMAS A



arcada
oralis





colegas, amargem
explode, vaza

pode se encolher tanto que some no fundo
desaparece, auto-extingue

ESPAÇO

mundo abarrotado de imagens : entupir-lo de vazios

falta de lugar : criar novos espaços

MUVER / OLHAR

expectativa : experiência

reconhecimento : atenção

memória olhar pela 1ª vez

danificar sentir

OLHAR / RELAÇÕES

olhar a si próprio : contexto : incluir o outro

PLACER

solidão

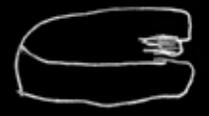
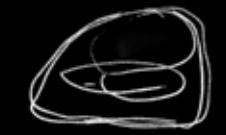
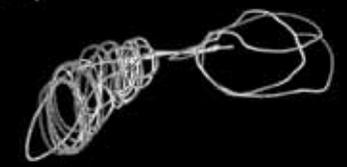
possibilidade de receber algo inerte/inativo : pergunta

estar aberto

empurrar o outro para o dentro de si

T = molde

carca / volume



reconheço x olhar pela 1ª vez

atenção

plasticidade
maleabilidade

mórbido → morbus
"indivíduo mente intencional doença"
na morte
anormal, deparado com o estado

sentir
prementir

repetição = ver a si mesmo = memória = espera
excessiva = de informações: pontos encaixes → contornações
expectativa = encontrar algo conhecido → pontos antes de
esperar para ver parte
tempo = tem um tempo entre o prementimento e o reconhecimento
dominar o tempo

espaço = um espaço num local insensível começa a se definir
o mais externo = a pele → ordenar o visível citando
a sensação de Spinoza de Linanzi
ao + profundo = a dor a corpos novos e desconhecidos
tentativa de compreender este espaço através da propagação
da dor.

velocidade → repetição
extensão
propagação

textos

descrições de sensações íntimas do corpo

- que vocabulários?
- fala-se de espaço?
do corpo?
- monumentos?
- dor?
- tempo?
- prazer?

disto A) snorkel = respiração
chupeta = "pacifier"
protetor bucal = proteção (boxe)
= anti luxurismo

≠ tapalínguas de boca
> molduras de plástico

EMBARCADA / Ocupação
camino

- 1 nonsense
- 2 meu corpo
- 3 sentidos
- 4 dor
- 5 intermedidade
- 6 tempo
- 7 espaço
- 8 ambiente (nm)
- 9 consciência
- 10 sintomas
- 11 procedimentos
- 12+

- 12 exterior
- 13 fala
- 14 engem

remontagem

- 1 separadamente por assunto
- 2 cada narrativa remontada
3. narrativas soltas intencional em repetição
4. foco em #5 sempre de tempo
disputas "meu" corpo
5. fala mudando a situação $a+c+p$
fio
máquinas

TEMPO

- narrativa
 - percurso
 - simultaneidade também
- DEFINIR

- relação entre espaços
 - invalidez
- narrativas
espaço exporção

o que sobra é corpo, o que resta é tempo

body remains, time rests

As peças de Tatiana Grinberg não estão apenas expostas ao olhar. Há nelas uma abertura sensorial mais ampla, exploram o tato e a audição, entregam-se ao contato, sugerem o vazio, assumem o mistério e a delicadeza como elementos poéticos. Em um mundo hiper-excitado e espetacular, exercer a sutileza é uma forma de resistência.

A primeira impressão é sempre visual. A partir daí, vão se constituindo os deslocamentos: táteis, auditivos, gustativos. Com isso, vão se criando novas sensações que se inscrevem e se referem a uma memória corporal, num jogo de correspondências produzido pelo já sentido e pelo que imaginamos sentir. O que está fora, a voz, por exemplo, se torna interior, pensamento; o branco, por sua vez, além de cor, vira fluido e frio; nesta complexa sinestesia, as palavras produzem imagens, ouvimos pela boca, o tempo cria saliva. Não interessam as sínteses, disseminam-se sensações e sentidos.

Estas pequenas esculturas apostam na potência das partes em multiplicar o todo. Não se constituem totalidades, mas todas as partes falam por si e por um todo irrealizável.* Nos *Cálculos* – pequenas impressões de porcelana realizadas pela pressão das mãos sobre material macio contra o corpo –, vemos um conjunto produzido a partir de uma soma de gestos mínimos que é ao mesmo tempo fração e forma. Nos *Apertos* e nos *Amassos*, o molde em látex é virado ao avesso, o gesto segue mínimo recortando um detalhe do corpo, agora pelo negativo, pelo vazio, que é preenchido pelo som, pelas palavras, pelo tempo: nunca mais, sempre, de novo; nunca mais, sempre, de novo. O corpo é, nestas peças, sujeito e objeto, interioridade e exterioridade, estrutura e pele.

Tatiana Grinberg's pieces are exhibited not only to be regarded. We find in them a broader sensorial openness; they explore touch and listening, they offer themselves to contact, suggest emptiness, they take mystery and subtleness as poetical elements. In a hyper-excited and spectacular world, to exercise subtleness is a form of resistance.

The first impression is always visual. From it shifts are made: tactile, auditory, gustatory. Providing the creation of new sensations which inscribe themselves in and refer to a corporal memory, in a play of correlations produced by what was already sensed and by that which we imagine to be feeling. What is outside – voice, for instance – becomes an inner experience, thought; whiteness, on its turn, besides being a color, turns into fluid and cold; in this complex synesthesia, words produce images, we hear with our mouths, times creates saliva. Syntheses are not required; sensations and meanings are disseminated.

These small sculptures invest in the potency of the parts to multiply the whole. Totalities are not established, but every part speaks for itself and for an unfillable whole*. In *Cálculos* – small porcelain impressions made by pressing on the soft material with a hand against the body – we see a group assembled from a sum of minimal gestures which is at once fraction and form. In *Apertos* and in *Amassos* the latex mould is turned inside out, the minimum gesture keeps on framing a detail of the body, now through its negative, through emptiness, which is filled by sound, by words, by time: Never more, always, again; never more, always, again. In these pieces, the body is both subject and object, innerness and externality, structure and skin.

Uma mesma repetição de fragmentos, em que corpo e tempo se articulam e se complementam, aparece na peça intitulada *Placebo*. A apropriação tecnológica nasceu de interrogações poéticas múltiplas: pela vontade de despersonalização da voz e da narrativa, pela desconstrução do relato de intervenções cirúrgicas, pela experimentação que se desdobra em experiência que se faz outra vez experimental. O *chip* selado na cápsula preparado para ser posto na boca produz ruídos que se traduzem, pelos ossos da boca, em som e pedaços de frases. O que se ouve é o tempo, o tempo do corpo, que está dentro ao ser ouvido, e fora por não ser produzido/desejado/sentido por nós, numa sequência desarticulada de fragmentos onde tudo é parte e movimento.

Nos desenhos de Tatiana Grinberg, que são estudos e respirações, a linha se faz letra que se faz figura que se revela fragmento, luz, ausência e ritmo. A integração entre o desenho, a parede e o espaço é a reverberação orgânica de uma vivência poética das partes que se desdobram em totalidades instantâneas e incompletas. Cada peça é um detalhe do corpo que se expande no espaço que deixa de ser extensão para ser duração vivida por dentro. Nunca mais, sempre, de novo. O tempo destas pequenas esculturas e desenhos (serão só isso?) é o das simultaneidades das partes e do(s) agora(s) atravessados de memórias e de expectativas.

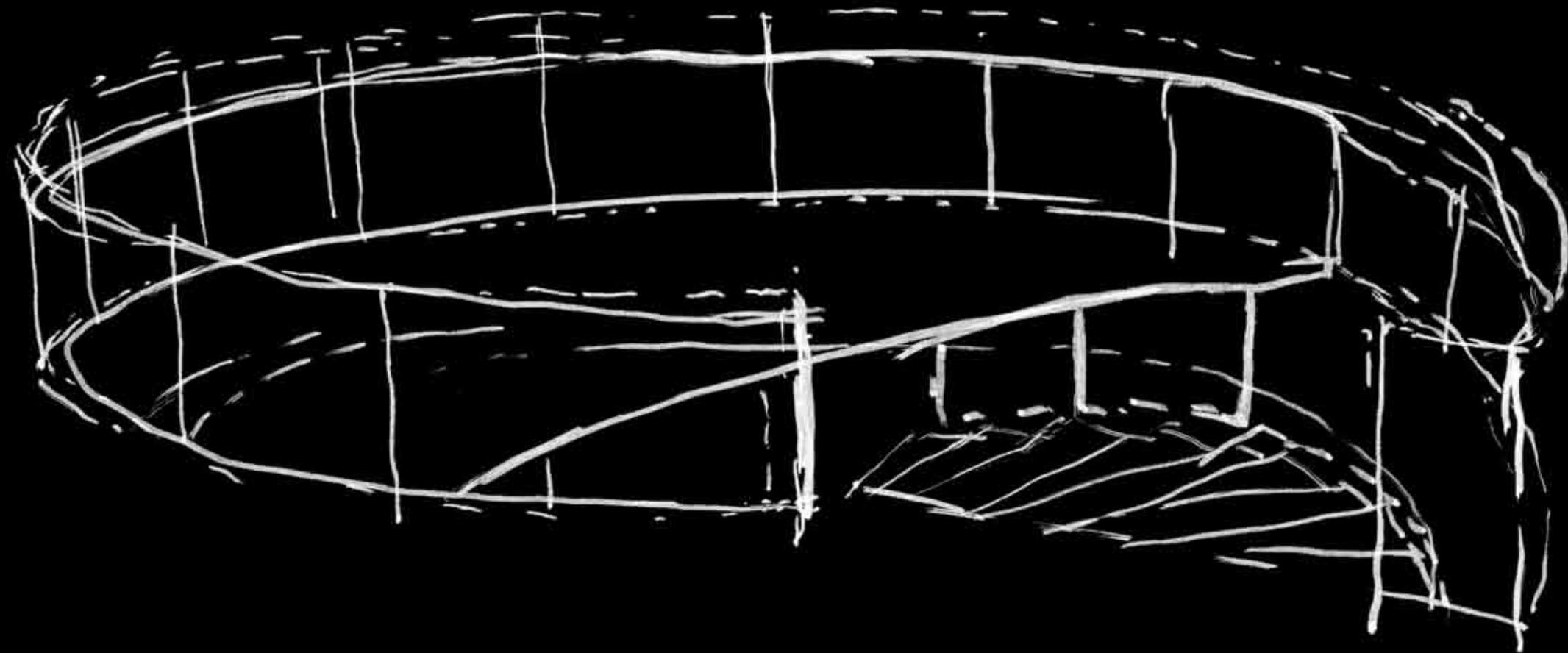
* *Falam as partes do todo?* foi um espetáculo da coreógrafa Dani Lima que teve a colaboração cênica e escultórica da artista.

