

*Rosemarie Trockel*GREGORY H. WILLIAMS

Blocked Access

• • Rosemarie Trockel's Recent Ceramic Works

Standing before Rosemarie Trockel's *O-SCULPTURE 2* (2012), the viewer is met with a blank stare. The work's central circular section, surrounded by a halo of twisted and lumpy glazed clay, resembles a mirror, but it does not cast a reliable reflection. The expected act of recognition is deflected, and we gain only a limited sense of what precisely we are faced with as both material and message remain in an ambiguous state. A number of Trockel's recent wall-based ceramic pieces, produced over the last ten years, evoke the experience of gazing upon the mute faces of walls or other barriers while offering a minimally reflective surface that suggests an encounter with the self. They thus continue the artist's long-running examination of the tension between the work of art's objecthood and the viewer's subjectivity.

In *LESS SAUVAGE THAN OTHERS* (2007), one of many works with this title, a circular shape is partially buried behind thick folds of shiny beige glazed ceramic. With its modest size (25 x 31 inches), the object shares the dimensions of a mirror or a painting, and yet it protrudes five inches from the wall to take on the bulk of a sculpture. If we must first figure out how to position ourselves in relation to the work, we are next forced to contemplate the very aim of the act of looking. As with *O-SCULPTURE 2*, the pocked, matte surface of the "mirror" does not provide self-reflection; the surrounding clumpy mass, with its high-gloss finish resembling wet clay, seems to invite direct tactile engagement over passive observation. These moments of defamiliarization recall Viktor Shklovsky's theory that by "'estranging' objects and complicating form, the device of art makes perception long and 'laborious.'" ¹⁾ Indeed,

GREGORY H. WILLIAMS, author of *Permission to Laugh: Humor and Politics in Contemporary German Art*, is associate professor of contemporary and modern art history at Boston University.

Rosemarie Trockel



ROSEMARIE TROCKEL, O-SCULPTURE 2, 2012, ceramics, glazing, $23 \frac{1}{2} \times 26 \times 8 \frac{3}{4}$ "

O-SKULPTUR 2, Keramik, Glasur, 60 x 66 x 22 cm.

(PHOTO: STEFAN HOSTETTLER)

Rosemarie Trockel

ROSEMARIE TROCKEL, *LESS SAUVAGE THAN OTHERS*, 2007, ceramics, platinum glazed, 25 1/4 x 31 x 5" / Keramik, Platinglasur, 64 x 79 x 13 cm.
(PHOTO: (C)ALTENGARTEN.DE)



the viewer of *LESS SAUVAGE THAN OTHERS* labors to determine the correct route of visual access to the sculptural object.

Withholding and concealment characterize much of Trockel's work from the last three decades. Examples include her frequent references (in book drafts, drawings, and textile works) to Rorschach inkblots, which have tempted viewers to tease meaning out of illegible splotches; the many wool pictures (such as *MONSTER*, 1986) that toe the line between abstraction and representation; and her stovetop works, incorporating hotplates in different media, that appear to upend and reorient familiar surfaces. Of particular relevance are a group of drawings created in the mid-'80s, which lure the viewer in only to thwart recognition of their subject. However, in these early works, the putative interlocutor is clearly defined as an "other," another living being: a monkey or ape. These small-format "portraits," usually acrylic or gouache and ink on paper, possess an intimate quality in which the animal subject is presented either looking directly at the observer or staring off to the side. In one untitled example from 1984, the slightly downturned gaze of the monkey, combined with what appears to be an inviting smile, hints at interspecies communication. Its humanlike features suggest that the animal portrait might stand in as a substitute for that of a person, as Christoph Schreier has argued.²¹ But to the extent that these drawings can be considered portraits, they suppress a great deal of visual information about the subject depicted. Trockel's treatment of the black ink, for example, creates a dense dark cloud around the monkey, threatening to swallow it or, to offer another reading, presenting a backdrop out of which the figure emerges. Either way, the face we encounter eludes our gaze as the body of the animal-other seems to be on the verge of disintegration.

