



ANA TORFS

Echolalia

279329

AHP
10758CENTRO DE ARTE MODERNA
GULBENKIAN

ANA TORFS

Echolalia

11 de março a 13 de junho de 2016

CAM - Galeria 1

11 March to 13 June 2016

CAM - Gallery 1

Ana Torfs: *Echolalia* foi produzida em colaboração com o WIELS Contemporary Art Centre, Bruxelas
 Ana Torfs: *Echolalia* is organized in collaboration with WIELS Contemporary Art Centre in Brussels

Curadoria | Curated by: Caroline Dumalin



Ana Torfs

Echolalia

Na sua primeira exposição individual em Portugal, a artista belga Ana Torfs reúne quatro instalações sob o dúbio título *Echolalia*. O termo 'ecolalia' refere-se à repetição de palavras (papaguear) das crianças quando aprendem a falar, mas descreve também uma condição médica que faz alguém repetir compulsivamente palavras e frases ditas por terceiros.

Desde o início da década de 1990 que Ana Torfs tem vindo a construir uma obra única e visualmente surpreendente marcada pelos mundos que as palavras desvelam, sejam elas as do diário de viagem de Cristóvão Colombo (em *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria*) os nomes científicos em latim de vinte e cinco famílias de plantas (em *Family Plot*), uma série de seis estrangeirismos (em *TXT, Engine of Wandering Words*), ou os nomes comuns de vinte corantes sintéticos (em *[...] STAIN [...]*).

O título da exposição, *Echolalia*, alude às ligações que ressoam entre as obras expostas. Mais a mais, o conjunto de media reproduzíveis utilizados por Ana Torfs, que vão do som, vídeo, fotografia e projeções de diapositivos à serigrafia e tapeçaria, é extraordinariamente alargado. No fim de contas somos confrontados apenas com os ecos da fonte original: transposições e traduções brincalhonas e poéticas de linguagem ou de texto em imagens, ou vice-versa, que causam desvios de sentido e de interpretação.

No seu trabalho, Ana Torfs aborda analítica e metaforicamente questões fundamentais da representação e das suas estruturas narrativas. Nas instalações que constituem *Echolalia*, uma arqueologia do conhecimento desempenha um papel crucial: a forma como as coisas são nomeadas e descritas para que seja possível compreendê-las e como, durante a sua transmissão, surgem constantemente novas constelações de palavras, imagens e sons.

As matérias e os materiais legados do passado a que Torfs recorre na sua aventura de erudição ganham novos sentidos, uma e outra vez, numa tentativa interminável de compreender a complexidade do mundo – revelando, no processo, que qualquer sistema ou ordem não passam de uma ilusão.

Ana Torfs (n. 1963, vive e trabalha em Bruxelas) participou em numerosas e importantes exposições coletivas incluindo Parasophia, Quioto (2015), 11.ª Bienal de Sharjah (2013), Manifesta 9, em Genk, Bélgica (2012), 2.ª Bienal de Montreal (2000) e 3.ª Bienal de Lyon (1995). As suas exposições individuais incluem as realizadas no WIELS Contemporary Art Centre, em Bruxelas (2014), na Generali Foundation, em Viena (2010), na K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, em Düsseldorf (2010), no Sprengel Museum, em Hanôver (2008), no Argos Centre for Art and Media, em Bruxelas (2007), na Daadgalerie, em Berlim (2006), na GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst, em Bremen (2006), e no Palais des Beaux-Arts (BOZAR), em Bruxelas (2000).



Ana Torfs Echolalia

For her first solo exhibition in Portugal, Belgian visual artist Ana Torfs brings together four installations under the equivocal title *Echolalia*. The English term 'echolalia' refers to the repetition of speech (parroting) by a child learning to talk, but it also describes a medical condition that makes someone compulsively repeat words and sentences said by other people.

Since the early 1990s, Ana Torfs has been composing a unique, visually striking oeuvre, which is marked by the worlds unfolded by words, whether it is the travel diary of Christopher Columbus (in *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria*) the official Latin names of twenty-five plants (in *Family Plot*), a series of six loanwords (in *TXT, Engine of Wandering Words*), or the common names of twenty synthetic dyes (in [...] *STAIN* [...]).

The exhibition title, *Echolalia*, hints at the connections that resound between the exhibited works. Moreover, the range of reproducible media that Torfs turns to, ranging from sound, video, photographs, and slide projections to silk-screen prints and tapestries, is remarkably broad.

In the end we only perceive echoes of the original source: playful and poetic transpositions and translations from language or text to image and vice versa, rendering displacements of meaning and interpretation.