A same repetition of fragments, in which body and time articulate and complement each other, appears in the piece entitled *Placebo*. A technological appropriation was born of multiple poetic questionings: the wish to depersonalize voice and narrative, the deconstruction of stories of surgical interventions, the experimentation unfolded in experiences that once again become experimental. The sealed chip inside the capsule prepared to be placed into the mouth, produces sounds that are translated, via the bones of the mouth, in sounds and pieces of phrases. What is being heard is time, the time of the body, which is inside when being heard, and outside for not being produced/wished/felt by us, in a disarticulated sequence of fragments where everything is fraction and movement.

In Tatiana Grinberg's drawings, which are studies and respirations, the line becomes letter that becomes figure that is revealed as a fragment, light, absence and rhythm. The integration between drawing, wall and space is the organic reverberation of a poetic experience of the parts unfolded into incomplete and instantaneous totalities. Each piece is a detail of the body expanded into space, which stops being extension to become duration to be experienced inside. Never more, always, again. The time of these small sculptures and drawings (are they only this?) is the time of simultaneity of the parts and of present moment(s) permeated by memories and expectations.

* *Falam as partes do todo?* was a performance by the choreographer Dani Lima with the artist's scenic and sculptural collaboration.

Desenhos sobre o espaço: relação entre espaço físico e espaço oferecido pelo trabalho
referências a percursos: olhar para si mesmo | olhar para os outros | olhar em contextos
arquitetura = abrigar e limitar



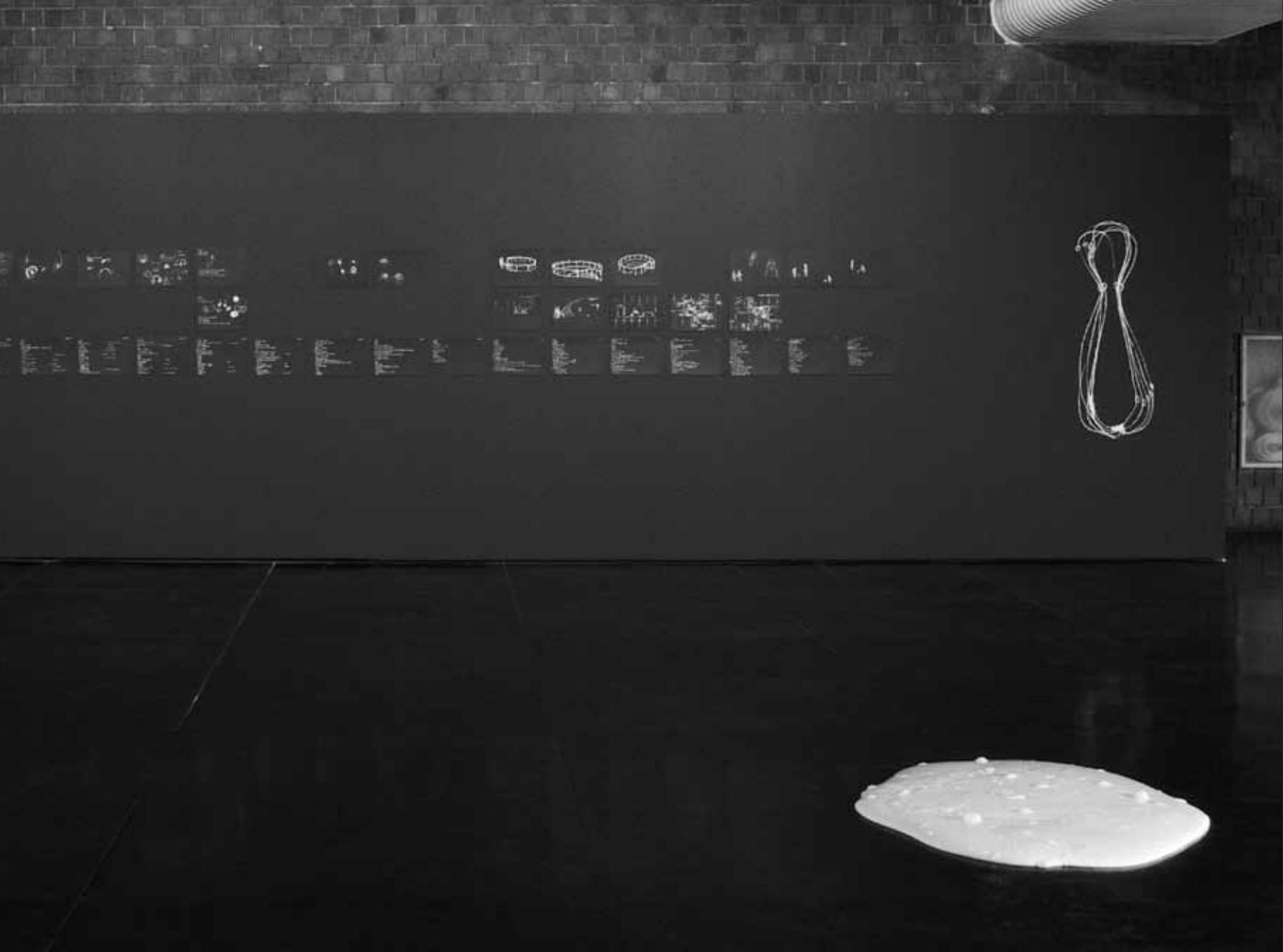


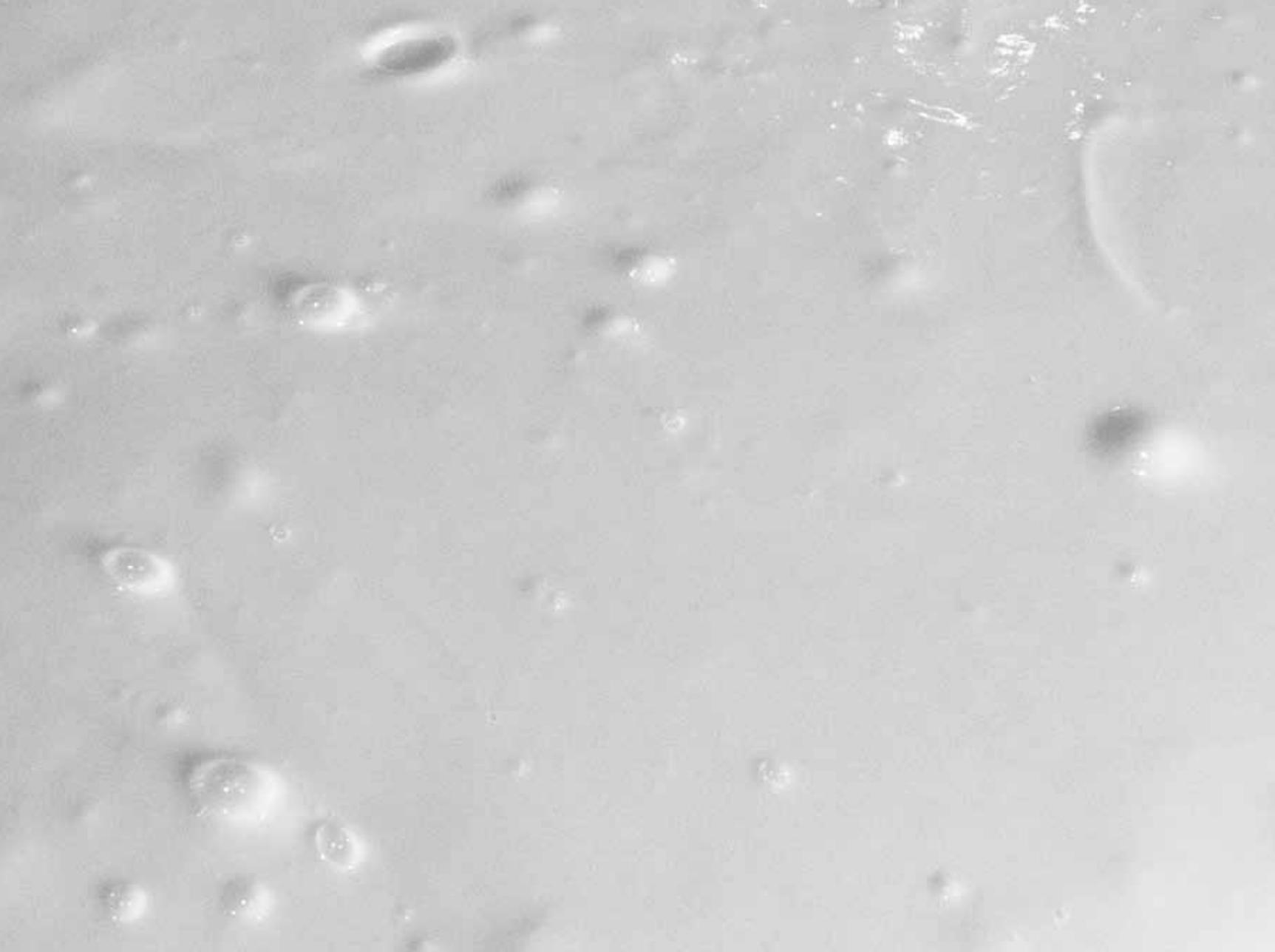


















Venho trabalhando com instalações multissensoriais há alguns anos. A questão central dos meus trabalhos está na relação corpo/espaço. Os trabalhos acontecem como fluxos, processos e experimentações. Constroem-se numa rede de contatos entre corpos, objetos e ambientes, por meio de situações de reconhecimento/estranhamento. E nessa sucessão de potencializações/anestésias do sensível, intrincamentos de tempos e multiplicações das tensões espacializantes, buscamos uma nova corporeidade. Interessam as interações, migrações, transformações ocorridas, as trocas, as marcas.

Como descrevemos sensações do corpo? Quais são os assuntos nos quais tocamos ao falar sobre elas? Quando experimentamos o *Placebo*, provamos uma cápsula de escuta do outro. Ao taparmos os ouvidos, chega pelos nossos ossos uma voz. Como negociamos com essa abertura/fechamento? Por quanto tempo conseguimos nos calar para ouvir? Como respondemos?

