

CULTURGEST outubro 2012 — janeiro 2013

# Rosemarie Trockel

## Flagrante Deleite



*Wish you were here*, 2006 | Materiais diversos | 67,5 × 57 × 3,8 cm | Coleção particular, Londres



RAF (recycled Arnulf Rainer), 2004 | Materiais diversos | 66 x 56 x 3,8 cm | Coleção particular, Mônaco

## A rejeição preventiva do «estilo tardio» nas colagens recentes de Rosemarie Trockel

A exposição de Rosemarie Trockel, *Flagrante Deleite*, tem lugar no ano do sexagésimo aniversário da artista. Podemos considerar que é impróprio iniciar um ensaio referindo a idade de um artista vivo, no auge da sua influência, mas na última década Trockel tem vindo, aberta e repetidamente, a chamar a atenção para a trajetória histórica da sua carreira. Ao passar em revista a sua obra, com o benefício da distância temporal, a artista encorajou o seu público a pensar no termo dessa mesma obra, ao mesmo tempo que evoca o âmbito da sua produção passada. Na verdade, atendendo à maneira como ela modelou a compreensão pública da sua prática, pelo menos desde a exposição retrospectiva de 2004 no Museu Ludwig em Colónia, Trockel força o observador a dar atenção a esta fase específica da sua vida. Ela deu à exposição de Colónia o título possivelmente arriscado de *Post-Menopause* (Pós-Menopausa), revelando a vivacidade de espírito que tem constituído um fio condutor que percorre grande parte da sua obra. Porém, a ênfase que Trockel põe na passagem do tempo é mais do que uma referência engenhosa e autodepreciativa à mortalidade. Em anos recentes, essa tendência evoluiu para algo de mais ambicioso: um ataque à própria noção de tardio na carreira de um artista.

Há um extenso corpo de investigação dedicado ao tema do estilo tardio nas trajetórias de artistas, escritores e músicos, uma tradição que remonta pelo menos às conceções do Iluminismo acerca das fases de produção registadas desde a Antiguidade: desde a época arcaica até ao alto período clássico, e daí até à fase final da decadência. Como sublinhou a historiadora de música Karen Painter, a crença em categorias de desenvolvimento estilístico teve um surto e depois um declínio durante os séculos XIX e XX, tendo surgido na Alemanha do pós-guerra um interesse particular pelo *Spätstil* (estilo tardio) que atingiu o seu auge na década de 1960.<sup>1</sup> No entanto, como a autora explica, nos últimos quarenta anos assistiu-se a uma perda de convicção no poder de ressonância do estilo tardio: “Desde a década de 1970, os teóricos rejeitaram perentoriamente o *Spätstil*, tendo essa mudança ocorrido a par da deslocação da biografia para a interpretação contextual.”<sup>2</sup> A biografia de Trockel coincide com este afastamento

da experiência de vida individual do artista enquanto objeto de estudo primordial. Ela chegou à idade adulta na segunda metade da década de 1970, um período em que as teorias pós-modernas e pós-estruturalistas levantam sérias dúvidas acerca da acessibilidade do artista como figura autoral. A natureza híbrida da sua prática resistiu sempre à construção fácil da autoria. Na verdade, entre os artistas alemães contemporâneos, Trockel desempenhou um papel ativo ao inspirar uma receção crítica impulsionada pelo contexto histórico-social pelo rigor conceptual, e não pelo domínio turvo do biográfico.

Como que para desafiar essa perceção do seu próprio impacto, Trockel produziu desde 2004 um número significativo de colagens, que, de uma maneira indireta, tornam a biografia um termo novamente relevante. Ela expôs as duas primeiras colagens, *RAF (recycled Arnulf Rainer)* e *Frost* (ambas de 2004), no museu Ludwig em 2005; cada uma incluía um autorretrato recortado, desenhado a lápis sobre papel. Assim, o tema recorrente da autointrospeção define a série desde o início. Subsequentemente, na exposição em 2010 das obras de Trockel em papel que Anita Haldemann organizou para o Kunstmuseum em Basileia, esta última descreveu como as colagens são distintas de outros projetos da artista, na medida em que “resultam de um processo de seleção, reavaliação, recapitulação e afirmação”<sup>3</sup>. Em geral, as colagens consistem em molduras de madeira pouco fundas, nas quais Trockel dispõe uma mistura variada de elementos antigos e mais recentes – desde pedaços de desenhos anteriores, até reproduções de obras de arte famosas –, fechados no seu conjunto sob uma placa de *plexiglas* aparafusada aos bordos da moldura.<sup>4</sup> Aplicações de camadas de tinta e pedaços de materiais, como bandeiras de plástico triangulares, são por vezes fixadas ao exterior da caixa ou saem do interior da moldura para ficarem suspensas do exterior. Estes objetos são marcados por uma forte tendência de seleção e organização curatoriais. No processo de mistura dos diferentes elementos, Trockel encara a colocação da sua obra em museus como fazendo parte do seu passado e também como constituindo uma abertura para o seu futuro. O que pretendo su-

gerir é que, ao fazê-lo, ela contorna antecipadamente a obra de historiadores subsequentes que um dia poderiam sentir-se tentados a localizar um “estilo tardio” na sua obra. Futuras alegações de uma mudança nas prioridades ou na abordagem teriam de levar em linha de conta o próprio esforço consciente da artista para baralhar qualquer sentido de progresso linear no seu desenvolvimento.

Embora as colagens representem um corpo de trabalho distinto para Trockel, a técnica que ela utiliza na construção de objetos semelhantes a caixas relaciona-se com o seu interesse de longa data em esbater a demarcação entre formas bidimensionais e tridimensionais, ou entre o pictórico e o escultórico. Como o curador Dieter Koeplin reconhece, num ensaio de 1991 acerca das obras em papel de Trockel, na década de 1980 ela já tinha começado a fazer experiências com desenhos que chamavam a atenção para as qualidades plásticas das suas imagens. Koeplin cita a artista a falar da sua atitude em relação a esta dicotomia tradicional: “Nunca há um fosso profundo entre estes elementos; na realidade, o desenho é plástico. Quando um desenho se desenvolve, está sempre em causa a terceira dimensão.”<sup>5</sup> Quando fez esta afirmação, há mais de vinte anos, Trockel ainda estava a produzir obras em suporte papel, que, pelo menos na sua constituição física, eram relativamente planas. Além de desenhos feitos com uma diversidade de meios, ela incorporou elementos recuperados em obras anteriores da década de 1980, classificáveis como colagens, embora ainda não tenham a aparência de camadas, nem toda a gama de materiais dos objetos recentes. Nestes anos, as experiências de Trockel com a plasticidade no desenho assumiram a forma de tensões criadas entre fundos com um padrão e figuras a flutuar sobre eles, ou entre texto datilografado ou manuscrito e componentes pictóricas. Ela criou mesmo um certo número de obras nas quais fragmentos fotográficos recuperados eram fixados na superfície do papel. No entanto, estes exemplos destacam-se pela sua relativa infrequência na obra anterior à década de 2000.

