

Rosemarie Trockel : how feminist are Rosemarie Trockel's objects? = wie feministisch sind Rosemarie Trockels Objekte?

Autor(en): **Wagner, Anne M. / Heibert, Frank**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1992)**

Heft 33: **Collaborations Rosemarie Trockel & Christopher Wool**

PDF erstellt am: **18.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681023>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

How feminist are Rosemarie Trockel's objects?

This essay means to make an issue of the feminism of Rosemarie Trockel's art. It is not alone in this intention; other writers have been doing the same thing. Trockel's work has had its share of critical response, none of it particularly critical in the literal sense of the word, as it happens, and most of it trying to find the words either to define its feminism or to make its forms contingent on the gender of the maker, or both. Such efforts were from the outset not just or simply the result of content, but of context. Decisive for her reputation has been one key circumstance: Trockel has consistently been affiliated with the Monika Sprüth Gallery in Cologne, which provides a verbal platform for female artists and critics in an occasional publication called, tongue in cheek, *Eau de Cologne*.

The pun is one that Trockel evidently savors—witness the fact that she allowed an issue of the magazine to clothe itself in a photograph of a work—a knitted sweater with model—of her own design.¹⁾ The pleasure derives, I think, not least from the fact

that the pun is so Duchampian, a feminization of his name for the sealed, scentless vial he presented to the Arensbergs as *Air de Paris*. Trockel's own work, I shall argue, is nothing if not Duchampian, and its feminism is dependent on that posture. What I think Trockel has less of a taste for is the terms in which her art has sometimes been claimed to be feminist. Witness the interview published in *Flash Art* in 1987, where in answer to the question: "Does part of your work deal with this analysis of women and women's art, with the ways that women had, or still have, more or less the function of an object?" she burst out, "What is most painful, what is most tragic about the matter, is that women have intensified this alleged inferiority of the 'typically female'." The stumbling block lies, therefore, in consciousness itself. Art about women's art is just as tedious as the art of men about men's art. Sniping at madonnas is just as questionable as the eternal citing of the *Black Square* by Malevich."²⁾

I want to take this decided refusal of any female essentialism or self-referentiality as permissible, let alone advisable, and put it alongside some of the glosses Trockel's so-called knitted "paintings" have collected. The knits, we read in *Art in America* in 1988, are "feminist in asserting a traditional, albeit

ANNE M. WAGNER is Professor of Modern Art at the University of California at Berkeley and author of the recently released *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire* (Yale University Press).