Este catálogo traz registros da primeira experiência do projeto *Placebo* aberta ao público, cujo retorno trouxe novas questões a serem desenvolvidas. Uma pesquisa que demorou a ter meios para começar, mas que foi envolvendo muitos colaboradores. Para conversar sobre essa exposição, convidei uma dupla de pesquisadores com muita sensibilidade e conhecimento. Ricardo Basbaum me acompanha há mais tempo e desenvolve um trabalho com o qual tenho interesse em dialogar. E Cecília Cotrim me surpreendeu pela rápida criação de uma sintonia fina, além da disponibilidade para troca intensa nos vários encontros, e-mails e conversas telefônicas.*

CONVERSA NA EXPOSIÇÃO *PLACEBO*, MAM/RJ, 21.5.2011
TATIANA GRINBERG, CECILIA COTRIM E RICARDO BASBAUM

CECILIA COTRIM: Depois que eu vi vocês ali, começando a discutir sobre colocar ou não uma outra prótese por fora, para fechar mais essa caixa acústica da cabeça, que o Ricardo [Basbaum] tinha sugerido meio assim por alto, eu saí de novo, com a minha própria prótese manual aqui no ouvido, e fiquei pensando que realmente mudaria muito o trabalho. Talvez parte do sentido desse trabalho seja exatamente você manipular esse dispositivo que é o seu corpo, forçando ele a entrar em sintonia com esse *chip*, com esse corpo que entrou no seu corpo, produzindo, enfim, essa ressonância. Eu estava sentindo muito uma experiência de divisão, de estar com a alteridade muito forte engajada dentro do meu corpo e ao mesmo tempo vendo essas partes de corpo todas... *éparpillées* [fragmentadas], todas jogadas aí, fora. E eu fiquei pensando muito nesse tipo de adaptação, nesse tipo de *cyborg* que esse trabalho provoca. Eu acho bacana você ficar testando esse seu dispositivo, o quanto você fecha completamente, o quanto você fecha e ainda deixa um pouquinho, para os barulhos externos entrarem...

RICARDO BASBAUM: Eu estava comentando também com a Tati que é interessante, do ponto de vista realmente de um desenhista industrial, que, se fosse para desenhar um produto

que funcionasse perfeitamente, levaria de uns três a cinco anos de trabalho. O que é muito interessante no projeto, não importando se o funcionamento está impecável, é exatamente esse lugar da invenção, que tem sua potência nesse lugar do erro...

CC: É por isso que eu gostei da pergunta do garoto que estava conversando com a Tati, porque ele incidiu na questão da invenção, se esse aparelho já tinha sido feito...

RB: Fico pensando, na situação de que você fala, que lá em Wales tem aquele centro do Roy Ascott, o CAiiA-STAR, onde ficam desenvolvendo esses trabalhos de arte e tecnologia, mas na linha de toda a tecnologia possível, em que todos os problemas técnicos são resolvidos. No final, você produz um aparelho que pode ser colocado tanto no mercado quanto sei lá onde, com o funcionamento técnico totalmente resolvido. Pois eu queria também valorar esse ponto, de que a pergunta poética não precisa encontrar necessariamente resolução técnica definitiva e que, de repente, a gente já manipula o próprio corpo com a mão...

CC: A pergunta poética vai sendo feita até mesmo pelos indícios da incompletude do trabalho. A irresolução, o fato de que você não chega até o fim nessa escuta – eu acho que é isso o que o Ricardo está querendo dizer, isso devolve para o trabalho uma informação importante. É claro que, de toda maneira, você vai estar buscando um refinamento para que fique mais óbvio o uso. Eu acho que você tem na cabeça um limite desse uso, desse dispositivo...

TATIANA GRINBERG: [Teve um amigo que contou que, da primeira vez que usou o *Placebo*, não funcionou, mas que comentou com o pessoal na mesa que trocou o aparelho e daí ouviu.] Ele disse que gostou da ideia de ouvir o som de dentro do próprio corpo, desse outro dentro do corpo, e eu me lembro que respondi falando que o trabalho tinha mesmo esses percalços. Tem a pilha que fica mais fraca, a situação em que a gente faz muita pressão com a língua e ele para de funcionar [somadas a isso, estão as dificuldades de algumas pessoas, que ficam aflitas para sair ouvindo direto em alto e bom som e não se dão conta de que estão usando um outro canal, que ainda precisam sintonizar para ouvir via vibração, e que o trabalho não é um produto de consumo como estão acostumadas e sim um dispositivo que faz a gente se ligar].

CC: Olha que bacana, passou um avião agora aqui... É outra escuta completamente avassaladora. Eu estava lendo ali [na entrada] o texto da Ana Luiza [Nobre] que fala do museu-atraves, esse através todo do MAM, e isso também devolve algo para o trabalho, para seu significado mesmo.

TG: Naquele trabalho do *Wrap*, já tinha isso, aquele mixer dentro que mistura o som ambiente. Você mergulhava, colocava o fone, tampava os dois ouvidos e tinha a sensação de auscultar aquele objeto, imergia nele, só que de repente era surpreendido por esse extra que entrava além do áudio pré-gravado, porque tinha um microfone captando o som ao vivo que se infiltrava no objeto. Aqui no *Placebo* talvez o fato de você

poder tapar ou destampar, poder ter essas aberturas, não ser um fechado fechado [lacrado] tem a ver com isso. [Em ambos, também se repete essa captura do público como performer.]

RB: Mas o que sempre me intrigou no trabalho é exatamente isso: você tem que se isolar do mundo exterior de certa maneira para deixar vir o som de dentro, e claro que esse isolamento é impossível, mas de alguma maneira o trabalho pede isso. Bom, tem toda essa brincadeira de olho e ouvido: o olho você fecha e abre, já o ouvido não... Então você tem que fechar o ouvido, o que isola, mas o olho fica aberto, a gente fica percorrendo o espaço; o trabalho brinca com esses limites dessa mistura entre o som e o resto...

CC: E tem a coisa do texto também, que também está ali, nos desenhos, e que também reinforma.

TG: Eu me lembro dos comentários que fizeram no vernissage. O Vicente Amorim contou que, ao fechar os olhos, escutou melhor. Também notaram que o texto do áudio estava no painel – dava para acompanhar [a escuta]. E a Dani Lima foi procurar um lugar silencioso, mais escuro, e encontrou o *Espaço em branco entre 4 paredes* montado ali. As pessoas [foram se encontrando] nos cantinhos, todo mundo tapadinho, num dia de muito ruído. Outro assunto de que eu lembrei foi a mão: separando imagens para a cronologia, comecei a ver a quantidade de mãos que havia no meu arquivo [na maioria das vezes, fotografando um detalhe de um trabalho, a minha própria mão manipulando-o enquanto fotografo].

CC: Tem essa coisa da pega. Mas eu fiquei também muito impactada com essa coisa da impenetrabilidade desse dispositivo ali, porque você está toda atravessada, tinha o texto, o desenho, esses fragmentos de corpo aqui e eu já com aquela voz de dentro de mim e vendo outras pessoas também passando pela mesma experiência – é estranho isso também. Você pensa assim: se ele está escutando a mesma coisa que eu estou escutando, qual é o limite dessa diferença? Eu acho que, na mesma hora em que o Ricardo [Basbaum] falou da proposta de fechar com um outro aparelho, eu vi o garoto fechando com as mãozinhas, e tive a sensação de que aquilo era um dispositivo, sabe assim, autorregulável...

TG: Passa pelo movimento de se tocar esse liga/desliga.

CC: E, ao mesmo tempo, eu acho que, sempre que vou descrever o seu trabalho para alguém, eu acho que eu faço um gesto assim, tipo do espaço da mão entre alguma parte do corpo para falar, para explicar o seu trabalho – ela faz uns moldes, umas impressões, tem isso... Eu acho que esse gesto tem lá uma história...

RB: É, são remodelagens do corpo. Se você muda o volume do som que entra, fica controlando de certa maneira, você está redesenhando o corpo.

CC: Eu gostei muito da localização dos *Cálculos* sob a escada também, pois aquilo reforça o aspecto repetitivo, da reverberação, do desenho da escada como um ouvido, e isso é importante também de reforçar. Tem essas fotos do museu [no blog]

que marcam muito isso, é mais um jogo, mais uma peça nesse jogo com o espaço expositivo e interno/externo, essa repetição da escada com a espiral...

RB: Esse jogo interno/externo é também da arquitetura moderna, aberta para o lado de fora...

CC: Esse museu-atraves, esse saguão aberto...

TG: A coluna, essa escada com as espinhas. [É fundamental na minha história o convívio com a arquitetura e a busca de espaço interno com aberturas.]

CC: E ele reverbera naquela moebius desenhada no painel também, é a elipse, é a moebius, são com essas linearidades complexas que você está lidando.

RB: E tem uma coisa estratégica também de falar da interioridade como totalmente esvaziada, no sentido mesmo de uma coisa construtiva, de reinventar, em contato com as situações...

CC: De ser mesmo dividida, de você se sentir mesmo um ser dividido, atravessado...

RB: E também absolutamente lançado para o exterior...

CC: E produzindo, porque o que eu senti com essa voz dentro é que alguma coisa estava se produzindo ali, sei lá, no tempo, biologicamente, psicologicamente, sei lá, tinha uma mudança ali muito forte...

RB: Tem uma falência das vozes interiores... A subjetividade do final do século XX, moderna/pós-moderna, essa crise do mundo interior – nós cada vez mais lançados para o mundo exterior. Nosso mundo interior está muito “patologizado”,

digamos assim, com toda a crítica à interioridade romântica, que não falava com o mundo de fora. Mas ao mesmo tempo você pensa: cadê as vozes interiores? Elas estão em crise, estão totalmente construídas do lado de fora... O mundo da arte é essa oscilação entre o mundo interior e exterior, as vozes interiores/exteriores. Mas eu acho que, no seu trabalho, desde aquele outro projeto de que eu me aproximei mais lá no Calouste [Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Rio de Janeiro], sempre vi essa marca mesmo, de você remodelar, remodelando o corpo, fazendo esses outros desenhos...

CC: Eu estava pensando que, na verdade, nesse trabalho, você com a voz dentro, do outro, vira um superpronomes total.

RB: Pode ser... Voltado para fora, assim?

CC: Você vira um Eu/Você total. É como se formasse um cyborg provisório que é esse pronome, esse superpronomes...

RB: Essa coisa voltada para fora, que é a gente mais um dispositivo, cria uma unidade... Mas o legal do seu trabalho é o aparato técnico estar realmente, literalmente, dentro do corpo. Em geral, toda a tecnologia está totalmente exibida: eu pego o celular, coloco aqui... Pego a câmera de vídeo...

CC: Eu gosto de que ele dependa de um clique digital na sua orelha e não de um clique digital em mais um outro [aparelho]...

TG: Tiveram duas situações curiosas em relação à interdisciplinaridade do trabalho e o fato de ele envolver o uso de tecnologia. Na primeira entrevista de 3h no INT, com muita

pergunta, muita conversa e um dos designers me perguntando se eu era mesmo artista plástica.

RB: Duvidava...

TG: Eu ia buscando as respostas, ia pensando em como viabilizar [o trabalho]. A outra foi no Laboratório de Instrumentação e Fotônica. O Marcelo Werneck, coordenador do laboratório, falava só em protótipo enquanto eu ainda tinha dificuldade com a palavra, que me esclarecia sobre a condição daquele objeto para ele, e que do meu ponto de vista tinha também o contraponto da ideia do *Placebo*, interpretado como inócuo, mas podendo gerar transformações. E tenho um respeito muito grande por todo o processo e não consigo fazer essa diferenciação, o pensamento, as buscas, as perguntas, soluções, apresentação, o retorno, tudo é o trabalho, um pensamento a longo prazo.