Nos anos de 1980, os desenhos constituíram grande parte do trabalho de Trockel. Durante este período ela fez experiências com um vasto conjunto de materiais e de abordagens estilísticas, remetendo muitas vezes para momentos anteriores da história da arte alemã do pós-guerra. Muitos estudiosos chamaram a atenção para o seu interesse de longa data em Joseph Beuys, cuja influência sobre Trockel é manifesta nos primeiros desenhos da artista, produzidos com aguarela ou caneta e tinta sobre papel pardo. Diversos desenhos de Trockel de 1984, por exemplo, são feitos com dispersão sobre uma folha de papel previamente revestida de goma-laca.<sup>6</sup> O tom castanho-avermelhado da dispersão evoca imediatamente numerosos dese-

nhos de Beuys do final da década de 1950 e início da de 1960, que empregam a cor *Braunkreuz* (cruz castanha), por ele inventada, uma mistura que incluiria óleo e tintas antiferrugem e, há quem diga, sangue. A crueza quase espiritual da obra de Beuys encontrou um toque mais ligeiro e humorístico nas imagens de Trockel, que apresentam os seus temas, animais ou humanos, ligeiramente deformados ou desproporcionados. Enquanto os desenhos de Beuys exploram um sentido de imediatismo – como se o motivo tivesse surgido num momento de reflexão meditativa sobre a natureza ou em termos da própria tutilidade da superfície tratada do papel –, Trockel tende a sugerir uma distância entre as suas formas desenhadas e o observador. Os seres vivos que representou na década de 1980, especialmente os vários desenhos de macacos, parecem desfocados, como se tivessem acabado de surgir no nosso campo de visão e ainda não se tivessem materializado por completo.

As primeiras referências na carreira de Trockel a artistas alemães mais velhos são significativas na medida em que vão ao encontro de um interesse profundamente arreigado em pensar segundo linhas históricas. Quando começou a afirmar-se no mundo artístico de Colónia da década de 1980, Trockel dirigiu a sua atenção para as estratégias de artistas famosos com os quais podia iniciar uma espécie de diálogo ao mesmo tempo que explorava a sua própria sensibilidade artística individual. Este jogo entre citações externas e internas prosseguiu e expandiu-se na sua obra, culminando nas colagens recentes. Podendo valer-se de mais de três décadas da sua própria produção, as tendências curatoriais de Trockel permitem repensar o seu passado, continuando a responder à obra de artistas de gerações anteriores, bem como aos seus contemporâneos diretos. Uma perspectiva tão extensa pode assumir a forma de alusões cómicas à história distante num contexto contemporâneo, como na sua colagem *Wish you were here* (Queria que estivesse aqui), de 2006, na qual duas fotografias se sobrepõem no canto inferior esquerdo: a imagem da frente é uma reprodução do famoso *L'Origine du monde* (A Origem do Mundo, 1866) de Gustave Courbet, por trás da qual é visível a parte superior do corpo do artista de Los Angeles Raymond Pettibon. As duas imagens estão dispostas de maneira que as pernas abertas da mulher pintada por Courbet parecem estar ligadas ao tronco de Pettibon. A criatura híbrida funde desajeitadamente um pintor provocador do século XIX com um desenhador do final do século XX saído da cena *punk*. A presidir a esta justaposição estranhamente eficaz há uma fotografia de uma máscara – outro tema que Trockel tratou com frequência – no canto superior direito da caixa. A sugestão de ficção da máscara realça a artificialidade da cena abaixo, que também inclui diversas pedras reais (que aparentam ser quartzo e outras pequenas rochas) assentes na



*Nothing at all 3*, 2008 | Materiais diversos | 68 x 58 x 4,8 cm | Coleção particular

margem inferior da composição. As associações de imagens de Trockel, bem como a tensão que ela cria entre elementos bidimensionais e tridimensionais, estabelecem efeitos de distanciamento que dificultam a leitura do objeto como uma afirmação autobiográfica unificada.

Muitas vezes as colagens de Trockel dão prioridade a essa colisão de fontes pictóricas, suscitando comparações com outros membros da sua geração de artistas da Alemanha (Ocidental), especialmente Martin Kippenberger e Albert Oehlen. Nas décadas de 1980 e de 1990, Kippenberger e Oehlen apropriaram-se repetidamente de imagens da cultura dos *media*, o que levou o artista Bazon Brock, do Fluxus, a referir-se à obra de Kippenberger dessa época como “jornalismo de imagem”<sup>7</sup>. Esta abordagem tornou-se evidente nas suas primeiras colagens, que tiveram um impacto extremo nos muitos livros que produziu. Em *Abschied vom Jugendbonus!* (O Adeus ao Bónus da Juventude), que publicou em 1983 para celebrar o seu trigésimo aniversário, Kippenberger recortou imagens de revistas de nudismo que Oehlen utilizou no mesmo ano para produzir as colagens presentes no livro deste último artista, *Ewige Feile* (Raspar Perpétuo). Nos dois livros, os artistas combinam fotografias extraídas um pouco ao acaso de publicações “especializadas” destinadas ao grande público com outros fragmentos de imagens publicitárias, notícias de revistas (como a *Stern*) e reproduções de pinturas. O efeito geral é de associações rudes, e mesmo violentas, entre corpos e objetos, muitas vezes com conotações sexuais grosseiras e humorísticas (de uma forma bastante excessiva, Oehlen empregou um tubo fálico que repete por todo o *Ewige Feile*). Mesmo na sua série de pinturas dessa altura, Kippenberger construiu os seus agrupamentos – suspensos em filas, ou em formações reticuladas – a partir de imagens isoladas extraídas dos *media* e processadas, muitas vezes de uma forma bastante desajeitada, em óleo sobre tela. A impressão geral é a de uma representação impressa, embora em geral desprovida da coesão narrativa prevista.

Trockel não se coibiu de fazer uma ou outra brincadeira visual grosseira, mas a sua obra regista uma abordagem mais subtil na fusão de imagens não relacionadas entre si. Em algumas das colagens, ela reduz o recurso a múltiplas fontes fotográficas concorrentes, provenientes da cultura dos *media*, a fim de se concentrar em histórias específicas das artes visuais. Duas colagens de 2008 evocam indiretamente a obra de Sigmar Polke e Lucio Fontana, respetivamente; as duas obras fazem parte de uma série com o título de *Nothing at all* (Absolutamente nada). Para *Nothing at all 3*, Trockel virou do avesso um pulôver de cores garridas e deitou-o de lado na metade inferior da moldura de madeira. O pulôver encontra-se sobre a madeira manchada de um fundo coberto de camadas

finas de tinta que repercutem o amarelo e o roxo vivos do padrão às flores da peça de roupa. Embora sem fazer referência direta ao hábito de Polke de combinar tinta com tecidos recuperados, é possível recordar os seus numerosos quadros nos quais um lençol ou um cobertor constitui o pano de fundo das composições híbridas de elementos abstratos e figurativos dispostos em camadas. Aqui, a atenção dada por Trockel às correspondências entre as flores da peça de vestuário e as suas formas abstratas vagamente orgânicas confere ao todo uma unidade pictórica que evoca a hábil experimentação estética de Polke. Claro que, em 2008, ela podia também estar a aludir às suas “pinturas” tricotadas da década de 1980 e posteriores, que tiveram um bom acolhimento, e nas quais é evidente a tensão entre o material feito à mão e o produzido industrialmente. Deste modo, ela está simultaneamente a traçar o seu próprio percurso e a inscrever-se numa história mais longa da arte alemã do pós-guerra.