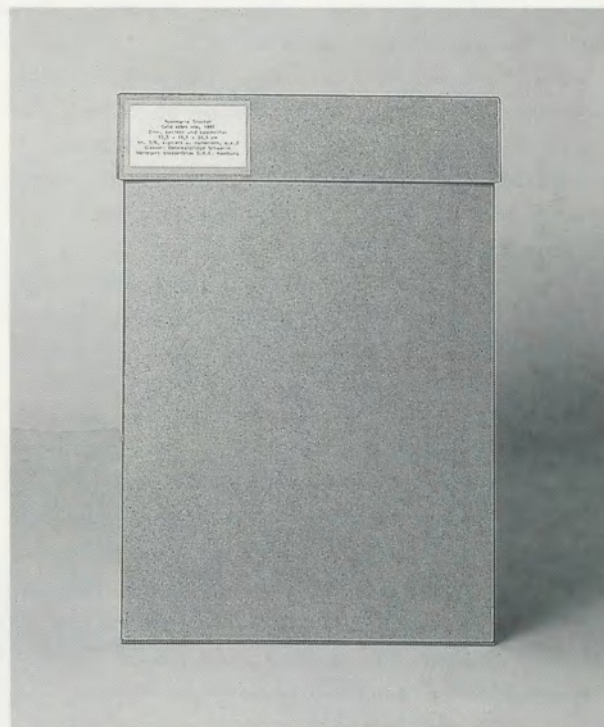
now computerized, women's craft; and they [are] ironic, Neo-Geo parodies of the gridlocked esthetics of modernism."³) For Deborah Drier, writing in *Artforum*, the knits are "witty parodies of Minimalist canvases rendered in a medium long associated with the female."⁴) The point which these assertions fail to take is not that the works are parodic, but that they target a range of victims. Knitting is used precisely to defeat any "tedious"—read traditional—association with the feminine—exactly the associations which some feminist art of the early '70s meant wholeheartedly to mine. Many works could represent the strategies Trockel is negating—look back sometime at the Whitney Annuals of the early '70s, perhaps at Barbara Kruger's 1973 submission, 2 A.M. COOKIE—BIG, a fabric floor piece which speaks in patchwork and ribbons of domesticity and the late night munchies. Such stitchery, with its erotics and play, is exactly the girl-talk that Trockel refuses. She is not a feminist Luddite holding onto handiwork as the badge of membership in the woman artist's guild. On the contrary her irony aims directly at this particular feminist past; her knitting cannot assert the artist's self and hands because a machine has replaced them. Trockel chooses her patterns from pattern books and women's magazines, and contracts the work out to knitting factories, where computers, machines and operatives convert the designs to gallery scale. The very fabric of these objects speaks plainly of the circumstances of their factory manufacture: we cannot mistake them for hand-made products; their texture is too brutal, too uniform, and their scale too large to tempt us to assign them to any other maker than a machine. And the imagery too is willfully trite, even painfully familiar. The Woolmark logo, and MADE IN WESTERN GERMANY, the Playboy Bunny and the Marlboro Cowboy—Trockel is repeating the catechism of the commodity, rattling it off with a visual effect akin to the monotone mumble of a distracted worshipper at the mass. Nor is the credo of twentieth century art exempted. Characteristic Ab-ex drips or minimalist lozenges get boiled down to a formula; sapped of originality, they reemerge as the logos they always threatened to become.

Although works like these apparently testify to Trockel's having defined a particular project (she

seems even to have been known for a while in New York as the "knit person") such a project may seem too easy to lay hold of, too containable by theoretical narrative—in short, just too easy to understand. Thus I need to underline that the artist was *never* just "the knit person"—by which I mean to say that these works were conceived alongside other objects; thus recontextualized, the Trockel project is redefined in rather different terms. These years—1986–1988, say — also saw the production of a line of clothing, which though still knitted and patterned like the "paintings," took on newfound affect along with its functionalism. (And we are explicitly asked to imagine the clothes in use; Trockel has had them photographed being worn, often to uncanny effect.) There are also mannequins decked out in knits and a series of minimalist stovetops in two designs for wall or floor. There are readymades and fetishes, kinds of objects which are considerably more alike than they may first appear, because the fetishes actually are a kind of readymade—they are reproductions of museum reproductions made from casts of works in their collections. Their inauthenticity invokes Trockel's PAINTING MACHINE of 1990, with its fifty-six brushes made from locks of artists hair—straight, flyaway, limp, curly—snipped from fifty-six heads, A.R. Penck to Cindy Sherman. Put to use for one performance before the machine was gutted, the brushes made marks which parody painterly gesture but look anything but authentic. And then there are finally what seem the most like traditional sculptures, with their familiarity hinging on Trockel's use of an assemblage technique.

The lessons of this list of objects are these: first of all, the sheer formal diversity and range of positions towards artistic production. My hunch is that back when artists had to stake out a "signature style," Trockel would have been hammered relentlessly, had she tried to cover this performative range—Lee Krasner certainly was blasted whenever she tried to change from one look to another. The variety means that any coherence or project will have to be sought at a conceptual level, if at all. Similarly we cannot in making sense of Trockel's art—in trying to speak to its feminism above all—have recourse to notions of progress or direction or development. Instead the

ROSEMARIE TROCKEL, *GELD STÖRT NIE*, 1991,
Zink, beklebt und beschriftet, 13,5 x 15,5 x 28,5 cm / *MONEY IS
NEVER A HINDRANCE*, 1991, labeled zinc with lettering,
5 $\frac{3}{8}$ x 6 $\frac{1}{8}$ x 11 $\frac{1}{4}$ ".