RB: Protótipo, para ele, é protótipo. O trabalho só vai estar finalizado quando puder ser colocado no mercado e nunca apresentar falhas...

TG: [Não é o trabalho que deve performar, ele deve nos levar a esse ponto.] E também teve a pergunta sobre patente e o entendimento de que o trabalho é novidade mas não é funcional.

CC: Que nem o Yves Klein fez com o azul dele... Você tem que dizer para ele que até isso já existe na história da arte!

TG: E teve esse tanto do que eu fui procurar, do que as pessoas me falaram que existia, da orelha do Stelarc [que o Tunga comentou, que é uma terceira orelha feita de cartilagem crescida

em laboratório implantada no braço e que tem um microfone e transmissor bluetooth que manda por Wi-Fi para internet o que ele está ouvindo]. Depois eu ainda descobri uma dupla de designers europeus [Auger-Loizeau] que desenvolveu a ideia de um implante dentário que usa um sistema parecido com o meu para transmissão, mas que também não está disponível. Nada disso estava no mundo [para ser usado].

RB: A sua entrada no mundo é nesse lugar do trabalho de arte. Há uma outra metodologia, uma outra poética...

CC: Tem uma coisa interessante no seu trabalho também...

TG: E teve ainda antes um outro que eu descobri nos Estados Unidos, uma prótese auditiva em forma de U que se encaixava no dente e funcionaria com um desses implantes de cóclea. Eu me lembro que me deu uma aflição horrível: – Puxa, já existe, não estou inventando nada novo, mas tem um intrincamento que envolve o assunto, o meio, quem usa... e ao mesmo tempo veio uma felicidade: existe, não preciso fazer mais nada, está pronto, vou usar essa tecnologia. Daí, a Bila Kós, fonoaudióloga, falou, Tati, escreve para eles. Eu escrevi, mas também ainda não está por aí...

CC: Eu acho que você inclui aí o visitante da exposição na experiência, que é uma diferença do Stelarc, pois a experiência é dele. Ele de certa maneira não abriu... E hoje, no pouco tempo que eu tive de reler o blog, caí lá naquele seu relato grande, em que desde o início você está falando muito sobre a questão da entrada desse outro no seu trabalho, como

lá no [Espaço Cutural] Sérgio Porto, naquela exposição em que você diz que o espectador não estava tão incluído quanto você desejaria. No entanto, tem esse esforço, que não é sempre – também não é dizer que o trabalho está totalmente franqueado ao outro, porque eu gosto dessas opacidades, aqui você não entra, aqui é leitura mesmo, e é uma tipografia que é difícil de ser lida, tem uma resistência...

RB: É difícil...

CC: Assim como tem a resistência de você ouvir a história até o final, porque não tem história, porque ela foi fragmentada, porque não é uma história, porque ela está no seu corpo, então tudo é precário, provisório, vem de gestos que determinam mais ou menos a escuta, que dependem de um monte de pele, de carne. Eu descobri que estou com uma bolota aqui do lado do ouvido porque comecei a botar tanto a mão aqui, que eu falei: ih, estou com uma bolotinha aqui, o que é que é isso? Você vai descobrindo a sua ossatura, você vai se movimentando ali de um outro jeito. O Stelarc guarda para ele, é mais espetacular em certo sentido. Agora eu entendo um pouco o que o [Luiz] Camillo [Osorio, curador do MAM/RJ] escreve sobre a resistência ao espetáculo. Existe mesmo, ela é visível no trabalho.

RB: Claramente.

TG: Tem esse trânsito... E, pensando no primeiro texto que o Basbaum escreve sobre a exposição *Containers/Continents*, tem essa consideração sobre o que é o trabalho, que não é só o objeto em si, mas o que acontece entre uma coisa e outra,

a relação de um objeto com o outro, nosso trânsito nesse lugar, essa consideração da experiência mesmo como trabalho, isso para mim é superimportante. E até ter esses outros momentos, quando alguém pergunta por que não poderia tocar nos *Cálculos*, como eu não deixo tocar naquele. Esse é um outro tipo de trabalho, em que a ação se deu no processo de construção, na impressão que acumula seus rastros. Tem um lado da “irrepetibilidade” das peças frágeis e outro de bloquear a possibilidade de remontar o todo diferente desse monte de porcelana, calcário, concha, fragmento...

CC: Isso me lembrou aquele trabalho do Smithson, que é um território imaginário, Lemuria, que ele faz assim com um monte de conchas que ele vai encontrando... Acho que esse trabalho é importante nessa exposição. Agora, você não dá nenhuma indicação ali, de que pode tocar nele...

TG: Não tem nenhuma prescrição [escrita] para nada na exposição, eu não gosto disso. É sempre um risco, porque tem o momento em que alguém vai chegar e falar com você por conta de uma atitude. Por outro lado, é ir até o finalzinho, na expectativa de que as pessoas vão perceber as diferenças. Deixar um bocado de responsabilidade para o outro [pensar sozinho e observar].

CC: Essa responsabilidade já existe. As pessoas chegam e vão direto para a *Musa*, vão lá e tocam... O trabalho indicou.

RB: E essas formas [Apertos], como elas aparecem? Ele é uma película?

TG: É, uma película.

RB: Não é maciço?

TG: Ele é oco. Cada peça dos *Apertos* é um molde da impressão feita sobre um material apertado entre as mãos. Essa impressão é imersa no látex e, sobre ela, é criada uma película. A impressão é retirada de dentro da película que guarda o negativo da impressão, que é uma reprodução da textura e forma das minhas mãos. Eu não poderia fazer essa construção com as mãos. Daí, para fazer esse objeto, a película é virada ao avesso.

RB: Essa parte não é a parte que encostou na sua pele...

TG: A parte que encostou na minha pele era a impressão [que não está mais aí].

RB: O que encostou na sua pele foi embora...

DANIELA MATTOS: Cada um deles tem essa reversibilidade?

TG: Cada um é um molde da impressão do espaço entre as duas mãos [foram feitos nesse mesmo procedimento, só que de formas diferentes].

DM: Você fez anotações sobre isso? Tem ali [no painel]?

TG: Não... [Depois me lembrei que tem um desenho de um braço dobrado, com a mão sobre o ombro, criando esse dentro/fora do corpo no corpo.]

CC: Eu não sei, eu acho que ele tem, a princípio, uma coisa parecida com o trabalho que você faz com a escuta dos relatos, em que você vai interrompendo e apagando certos indícios dos relatos, e aqui, de certa maneira, há também um apagamento das impressões, você vai criando umas distâncias

e uns lapsos em relação à origem, os gestos originais, o relato original, a impressão original total...

RB: Aquele [*Cálculos*] é muito engraçado. A Cecilia observou bem, porque ele está oculto pela escada, abrigado, protegido por ela... Então a arquitetura é como um corpo também. Esse jogo dentro/fora, a gente está dentro do edifício...

CC: Ele cria um território estranho ali...

RB: Um cantinho embaixo do braço, dentro da boca...

TG: Alguém comentou que todos os trabalhos estavam escondidos, todos menos a musa...

RB: Esse [*Apertos*] também não... Tudo bem, mas ele tem todo esse jogo de inversão. Mas é um procedimento que está o tempo inteiro dentro do corpo, dentro da arquitetura...

CC: A *Musa* está tão visível que eu quase não a vi hoje, quase pisei em cima dela, parei um segundo antes, cheguei a pisar, porque, enfim, eu acho que esse trabalho te deixa muito tonta, vai te...

RB: Esse desenho... Estamos no olho do furacão aqui...

CC: No olho da repercussão, como é que é?

DM: Reverberação...

CC: Percussivas... Como é que são aquelas palavras suas?

RB: Qual? Repercussiva? Eu não sei mais...

CC: Não tem, lá na *Membranosa-entre*... Não tem umas palavras estranhas?

RB: Tem, tem sim, “percussonantes”.

CC: Percussonantes...

RB: Vibrosidades...

CC: Vibrosidades...

RB: “Vibrosidades de roupa não-vestida.”

CC: Tem uma percussão por aqui...

RB: “Percussonantes”, acho que é isso...

TG: Desde o começo, tinha um tanto [uma parte do projeto *Placebo*] que era fazer um desenho para cada depoimento. Tinha uns desenhos que eu fiz em cima de sensações internas do corpo – minhas. Eu achava que eu iria sair com desenhos de cada uma dessas edições. Quando eu coloquei sobre a planta baixa esses primeiros desenhos [das minhas sensações internas], eles me lembraram os trabalhos do Ricardo [Basbaum], as plantas baixas da UERJ, e me fizeram pensar que, para insistir nessa ideia, o desenho precisaria se mostrar muito importante para mim, tem que se afirmar muito, conversar com a arquitetura, com o atravessar essas paredes do museu, com o nosso percurso, com as ondas FM e ir para fora...

RB: Tatiana, o legal é que esse furacão... Como é que chama, eu estou me esquecendo... A forma, não é uma espiral simplesmente... O furacão é uma espiral? Turbulência...

DM: Não, é mais como tocar na água...

TG: Exatamente, é reverberação... É a onda. [*Lastro*, 2011]

CC: Para mim, é menos espacial, é mais...

RB: Eu associei à escada e ao furacão...

DM: Tem um desenho [no painel] de duas figuras, um está tocando no objeto, e as ondas...

TG: É a onda da vibração... [Som, luz e desenho.]

RB: Ah, tem um ali fora? Ou não?

TG: Tem!

RB: Porque o legal...

CC: E tem na escada também, ele também sobe a escada...

RB: O legal, o que eu acho bacana pensar, é realmente que essa gota caiu aqui, que é o seu projeto. E até onde vai? Ela estava aqui, mas estava...

CC: Não, é do saguão ao mar... A gente sabe disso...

RB: Então, pois é, eu diria que passa...

TG: O Torquato...

CC: Que nem diz o Torquato [Neto]... Do saguão ao mar. Não, por isso é impressionante, é por isso que hoje eu não vi a musa. Eu estava olhando... Estava atravessada...

RB: Isso é tão legal...

TG: Eu gostaria de ter continuado eles lá fora em estêncil de sal – uma homenagem a Shelagh [Wakely], mas não consegui...

CC: Mas você fez com giz, já é alguma coisa... E você viu que as pessoas mexeram naquele desenho. Tem um dedinho ali...

RB: As pessoas não resistem.

CC: Mas é porque não tem indicação...

RB: Mas passam, tocam ali, tocam aqui... Tocam em tudo...