The face of a maniacally grinning ape fills most of a ten-inch-tall sheet of paper in *GRETCHENFRAGE* (1984), giving the impression that the animal is pushing itself closer to the surface, as if seeking contact. In this case, the facial expression is less passive and welcoming as the creature, with its prominent teeth and wide eyes, peers out to meet the viewer's gaze.

Rosemarie Trockel

Again the edges of the face seem to dissipate, but here the form holds together enough that a stronger tension develops between the face as a representation and the surface as a conglomeration of densely layered brushstrokes. Trockel mixed into the overriding black acrylic some strokes of white to define the eyes and mouth, including a bright foamy border that highlights the chin. When set off by the deep black, the pale areas take on a light blue appearance that makes the eyes and mouth jump from the page in a vaguely hostile way. The title refers to a passage in Goethe's *Faust*: Gretchen asks Faust how he feels about religion, as she tries to determine whether he can be trusted; in order to stay in her good graces, Faust cannot answer the question, having already sold his soul to the devil. In German, then, a *Gretchenfrage* is a question that must be left unanswered since a truthful response would have negative consequences. Trockel suggests that to pose the question of human-ape relations, or perhaps even to aim more broadly for intersubjective understanding, can only result in disappointment for both parties.

In her ceramic works of approximately two decades later, Trockel returned to the theme of deterred recognition. A wall-based ceramic object from 2006, also titled LESS SAUVAGE THAN OTHERS, expands the scale to form a counterpart to the entirety of the observer's body. Seventy inches high, it is composed of nine separate sections of platinum-glazed ceramic that come together in the middle so that the visible joins can be read as cracks in a mirror or pieces of a puzzle. Spreading outward from the center, multiple clusters of squeezed and prodded clay are coated in metallic glaze to conjure organic forms, such as coral, that have

been arrested in their growth. The object is just flat enough to stand in for a two-dimensional picture, yet its clotted, textured surface has more in common with a relief in which the material support is identical with the resulting image. It can thus also serve as its own frame, since the outer edges of the pinched ceramic gather into relatively symmetrical shapes that appear to border and contain the central "mirror" section. We are confronted with a hybrid form of picture/object/frame that evokes Louis Marin's assertion—in regard to painting—that "to represent means to present oneself representing something."³⁾ The appearance of only a murky, degraded self-image forces the eye to concentrate on texture, shape, and line, shifting the visual impact from figurative representation to abstraction. When standing before this reflective yet



ROSEMARIE TROCKEL, SHUTTER 2, 2010,
ceramics, glazing, 37 1/2 x 26 3/4 x 2" /
Keramik, Glasur, 95 x 68 x 5 cm.
(PHOTO: (C)ALTENGARTEN.DE)

Rosemarie Trockel

ROSEMARIE TROCKEL,
GRATER 2, 2006, ceramics,
platinum glazed, 36 parts,
127 1/4 x 82 3/4 x 2 1/4" /
Keramik, Platinglasur,
36 Teile, 323 x 210 x 6 cm.
(PHOTO: GLADSTONE GALLERY,
NEW YORK / BRUSSELS)



opaque surface, perhaps one could extend Marin's argument to say that to perceive means to present oneself perceiving something.

If the fluid, quicksilver surface of *LESS SAUVAGE THAN OTHERS* provokes optical estrangement, other ceramic works call to mind familiar shapes and spaces in relatively straightforward terms. Made up of thirty-six platinum-glazed blocks arranged in a tight grid pattern, *GRATER 2* (2006) looks like a heavy antique door constructed out of wood, albeit one with a metallic sheen. Here the effect of scale is even more pronounced: Over ten and a half feet tall and weighing more than a thousand pounds, the work is closer to architecture than to sculpture. Reinforcing this impression of utilitarian function are two hingelike elements protruding from the sides at the bottom. Although the shiny face of the work may recall Jeff Koons's luxury castings in stainless steel, Trockel's translation of a recognizable object could be interpreted in several ways: as a door, a wall made of individual bricks, a grid-based