In her work Ana Torfs analytically and metaphorically addresses fundamental questions of representation and its narrative structures. In the installations that make up *Echolalia*, an archaeology of knowledge plays a crucial role: how things are named and described so that you can get hold of them, and how during their transmission new constellations of word, image and sound arise all the time.

Matters and materials handed down from the past, which Torfs draws on in her erudite quest, are rendered meaningful over and over again in a never-ending attempt to grasp the complexity of things – in the course of which any system or order is ultimately revealed to be an illusion.

Ana Torfs (b. 1963, lives and works in Brussels) has participated in numerous important group exhibitions including Parasophia, Kyoto (2015), Sharjah Biennial 11 (2013), Manifesta 9 Genk, Belgium (2012), Montreal Biennial 2 (2000), and Lyon Biennial 3 (1995). Solo exhibitions include WIELS Contemporary Art Centre in Brussels (2014) Generali Foundation in Vienna (2010), K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf (2010), Sprengel Museum in Hannover (2008), argos centre for art and media in Brussels (2007), daadgalerie, Berlin (2006), GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst in Bremen (2006), and Palais des Beaux-Arts (BOZAR) in Brussels (2000).

O Papagaio e o Rouxinol, Fantasmagoria, 2014

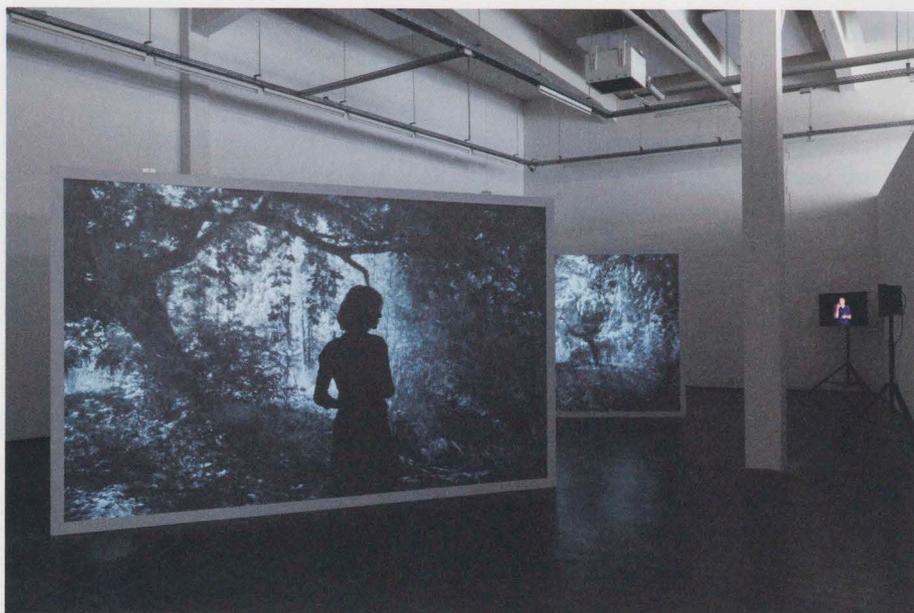
O *Webster Dictionary* descreve o termo 'phantasmagoria' [fantasmagoria] como "uma cena estranha ou confusa, semelhante a um sonho, dado que muda permanentemente de modo esquisito". No diário da sua primeira viagem à América, em 1492-93, Cristóvão Colombo refere profusamente papagaios e rouxinóis. Há anos que Ana Torfs se deixou fascinar pelo diário de Colombo, no qual o navegador descreve a recentemente descoberta "Nova Índia" como uma cornucópia, um paraíso de flores admiráveis, uma imensa variedade de árvores e frutos extraordinários, já para não referir os surpreendentes peixes e aves das mais maravilhosas cores.

Uma primeira característica que despertou a atenção de Torfs na sua leitura do diário de Cristóvão Colombo foi a constante repetição de palavras como "árvore", "cruz", "acreditar", "rouxinol", "comércio", "papagaio", "perigo", "prodígio", "nudez" e "arma". A palavra que ocorre com maior frequência – logo depois de "ouro" – é "sinal": sinais que deveriam ser decifrados e traduzidos. Cristóvão Colombo enquanto intérprete. No mar, qualquer madeira flutuante, ave ou peixe é sinal de que há terra nas proximidades, e, quando finalmente desembarcam na "Índia", abundavam os sinais da presença de ouro e prata.