DM: Eu gosto muito dos textos assim, é superinteressante experimentar a exposição e depois ir lá, ou fazer o contrário, ir lá e depois voltar e ver a exposição... Você deixa claro a coisa do processo... E, ao mesmo tempo, eles têm um caráter de trabalho, não são só anotações...

ficava a dor, e eu fui pensar sobre isso depois e escrevi um texto... Na pré-edição de áudio tem todas aquelas camadas, assuntos ou abordagens do corpo, meu corpo, os sentidos, o espaço, o tempo, a dor, a intensidade... Eu fui decupando as entrevistas nessas camadas, tinha outra de nonsense, tinham os procedimentos... Nonsense, meu corpo, sentidos, dor, intensidade, tempo, espaço, consciência, sintomas, procedimentos, fala e imagem.

CC: São doze, é dodecafônica...

RB: Uma série de doze...

TG: Acho que são doze, não tenho certeza [varia de acordo com a entrevista]... Tiveram umas que foram ganhando outras extra, de repente aparecia outro assunto que tinha que entrar ali e que não tinha entrado na primeira. Então, eu me lembro dessa sua pergunta, eu falando sobre a sensação interna do corpo e você me perguntou sobre onde fica a dor. E eu acabei não usando essa camada da dor, eu selecionei, para esses dois que estão editados, prontos e tratados, só a camada do tempo. Apareceu esse elemento, ele surgiu em quantidade. E, ao mesmo tempo, era difícil trabalhar com esse material, esses depoimentos honestos, generosos, de alguém contando uma experiência [íntima], que eu iria expor. Quando surgiu essa linha [longa], me interessei por ela e fui largando as outras... Perseguindo-a. Escrevendo, depois, me dei conta, é como se o assunto se voltasse para a nossa própria experiência [vivida ali como participante]. Quando ele vai falar do tempo, do tempo que aguenta, do momento, todo esse texto, é como se a gente

[o re]vivesse ali, tentando ouvir o outro. É um momento, passou rápido, não aguento, é como se revertesse para a nossa sensação de se perguntar por quanto tempo eu consigo ficar ouvindo isso aqui, até o fim, eu ouço isso até o fim? [Acabei não escrevendo sobre isso na exposição.] Houve uma preocupação da Cecilia sobre o fechamento do trabalho em cima dessa ideia. Mas vejo mais como um dos cortes possíveis, apenas uma das facetas do trabalho. E esses mesmos cortes que podem aparentemente fechá-los costumam abrir superfície de contato para criação de novos problemas. Assim, na hora em que a gente tem um entendimento, por exemplo, no trabalho da *Musa*, eu estava trabalhando antes com toda essa série de moldes do corpo [fechando os canais dos sentidos e que eram objetos com marcas de um processo de impressão e me incomodavam], os congelamentos, até que veio o trabalho da *Musa*, que é como um meio, que distribui a experiência/processo para quem quiser experimentá-la, e que abre novas questões.

CC: E ela tem essa coisa do apagamento dos indícios...

TG: Ela trata disso...

CC: Das narrativas todas...

TG: O processo de construção do áudio também apaga os indícios, usa a ideia abstrata de tempo, mas a voz não deixa de deixar passar toda a materialidade e concretude daquilo que foi vivido pelo corpo.

CC: Porque o tempo aí são várias durações, são várias vivências de tempo... Vários tempos vividos diferentes, e não

é a temporalidade do cronos, mas são múltiplas, porque você tem a sua aqui, a outra que você introjeta quando ele fala, e ele mesmo está se referindo a um tempo que passa, um possível, um provável, uma coisa que ele já... São muitas temporalidades...

RB: É aí que a gente vê como esse tempo do tique-taque é uma convenção normativa fortíssima, porque se não fosse esse relógio aí a nossa vida seria outra. Quer dizer, a gente vive mesmo nas intensidades, quando você está deprimido fica só esperando o tempo passar, tique-taque, tique-taque. Parece que a vida acaba, mas a vida é prolongada só nesses momentos, desses tempos mesmo do corpo, da experiência, seja alegria, sejam festas...

CC: Só as intensidades passam e circulam... Só as intensidades passam e circulam... Isso é *Corpo sem orgãos*...

RB: Pois é...

TG: Quando o Camillo ficou falando de partes e todo, eu perguntei: por que você está falando tanto de partes e todo aqui, por que você insiste tanto nisso? E ele falou que a gente teve uma troca de e-mails quando ele escreveu o texto, e ele disse que pensava no *Corpo sem orgãos*.

RB: Pois é... É isso mesmo.

CC: Mas é um todo postergado. Nunca se faz... Eu senti o individual completo aqui assim, totalmente divide, divide, divide. É um trabalho, ele te divide o tempo todo, é impressionante... Adorei isso.

TG: Outra coisa de que me lembrei, quando vocês falaram da observação dos outros também fechando o ouvido, foi o comentário da Vera [Terra] no encontro com o Guilherme [Vergara]. Enquanto muita gente chamava atenção para a ideia de você ter uma experiência individual, referindo-se ao depoimento e ao áudio dentro do corpo, ela falou do trabalho ligando-o à relação com os outros, do depender dos outros para acontecer certas coisas, como no *Espaço em branco entre 4 paredes*, quando tem outras pessoas, não é um combinado, não tem uma prescrição, acontecem coisas, vai depender do grupo de pessoas. Com a *Musa* também. [O bacana da exposição é esse confronto entre os diferentes trabalhos e diferentes pessoas no espaço.]

CC: Eu estava tentando entender o que era essa sensação de você ver a pessoa fazendo o mesmo gesto que você e também estando com o aparelho, em princípio ouvindo a mesma coisa que você está ouvindo, é um tipo de partilhar aí, que é engraçado...

RB: De repetir o gesto? De ver o gesto do outro?

CC: E estar ouvindo a mesma coisa que você...

RB: Isso é muito engraçado, porque você imagina que a pessoa está ouvindo a mesma coisa, mas você não tem... Me lembra um pouco aquela situação quando a gente faz aquelas coreografias, dos jogos eu-você [trabalho do Ricardo Basbaum], em que fica o compartilhamento de alguma coisa que você não sabe o que é...

CC: E isso cria uma sociabilidade estranha, entre as pessoas que estão aqui ouvindo aquilo, porque, onde eu estava tentando chegar, é porque você está dividindo...

TG: Fico com pena de não estar aqui o som dos *Apertos*... Eu ainda vou refazer, vai estar pronto em algum momento.

CC: Mas lá você partilha a princípio uma experiência que é muito íntima, o relato é muito íntimo, então é como se você estivesse dividindo um segredo, eu tenho uma coisa assim estranha...

CC: Porque não aparece o troço... As pessoas estão com aquilo dentro do corpo.

RB: Totalmente, o trabalho funciona nesse registro da voz do segredo, do confessional, da coisa que você fala ao pé do ouvido de uma pessoa... É esse tipo de fala.

DM: Cria uma experiência de ver o dentro e o fora ao mesmo tempo. Você está vendo como você se sente a partir daquela audição de dentro e, ao mesmo tempo, eu tive essa experiência, não sei se vocês também tiveram. Ao mesmo tempo, você se relaciona com o que você está vendo aqui e com a paisagem, então é uma visão que cria uma experiência que abre essa visão para o lado de dentro e o lado de fora... Em geral, quando você está vendo uma exposição, você está direcionando o seu olhar para fora, criando essa relação de sujeito/objeto. Enfim, se a gente pensar mais tradicionalmente...

TG: A minha vontade é sempre quebrar isso, sempre ter esse trânsito [aberto], desde aquele trabalho lá do Sérgio Porto, que é esse momento, na hora em que você vira... Você

carrega com você um tanto de um trabalho, é o carregar de um trabalho para o outro, passando por você, passando pelo outro que está vindo e está fazendo uma coisa diferente...

RB: Tem a ver com certa utopia da telepatia também, você conseguir ler o pensamento do outro...

CC: Tem um segredo... Tem alguma coisa...

DM: Você estava falando desse compartilhar...

CC: Tem um troço estranho ali.

DM: Porque o som está sempre sendo transmitido, na verdade, não sai do aparelho...

TG: O aparelho recebe por FM, e vibra.

DM: Então ele é um captador...

TG: Ele é um receptor, que transforma aquelas ondas FM em vibração.

RB: Transforma em vibração?

DM: Então o som está no espaço.

TG: Tem ondas FM no espaço, se você vier com um radinho e ajustar...

RB: Dá para pegar?

TG: Fazer uma intervenção, trazer vários radinhos...

CC: Chamar o Romano...

RB: Fazer entrar outras vozes ali.

CC: Eu pensei à beça no Alex [Hamburger] aqui, porque tem uma coisa muito forte, de você transformar as pessoas em performers...

RB: É...

TG: Sempre teve isso no trabalho. No *Wrap* já tinha isso, você se debruça sobre o trabalho e, quando você se vê no tampo espelhado, já se vê fazendo parte do trabalho, com o fone de ouvido, já se conectou nele [parece entrar em outra frequência], mas aí ouve o ambiente, que também faz parte do trabalho. Ele se infiltra [através do microfone e do mixer]. Tem esse tanto que é não sair do mundo, continuar dentro dele, envolta pelo que está acontecendo e ao mesmo tempo se ligando nessas micropercepções.

CC: Eu estou impressionada com o fato do tempo, porque naquelas outras vezes a gente ficou muito pouco tempo com o aparelho, era experimento, com o trabalho na boca. Esse tempão que eu fiquei aqui hoje realmente me ativou a tal ponto, o negócio da escuta, eu estou como se sentindo um estranhamento em relação ao som que eu não estou ouvindo do lado de fora, eu estou sentindo isso, o silêncio do lado de fora, tipo assim, as coisas acontecendo lá fora sem reverberarem o som. Isso está me marcando, porque eu acho que tem essa coisa da micropercepção mesmo.

RB: É...

CC: O trabalho vai te ativando mesmo... Está passando um carro lá e a gente não está ouvindo nenhum barulho... Eu estou começando a ficar atenta para essa coisa... Mas e depois, como é que ele vai para frente o...

TG: O *Placebo*? Eu quero continuar a editar, quero olhar essas outras camadas também, ir fundo nelas, o que é essa coisa da

dor, da intensidade... Trabalhei com o fator tempo... Mas tem esses outros lados todos... Outra coisa que eu tenho que pensar é o fato de eu não ter depoimentos em outras línguas. Não dá para traduzir, porque tem a intensidade da fala, essa coisa subjetiva, essa voz interna, ela tem um peso... Tem intensidades que estão ali na escuta... Apesar da limpeza da edição e da fragmentação.

CC: Tem umas *gags*, ele não é limpo. Ele é perturbado, vai gerar uma narrativa outra, com a sua interferência...

TG: Eu tenho vontade de fazer outras entrevistas, em inglês, talvez em francês...

RB: É, tem que gravar em outras línguas...