Rosemarie Trockel

abstract painting, a Minimalist sculpture, or even the kitchen tool implied by the title. With Koons, one can always identify the object's quotidian source, even if he has combined different elements. The slippage prompted by Trockel's skirting of the categories of abstraction and representation is nowhere more apparent than in the ceramic works titled SHUTTER. For SHUTTER 2 (2010), the range of references opens up to include physical bodies seen from both the inside and the outside. Owing to the work's deep, red glaze, the association with fresh meat is unmistakable. And with its height of roughly three feet, an allusion to the human torso seems natural. Similar to GRATER 2, the title comes into play to push away from the body and into the realm of functional things, such as a window cover, which then motivates thoughts of walls and other surfaces that block movement through or into space. SHUTTER can also convey the action of shutting down or impeding access. In the context of the ceramic works, this signals both physical and optical inaccessibility.

Aside from the immediately perceptible physicality of the ceramic works, Trockel employs color in a more painterly fashion to augment their surface effects. If a blood red or a metallic silver provocatively enables the object to represent familiar materials, the removal of color in MAMBA (2007) alludes to the elimination of representational content associated with the modern tradition of the "black painting," whether we think of the work of Kazimir Malevich, Ad Reinhardt, Frank Stella, or, closer to the present, Jutta Koether and Steven Parrino. With its sleek black facade formed into a slightly asymmetrical rectangle, MAMBA repels visual immersion. The object takes the form of a relief: Spongelike clumps of clay appear to materialize from the lustrous black backdrop while incised lines, both curving and rectilinear, allude to the potential fragility of this otherwise impenetrable surface. Again one can see a connection to the monkey drawings: MAMBA resists the observer's effort to gain optical traction, just as an untitled drawing from 1984 threatens fully to occlude the face of the depicted primate. In both examples, one is left to search for the work's core, frustrated in the attempt to establish a perceptual bond.

The ceramic works propose that visual desire is most forcefully stimulated when the object perpetually recedes from the viewer's hungry gaze. While the monkey drawings depict a subject-as-other that escapes our attempt to make contact, the ceramic pieces raise the stakes by eliminating the third figure of the animal. Without this mediator, the viewer is confronted solely by the stubborn materiality and intractable form of fired, glazed clay. Given that many of these works suggest familiar viewing experiences, everyday things, and even bodies, we can only try to identify them as approachable physical presences. However, as Theodor W. Adorno wrote in a 1969 essay, "Potentially, even if not actually, objectivity can be conceived without a subject; not so subjectivity without an object."⁴ The pronounced tactility of the ceramic objects reinforces this arrangement. Drawn in by the promise of touch, or at least a moment of close perceptual connection, Trockel instructs her audience in the limits of subject-object relations: We need our objects, but they do not always need us.

1) Viktor Shklovsky, "Art as Device" (1917), in *Theory of Prose*, trans. Benjamin Sher (Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1990), 6.

2) See Christoph Schreier, "Questioning the Middle: People, Animals, and Mutants in Rosemarie Trockel's Works on Paper" in *Rosemarie Trockel: Drawings, Collages, and Book Drafts*, ed. Anita Haldemann and Christoph Schreier (Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2010), 43.

3) Louis Marin, *On Representation*, trans. Catherine Porter (Stanford, CA: Stanford University Press, 2001), 352.

4) Theodor W. Adorno, "Subject and Object," in *The Essential Frankfurt School Reader*, ed. Andrew Arato and Eike Gebhardt (New York: Continuum, 1982), 502.

Rosemarie Trockel



ROSEMARIE TROCKEL, *LESS SAUVAGE THAN OTHERS*, 2006, ceramics, platinum glazed, 9 parts,
70 ³/₄ x 49 ¹/₄ x 7 ¹/₂'' / Keramik, Platinglasur, 9 Teile, 180 x 125 x 19 cm.