Enquanto Colombo e a sua tripulação atravessavam o Atlântico, o navegador notava que a única coisa que faltava era o trinado do rouxinol, a metáfora tradicional para o poeta. Mais tarde faria inúmeras referências a rouxinóis, apesar desta espécie não ser encontrada nas Caraíbas, o arquipélago que Colombo acabou por descobrir na sua primeira expedição. Colombo compara o clima da terra descoberta com o da Andaluzia em maio; pescam salmão e sardinhas, tal como em Espanha; e os líderes nativos são descritos como "reis", tal como na Europa. O almirante olha, porém não vê. Escuta, mas não ouve o Outro. Quando atingimos os limites da nossa imaginação e conhecimento, os reflexos do que já sabemos transformam-se na planta que molda as novas descrições e definições.

A única criatura (para além dos seres humanos) a que Colombo se refere após o seu primeiro dia na "Índia", naquela quinta-feira, 11 de outubro de 1492, é um papagaio, uma ave conhecida pela sua capacidade mímica e fala repetitiva. No mesmo dia, escreveria no seu diário que os "Índios" que encontrara eram como crianças que ainda precisavam de aprender a falar (a língua dele). Assim sendo, assinalou também que possivelmente dariam bons serviços, dado que rapidamente repetiam tudo o que se lhes era dito...

Em *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria* assistimos a um intérprete de língua gestual americana (ASL) que gestualiza passagens cuidadosamente selecionadas do diário de Colombo ao mesmo tempo que três intérpretes anglófonos, cada um fluente numa diferente língua gestual e que se alternam aleatoriamente, reinterpretem os gestos filmados em inglês oral. Simultaneamente, o visitante encontra projeções a preto e branco de imagens de uma floresta tropical que se dissolvem lentamente. A floresta pode ser vista como metáfora do texto narrativo em geral, enquanto os intérpretes representam a confusão babélica de línguas que surgiu naquele primeiro encontro com o Novo Mundo.



Ana Torfs, *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria*, 2014

Vista da instalação, WIELS Contemporary Art Centre, Bruxelas, 2014

Installation view, WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, 2014

©Foto | photo: Sven Laurent



Ana Torfs, *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria*, 2014

Pormenor | detail

©Foto | photo: Ana Torfs

The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria, 2014

The Webster dictionary describes the term 'phantasmagoria' as 'a confusing or strange scene that is like a dream because it is always changing in an odd way'. Parrots and nightingales are mentioned profusely by Christopher Columbus in the diary of his first journey to America in 1492-93. Ana Torfs became fascinated years ago with Columbus's diary, which describes the newly discovered 'India' as a cornucopia, a paradise of wondrous flowers, with a thousand variety of trees and remarkable fruits, not to mention astonishing fish and birds of the most dazzling colours.

The first thing that struck Torfs when reading Columbus's journal is the constant repetition of words like 'tree', 'cross', 'believe', 'nightingale', 'trade', 'parrot', 'danger', 'wonder', 'naked' and 'weapon'. The word that occurs most often – after 'gold' – is 'sign': signs that have to be deciphered and translated. Columbus as interpreter. At sea, every piece of driftwood, bird or fish is a sign that land is near, and when they do eventually land in 'India', they see signs everywhere of the presence of gold and silver.

While Columbus and his crew were crossing the Atlantic, he noted that the only thing missing was the song of the nightingale, the traditional metaphor for the poet. He later made countless references to nightingales, even though this species is not to be found in the Caribbean, the archipelago in which he ended up during his first expedition. Columbus compares the climate to that of Andalusia in May; they catch salmon and sardines, just like in Spain; and the native leaders are described as 'kings', as in Europe. The Admiral looks, but he doesn't see. He listens, but he doesn't hear the Other. When we bump up against the limits of our imagination and knowledge, reflections of what we already know become the blueprint for new descriptions and definitions.

The only creature (apart from humans) that Columbus recorded after his first day in 'India', Thursday 11 October 1492, was a parrot, a bird famed for its mimicry and repetitive speech. That same day, he wrote in his journal that the 'Indians' he encountered were like children who still needed to learn to speak (his language). Consequently, he also noted that they would make good servants, as they quickly repeated everything that was said to them...

In *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria*, we see an American Sign Language (ASL) interpreter who signs carefully selected passages from Columbus's journal, while one of three Anglophone interpreters, each one fluent in a different sign language and alternating one another randomly, reinterprets the footage in spoken English. All the while, the viewer encounters slowly dissolving black-and-white projections of a tropical forest. The forest can be seen as a metaphor for the narrative text in general, whereas the interpreters represent the Babel-like confusion of tongues that arose during the first encounter with the New World.