TG: Eu tenho que fazer entrevistas com outras pessoas em outras línguas... Outra coisa é a peça dos *Apertos*, com a coreografia, com as palavras sendo ativadas pelos sensores. Aqui teve essa incompatibilidade entre o tamanho dos aparelhos e o material, eu preciso mudar o material para um mais elástico ou diminuir o tamanho do dispositivo...

CC: E o projeto continua sendo *Placebo*... Ele continua?

TG: Essa parte continua desse jeito, depois tem um abismo aí, vão aparecer outras coisas... Também tenho vontade de pensar mais sobre essas ideias das impressões... Voltar a estudar amarrando tudo isso.

CC: É, esse projeto é uma pesquisa.

TG: Eu recebi uma propaganda para um prêmio de arte e tecnologia e fiquei na dúvida se inscrevo ou não o trabalho.

Veio essa questão: será que é isso, como é que as pessoas veem esse trabalho? [Mas não me vi representada em nenhuma das categorias ali.] E outra coisa, que eu insisti com o Camillo... Sim, o meio é muito importante, mas o foco do trabalho tem a ver com a descrição dessa invisibilidade, desse corpo. É claro que a tecnologia interessa, mas não se pode levar como sendo o ponto mais importante. É um trabalho complexo.

CC: Eu acho que tudo isso e mais o contato disso com essa esfera institucional interessam muito ao seu trabalho. Isso ele testa mesmo, tanto é que, enfim, tem isso, uma tensão acontecendo aqui entre uma pesquisa que tem suas fragilidades e o modo de funcionamento da instituição, que tem uma exigência mínima de resultado, de visibilidade. Eu acho que isso você testa, de todas as maneiras. Eu estava achando engraçado as pessoas lendo aquelas letras mínimas, mas, enfim, você também não lê uma série de gravuras do Goya? Você lê. Então são assim, são pequenas provocações que você está fazendo para a instituição também. Eu acho que esse trabalho depende da instituição expositiva... Ele depende da exposição, da situação dele numa instituição, assim como eu acho que depende do blog. Eu sinto falta de uma mesa aqui com um monitor e com as pessoas podendo ter acesso a essas outras vozes... Eu sinto falta no sentido de que é uma outra dimensão do trabalho importante também. Talvez abrir o blog uma hora...

TG: Tenho que batalhar para isso...

RB: E também o blog, sim, eu entendo, é legal o que você fala, mas não é importante ele estar presente aqui. Se você fornece o endereço, cada um acessa em casa, você deixa ali na mesa num papel...

TG: Tem um endereço aberto do blog da exposição, mas eu não coloquei tudo o que a gente conversou lá.

RB: Mas é dentro do site do MAM?

TG: É um blog: <http://expoplacebo.blogspot.com/>

RB: Agora você falou de arte e tecnologia, o trabalho dialoga com isso. Mas talvez ali chegue a exigência de que tem que funcionar como esse gravador funciona...

CC: Tudo que eu vi na ZKM na Alemanha funcionava impecavelmente, até que teve uma hora que eu me enchi e comecei a preferir as experiências dos modernos, que eram muito mais frágeis, eram assim um pedaço de papel pendurado no teto, a parte do museu de arte e tecnologia que eu mais gostei foi essa que era bem mais precária porque a contemporânea eram jogos com funcionamento totalmente outro...

RB: Playstation...

TG: A exposição *Placebo* abriu numa época que aqui tinha muito gringo, muita gente de férias, teve uma japonesa [que trabalha com medicina, tem interesse em arte e tecnologia] que ficou num papo comigo, trocamos uns e-mails, ela comentou sobre outros trabalhos, falou de assuntos nos quais pensamos aqui. Falou do Stelarc, da Laurie Anderson e comentou inclusive essa diferença que mencionamos aqui. E teve a visita de

uma artista americana, que falou exatamente dessa questão da impossibilidade de processar toda informação pelos sentidos. Nenhuma dessas pessoas reclamou do funcionamento. Também falaram sobre os assuntos que estão na mídia [a americana, meu primo e um professor de marketing falaram sobre um estudo para se enxergar com a língua]. E também teve uma catalã que mora em Berlim e trabalha com restauração de arte contemporânea – ela ficou falando sobre como fazer uma espécie de contrato para vender esse trabalho e depois ainda me escreveu pedindo permissão para usar imagens da *Musa* para dar uma aula.

RB: A pessoa que não reclama sobre o funcionamento não ser igual a esse aparelho [gravador usado no registro da conversa], que é o que funciona a nível de um mercado, para você vender isso numa loja, assim como a gente, tem outro tipo de abordagem. É exatamente isso, a pessoa faz ele funcionar. A gente é que aumenta o volume, a gente é que... preenche esses vazios, e aí é que o trabalho acontece.

CC: Eu estava pensando que não tem um manual de instruções preciso, porque depende do corpo, depende da sua experiência, de como você empurra com a língua...

RB: Exatamente. Isso é que é legal também. Eu acho que isso tem que ser trabalhado como um traço, como uma questão bacana. Porque existe realmente um campo da arte que é como no CAiiA-STAR, esse centro de pesquisa em Wales, para onde vai a turma de arte e tecnologia. É bacana, é

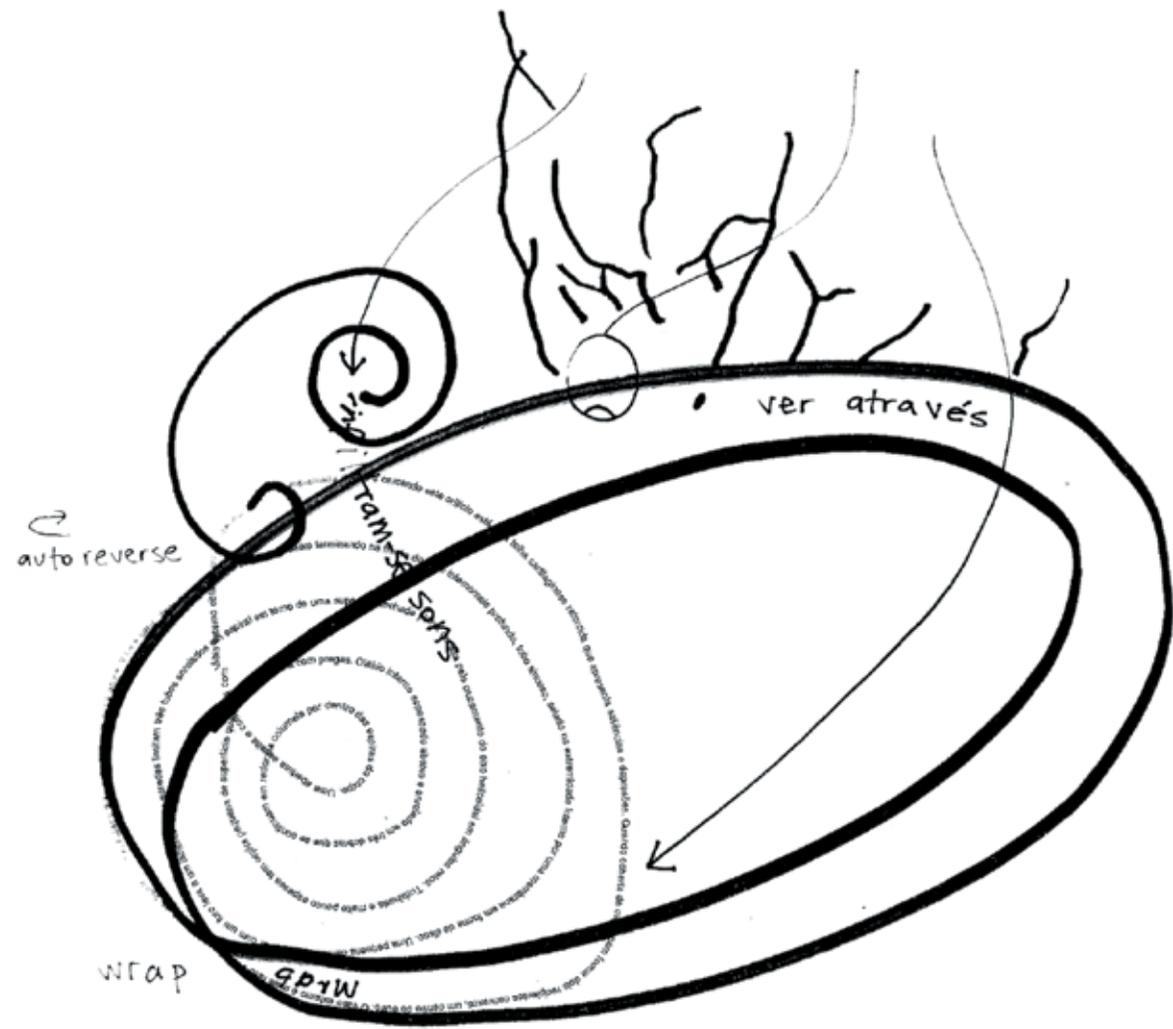
ótimo e tal, mas você lá, fazendo o seu doutorado, vai poder desenvolver o dispositivo nesse modo, bacana também. É um lugar de protótipos, para a indústria tecnológica... E você pode patentear etc., mas é outro caminho, diferente desse que você adotou aqui. Nada contra aquele caminho, mas é só para mostrar a diferença...