Rosemarie Trockel

GREGORY H. WILLIAMS

Versperrter Zugang

Rosemarie Trockels neue Keramikarbeiten

Unmittelbar vor Rosemarie Trockels O-SCULPTURE 2 (O-Skulptur 2, 2012) stehend, sieht man sich mit einem leeren Blick konfrontiert. Der kreisrunde Bereich in der Mitte ist von einem zerklüfteten, klumpenden, glasierten Kranz aus gebranntem Ton umgeben, der an einen Spiegel erinnert, jedoch kein überzeugendes Spiegelbild liefert. Das erwartete Wiedererkennen wird vereitelt und wir erhaschen allenfalls eine vage Ahnung, worum es sich hier handeln könnte, da sowohl das Material wie die Botschaft im Mehrdeutigen verharren. Eine ganze Reihe der neueren, im Lauf der letzten zehn Jahre entstandenen Keramik-Wandskulpturen Trockels erwecken den Eindruck, man blicke auf die stummen Gesichter von Wänden oder anderen Raumbarrieren. Und dennoch haben sie eine minimal spiegelnde Oberfläche, die auf die Begegnung mit dem eigenen Selbst verweist. In diesem Sinn setzen sie Trockels lang anhaltende Untersuchung der Spannung zwischen der Objekthaftigkeit des Kunstwerks und der Subjektivität des Betrachters fort.

In LESS SAUVAGE THAN OTHERS (Weniger wild als andere, 2007), einem von vielen Werken mit diesem Titel, verschwindet eine runde Form teilweise unter dichten Falten einer glänzenden, beige glasierten Keramikmasse. Die bescheidene Grösse (64 x 79 cm) entspricht derjenigen eines Spiegels oder Gemäldes, doch das Werk ragt 13 Zentimeter in den Raum hinein und hat die Massigkeit einer Skulptur. Sobald wir herausgefunden haben, wie wir uns genau hinstellen müssen, sehen wir uns gezwungen, uns mit dem Zielpunkt unseres Hinschauens selbst auseinanderzusetzen. Wie bei O-SCULPTURE 2 liefert uns die fleckig matte Fläche des «Spiegels» kein Spiegelbild, und die umgebende, an nassen Ton erinnernde klumpige Masse mit ihrem Hochglanzfinish lädt eher zum aktiven Berühren und Anfassen ein als zum passiven Betrachten. Diese verfremdenden Momente erinnern mich an die Theorie von Viktor Šklovskij, wonach das Verfahren der Kunst ein «Verfahren der ›Verfremdung‹ der Dinge» und «der erschwerten Form» sei, das «die Schwierigkeit und Länge der Wahrneh-

GREGORY H. WILLIAMS, ist der Autor von *Permission to Laugh: Humor and Politics in Contemporary German Art*, er ist Professor für zeitgenössische und moderne Kunstgeschichte an der Boston University.

Rosemarie Trockel

mung steigert.»¹⁾ Der Betrachter von *LESS SAVAGE THAN OTHERS* leistet in der Tat Schwerarbeit, um den richtigen visuellen Zugang zu diesem skulpturalen Objekt zu finden. Das Vorenthalten und Verbergen ist für viele Werke Trockels aus den letzten drei Jahrzehnten charakteristisch. Beispiele dafür sind unter anderem die häufigen Anspielungen (in Buchauszügen, Zeichnungen, Textilarbeiten) auf Rorschachtest-Kleckse, die manche Betrachter dazu verleitet haben, noch aus den unförmigsten Flecken eine Bedeutung hervorzukitzeln; die zahlreichen Wollbilder (wie etwa *MONSTER*, 1986), die auf dem Grat zwischen Abstraktion und Figürlichkeit balancieren; sowie die Herdplatten-Arbeiten, welche Kochplatten in diversen Medien darstellen und die uns vertrauten Flächen umstülpen und neu ausrichten. Besonders bedeutsam ist eine Gruppe von Zeichnungen, die Mitte der 80er-Jahre entstanden sind und den Betrachter lediglich ködern, um ihm sogleich das Erkennen ihres Sujets zu verweigern. In diesen frühen Werken ist der potenzielle Gesprächspartner jedoch klar als «anderer», als anderes Lebewesen definiert: ein Affe oder Menschenaffe. Die kleinformatigen «Porträts», gewöhnlich in Acryl oder Gouache und Tusche auf Papier, haben intimen Charakter, denn das Tiersujet ist so dargestellt, dass es entweder direkt den Betrachter anschaut oder zur Seite blickt. In einem Bild ohne Titel aus dem Jahr 1984 scheint der leicht nach unten gewandte Blick des Affen