TXT (Máquina de Palavras Errantes), 2013

Seis tapeçarias Jacquard mostram um estranho dispositivo mecânico com pegas ao longo das margens e mostram também vinte e cinco quadrados com imagens diferentes. Podem observar-se, entre outras, imagens de bússolas, navios à vela, atividades de comércio e fabris, fragmentos apropriados de fotografias, gravuras, pinturas a óleo, mapas, panfletos e páginas de livros de vários períodos da história. Existem linhas que ligam os quadrados às pegas e, rapidamente, descobrimos que estes são, de facto, cubos que podem ser voltados, revelando uma outra face, quem sabe uma nova imagem. Tratar-se-á de um dicionário visual? Um enigma? Um jogo de crianças? Um "motor para a imaginação"?

A primeira parte do título da obra, *TXT*, evoca texto. As palavras texto, textura e têxtil derivam do mesmo termo latino, "*texere*", que significa "tecer". As "palavras errantes" na segunda parte do título — uma tradução literal do substantivo poético alemão "*Wanderwort*" — são um tipo especial de estrangeirismo fortemente disseminado em numerosas línguas e culturas, numa área geográfica considerável, e de idioma em idioma. Em consequência, nem sempre é possível determinar de que língua os termos se originaram inicialmente. O comércio une as línguas. É mais fácil apropriarmo-nos de uma palavra existente de uma outra língua que inventar e popularizar uma nova. Aproximadamente 60% da língua inglesa foi adotada de outras. As seis "palavras errantes" que Torfs escolheu como ponto de partida para *TXT (Engine of Wandering Words)* são gengibre, açafraão, açúcar, café, tabaco e chocolate, as quais chegaram aos nossos países e entraram nas nossas línguas através das rotas do comércio.

A máquina ou motor que a tapeçaria apresenta inspira-se numa xilogravura de Jean-Jacques Grandville, que ilustra a edição francesa de 1838 da novela de Jonathan Swift, *As Viagens de Gulliver* (1726). O livro de Swift é uma paródia ao estilo dos relatos de viagem da altura e, simultaneamente, uma crítica mordaz à política, ao colonialismo e à natureza humana. Na ilha de Balnibarbi, Gulliver visita a Academia de Lagado, um representante da época dos institutos científicos atuais, onde lhe é apresentada uma enorme "máquina de línguas" utilizada para produzir frases e livros. A cada acionamento dos controlos, a máquina gera uma série de combinações aleatórias.

O funcionamento e a lógica subjacente ao motor estão especificados no texto que se encontra no fundo de cada uma das tapeçarias, citações do livro das viagens de Gulliver. A invenção de Swift poderá ser um dos primeiros exemplos de um mecanismo (fictício) semelhante a um computador moderno. As tapeçarias foram produzidas num tear Jacquard, batizado com o nome do seu inventor, Joseph-Marie Jacquard, nascido numa família de tecelões em Lyon, França, em 1752. Este tear é considerado a primeira máquina programável do mundo: padrões complexos de tecelagem eram guardados em cartões perfurados, num formato binário e usados para permitir a produção de qualquer desenho que se pudesse imaginar, mecanizando assim uma tarefa que até ali era extremamente laboriosa. Jacquard revolucionou a indústria da tecelagem e o princípio do tear que inventou ainda é utilizado hoje em dia, apesar de a automação atual ser controlada por computadores.



Ana Torfs, *TXT (Engine of Wandering Words)*, 2013

Vista da instalação, 11ª Bienal de Sharjah, 2013

Installation view, Sharjah Biennial 11, 2013

©Foto | photo: Ana Torfs



Ana Torfs, *TXT (Engine of Wandering Words)*, 2013

Pormenor | detail

©Foto | photo: Ana Torfs

***TXT (Engine of Wandering Words)*, 2013**

Six Jacquard tapestries show a strange mechanical device with handles along the edges and twenty-five squares showing different images. We see compasses, sailing ships, trade and labour, among other things, fragments taken from existing photographs, engravings, oil paintings, maps, pamphlets, and book pages, from various time periods. Lines connect the squares to the handles, and soon we realize that these are in fact cubes that can be turned, revealing another side, perhaps with a new image. Is this a visual dictionary? A rebus? A children's game? An 'engine of the imagination'?