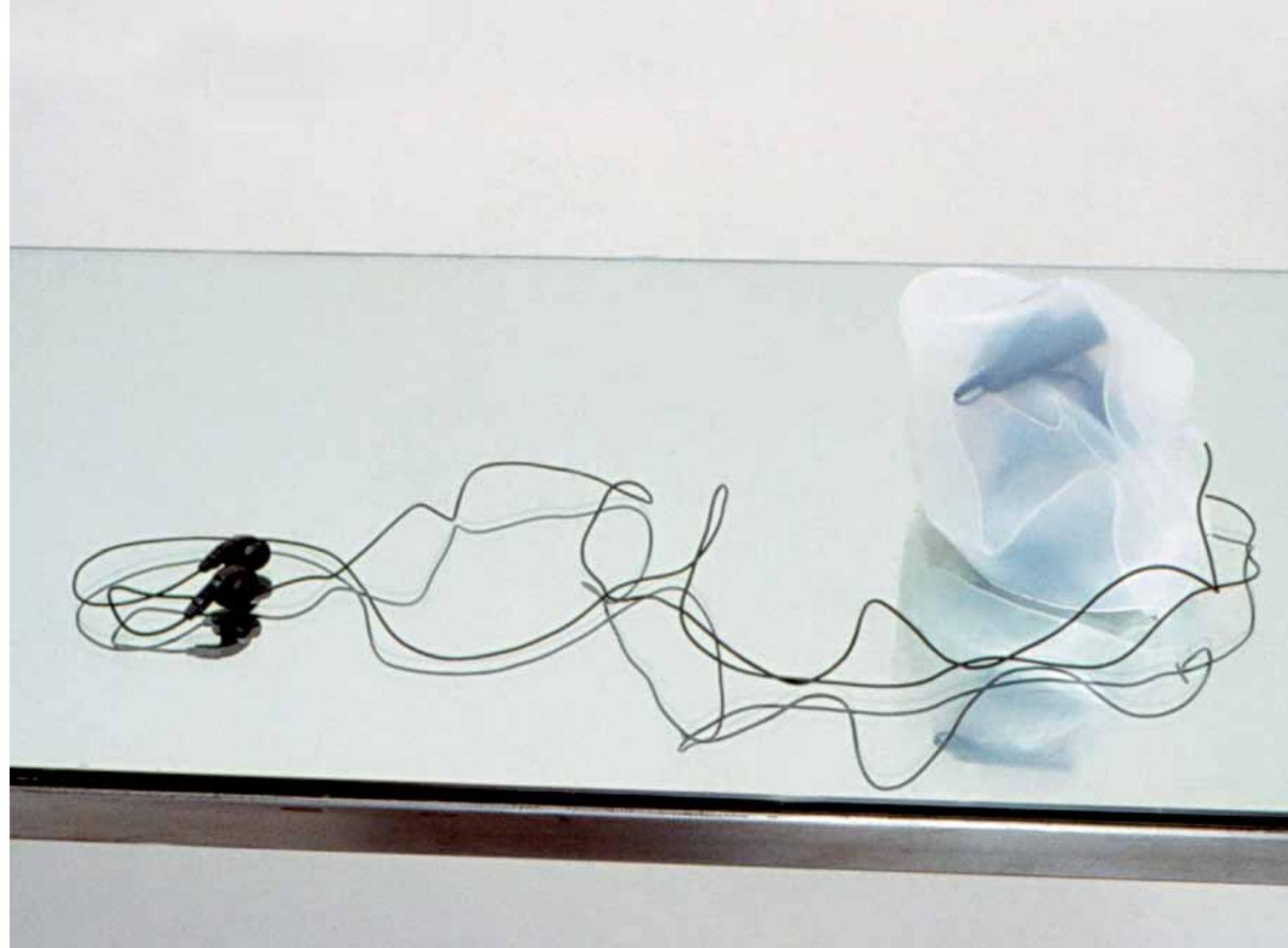
TG: Um dos assuntos da primeira entrevista no INT, que ainda não contei aqui, foi um dos designers me falando que eu deveria fazer o contrário, transformar meu projeto em uma pesquisa científica e depois fazer o meu trabalho, pois aí eu conseguiria, ele falou isso para mim, fazer tudo até o fim. Eu conseguiria o dinheiro, conseguiria...

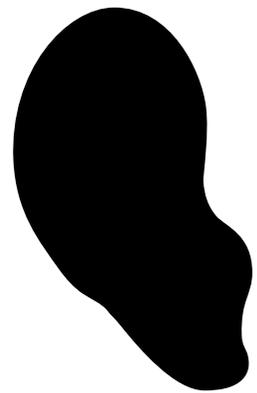
RB: A área da ciência é muito mais forte... Hoje, a pressão no mundo da arte é para esse tipo de eficiência. Esse lugar que a gente está cultivando aqui está em crise, a pressão toda é para que isso ocorra sem ruídos e funcione... Só a gente é capaz de fazer isso que estamos fazendo.

* Mais detalhes, textos, imagens e tradução da conversa no blog da exposição / *More details, texts, images and conversation's translation at exhibition's blog:* <http://www.expoplacebo.blogspot.com>





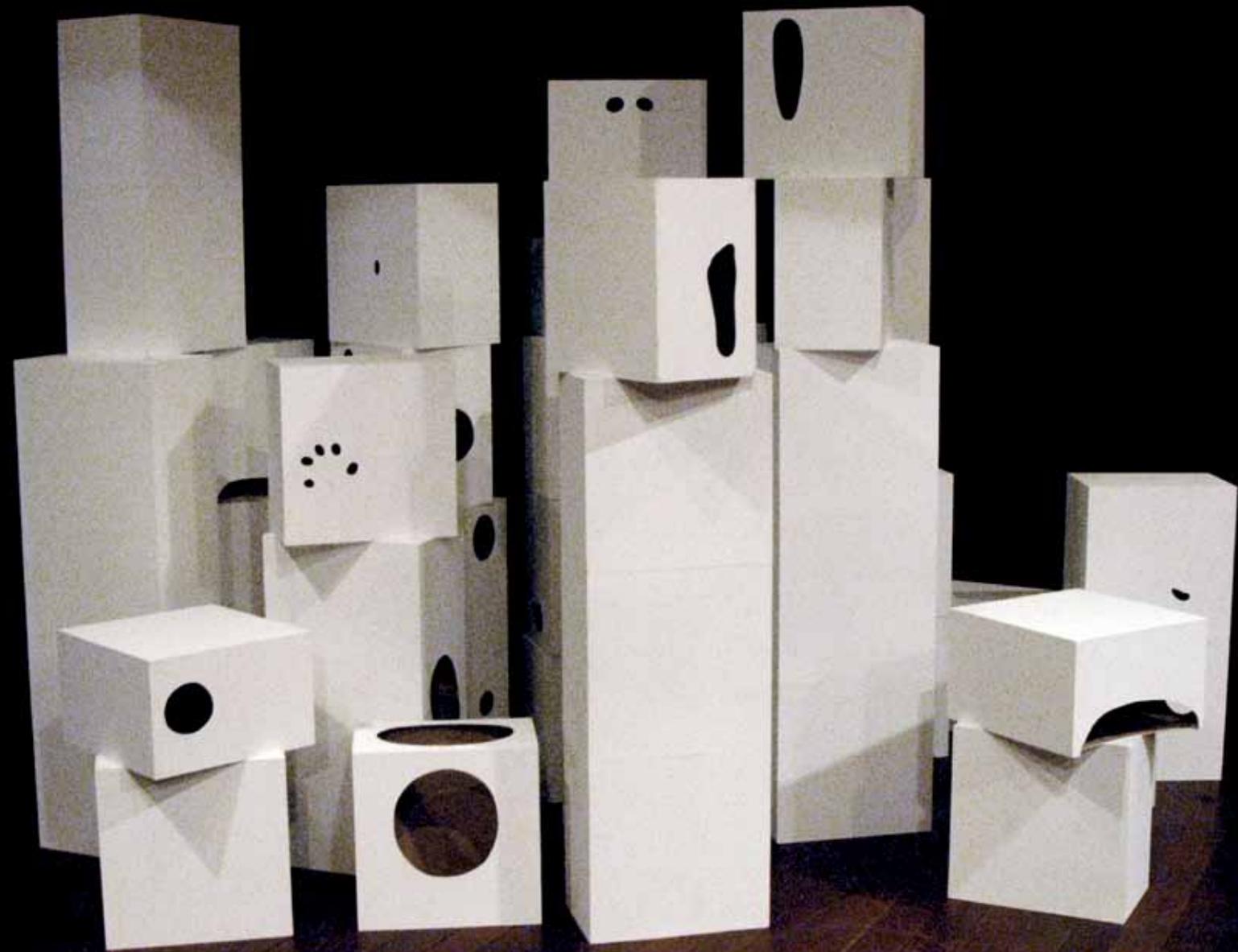












TATIANA GRINBERG vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde também é professora no Instituto de Artes da UERJ e da EAV Parque Lage.

2011
Placebo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro*

Anotações, ensaios e embates, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
Ânforas, desenho sobre parede, Projeto Bazaar em Giz, Bazaar, Rio de Janeiro

2008
Avessos, Intervenções no Morro da Conceição, A Gentil Carioca/IPHAN, Rio de Janeiro
Bandagens e Aparelho de chá, Travessias Cariocas, Caixa Cultural, Rio de Janeiro

2007
Camiseta Educação, A Gentil Carioca, RJ
Cortes (duplo), A Imagem do Som, Paço Imperial, Rio de Janeiro

2006
Coluna, Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea 2005-06, FUNARTE, Rio de Janeiro*

2005
Peles, Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro*
Cortes, O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo*
Coupled Cubes e Espaço em branco entre 4 paredes, Artist-in-residence Programm, Watermill Center, Watermill, NY
Falam as partes do todo?, Brasil Move Berlin 2005, Hau 2, Berlin

2004
Partition, Cuts e Trap, Unbound, Parasol Unit, Londres*
Musa, Poly/Graphic San Juan Trienal, Latin America and Caribbean, San Juan*
Backlight, Objeto como Imagem, Galeria Virgílio, São Paulo*

Espécimes, Imagem Sitiada, Espaço Sesc Copacabana, Rio de Janeiro*

Loose fit, Múltiplos, Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
Musa, Fantasma e Cortes, Four Artists and I, Butler Gallery, Kilkenny*

2003
Falam as partes do todo?, Cia Dani Lima/Tatiana Grinberg, Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro*
Parede e Backlight, Tatiana Grinberg/Lenora de Barros, Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Futuribles ARCO'03, Madri

2002
Sobre a distância entre as mãos e os olhos, Tatiana Grinberg, Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
Espaço em branco entre 4 paredes, Love's House, Rio de Janeiro*
Desocupado e Musa, Vivências, The New Art Gallery Walsall, Walsall*
Cia Dani Lima sobre Espaço em branco entre 4 paredes, 11° Panorama RioArte de Dança, Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro
Autorretrato sobre espelho, Retratos, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

2001
Desocupado, Parede e Musa, Tatiana Grinberg, Projeto Novas Direções, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro*
Desocupado e Musa, 27° Panorama da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo*
Parede, The Thread Unravelled / O Fio da Trama, El Museo del Barrio, Nova Iorque*
Ensaio sobre casa moderna, Scenario, Espace Quai Voltaire, Paris*
Espaço em branco e Performance com Musa, Non-lieu 2 (jeux doubles), Rio Scenarium, Rio de Janeiro
Wrap, Muestra del Redescubrimiento, Museu de Arte Moderno de Buenos Aires*
Container, Trajetória da Luz na Arte Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo*

Parede, 1° Salão Nacional de Arte de Goiás, no Flamboyant Shopping Center, Goiás*

2000
Postos e Têmpera, Tatiana Grinberg, Espaço AGORA/Capacete, Rio de Janeiro
Deslocamentos do Feminino, Galeria do Conjunto Cultural da CEF, Rio de Janeiro*
Jardim interno [Kunstgrassschlosspantoffeln], Século das Mulheres, Casa de Petrópolis* Petrópolis*

1999
Virtuose Bolsa de Cultura, MinC
Postos, Têmpera e Parede, Tatiana Grinberg, International Studios Programme, Künstlerhaus Bethanien, Berlim*
Bacia para Battaille, Brandenburgische Kunstage, Internationales Kunstforum Drewen V, Drewen bei Kyritz
Cuias, La Belle Jardinière, Künstlerhaus Schloss Wieperdorf, Wieperdorf*