– in Verbindung mit so etwas wie einem freundlichen Lächeln – eine Kommunikation über die Gattungsgrenzen hinweg anzudeuten. Die menschenähnlichen Gesichtszüge legen nahe, dass das Tierporträt möglicherweise für eine Person steht, wie Christoph Schreier dargelegt hat.²⁾ Doch sosehr diese Zeichnungen als Porträts betrachtet werden können, halten sie doch eine ganze Menge visueller Informationen über das abgebildete Sujet zurück. So erzeugt beispielsweise Trockels Handhabung der Tusche eine dichte schwarze Wolke um den Affen herum, die droht, ihn zu verschlucken, oder die – anders interpretiert – einen Hintergrund bildet, aus dem die Figur hervortritt. So oder so entzieht sich dieses Gesicht unserem Blick, da der Körper des tierischen anderen unmittelbar vor seiner Auflösung zu stehen scheint.

In *GRETCHENFRAGE* (1984) bedeckt das Gesicht eines wie von Sinnen grinsenden Menschenaffen den grössten Teil eines rund 25 Zentimeter hohen Blattes und erweckt den Eindruck, das Tier presse sich möglichst nah an die Oberfläche, als suchte es Kontakt. In diesem Fall ist der Gesichtsausdruck weniger passiv und freundlich, da das Geschöpf mit vorstehenden Zähnen und weit aufgerissenen Augen von der Wand späht, um unseren Blick zu erhaschen. Auch hier scheinen sich die Ränder des Gesichtes aufzulösen, dennoch ist die Form



ROSEMARIE TROCKEL, *MONSTER*, 1986, wool, 39 1/4 x 19 3/4" /
Wolle, 100 x 50 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

Rosemarie Trockel

kompakt genug, um eine wachsende Spannung zwischen dem Gesicht als figürlicher Darstellung und der Fläche als Ansammlung sich dicht überlagernder Pinselstriche zu erzeugen.

Trockel hat in die dominierende schwarze Acrylfarbe einige weisse Striche gemischt, um die Augen und den Mund zu umreißen, sowie eine hell schäumende Umrandung, die das Kinn hervorhebt. Im Kontrast zum tiefen Schwarz wirken die bleicheren Stellen hellblau, so dass die Augen und der Mund sich auf leicht aggressiv anmutende Weise vom Papier zu lösen scheinen. Der Titel verweist auf eine Stelle in Goethes *Faust*: Gretchen fragt Faust, wie er es mit der Religion halte, um herauszufinden, ob sie ihm trauen kann; wenn er ihre Gunst nicht verlieren will, kann Faust diese Frage nicht beantworten, denn er hat seine Seele bereits an Mephisto verkauft. Die Gretchenfrage ist also eine Frage, die unbeantwortet bleiben muss, da eine ehrliche Antwort negative Folgen hätte. Trockel gibt uns zu verstehen, dass die Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und Affe oder auch das Streben nach intersubjektiver Verständigung überhaupt nur in beidseitiger Enttäuschung enden kann.