The first part of the work's title, *TXT*, evokes text. Text, texture and textile all derive from the same Latin term, 'texere', meaning 'to weave'. The 'wandering words' in the second part of the work's title — a literal English translation of the poetic German noun 'Wanderwort' — are a special type of loanword, one that is widely spread among numerous languages and cultures, across a significant geographical area, from language to language. Therefore, it is not always possible to ascertain from which language it originated. Trade brings languages together. It is easier to borrow an existing word from another language than to invent and popularize a new one. Approximately 60% of the English language is borrowed. The six 'wandering words' Torfs chose as starting point for *TXT (Engine of Wandering Words)* are ginger, saffron, sugar, coffee, tobacco and chocolate, which reached our shores and entered our languages along the trade routes.

The machine, or engine, shown on the tapestries is inspired by a wood engraving by Jean-Jacques Grandville, an illustration from the 1838 French edition of Jonathan Swift's novel *Gulliver's Travels* (1726). Swift's book is both a parody of travel writing and a satirical exploration of politics, colonialism, and human nature. On the island of Balnibarbi, Gulliver visits the Academy of Lagado, an early scientific institute. There he is given a demonstration of a giant 'language machine', used for making sentences and books. Every turn of the handles generates series of random combinations.

The functioning and founding logic of the engine are laid out in the text that lines the bottom of each tapestry, quoted from Gulliver's travels. Swift's invention might be the earliest example of a (fictional) contraption resembling a modern computer. The tapestries were woven on a Jacquard loom, named after its inventor Joseph-Marie Jacquard, born to a family of weavers in Lyon, France, in 1752. His loom is considered to be the first programmable machine: it used punch cards to store complex weaving patterns in a binary format, enabling the weaving of any design imaginable and mechanizing a previously labour-intensive task. Jacquard revolutionized the weaving industry, and the principle of his loom is still in use today, although the automation is now computer-driven.

***Intriga de Família*, 2009-10**

Em inglês, 'family plots' (parcelas familiares) são grandes secções de um cemitério que incluem os jazigos de família, para os membros de uma mesma família. A instalação de Ana Torfs assume a forma de uma galeria de antepassados composta por cinquenta gravuras emolduradas. A figura central é o naturalista sueco Carl Linnaeus (1707-1778), que introduziu o sistema de classificação formal das plantas conhecido como o "sistema binomial". Na época da colonização, a taxonomia de Lineu implicava frequentemente a dedicação das plantas exóticas descobertas aos seus descobridores, aos patrocinadores das expedições ou a reis — normalmente europeus. Torfs descreve esta "política de nomenclatura" como uma forma de "imperialismo linguístico", daí a alusão no título da obra, a uma conspiração, um enredo. O título da obra, o título remete para o lado mais obscuro desta "intriga de família", que se reflete na exclusão hegemônica do Outro, até mesmo em disciplinas aparentemente objetivas como a botânica.

Os quadros mais pequenos representam a comunidade imaginária de uma elite ocidental, apresentando os retratos dos patrocinadores cujos nomes foram dados às vinte e cinco plantas em questão (algumas das quais podem inclusivamente ser encontradas no parque Gulbenkian que envolve o museu), por exemplo, *Magnolia*, dedicada por Carl Linnaeus ao botânico francês Pierre Magnol (1638-1715). Graficamente sobrepostos a esta "árvore de família" encontram-se *close-ups* sugestivos de flores e frutos — uma referência à classificação "sexual" de Lineu, a qual se baseava principalmente no número e no arranjo dos estames masculinos em torno dos pistilos femininos das flores.

O conjunto de molduras maiores tece uma teia subtil de inter-relações entre os mundos das personalidades apresentadas, as suas "descobertas" e as implicações resultantes para a história da cultura. Tomando o seu fascínio pelos nomes de plantas como ponto de partida (Torfs tem uma paixão por jardinagem), a artista vai mais longe na sua exploração dos "mundos" das vinte e cinco personalidades referidas, que viveram na era da exploração e do imperialismo europeus. O atlas de imagens perante nós incorpora material de arquivo existente, incluindo numerosas ilustrações, artigos de enciclopédias e, mais proeminentemente, mapas mundo ("plot" em inglês significa também "traçar num mapa"), oferecendo-nos assim uma leitura alternativa do nosso "mundo natural". Balões de diálogo contêm informação biográfica na forma de citações anónimas, apresentadas sem qualquer identificação adicional. Efetivamente, a história da cultura desvendada por Torfs não pode ser compreendida a partir de uma única perspetiva. O visitante, perante este trabalho magnificamente apresentado e detalhadamente pesquisado, pode experienciar uma vista extensa de um dos tempos mais obscuros da história do mundo.