1998
Desenho para desocupado, Leak, Ghost, Piercing e Imsonia, Gasworks, Londres
Raso, Prêmio Brasília de Artes Visuais 98, Museu de Arte de Brasília, Brasília*
Entre, XVI Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro*

1997
Fixo no absurdo, intervenção em vitrine, Livraria Dantes, Rio de Janeiro
FAPERJ, Programa UNIARTE/UFRJ (1997-98)
Nightmares' Diary, Prescription, Autoretrato sobre espelho, Seco, Piercing (lines), Tools, Raso e Entre, Lines from Brazil, Whitechapel Art Gallery, Londres
Raso, Container e Wind, Escultura Plural, MAM/Rio de Janeiro, Rio de Janeiro*
Winds, AR, Paço Imperial, Rio de Janeiro*
Piercing (mãos), Menção Especial IV Salão MAM/Bahia, MAM/Bahia, Salvador*
Fantasma e Container, 25° Salão de Nacional de Arte de Belo Horizonte, Belo Horizonte*

Hold, A Arte Contemporânea da Gravura, Museu Metropolitan de Arte de Curitiba

1996
Hold, Wrap, Tools, Nightmare's Diary, Cenesesia Cirúrgica, IBEU Copacabana, Rio de Janeiro*
Desenhos sobre o tempo e Desenho dobrado, IBEU Madureira, Rio de Janeiro*
Container, Fantasma, Still e Redes, Continentes, Centro de Artes Calouste Gulbenkian, RJ*
Prescrição e Piercing (mãos), Antártica Artes com a Folha, Antiga Sede da Prefeitura Parque do Ibirapuera, São Paulo*
Piercing (linhas), 20° Salão Carioca de Artes, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro
Piercing (linhas), Escultura Plural, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador*

1995
Hold, Wrap, Puddle-Puzzle, Still, Container e Leap, Goldsmiths' College Degree Show, Goldsmiths' College, Londres*

1994
British Council Fellowship (1994-95)
Armadilha (maças), Tatiana Grinberg, Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro
Armadilha (tempo), Novos Noventa, no Paço Imperial, Rio de Janeiro
Plural/Singular, na Galeria de Arte UFF, Niterói Via Fax, no Museu do Telephone, Rio de Janeiro*

1993
Desenhos sobre tempo e Desenho dobrado, Tatiana Grinberg/Raul Mourão, no Museu Guido Viaro, Curitiba

1991
Desenhos, Tatiana Grinberg, Artespaço, RJ

1990
Monotipias, Tatiana Grinberg/Graciela Zar, Instituto Brasil-Argentina, Rio de Janeiro

*Textos ou catálogos.



LEGENDAS DAS OBRAS

1995 - 2011

p. 1-11, 14-15, 26 e capa/contracapa

Placebo: anotações, desenhos e diagramas, 2002-2011
Série de 54 desenhos do projeto placebo
Caneta rollerball de pigmento branco sobre papel preto A4

p. 16-19
Placebo, 2002 -10
2,5 x 6 x 4,5 cm
Áudio mp3, aparelho mp3, transmissor fm, aparelho auditivo com receptor fm e vibrador ósseo em cápsula descartável de eva borrachoide.
foto: Vicente de Mello

p. 16-17, 35
Lastro, 2011
18 x 18 m aproximadamente
Recorte vinílico branco adesivado sobre escada e o chão do foyer e exterior do museu
Foto: Vicente de Mello

p. 20,22-25
Cálculos, 2006-10
Dimensões variáveis
Impressões do corpo em porcelana de alta temperatura
Fotos: Vicente de Mello

p. 27
Sobre a distância entre as mãos e os olhos, 2011
Giz pastel sobre painel pintado em pva
Foto: Vicente de Mello

p. 26, 28-29
Musa, 2001-11
Dimensões variáveis, 20 kg
Gel de alta viscosidade branco
Fotos: Vicente de Mello

p. 30-31
Espaço em branco entre quatro paredes, 2002
Instalação a 70 cm das paredes do espaço expositivo com dimensões variáveis
Caixa autoportante em mdf com perfurações, interior em látex branco e refletores
Fotos: Vicente de Mello

p. 32-34
Apertos (moldes invertidos), 2011
Dimensões variáveis
Moldes de látex, de impressões das mãos uma contra a outra, virados ao avesso
Foto: Vicente de Mello

p. 52
Trap, 1993-94
70 x 120 cm
Trama de cascas de maçã
Foto: Wilton Montenegro

p. 53
Trap, 1993-94
113 x 1.400 cm (a 210 cm do chão)
Molde de maçã virado do avesso preenchido com cera e atravessado por fio de ouro, impressões sobre discos de algodão costurados com barbante com terminação em contas de chumbo, esticadores, cabo de aço, cliques de pressão, esticadores, cabo de aço, cliques de pressão, toner, desenho, folha de ouro e impressão de pva vermelho sobre papel *rives arches*
Foto: Wilton Montenegro

p. 54
Hold, 1995
50 x 200 x 80 cm (cama)
Aço pintado, rodas de borracha, espelho, lençol de silicone, moldes do espaço entre as mãos e os ouvidos do espaço entre as mãos e os ouvidos em acrílico, cartão-postal e fotos (Toni Simó)
Foto: Wilton Montenegro

p. 55
Diagrama Wrap, 1995
21 x 21 cm
Impressão e desenho sobre papel

p. 56-57
Wrap, 1995
120 x 200 x 50 cm (maca)
Aço pintado, rodas de borracha, espelho, ganchos de aço, estetoscópio, aparelho de audição, moldes do espaço entre ouvido e mão espalmada com tubo de silicone, fita de silicone embrulhando minigravador tocando áudio em loop, microfone captando som ambiente e mixer
Fotos: Tatiana Grinberg

p. 58-59
Desocupado, 2001
250 x 1.100 x 450 cm
Parede autoportante em mdf com exterior em látex branco e perfurações, desenhos e texto entalhados e mini alto-falantes incrustados no interior dos painéis, CD player tocando em loop áudios [agora / cláustro], microfone, transmissor, receptor, amplificador e alto-falantes transmitindo som ao vivo do exterior do museu
Fotos: Wilton Montenegro | Tatiana Grinberg

p. 60-61
Musa, 2001
Dimensões variáveis, 20 kg
Gel de alta viscosidade branco e cuias de plástico perfuradas
Fotos: Tatiana Grinberg

p. 63
Espaço em branco entre quatro paredes, 2002
Instalação a 70 cm das paredes do espaço expositivo com dimensões variáveis
Caixa autoportante em mdf com perfurações, interior em látex branco e refletores
Foto: Vicente de Mello

p. 64
Pele (tear), 2005
600 x 300 cm (tapete)
Tapete recortado suspenso pelos próprios fios e tarugos de aço inox atravessados por tarugos mais finos rosqueados no teto
Foto: Vicente de Mello

p. 65
Pele (corpo), 2005
250 x 200 cm (tapete)
Tapete recortado e impressões do corpo em porcelana de alta temperatura
Foto: Vicente de Mello

p. 66-67
Falam as partes do todo?, 2003
Espetáculo de dança em colaboração
Cia de dança Dani Lima/Tatiana Grinberg
Bailarino: Rodrigo Maia
Espaço Cultural Sérgio Porto
Foto: Mauro Kuri

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

1995 - 2011

À memória de Shelagh Wakely.
To the memory of Shelagh Wakely.

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

Andre Weller, Branca Grinberg-Weller,
Lia Nazareth, Frederico Grinberg Júnior
e Janete Pires da Conceição.
Cecilia Cotrim, Luiz Camillo Osorio,
Patricia Clarkson e Charles Watson,
Sylvia Lopes, Alfredo José Pasin, Anna Paula
Martins, Eduardo Nunes, Ricardo Basbaum,
Carla Guagliardi, Raul Mourão,
Marcos Chaves e Tunga.
Cristiana Beltrão e André Paraizo,
Rara Dias, Paula Delecave, Vicente de Mello,
Luiza Mello, Marisa Mello, David Pacheco,
Fred Coelho, Marta Mestre, Felipe Pena,
Aleta Vieira, Ana Paula Chaves,
Terezinha Silva de Oliveira, Luiz Nery
e equipe do MAM/RJ.
Bila Kós, Marcelo Umburanas, Luiz Eringer,
Pedro Stern, Gisele Aquino Santos Vieira,
Pedro da Silva Ferreira, Michelle Queiroz,
Alexandre Coelho, Wallace Pacheco,
Francisco José Osterni, Orlandi e Julio
Okada, Jorge Lopes, Ricardo Fontes, Bruno
Trindade, Guilherme Lorenzoni, Marcio
Ribeiro, Alice Felzenschwalb, André Stolarski,
Julia Gostorowicz, Vicente Cerqueira, João
Lutz, Pedro Zöher, Carla Torres da Cruz,
Alvaro Guimarães, Mauro Melo, Claudia
Oliveira Bela, Flávio e Cristina Cavallari,
Marcelo Martins Werneck, Fernando Luiz
Maciel, Sergio Chiapetta Leal Júnior,
Larissa Nascimento, Sr. Pinheiro / MAPI,
Lucas Marcier e Antonio de Pádua.

P771

Placebo / [desenho da exposição Tatiana Grinberg ; curadoria Luiz Camilo Osório ; coordenador geral Luiza Mello ; tradução para o inglês Renato Rezende ; conversas Cecília Cotrim, Ricardo Basbaum]. - Rio de Janeiro : Automática , 2011.

72p. : il.

Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, de 9 de abril à 5 de junho de 2011

A exposição faz parte do projeto Placebo

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-64919-02-0

1. Artes plásticas. 2. Desempenho (Arte). 3. Arte e tecnologia. I. Grinberg, Tatiana. II. Osório, Luiz Camilo. III. Mello, Luiza. IV.

11-7992.

CDD: 709.04

CDU: 7.036

25.11.11
01.12.11

031619

patrocínio

realização

produção

apoio



SECRETARIA
DE CULTURA

BAZZAR

MAM



INSTITUTO
NACIONAL DE
TECNOLOGIA



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

40-45cm
degrau 20cm

- seria possível
plotar no chão
as informações
do painel próximo
à escada?

chão do
elevador
pouco embutido
falta entupido

122 = melhor

18711947
222 MUM 75

14.95
21
10.5
14.85

- empurrar
estantes
para dentro
da

retirar
armas

fazer
desenho
mais
organico

retirar mesa
cimentada

painel preto
desenho embutido
reflexo no chão

9.78 x 2.5 m

230

75
80cm
75 cadeiras

patrocínio

realização



SECRETARIA
DE CULTURA

SOMANDO FORÇAS

BAZZAR