A um nível mais internacional, *Nothing at all 4* evoca as telas rasgadas que Fontana começou a produzir em 1949. Nesta colagem, a construção de Trockel é de novo restringida nas suas componentes, consistindo num pedaço de tecido de xadrez castanho-claro agrafado ao interior de madeira escura manchada, junto às margens superior e inferior. A artista cortou verticalmente o tecido em três sítios, deixando fios soltos a sobressaírem da superfície e oferecendo um comentário espirituoso sobre o suposto gesto másculo do ataque agressivo de Fontana à tradição da superfície uniforme da tela. O tecido evoca associações mais com o trabalho de arranjo de alfaiates e costureiras do que com os cortes destrutivos de Fontana. Mesmo assim, ela partilha com o artista mais velho um interesse pelo jogo entre a superfície plana e a profundidade, ou entre a materialidade literal do suporte e a sugestão de espaço ilusório. Devido ao carácter familiar do tecido de xadrez, os “conceitos espaciais” de Fontana ligam-se na obra de Trockel à vida doméstica quotidiana. Além disso, atendendo à ênfase na composição, o tecido de Trockel também podia ser interpretado como uma cortina que oculta as atividades privadas do olhar público. Deste modo, os rasgões podiam ser entendidos como fornecendo vislumbres de uma parte habitualmente inacessível da vida da artista, reforçando a sensação de que as colagens estão envoltas num processo de autoanálise. No entanto, essa abordagem não revelaria mais do que um recipiente vazio. Mais relevante é o facto de o fascínio de Trockel pelo padrão, que se nos depara no contraste acentuado entre o grão irregular da madeira e o reticulado do material de xadrez, constituir um tema constante da sua obra.

Se Trockel organiza algumas das suas colagens recentes de modo a suscitar comparações com outros

artistas, ela também produziu toda uma gama de objetos que permitem uma visão mais singular do seu passado. Duas colagens de 2006 evocam obras específicas anteriores, cada uma delas representativa de temas predominantes na sua prática. Em *Ornament* (Ornamento), Trockel inseriu na moldura de madeira uma grande fotografia a preto e branco, com muito grão, de modo a ocupar a maior parte do espaço disponível. Nos estreitos espaços vazios do lado direito e ao longo do fundo, colocou tiras de papel prateado grosso, previamente amarrotado de forma a produzir uma superfície texturada. A fotografia apresenta o que parecem ser as costas, uma perna e dois braços de um homem (ou, possivelmente, de uma mulher) executando um ato de contorcionismo. Talvez a realizar um exercício complicado de ioga, a postura incómoda da figura é exagerada por distorções da própria fotografia. Os membros esticados podem resultar de uma fotocópia produzida ao movimentar a imagem original sobre a superfície de vidro durante o processo de reprodução. O efeito de achatamento daí resultante contraria a tridimensionalidade do corpo, que ainda se torna mais dúbia devido ao papel prateado. No cimo da faixa à direita, Trockel incluiu uma impressão de um rosto criado a partir de um molde (talvez de uma máscara) ou feito à mão. As duas componentes materiais estabelecem divertidas atitudes opostas em relação ao acesso visual e à representação pictórica; a reprodução plana compete com o papel amarfanhado pela atenção do observador. Para um público familiarizado com o trabalho anterior de Trockel, o título da fotografia e da colagem evocam um desenho de 2000, com o mesmo nome. Produzida em acrílico sobre papel, esta imagem apresenta a parte da frente que falta à figura captada na fotografia. Estamos de novo perante um contorcionista que se equilibra apoiado nas mãos, com as pernas enroladas atrás da cabeça. Os órgãos genitais do homem talvez tenham a ver com o “ornamento” do título, mas o corpo na sua totalidade representa aquilo que a curadora Barbara Engelbach designa como “um passeio na corda bamba entre uma figura desenhada de forma naturalista e formas entretecidas ornamentalmente”<sup>8</sup>. As duas obras consideradas conjuntamente demonstram o interesse constante de Trockel pelos padrões e a perceção incómoda da profundidade espacial.

A segunda colagem de 2006, *Departure of the Volunteer* (Partida do Voluntário), remete igualmente para outra obra, desta vez um objeto produzido no mesmo ano. Em 2006, Trockel expôs um grupo de esculturas feitas de cerâmica vidrada, algumas das quais diretamente penduradas na parede. Para uma delas, *Shutter* (Persiana), fez várias versões que partilham um formato: aproximadamente com noventa centímetros de altura, trata-se de uma placa de argila com cerca de seis centímetros de espessura na qual foi impressa

uma série de linhas horizontais que se assemelham um pouco a uma persiana. Um vidro brilhante, de um vermelho intenso, cobre uniformemente a superfície e, associado à textura acidentada e às margens exteriores irregulares, evoca substâncias mais terrenas como peças de carne ou interiores de corpos. Na caixa pouco profunda da colagem, Trockel agrafou uma fotografia a cores de *Shutter (a)* (a primeira desta série de cerâmicas) de tal modo que ela preenche quase todo o espaço. A fotografia tem uma resolução tão alta que, à primeira vista, sugere que a argila espessa ultrapassa a profundidade das margens da moldura de madeira. No entanto, como na maioria das suas outras colagens, uma placa de *plexiglas* está fixada à estrutura com parafusos visíveis, anulando o efeito de tridimensionalidade. Contribuindo para uma maior incerteza percetual, Trockel coloca duas fotografias a preto e branco de ferragens ornamentais de uma porta antiga sobre o lado direito da reprodução de *Shutter*. Além de revelar o carácter plano da fotografia a cores, as molduras parecem estar ambas a segurar a placa de cerâmica ou a fechar a caixa da colagem. As oposições em jogo entre ocultação e revelação são características da obra de Trockel. Num plano mais secundário, a peça de ferro faz lembrar um desenho de 1983 no qual a artista alude a uma fotografia de 1972 de Beuys a lavar a parte da frente da porta de uma igreja.<sup>9</sup> Tanto na fotografia como no desenho, a componente metálica está em destaque e funciona como mais uma referência interna na colagem mais recente.

As colagens que Trockel criou durante os últimos oito anos chamam a atenção para o modo como a sua prática sempre se baseou numa conceção circular do tempo. E, contudo, o processo de reciclagem e de espelhamento nas caixas de madeira intensifica e torna mais complexa a reflexividade que há muito define o seu método. Em 1937, num dos mais influentes ensaios (embora breve) sobre o conceito de tardio artístico, Theodor W. Adorno insurgiu-se contra a ênfase tradicional dada à biografia ao explicar a dissonância das últimas obras de um compositor. A abordagem clássica desta fase considera que a debilidade física e a proximidade da morte permitem que o artista dê largas a “um espírito liberto”<sup>10</sup>. Adorno adverte para o facto de uma tal interpretação correr o risco de ignorar as conclusões formais da teoria da arte em favor de uma dependência do “documento” de uma vida.<sup>11</sup> Em alternativa, defende uma “análise técnica” das obras, permitindo uma compreensão do domínio e da manipulação de convenções formais por parte do compositor.<sup>12</sup> É como se nos encontrássemos num ponto do tempo – muito além dos anos culminantes do formalismo modernista e para lá da fase mais relativista do pós-modernismo – em que a fé numa capacidade suprema de separar forma e documento é, na melhor

das hipóteses, ténue. Examinando as suas próprias convenções formais em relação com as dos artistas a quem admira, Trockel preserva a relevância histórica da experimentação estética e técnica, embora não receie deixar que um documento semibiográfico venha à superfície dentro do espaço restrito da caixa expositora. Como que em antecipação a um futuro curador que venha tentar distinguir fases estilísticas distintas na sua obra, Trockel tenta mostrar que o tempo avança em círculos e não em linha reta.