Ana Torfs, *Family Plot*, 2009-10

Vista da instalação, WIELS Contemporary Art Centre, Bruxelas, 2014

Installation view WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, 2014

©Foto | photo: Sven Laurent



Ana Torfs, *Family Plot*, 2009-10

Pormenor | detail

©Foto | photo: Ana Torfs

Family Plot, 2009-10

In English, 'family plots' are larger sections of a cemetery, including burial plots for members of one family. Ana Torfs's installation takes the form of a gallery of forefathers, consisting of fifty framed prints. The central figure is Swedish naturalist Carl Linnaeus (1707-1778), who introduced a formal system for the naming of plants, the so-called 'binomial system'. In the era of colonization, Linnaeus's taxonomy often entailed the dedication of exotic plants to their – usually European – discoverers, commissioners, sponsors, or kings. Torfs describes this 'politics of naming' as a form of 'linguistic imperialism', whence also the allusion to a conspiracy or storyline in the work's title. It refers to the dark side of this 'family plot', the hegemonic exclusion of the Other, even in ostensibly objective disciplines such as botany.

The smaller set of frames depicts the imaginary community of a Western elite, featuring portraits of the patrons whose names were given to the twenty-five plants in question, (some of which are to be found in the Gulbenkian Park surrounding the museum), The *Magnolia* for example is dedicated, by Carl Linnaeus, to the French botanist Pierre Magnol (1638-1715). Graphically superimposed on this 'family tree' are suggestive close-ups of flowers and fruits – a reference to Linnaeus's 'sexual' classification, which is based primarily on the number and arrangement of the male stamina and female pistils.

The larger set of frames spins a subtle web of interrelations between the worlds of the featured personalities, their 'discoveries', and the resulting implications for cultural history. With her fascination for the names of plants (Torfs is a passionate gardener) as a starting point, she further explores the 'worlds' of the twenty-five name patrons, all of whom lived in the era of European exploration and imperialism. The pictorial atlas before us, incorporating existing archival material, including numerous illustrations, encyclopaedia entries, and, most prominently, world maps (plot also means plan), thus offers an alternative reading of our 'natural world'. Speech bubbles contain biographical information in the form of anonymous quotes, which are provided with no additional identification. Indeed, the cultural history laid bare by Torfs cannot be comprehended from a single perspective. The viewer that stands before this thoroughly researched and beautifully arranged work, experiences a sweeping view of the dark hours of world history.

[...] MANCHA [...], 2012

Apresentam-se, em quatro mesas brancas, cinco molduras dedicadas cada uma a um corante, como vermelho Congo, violeta Paris, rosa Bengala ou pardo de Bismark. Através do vidro acrílico com uma coloração profunda, vislumbramos uma fila de penas de ganso ao lado de uma coluna com imagens numeradas. À primeira vista, parecem faltar as "legendas" que se referem a essas imagens, porém, vamos tendo acesso às mesmas, a pouco e pouco, através da gravação de som que acompanha a instalação. Uma voz feminina lê, em tom artificial, os nomes dos vinte corantes selecionados e as 182 legendas numeradas, reproduzidos numa ordem aleatória e com longos silêncios entre cada "legenda". Os nomes extravagantes destas cores radiantes fazem correr a nossa imaginação, mas o que ouvimos oferece-nos tudo menos uma história transparente: os episódios relatados apresentam lacunas e o seu valor informativo é questionável.

O significado ambíguo do título contém uma pista: a palavra "stain" em inglês pode referir-se a um corante, mas também a nódoa, e, ainda, figurativamente, a desonra, como em: "uma mancha na reputação de alguém". O sinal de pontuação familiar [...], a elipse, indica um segmento de texto omitido. Nesse sentido, refere-se também aos "intervalos" entre as frases na reprodução áudio. Por fim, é também uma referência indireta às imagens e aos textos que Torfs frequentemente integra numa nova colagem ou montagem, tal como o fez também neste trabalho.

O design das gravuras será, talvez, a mais reveladora citação de todas. Torfs inspirou-se num catálogo de amostras de corantes do início do século XX, da empresa Bayer, no qual eram usadas penas de ganso coloridas para ilustrar a gama de cores disponíveis. A Revolução Industrial levou ao desenvolvimento massivo da quantidade de corantes, em parte devido a experiências bem sucedidas com produtos de alcatrão. Em 1856, o estudante de química William Henry Perkin, então com 18 anos, depositou a patente de um corante púrpura, o malva, que destilava a partir de alcatrão. Perkin descobriu o corante por acaso, quando tentava sintetizar uma variante sintética de quinino, usado para combater a malária. O malva foi o primeiro corante sintético produzido à escala industrial. A criação do malva resultou no desenvolvimento de grandes empresas químicas. A Bayer, a BASF e também a Agfa iniciaram as suas atividades como fabricantes de corantes na segunda metade do século XIX. A pesquisa de corantes sintéticos a partir de alcatrão impulsionou muitas outras descobertas, tendo sido crucial para o desenvolvimento de explosivos, medicamentos e pesticidas.