In den rund zwei Jahrzehnte später entstandenen Keramikarbeiten kommt Trockel erneut auf das Thema des verhinderten Erkennens zurück. Eine Wandkeramik aus dem Jahr 2006, die ebenfalls den Titel *LESS SAUVAGE THAN OTHERS* trägt, ist 180 Zentimeter hoch; mit ihrer Grösse wird sie zu einem Gegenstück des Körpers des Betrachters. Sie besteht aus neun separaten, platin-glasierten Keramikelementen, die in der Mitte so zusammengefügt sind, dass die sichtbaren Nahtstellen als Risse im Spiegel gedeutet werden können oder als Fugen zwischen Puzzleteilen. Aus dem Zentrum heraus wuchern mehrfache Anhäufungen gepressten und zerstochnen Tons mit einer metallisch glänzenden Glasur; man fühlt sich an organi-

sche Gebilde erinnert, etwa Korallen, die mitten im Wachstum zum Stillstand gebracht wurden. Das Objekt ist gerade noch flach genug, um als zweidimensionales Bild durchzugehen, doch seine klumpig geronnene, stark strukturierte Oberfläche erinnert eher an ein Relief, bei dem Träger- und Bildmaterial identisch sind. Es ist also auch sein eigener Rahmen, denn die äusseren Ränder aus zerknautschter Keramik bilden mehr oder weniger symmetrische Formen, welche die zentrale «Spiegel»-Zone zu begrenzen und einzurahmen scheinen. Wir sehen uns einer Kreuzung zwischen Bild/Objekt/Rahmen gegenüber, die an eine Aussage von Louis Marin erinnert – er machte sie im Hinblick auf die Malerei: «Darstellen bedeutet, sich selbst als etwas darstellend zu präsentieren.»³⁾ Wird lediglich ein trübes, schwaches Selbstbild erkennbar, konzentriert sich das Auge notgedrungen auf Struktur, Form und Linie, und das Bild wirkt nicht mehr figürlich, sondern abstrakt. Angesichts dieser reflektierenden und dennoch opaken Oberfläche könnte man vielleicht Marins Aussage erweitern und sagen: Wahrnehmen bedeutet, sich selbst als etwas wahrnehmend zu präsentieren.

Während die flüssige, quecksilbrige Oberfläche von *LESS SAUVAGE THAN OTHERS* eine optische Entfremdung hervorruft, rufen uns andere Keramikarbeiten auf relativ geradlinige Weise vertraute Formen und Räume in Erinnerung. Das aus 36 platin-glasierten und zu einem engen Gitterraster zusammengefügt Klötzen bestehende *GRATER 2* (Reibe 2, 2006) sieht

ROSEMARIE TROCKEL, *GRETCHENFRAGE*, 1984,

acrylic on paper, 10 x 7 3/4" /

Acryl auf Papier, 25,4 x 19,5 cm.

(PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)



Rosemarie Trockel

ROSEMARIE TROCKEL, UNTITLED, 1984,

gouache and ink on paper, 9 3/8 x 8" /

OHNE TITEL, *Gouache und Tusche auf Papier, 23,8 x 19,8 cm.*

(PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

aus wie eine schwere antike Tür aus Holz, wenn auch eine, die metallisch glänzt. Hier wird die Wirkung der schieren Grösse noch deutlicher: Über drei Meter hoch und um die 600 Kilogramm schwer mutet uns dieses Werk eher architektonisch an als skulptural. Zwei an Türangeln erinnernde Elemente, die im unteren Bereich seitlich vorstehen, verstärken noch den Anschein einer nützlichen Funktion. Obwohl die glänzende Vorderseite der Arbeit an Jeff Koons' üppige Formen in rostfreiem Stahl erinnern mag, lässt sich Trockels Übertragung eines erkennbaren Objektes auf unterschiedliche Weisen interpretieren: als Tür, als aus Bausteinen bestehendes Stück Mauer, als auf einem Raster aufbauende abstrakte Malerei, als Minimal-Skulptur oder sogar als das im Titel angesprochene Küchengerät. Bei Koons' Objekten ist das alltägliche Vorbild stets klar ersichtlich, selbst dort, wo er verschiedene Elemente kombiniert. Das semantische «Verrutschen», das Trockels Umgehung der Kategorien «abstrakt» und «figürlich» auslöst, tritt nirgends deutlicher zutage, als in den keramischen Arbeiten mit dem Titel SHUTTER (Verschluss, Schutzgitter, Jalousie oder ähnliches). Bei SHUTTER 2 (2010) ist die Bandbreite der möglichen Assoziationen so gross, dass selbst ein konkreter Körper – von innen oder aussen gesehen – vorstellbar ist. Angesichts der tiefroten Glasur ist die Anspielung auf rohes Fleisch unverkennbar, und durch die Höhe von knapp einem Meter ist es nur natürlich, an einen menschlichen Torso zu denken. Ähnlich wie bei GRATER 2 kommt der Titel ins Spiel, der uns vom Körper abbringt und ins Reich der funktionellen Dinge stösst, sodass wir uns an einen Fensterladen erinnert fühlen, was wiederum Gedanken an Wände und andere Flächen aufkommen lässt, die unsere Bewegung im oder durch den Raum behindern. Als Verb kann *shutter* auch das Verschliessen oder Versperren eines Zugangs bezeichnen. Im Kontext der Keramikarbeiten bedeutet das sowohl physische wie optische Unzugänglichkeit.