#### Notas

1. Karen Painter, "On Creativity and Lateness", in *Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work*, org. Karen Painter e Thomas Crow, Los Angeles: Getty Research Institute, 2006, pp. 1-11.
2. *Ibid.*, p. 5.
3. Anita Haldemann, "'Disintegration de la madame': Rosemarie Trockel's Collages since 2004", in *Rosemarie Trockel: Drawings, Collages, and Book Drafts*, org. Anita Haldemann e Christoph Schreier, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 138.
4. Ver o ensaio de Haldemann, que apresenta uma descrição concisa da construção das colagens recentes. *Ibid.*, pp. 137-145.
5. Rosemarie Trockel, citado em Dieter Koepplin, "Betrachtung", in *Rosemarie Trockel: Papierarbeiten*, Basileia: Wiese, 1991, p. 7. No original: "Da ist nie so ein tiefer Graben dazwischen, eigentlich ist die Zeichnung Plastik. Wenn sich was Zeichnerisches entwickelt, betrifft es immer die dritte Dimension."
6. Para reproduções destes desenhos, ver *ibid.*, pp. 49-54.
7. Bazon Brock, "Picture-Journalism as an Aesthetic Force", in Martin Kippenberger, *Miete Strom Gas*, Darmstadt: Hessisches Landesmuseum, 1986, pp. 62-77.
8. Barbara Engelbach, "Patterns, Structures, Ornaments: Rosemarie Trockel's Work with Oppositions and Similarities", in *Rosemarie Trockel: Post-Menopause*, Colónia: Walther König, 2005, p. 40.
9. Ver Koepplin, "Betrachtung", p. 9.
10. Theodor W. Adorno, "Beethoven's Late Style", in *Night Music: Essays on Music 1928-1962*, org. Rolf Tiedemann, trad. ing. Wieland Hoban, Londres: Seagull Books, 2009, p. 12.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 13.



*Ornament*, 2006 | Materiais diversos | 67,5 × 57 × 3,8 cm | Coleção particular, Colônia



Gossip, 2007 | Materiais diversos | 67,5 x 57 x 3,8 cm | Coleção particular, Zurique

## “She is Dead” (Ela Está Morta) A desfiguração das origens nas colagens de Rosemarie Trockel

*L'Origine du monde* (A Origem do Mundo, 1866) de Gustave Courbet não se conta entre as obras que integram a coleção de postais da mãe de Rosemarie Trockel, reproduzidos no livro *Mutter* (Mãe) – uma obra de Trockel feita em colaboração com Marcus Steinweg e publicada em 2006, na qual a coleção de postais surge como uma espécie de memorial à parente falecida que o título evoca.<sup>1</sup> No entanto, a reprodução em formato de postal da pintura de Courbet aparece em diversas colagens com técnica mista de Trockel, incluindo *Gossip* (Mexerico, 2007), em que a apresentação pictórica de uma perspectiva reenquadrada das coxas, órgãos genitais, barriga e um único seio do corpo de uma mulher faz parte de uma figura compósita que termina com a cabeça de um homem com uma *T-shirt* branca, fotografado recostado numa almofada (sucede que o homem em questão é o artista Raymond Pettibon, numa imagem extraída do convite para a inauguração de uma exposição). Embora as reproduções de *A Origem do Mundo* incluídas nas colagens de Trockel não tenham paralelo em *Mutter*, tanto as colagens como o livro aludem à temática da reprodução humana (especialmente à maternidade) e às suas possíveis relações com a produção artística, vitais para a arte de Trockel.

Segundo o *Oxford English Dictionary*, “gossip” significa “bisbilhotice; boato ou rumor infundado; tagarelice. Também, num sentido mais favorável: conversa ou escrita fácil, sem limitações, especialmente sobre pessoas ou incidentes sociais”. Pessoa que se entrega a essa conversa. Padrinho ou madrinha. E ainda: “Amigas de uma mulher convidadas a estar presentes por altura do parto.”<sup>2</sup> Títulos, por vezes criados a partir de frases encontradas por acaso ou deliberadamente tomadas de empréstimo, incluindo citações de títulos de obras alheias, são importantes para Trockel na apresentação da sua arte. Esta exposição contém, por exemplo, duas obras com o mesmo título de pinturas de Courbet, *Le Fumeur de pipe* (O Fumador de Cachimbo, 1848-1849) e *L'Atelier du peintre* (O Ateliê do Pintor, 1854-1855). Muitas vezes, como acontece com *Gossip* e com as colagens cujos títulos remetem para Courbet, os títulos das obras de Trockel aparecem

originariamente em inglês. A sua obra *Gossip*, embora longe de pretender recorrer às definições da palavra que se podem encontrar nas profundezas do *Oxford English Dictionary*, parece considerar vitais para a visualização da colagem tanto o seu próprio título como o da pintura de Courbet, pelo menos potencialmente. Por outras palavras, *Gossip* pode funcionar como um estímulo e um comentário relativamente a associações e modos de olhar a suscitar em observadores mais ou menos conscientes da relação entre um elemento da colagem de Trockel e uma pintura em tempos tristemente famosa que agora se encontra numa parede do Musée d'Orsay.

Agrafado peça a peça ao fundo do interior de uma moldura-caixa de madeira pintada, do tipo que Trockel usa com frequência para compor as suas colagens (a moldura e a colagem dentro dela são, por sua vez, cobertas por uma placa de *plexiglas* transparente aparafusada à sua superfície), o corpo híbrido reclinado que se encontra no canto inferior direito de *Gossip* reitera o recuo espacial representado na fotografia a preto e branco que preenche os dois terços superiores do plano da composição. Essa fotografia, que mostra formas escuras retangulares de espaços vazios recortados e espalhados sobre tábuas de soalho esbranquiçadas, estabelece por sua vez uma correspondência com as pinceladas verticais de tinta preta que surgem contra o fundo branco do painel posterior da moldura de madeira à esquerda da figura em baixo.

Ao reimaginar o corpo incompleto de *A Origem do Mundo* como parte de qualquer coisa próxima de uma Olympia andrógina, *Gossip* faz alusão ao repúdio das convenções do nu reclinado na arte de Courbet, e depois na de Manet. Ao apresentar a figura enquadrada por panos brancos, com as pernas abertas e a parte posterior da cabeça a mergulhar na escuridão com uma profundidade apenas suficiente para conter o corpo em repouso, a colagem reposiciona o olhar de Pettibon como uma paródia do olhar de Olympia, ao mesmo tempo que situa a abertura do corpo e a apresentação dos órgãos genitais na pintura de Courbet em relação com a dinâmica espacial da colagem, nomeadamente