No fim da Primeira Grande Guerra, as empresas químicas alemãs, incluindo a Bayer, a BASF, a Agfa e a Hoechst, uniram-se no conglomerado IG Farben (em alemão, "Farben" significa "cores" e também "tintas"), que se tornaria no núcleo da indústria de guerra de Hitler.



Ana Torfs, [...] STAIN [...], 2012

Vista da instalação, WIELS Contemporary Art Centre, Bruxelas, 2014

Installation view WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, 2014

©Foto | photo: Sven Laurent



Ana Torfs, [...] STAIN [...], 2012

Vista da instalação: Manifesta 9, Genk, 2012

Installation view: Manifesta 9, Genk, 2012

©Foto | photo: Ana Torfs Coleção | Collection: Mu.ZEE Oostende

[...]STAIN[...], 2012

Four white tables each display five frames devoted to a dye, such as Congo red, Paris violet, Rose Bengal or Bismarck brown. Through the deeply coloured acrylic glass, we see a row of goose feathers next to a column with numbered images. The 'captions' referring to these images appear to be missing at first sight, yet are completed bit by bit by the sound recording that accompanies the installation. A female voice reads out the names of the twenty selected colours and the 182 numbered captions in an artificial tone, played in random order, with long silences between each 'caption'. The outlandish names of these radiant colours fire one's imagination, but what we hear offers anything but a clear story: the anecdotes are patchy, and their informational value is questionable.

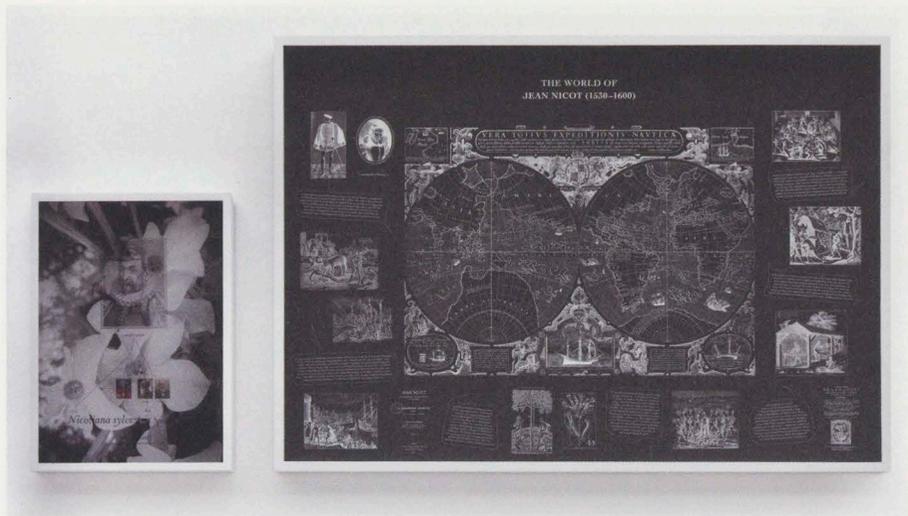
The ambiguous meaning of the title contains a first clue: the word 'stain' can refer to a colour, but also to 'dirt', and figuratively to a 'blemish', as in: 'a stained reputation'. The [...] is a familiar punctuation mark, the so-called ellipsis, indicating that something was left out. In that sense it also refers to the 'gaps' between the sentences in the sound recording. Finally, it is an indirect reference to the existing images and texts that Torfs often, and also in this work, integrates into a new collage or montage.

The design of the prints is perhaps the most revealing quote of all. Torfs was inspired by an early twentieth-century sample catalogue of dyes by the manufacturer Bayer, in which dyed goose feathers were used to illustrate the available colour gamut. The Industrial Revolution had led to a massive expansion of the range of dyes, in part due to successful experiments with coal tar. In 1856 the 18-year-old English chemistry student William Henry Perkin patented a purple dye, mauve, which he distilled from coal tar. Perkin discovered it by coincidence, when he was looking for a synthetic variant of quinine, in the fight against malaria. Mauve was the first mass-produced synthetic dye. The creation of mauve resulted in the emergence of big chemical companies. Bayer, BASF, as well as Agfa, all set out as dye manufacturers, during the second half of the nineteenth century. The research on synthetic dyes from coal tar induced many other discoveries and was crucial for the development of explosives, medicines, and pesticides.