Neben der unmittelbar ersichtlichen Körperlichkeit der Arbeiten in Keramik verwendet Trockel Farbe eher auf malerische Art, um Oberflächeneffekte zu verstärken. Während ein Blutrot oder ein metallisch wirkendes Silber es dem Objekt erlaubt, vertraute Materialien zu repräsentieren, verweist die Tilgung der Farbe in MAMBA (2007) auf die Auslöschung jedes figürlichen Inhalts, wie man sie mit der modernen Tradition des «schwarzen Gemäldes» verbindet, ob man nun an Kasimir Malewitsch, Ad Reinhardt oder Frank Stella denkt oder an die uns zeitlich näherstehenden Jutta Koether und Steven Parrino. Mit seiner glatten schwarzen Fassade in der Form eines leicht asymmetrischen Rechtecks wehrt MAMBA jeden Ansturm des Blicks ab. Das Objekt nimmt die Form eines Reliefs an: Schwammartige Tonklumpen scheinen aus dem schimmernd schwarzen Hintergrund aufzutauchen, während eingeritzte Kurvenlinien und Geraden die potenzielle Brüchigkeit der ansonsten undurchdringlichen Fläche anzeigen. Auch hier ist ein Bezug zu den Affenzeichnungen auszumachen: MAMBA



Rosemarie Trockel

idersetzt sich dem Versuch des Betrachters, eine optische Stosskraft zu entwickeln, genau wie eine Zeichnung ohne Titel aus dem Jahr 1984 droht, das Gesicht des abgebildeten Primaten vollends unserem Blick zu entziehen. Beide Male sucht man nach dem Kern des Werks und scheitert beim Versuch perzeptiv anzudocken.

Die Keramikarbeiten machen deutlich, dass unser visuelles Begehren am heftigsten geizt wird, wenn das Objekt laufend vor unserem hungrigen Blick zurückweicht. Während die Offenzeichnungen ein Subjekt als ein anderes abbilden, das unserem Versuch, einen Kontakt herzustellen, entflieht, treiben die keramischen Werke dies noch weiter, indem sie diesen dritten in Gestalt eines Tieres ausschalten. Ohne diesen Vermittler sieht sich der Betrachter allein mit der störrischen Stofflichkeit und der widerspenstigen Form des gebrannten, glasierten Tons konfrontiert. Angesichts der Tatsache, dass viele dieser Werke an vertraute Seh-erlebnisse erinnern, an alltägliche Dinge, ja sogar Körper, können wir nur versuchen, sie als erreichbare konkrete Präsenzen zu bestimmen. Doch wie Theodor W. Adorno 1969 in einem