com a apresentação de superfícies perfuradas com espaços vazios retilíneos que repercutem a forma do próprio suporte da obra como aberturas para uma profundidade incomensuravelmente maior do que o espaço destinado à imagem na moldura-caixa da colagem. Em *Gossip*, o corpo compósito parece estar recostado no espaço pintado e pouco profundo da moldura-caixa, estendendo a linha do corpo para trás a partir dos genitais e em direção a uma almofada de apoio, enquanto um acrescento desconjuntado de pranchas inclinadas na fotografia mais acima paira como que sobressaindo do negro do espaço subitamente profundo no centro da composição. As pranchas esbranquiçadas, salientes e desfocadas, impõem-se como uma antítese obscura do pormenor de cor intensa em redor do orifício vaginal que forma o foco dentro da reprodução colorida mais abaixo. As pranchas, a flutuarem num ligeiro desfocado, tornam a sua contemplação quase nauseante; elas sugerem um bloqueio deslocado do olhar minucioso atraído pelas pernas abertas na pequena reprodução a cores da pintura, senão mesmo uma arremetida direta sobre esse olhar. Os efeitos visuais vagamente desagradáveis das pranchas também se insinuam na expressão do rosto de Pettibon no interior da colagem, onde impenetrabilidade, qualquer coisa como uma solicitação erótica, e náusea parecem encontrar-se. (Para aqueles que sabem que o homem na imagem é Pettibon, a sua presença sugere que a colagem poderia ser encarada quer como uma homenagem a um artista com cujo trabalho Trockel tem afinidades, quer como um *medium* para a transmissão dos mexericos do mundo da arte.)

A estrutura mostrada na fotografia a preto e branco em *Gossip* é um modelo de cartão para um projeto não realizado, que Trockel propôs para um parque em França no final da década de 1990, no qual as zonas de escuridão que acentuam o esbranquiçado das pranchas na fotografia marcam os limites de espaços concebidos de modo a assemelharem-se a sepulturas abertas. No interior da imagem, essas “sepulturas” que se projetam para trás parecem dar acesso a uma profundidade abissal por baixo das pranchas – uma profundidade que (segundo a lógica da composição da colagem) se encontraria por trás do espaço ocupado pela figura semelhante a Olympia, e pareceria ter a capacidade de engolir essa figura, embora também aludindo ao espaço encerrado no seu corpo compósito, um espaço em relação ao qual os genitais surgem como limiar. Se a orla de branco à volta da figura semelhante a Olympia sugere a presença de uma cama sobre a qual uma confusão de tecidos e um monte de almofadas se acumulam, o negro em redor torna possível ver a posição de repouso da figura como tendo lugar nas profundezas de um espaço que se parece com um túmulo. Não é determinante saber-se que a estrutura na fotografia

é um modelo quase arquitetónico do projeto de Trockel e que os espaços dispostos ao longo desse modelo sugerem sepulturas abertas e, deste modo, justapõem à pintura de Courbet do orifício vaginal de um modelo humano como *A Origem do Mundo* uma figura para a perda do mundo; a relação estabelecida na colagem entre corpo e abismo, organizada em torno de uma perturbação da visão, é inequívoca.<sup>3</sup>

Na parte inferior da colagem, pinceladas multidirecionais de tinta preta rodeiam a figura compósita semelhante a Olympia, obscurecendo as margens entre imagens agrafadas exceto ao longo das margens superior e direita da reprodução de *A Origem do Mundo*, onde uma moldura branca interrompe e acentua ao mesmo tempo o artifício de uma unidade ou continuidade de panos sobre as duas imagens. Tinta preta de pintar ou de escrever suja o tecido branco por baixo das nádegas e chama a atenção para o contraste entre as tonalidades da carne humana reveladas nas pequenas reproduções fotográficas a cores e o preto e branco tanto da pintura de Trockel como dos elementos fotográficos que predominam no interior da composição. É quase como se a mancha preta sobre o tecido em frente dos genitais devesse ser vista como a fonte das marcas e das formas negras que dominam a composição como um todo (voltaremos a este assunto mais adiante). De qualquer modo, um jogo entre figurações de visibilidade e ocultação, de aparecimento e desaparecimento, evidencia-se em *Gossip* e, em definitivo, conjuga a relação entre os efeitos percetuais perturbadores da fotografia do modelo quase arquitetónico no centro da composição e o fascínio dos genitais do modelo do pintor na reprodução a cores do quadro de Courbet em baixo.

As aberturas retilíneas cortadas nas pranchas que se veem na fotografia em *Gossip* realçam o estatuto das sepulturas mais como um modelo a ser olhado do que como um sítio construído num terreno real. Relativamente ao modo como as aberturas dão acesso à escuridão e ao vazio, vale a pena referir que persianas, janelas e estores são motivos predominantes nas colagens de Trockel, onde surgem muitas vezes como figuras a preto e branco para uma obstrução da visão. Por exemplo, *Hole in a Veil* (Buraco num Véu), de 2008, associa uma fotografia agrafada de uma janela escurecida a pinceladas verticais de tinta preta, que, tal como em *Gossip*, cobrem de maneira incompleta o fundo branco do suporte da imagem no interior da moldura-caixa e as margens do enquadramento branco do seu plano frontal. É como se a fotografia da janela escurecida devesse ser vista como um buraco no véu figural formado pelas pinceladas, um véu que em si próprio justifica a pintura como um *medium* para a apresentação e ocultação simultâneas dos seus próprios modos de figuração. Mais se poderia dizer sobre



*She is Dead 1*, 2008 | Materiais diversos | 68 x 58 x 4,8 cm | Coleção particular, Miami

a metáfora corpórea do véu perfurado referido no título da obra; no presente contexto, bastará observar que a fotografia agrafada da janela escurecida – que se apresenta quer como um ecrã menos penetrável do que a cortina ou véu de pinceladas, quer como uma indicação de uma rutura na superfície figural – pode ser encarada como anunciando uma cisão do ato de pintar, uma perfuração do véu da ilusão da pintura como *medium* para transmitir imagens figurais ou despertar a visão. Uma fotografia do caixilho de metal de uma janela ocupa o lado esquerdo da colagem *Nothing at all 2* (Absolutamente Nada 2), de 2008. Com a área que conteria uma vidraça que na fotografia foi recortada, o caixilho da janela agrafado revela a madeira em bruto da moldura-caixa, ao mesmo tempo que pinceladas verticais brancas e secas cobrem parcialmente um padrão de formas circulares pintadas de amarelo à direita. Fazendo parte de uma série de obras com títulos análogos, *Nothing at all 2* sugere a comparação de uma superfície nugatória (o suporte de madeira em bruto) com outra (a pintura amarela decorativa por baixo da cortina de pinceladas brancas). O grão visível do suporte da imagem evoca as superfícies de grão de madeira artificial da colagem cubista, enquanto o buraco da fechadura retoma um motivo das obras de Picasso desse período, um “motivo visual de penetração” que, nas palavras de Leo Steinberg, “insinua a disponibilidade física da imagem” em termos eróticos.<sup>4</sup> Em contrapartida, *Nothing at all 2* insinua a inacessibilidade e impenetrabilidade da imagem, uma espécie de fisicalidade não erótica apresentada em relação irónica com as convenções de um modelo de colagem anterior.