At the end of the First World War, German chemical companies, including Bayer, BASF, Agfa and Hoechst, had merged to form the conglomerate IG Farben (in German '*Farben*' means both 'colour' and 'paint'), which was to become the core of Hitler's war industry.



Ana Torfs, [...]STAIN [...], 2012
Pormenor | detail
©Foto | photo: Ana Torfs



Ana Torfs, Family Plot, 2009-10
Pormenor | detail
©Foto | photo: Ana Torfs



Ana Torfs, TXT (Engine of Wandering Words), 2013
Vista da instalação, WIELS Contemporary Art Centre, Bruxelas, 2014
Installation view WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, 2014
©Foto | photo: Sven Laurent

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Curadoria
Curator
Caroline Dumalin

Arquitetura e Coordenação Técnica
Architecture and Technical Coordination
Cristina Sena da Fonseca

Produção e Coordenação
Production and Coordination
Ana Gomes da Silva

Registrar
Rosário Ricardo

Secretariado
Assistants
Lúgia Morais
Rosário Lourenço

Equipa de Montagem
Construction Crew
Carlos Catarino
Carlos Gonçalves
José António Nunes de Oliveira

Assistente Técnico
Technical Assistant
Ludo Engels

Design Gráfico
Graphic Design
Pedro Leitão

Instalação Gráfica
Graphic Installation
Paulo Santos

Serviços Centrais da Fundação Calouste Gulbenkian
Central Services Department of Fundação Calouste Gulbenkian

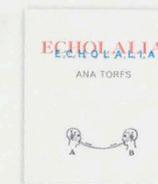
Audiovisuais
Audiovisual Materials
Clemente Cuba
Jorge Gonçalves
José Gouveia
Paulo Baía
Pedro Antunes
Tiago Jónatas

Luminotecnia
Lighting
Manuel Mileu

Transportes e Apoios Diversos
Transport and Other Services
Paulo Gregório

CAM - Fundação Calouste Gulbenkian
Rua Dr. Nicolau Bettencourt, 1050-078 Lisboa | Lisbon
Tel: +351 21 782 34 74
De 4.ª a 2.ª feira das 10h00 às 18h00
Wednesday to Monday from 10am to 6pm
Encerra às 3.ª feiras
Closed on Tuesdays

PUBLICAÇÃO | PUBLICATION



Ana Torfs
Echolalia

Edição | Editor:
Ana Torfs
2014

Design Gráfico | Graphic Designer:
Jurgen Persijn for NN

Textos de | Texts by:
Emiliano Battista, Gabriele Mackert, Kassandra Nakas, Catherine Robberechts, Dirk Snaauwaert, Ana Torfs, Christophe Van Gerrewey

Línguas | Languages:
Inglês | English, Francês | French, Holandês | Dutch
ISBN: 978-3-86335-619-4
Preço | Price: 35,00 €

VISITAS | GALLERY TALKS

Domingos com arte
13 de março, 10 de abril e 5 de junho - 10h00
Visitas orientadas por Susana Pires

Visitas para escolas e grupos organizados,
oficinas criativas para jovens e famílias
The education department provides group
gallery talks in English by appointment

Marcações / Informações
Booking / Informations
Visitas para grupos mediante marcação prévia
De segunda a sexta-feira
Das 10h00 às 12h00 e das 15h00 às 17h00
Tel. | Phone: +351 21 782 38 00
descobrir.marcacoes@gulbenkian.pt

CADERNO DO CAM | CAM BOOKLET

Coordenação | Co-ordination
Patrícia Rosas Prior
Texto | Text
Caroline Dumalin
Tradução | Translation
Kennistranslations
Design | Graphic Design
Pedro Leitão
Impressão | Printing
LST, Artes Gráficas
Depósito Legal | Legal Deposit
406520/16
ISBN: 978-972-635-311-9
Março 2016 | March 2016



Ana Torfs, *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria*, 2014

Pormenor | detail

©Foto | photo: Ana Torfs

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

VISITE A COLEÇÃO DO CAM EM
EXPLORE CAM'S COLLECTION AT

cam.gulbenkian.pt

Centro de Arte Moderna
Rua Dr. Nicolau Bettencourt
1050-078 Lisboa