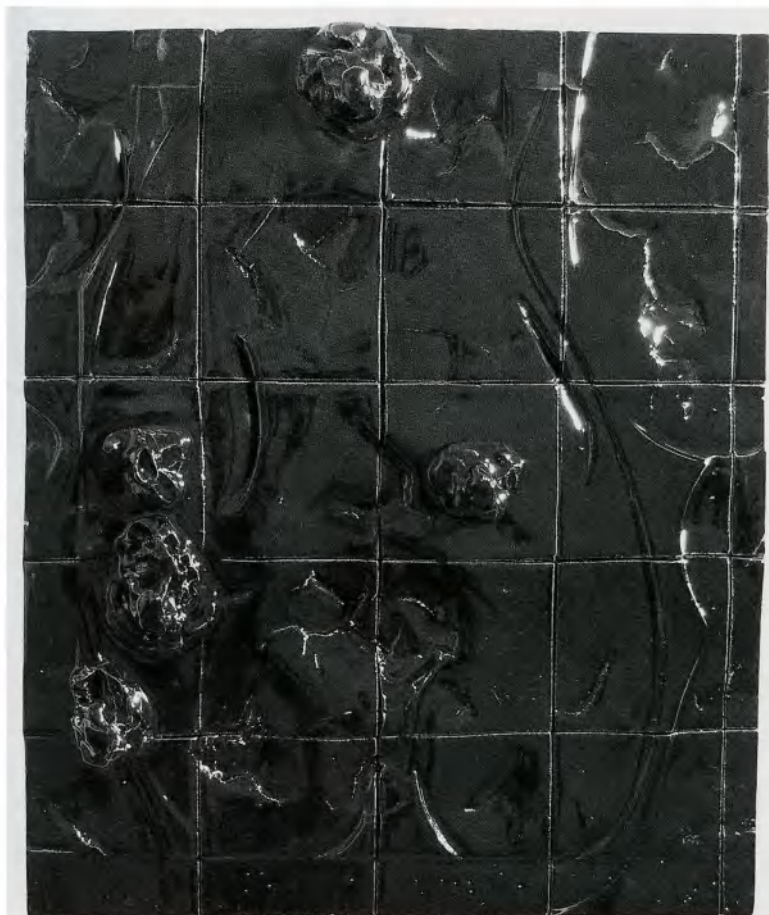
Essay schrieb: «Von Objektivität kann Subjekt potenziell, wenngleich nicht aktuell weggedacht werden; nicht ebenso Subjektivität von Objekt.»⁴⁾ Die ausgesprochene Taktilität der keramischen Objekte bestätigt diese Übereinkunft. Trockel fesselt ihr Publikum durch das Versprechen einer Berührung oder zumindest eines engen perzeptiven Kontakts, und sei es nur für einen Augenblick; dabei erteilt sie uns eine Lektion über die Grenzen der Subjekt-Objekt-Beziehung: Wir brauchen unsere Objekte, aber sie brauchen uns nicht immer.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

ROSEMARIE TROCKEL, MAMBA, 2007,

25 1/8 x 20 7/8 x 4" / Keramik, glasiert, 64 x 53 x 10 cm.

(PHOTO: (C)ALTENGARTEN.DE)



1) Viktor Šklovskij, «Die Kunst als Verfahren» (1917), in *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. v. Jurij Striedter, Fink, München 1971, S. 3–35, hier 15.

2) Siehe Christoph Schreier, «Befragung der Mitte. Menschen, Tiere und Mutanten in Rosemarie Trockels Papierarbeiten», in *Rosemarie Trockel: Zeichnungen, Collagen und Buchentwürfe*, hrsg. v. Anita Haldemann und Christoph Schreier, Hatje Cantz, Ostfildern 2010, S. 43.

3) Louis Marin, *On Representation*, übers. v. Catherine Porter, Stanford University Press, Stanford 2001, S. 352 (im Original französisch, Zitat aus dem Engl. übers.).

4) Theodor W. Adorno, «Zu Subjekt und Objekt», in Ders., *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969, S. 151–168, hier 156.

EDITION FOR PARKETT 95

ROSEMARIE TROCKEL

PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN, 2014

7 color silkscreen print, on BFK Rives 300 g/m², 21^{1/4} x 39^{3/8}".

Printed by Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.

Ed. 35/XX, signed and numbered.

7-Farben-Siebdruck, auf BFK Rives 300 g/m², 54 x 100 cm.

Gedruckt von Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli,

Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.