Reproduzida em pequeno formato de postal, *A Origem do Mundo* tal como aparece em *Gossip* tem de sofrer a perda dos seus efeitos de realismo. A uma escala como que a lembrar não só um postal de museu que tivesse inscrito nas costas agora invisíveis o título pelo qual é conhecida a pintura de Courbet mas também as fotografias pornográficas de meados do século XIX que os historiadores de arte apontam como a fonte da obra original, a reprodução a cores parece quase bizarra no seu erotismo deliberado, enquanto o título da pintura, para aqueles que o conhecem, é associado à *Gossip* de Trockel. Embora *A Origem do Mundo* nunca tivesse sido mostrada em público durante o tempo de vida do autor e nenhuns documentos escritos pela mão de Courbet refiram o quadro pelo nome, há indícios anedóticos (na origem, mexericos de jantares) que sugerem que o próprio Courbet se referia à sua obra por esse título.<sup>5</sup> Os mexericos – registados por escrito por figuras como Maxime du Camp e Edmond de Goncourt no final do século XIX e orquestrados na segunda metade do século XX por Jacques Lacan, o último proprietário privado da obra – rodearam a pintura desde o momento da sua instalação original, encerrada no apartamento de

Paris de Khalil Bley, o homem que a encomendou. Bley mantinha o quadro escondido atrás de uma cortina de veludo verde, para ser revelado teatralmente a hóspedes de eleição; por sua vez, Lacan (que encomendou ao seu cunhado André Masson uma “paisagem” surrealista hipocritamente decorosa que replicava a composição original de Courbet, para esconder esta pintura no interior de uma moldura elaborada) limitava o conhecimento da posse do quadro a alguns ainda mais felizes eleitos. O psicanalista por vezes proporcionava um vislumbre da obra a alguns visitantes de um estúdio privado na propriedade da sua casa de campo. J. B. Pontalis, por exemplo, recordou a apresentação da pintura por parte de Lacan durante uma visita que lhe fez em companhia de Marguerite Duras, à qual o ex-aluno de Lacan conseguiu que o quadro fosse mostrado nesse dia.<sup>6</sup>

*A Origem do Mundo* exhibe a verosimilhança colorística da sua carne pintada – que denota um aparente afluxo de sangue nos lábios vermelhos da vagina, como que simulando o enrijar de um mamilo rosa e o pulsar virtual de veias azuis nas coxas abertas – não só como um tributo ao local da procriatividade humana e do seu erotismo, mas também como uma afirmação em favor da criatividade humana (da pintura, em particular) e da sua capacidade de produzir efeitos de semelhança com a realidade. Ao mostrar órgãos genitais femininos como a “origem do mundo”, o quadro faz da vagina um lugar privilegiado de percepção, um lugar de originação a ser visto como palpável. Os genitais na pintura dão corpo à fantasia de reencontrar uma origem menos enquanto lugar de nascimento do que como destino para outro corpo em busca de gratificação sexual – uma excitada origem de excitação a oferecer a promessa de que a experiência de um ato sexual contenha a força de uma experiência de originação, acima de tudo de uma relação com o mundo. Courbet, como é evidente, não se limita a fazer do seu quadro o *medium* para a representação da fantasia dessa promessa. Ele transforma a pintura na ocasião dessa promessa e, na realidade, numa tentativa da sua materialização.

*Gossip* de Trockel confirma a promessa da pintura de Courbet ao mesmo tempo que repudia a possibilidade de pôr em cena uma ocasião para imaginar a sua realização. Os efeitos procurados pelo original são desde logo anulados na colagem com o agrafamento como uma prática contrária à pintura. Se, como Michael Fried afirmou, a arte de Courbet aspira a uma fusão quase corpórea do pintor com a pintura e expressa uma “fantasia extrema de produtividade pictórica, que imagina a pintura como uma atividade completamente natural, não mediada pelo que quer que seja para lá do próprio corpo do pintor”<sup>7</sup>, a arte de Trockel, pelo contrário, gera as suas fantasias

em torno da mediação da produção do artista por todos os tipos de objetos e formas de representação não humanos. Nas colagens, por exemplo, quase ressoa o eco mecânico ameaçador de um agrafador pressionado por uma mão para ejetar peças de metal com extremidades pontiagudas que vão furar e penetrar o papel e fixá-lo a um suporte de madeira. Acima de tudo, o agrafamento é também um método de fixação “seco” e, por conseguinte, um método que evoca o jogo dos *mediums* “molhados” (por exemplo, tinta) e “secos” (por exemplo, lã), cujo significado para a obra de Trockel abordei em pormenor noutro contexto.<sup>8</sup> No caso das colagens de Trockel, o agrafamento enquanto técnica “seca” estabelece um contraste, por exemplo, com o “molhado” da prática de colagem modernista de Kurt Schwitters, que, ao fazer os seus *Merzzeichnungen*, utilizou o *medium* cola (ele próprio uma espécie de tinta sem pigmentos) para criar uma superfície fluida sobre a qual iria mover elementos de colagem até chegar a uma composição pictórica que considerasse apropriada para a deixar secar.

A pintura nas colagens de Trockel surge muitas vezes como simples cobertura, um resíduo de pigmento mais ou menos líquido, pincelado sobre superfícies secas de papel e madeira. Aparentemente desprovido das capacidades de representação, expressão e unidade formal que têm uma importância variável para o *medium* em outros casos, os elementos pintados das colagens tendem, pelo contrário, a manifestar distorções ou oclusões de visão. No caso de *Gossip*, a perturbação de visão que se manifesta nas pranchas mostradas na fotografia encontra uma correspondência nas pinceladas de negro na parte inferior da obra. Vistas em relação com a protrusão das pranchas e com a apresentação dos órgãos genitais femininos na colagem, essas pinceladas negras parecem formar um ecrã enquanto figura de obstrução, ou mesmo de anestesiamiento, do sentimento em geral. Nesta medida, as colagens de Trockel poderiam ser vistas como alusão a uma impossibilidade que Fried apresenta como intrínseca à arte de Courbet: a impossibilidade de realizar um projeto de fusão corpórea entre pintor e pintura. Nas palavras de Fried, a realização de fusão corpórea tal como ela é imaginada na pintura de Courbet seria concomitante com uma “desvalorização do ver” ou mesmo com um “eclipse da visualidade – a anulação da condição de espectador”. Assim, em *A Origem do Mundo* e noutras obras, “a representabilidade é tratada como derivando do fracasso inevitável de um projeto de fusão”<sup>9</sup>. Com a sua apresentação de motivos que literalizam a desvalorização do ver (e da pintura), *Gossip* reimagina a problemática da representabilidade e da visualidade em torno de *A Origem do Mundo*. A perturbação da visão no centro da colagem anula uma espécie de olhar solicitado pela imagem quase pornográfica em baixo, do

tamanho de um postal, como que para insistir que a relação desse olhar com a experiência corporal é necessariamente atenuada ao tomar por objeto uma reprodução pequena e tosca do original de Courbet. A colagem como um todo reconhece e caricaturiza imediatamente as ambições da pintura de Courbet, aludindo à produtividade do inevitável fracasso de um projeto de fusão corpórea e evocando outro tipo de fracasso completamente diferente, o dos observadores que convertem *A Origem do Mundo* numa ocasião de conversa lasciva, algo aquém das fantasias a que a obra aspira. A Olympia andrógina em *Gossip* personifica a caricatura da pintura de Courbet como uma materialização, na colagem, de uma “união fantasmática de masculino e feminino” que muitas vezes, como Fried afirmou, funciona como uma espécie de registo temático para o projeto de Courbet de fusão corpórea de pintor e pintura.<sup>10</sup> Se a colagem de Trockel enquadra um novo tipo de fracasso para *A Origem do Mundo*, fá-lo exibindo não só a sua divergência relativamente aos temas e métodos da pintura de Courbet, mas também a sua dívida para com esta obra, que continua a figurar, em *Gossip* e não só, como uma fonte tanto para o que as colagens fazem, como para o que elas anunciam que já não pode ser feito.

Na montagem fotográfica *Replace Me* (Substitui-me), de 2006, que reaparece numa versão em menor escala inserida numa colagem de 2010 com o mesmo título, montada numa moldura-caixa, os proeminentes pelos púbicos do modelo de Courbet parecem ter-se metamorfoseado numa aranha. Como que comentando não só *A Origem do Mundo*, mas também o tipo de paródia surrealista ou imagem satírica à qual a própria fotomontagem se assemelha, *Replace Me* sugere na sua reconfiguração da pintura de Courbet uma mortificação em tons cinza de carne humana para a qual a metamorfose dos pelos púbicos numa aranha talvez represente simultaneamente uma causa e um antídoto potencial – como se na reprodução fotográfica digitalmente modificada da pintura de Courbet a aranha pudesse ser vista como possuindo uma capacidade não só de contaminação letal, mas também de animação, uma capacidade, neste caso, de excitar sexualmente o corpo humano e, deste modo, de o restituir à “vida”. Com uma subtileza característica, mesmo quando evoca uma fantasia do que a aranha negra cheia de vida podia estar a fazer à carne agora cadavérica e cinzenta do corpo humano na fotomontagem a preto e branco, a obra de Trockel não oferece qualquer pista de que um momento de revivificação pudesse alguma vez ocorrer. Em vez disso, *Replace Me* deixa aqueles que a contemplam a olhar para as partes pudendas femininas expostas que parecem ter dado origem a uma aranha. Com o seu título em jogo, a colagem apresenta por meio dessa transformação criada



*Replace Me*, 1994-2010 | Materiais diversos | 68 x 58 x 4,8 cm | Coleção particular

digitalmente qualquer coisa semelhante a uma substituição imperativa do toque do pintor enquanto criador de vida pelo do aracnídeo enquanto brinquedo sexual animado. Em lugar dos genitais femininos como figura para a origem do mundo, a colagem apresenta os órgãos genitais de uma mulher como que preparados para antecipar, e frustrar, uma fantasia de castração – a proximidade da aranha do local do pénis supostamente ausente sugere comicamente um erro de deslocação.<sup>11</sup> É como se estivéssemos a olhar para a estrutura de um pesadelo alheio, para uma imagem cujo poder de fascínio nos impede de a substituir por figuras da nossa própria imaginação.

Quando mostrada como um elemento da colagem na moldura-caixa *Replace Me* (2010), a reprodução alterada, a preto e branco, da pintura de Courbet ocupa o canto superior esquerdo de uma composição feita de acordo com as convenções da prática de colagem de Trockel: tanto a pequena fotomontagem a preto e branco como um desenho maior de técnica mista representando, à esquerda em baixo, um homem de cabelo à *hippie*, sem camisa e com óculos de sol, foram agrafados ao suporte de madeira no fundo da moldura-caixa após a aplicação de tinta em aguadas de preto, castanho, vermelho e castanho-esverdeado no primário branco do suporte. Ao contrário das pinceladas pretas e distintamente secas que em *Gossip* se apresentam como se fossem paralelas ao suporte de madeira branca, as pinceladas vermelhas e castanho-esverdeadas, em particular, surgem como borrões semelhantes a manchas que parecem ter sido derramadas, esguichadas ou arremessadas com força física para a superfície de madeira de *Replace Me*. Contrapostos à aguada de castanho-acinzentado aplicada com o pincel, que cobre grande parte do fundo branco do suporte, esses borrões têm o aspeto de manchas corporais, vestígios de sangue e fezes. O que talvez seja a marca de uma dedada que se destaca numa área de castanho-esverdeado e vermelho na parte superior direita inflete a aparente contingência da forma dos borrões com uma tosca indicação do toque de uma mão cuja ação pudesse estar por sua vez associada à ação masturbatória da aranha. Como uma metamorfose de pelos púbicos, a aranha assemelha-se a um pincel, uma figura de *secura* em relação aos sinais de fluidez que formam a marca do movimento dos dedos sobre a superfície da obra. Paralelamente à apresentação da desfiguração na fotomontagem de *A Origem do Mundo* e à justaposição dessa desfiguração com a imagem do busto de uma figura masculina (uma associação de masculino e feminino e de corpo e cabeça, encenada aqui de uma forma menos sensacional do que na *Olympia* andrógina de *Gossip*), as manchas de vermelho e castanho-esverdeado evocam efeitos de violência sexual e fantasias de castração. Talvez de uma forma mais eficaz,

essas manchas de cor fazem lembrar os eflúvios do parto, os resíduos do trabalho de dar à luz, como que a reconstruir uma relação metafórica entre o trabalho da pintura e o trabalho de parto.

A pequena fotomontagem a preto e branco permanece sem vestígios de tinta na colagem em moldura-caixa *Replace Me* (2010). Em *Gossip*, porém, uma área de tinta preta de pintar ou de escrever cuja execução é diferente das pinceladas pretas noutros pontos da colagem surge como uma mancha derramada por entre as pernas da figura sobre panos brancos na reprodução a cores da obra de Courbet. Aqui as associações daqueles que conhecem o título da pintura de Courbet poderiam oscilar de novo entre os resíduos pós-coitais e pós-natais. Se a figura semelhante a *Olympia* apresenta indícios de uma união sexual, a fotografia agrafada que espreita acima apresenta uma forma que ao mesmo tempo perturba a visão e pode ser encarada como uma figura de um mundo estéril, um lugar de sepulturas vazias e quase etéreas dispostas irregularmente, uma após outra, numa sucessão – um mundo que podia parecer ter tido origem nessa poça de pigmento negro diante dos genitais ou na imaginação esplenética da *Olympia* andrógina. *Gossip* reconfigura as ambições do quadro de Courbet como uma anulação das suas premissas, fazendo a pintura dar origem a uma ameaça para a visão, menos como uma condição de possibilidade da representabilidade do que como uma forma de a pintura dar lugar a uma desvalorização do ver e a uma junção de masculino e feminino como simples método.

Uma série de colagens intituladas *She is Dead* levam a um extremo a desfiguração das origens e a atenuação da experiência sensorial, tematizando aquilo a que Trockel noutro lugar chama *Verflüssigung der Mutter*, o título da sua fascinante exposição de 2010 na Kunsthalle de Zurique. Essa frase significa, literalmente, “liquefação da mãe” (liquefação, como na condensação de um gás ou na fusão de um sólido), uma noção que entendo ainda como outro jogo na dinâmica molhado/seco na arte de Trockel. Metaforicamente, como se vê num vídeo duplo a preto e branco chamado *Verflüssigung* (2003), apresentado na sua exposição *Children’s Room* (Quarto de Criança) no Museum für Moderne Kunst em Frankfurt em 2003-2004, a frase evoca um “desaparecimento da mãe”. O vídeo regista uma sequência de breves episódios no recinto de um parque de diversões frequentado por crianças e adolescentes, entre eles um infeliz jovem a tentar fazer um truque com um cigarro e uma adolescente chamada Desirée que toca numa flauta a canção de Natal “O Wunder was soll das bedeuten” (Oh prodígio, que significa isto?), questionando, através da sua melodia primitiva, o significado da natividade cristã, à sombra de um guarda-sol num dia ensolarado: um menino nasceu.

Oh prodígio, que significa isto? A seguir a um rufar de tambor executado por um rapaz, um mágico adolescente realiza o seu truque sob um proscénio que tem escrito “La grande illusion”, fazendo desaparecer uma mãe numa baforada de fumo. Puf. A mãe some-se. Oh prodígio, que significa isto? Na feira de diversões de *Verflüssigung* ouvem-se melodias de Natal como música de fundo, e a magia é apenas o que faz desaparecer as coisas.

As colagens com o título *She is Dead* estão povoadas de peças de vestuário, dispostas sobre mesas e sofás, e de tecidos a envolverem as estruturas antropomórficas de cabides. Essas figuras para um corpo ausente surgem sobre sequências de fotografias a cores agrafadas em arranjos ligeiramente irregulares pontuados por espaços vazios através dos quais se podem ver os suportes de madeira pintada das colagens. Entendo o “ela” dos títulos como uma representação pronominal de uma “mãe” cujo desaparecimento, ou *Verflüssigung*, é tematizado nestas obras caracteristicamente “secas” por arranjos de peças de vestuário desprovidas de corpo. *She is Dead 1. She is Dead 2. She is Dead 3. She is Dead 4. She is Dead 5.* A imaginação de Trockel revela-se impassível ao conceber o desaparecimento enquanto condição prévia para ver seja o que for, ou absolutamente nada.

#### Notas

1. Algumas passagens deste ensaio apareceram de uma forma um tanto diferente no catálogo da exposição *Animism* (Extra City Kunsthall, Antuérpia, 2010). Ver Brigid Doherty, “Animated Origins, Origins of Animation”, in *Animism*, org. Anselm Franke, Berlim: Sternberg, 2010, pp. 126-131.
2. *Oxford English Dictionary*, 2.<sup>a</sup> ed., 1989; versão online de março de 2012: <http://www.oed.com/view/Entry/80197>.
3. A este respeito, é tentador acrescentar *Enterro em Ornans* (1849-50) à lista das obras de Courbet a que as colagens de Trockel fazem alusão – neste caso, não através de um título mas do motivo da sepultura, um motivo que a artista conhece bem, evocado mais do que apresentado como um ponto de referência para um observador.
4. Leo Steinberg, “The Philosophical Brothel”, *October*, n.º 44, primavera 1988, p. 24.
5. Laurence des Cars, “*The Origin of the World*”, in *Gustave Courbet*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, pp. 378, 382.
6. Bernard Teyssèdre, *Le roman de l'origine*, Paris: Gallimard, 1996, p. 256. Citado in Shuli Barzilai, *Lacan and the Matter of Origins*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999, p. 251.
7. Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, pp. 192-93.
8. Ver Brigid Doherty, “On *Iceberg and Water*. Or, Painting and the ‘Mark of Genre’ in Rosemarie Trockel’s Wool-Pictures”, *MLN*, 2006, pp. 720-739; e Doherty, “Rosemarie Trockel’s Monsters”, in *Rosemarie Trockel: Drawings, Collages and Book Drafts*, org. Anita Haldemann, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, pp. 102-135.
9. Fried, *Courbet's Realism*, pp. 217, 221.
10. Fried, *Courbet's Realism*, p. 193.
11. Sobre alusões a fantasias de castração na arte de Trockel, ver Doherty, “Rosemarie Trockel’s Monsters”.



*She is Dead 2*, 2008 | Materiais diversos | 68 × 58 × 4,8 cm | Coleção particular, Zurique



## (PAUSA)

LIVRARIA DE ARTE

## CULTURGEST | PORTO

até 29 dezembro 2012

Em fevereiro de 2001, a Culturgest abriu em Lisboa uma livraria especializada em arte contemporânea, cujos títulos são criteriosamente selecionados com base numa pesquisa constante, alheia a preocupações de ordem comercial. A livraria é, em certa medida, contextualizada pelo programa de exposições da Culturgest. Mas nela estão igualmente bem representados muitos artistas não abrangidos no programa de exposições. A livraria contempla ainda uma secção de escritos e entrevistas de artistas, outra de estética, história de arte e crítica de arte, além de uma panóplia de publicações muito diversas que, por vezes, se vão agrupando em pequenas constelações. Artistas e autores consagrados convivem com outros menos conhecidos; editoras de grande dimensão repartem as prateleiras com projetos editoriais de menor escala, ou mesmo de muito pequena dimensão. As publicações são disponibilizadas a preços reduzidos, por vezes muito reduzidos, para que cheguem a tantas pessoas quanto possível. Um ano e meio depois da sua abertura, quando a oferta ascende a cerca de quinhentos títulos, entendemos que seria desejável abrir um parêntesis no programa expositivo na galeria do Porto, para partilhar a livraria com o público desta cidade. A livraria pode ser visitada também, e como habitualmente, na Culturgest em Lisboa.

ROSEMARIE TROCKEL  
*FLAGRANTE DELEITE*

CULTURGEST | LISBOA  
12 out. 2012 — 6 jan. 2013

Curadoria  
Dirk Snauwaert

Coordenação  
de produção  
Mário Valente

Produção  
António Sequeira Lopes  
Paula Tavares dos Santos  
Fernando Teixeira

Montagem  
Joana Batel  
Heitor Fonseca  
Pedro Lagoa  
André Lemos  
Laurindo Marta  
Paulo Morais  
André Tasso  
Sílvia Santos

A exposição de Rosemarie Trockel *Flagrante Deleite* é uma colaboração entre o WIELS Contemporary Art Centre, em Bruxelas, a Culturgest e o Museion, em Bolzano.

A Culturgest gostaria de expressar um agradecimento especial a Rosemarie Trockel, pelo envolvimento generoso na conceção da exposição. Gostaríamos ainda de agradecer à Galeria Sprüth Magers, em particular a Monica Sprüth e a Heide Häusler, cuja colaboração foi essencial durante todo o processo de organização da exposição. Uma palavra ainda de gratidão a todos os colecionadores e galerias que emprestaram obras para a exposição.

CULTURGEST | LISBOA  
Edifício-sede da CGD  
Rua Arco do Cego, 50, Piso 1  
1000-300 Lisboa  
Tel. 217 905 454  
culturgest@cgd.pt

De segunda a sexta-feira,  
das 11 às 19 horas  
Sábados, domingos  
e feriados, das 14 às 20 horas  
Encerra à terça-feira

## VISITAS GUIADAS

Sábados, 27 de outubro,  
24 de novembro e 5 de janeiro  
de 2013, 17h  
(por Miguel Wandschneider)

## JORNAL DE EXPOSIÇÕES

Conceção e coordenação  
Miguel Wandschneider

Desenho gráfico  
Pedro Nora

Paginação  
Flatland Design

Textos  
Gregory H. Williams  
Brigid Doherty

Tradução  
Ana Falcão Bastos

Revisão  
Conceição Candeias  
Miguel Wandschneider

Créditos fotográficos  
© Rosemarie Trockel  
Fotografia: Studio  
Bernhard Schaub  
Cortesia Sprüth Magers  
Berlim Londres

Impressão  
Gráfica Maiadouro

CULTURGEST | PORTO  
Edifício CGD  
Avenida dos Aliados, 104  
4000-065 Porto  
Tel. 222 098 116  
culturgest@cgd.pt

De segunda a sábado,  
das 10 às 18 horas  
Encerra aos domingos  
e feriados