requirement issued by its diversity is to speak of strategy or self-positioning. I am reminded, in this context, of a passage from Jacqueline Rose's recent book, *The Haunting of Sylvia Plath*, at a juncture in the argument where Rose is mulling over Plath's unfulfilled desire for a single male master of fiction to guide her writing, a desire which catalyzed a fruitless search through the smorgasbord of options provided by D.H. Lawrence and Joyce Cary, Henry James and J.D. Salinger: "Is this the woman writer searching for an authentic female voice," asks Rose of Plath's wildly different choices, "or is it the woman writer as consumer, appraising, judging, rejecting and selecting from the world's great big literary department store?"⁵⁾

If Trockel, like Plath, is a shopper, the metaphor means that she exercises a certain license to position herself in relation to the styles and models laid out on the twentieth century countertop: Beuys, Warhol, Arp, Tinguely, all get a look-in; generic, rather than brand name surrealism makes an appearance; and of course Duchamp's readymades too get tried on for

size. Perhaps these assertions take little proving; the references, I think, are not meant to be obscure. Among them, the dialogue with Duchamp has been more sustained and far-reaching. Let me give one example, the earliest and most direct, among the many I might cite. It is an untitled piece of 1986, three brooms suspended from a rack. About it one can say that a readymade in triplicate is no less a readymade by virtue of the repetition; from snow shovel to broom is a very short step, which does not disguise the deliberate homage involved. One way of gauging it is by savoring the difference between Trockel's piece and a work by Marjorie Strider from 1972—Strider's brooms are the household, not industrial variety, and they get caught up in and cleaved open by their encounter with unruly, ever-growing styrofoam blobs. Trockel's brooms, by contrast, hang deadpan, waiting to be narrativized. They court the misreadings which would wrongly make them housewives' tools, when their form indicates that they could well—or better—be used by the *gastarbeiter*, Turk or Egyptian, working in the street. But they are

made most accessible via the joint, commingled narratives of commodities and art, to which Duchamp first gave paradigmatic form.

From Duchamp to surrealism, of course, is a very short step, one which Trockel took years ago. To employ a bestiary of mannequins and fetish objects is to be not at all vaguely surrealizing; such devices summon a handful of precedents, including old Daddy Duchamp. Cut to a gallery window decorated by Duchamp and André Breton in 1945—there, cheek by jowl with the books and the photographs of Breton are both a mannequin and a jawbone.⁶ And similarly the wire apparatuses Trockel uses in two different works, both untitled pieces done in 1986 and 1988, call up imagery familiar from surrealist practices of sculpture and photography.

The list of invocations could go on, but it is pointless to continue without being clear about the terms of Trockel's references. Those terms are, I think, most often intentionally incomplete and allusive, in order to catalyze, rather than immediately to confirm association. They do not involve replications and reversals, so much as the manufacture of a frame of reference in which her work can and will be seen, and hence interpreted. What is notable about this practice—what makes it decisively different from that of Warhol, say, or Duchamp—is that Trockel's appropriations always already refer to other artistic practices, to Warhol or Duchamp, as much as or more than they do to the world of manufactured objects and their attributes. They are quotations, snippets of resemblance which have been carefully bracketed, kept in a kind of suspension so as to be readily available to the viewer. Thus it's impossible for me to imagine Trockel explaining her imagery by saying "I make stoves," or brooms, or whatever "because I use them" or even "because women use them"—remember Warhol saying he painted Campbell's soup cans because he ate their product everyday for lunch. Nor would I think that such a statement would be interesting were she to make it. This is because her choices are *not* in the first instance the result of an effort to realign the relation between art and the objects of everyday life. There is no possibility of receiving her objects as artifacts, rather than art. On the contrary, a selection has been made here

"from the world's great big artistic department store," to paraphrase Rose on Plath. As in that instance, given Trockel's disparate references, it is hard not to wonder if she has not willingly, willfully, "tried on" various artistic clothing, if, in other words, Trockel's attention to a range of exemplary male mentors has not been decisively motivated by other purposes than the "finding of one's own authentic female voice." Such a purpose alone would not be enough to account for the singular forms this art has taken. Trockel's artistic references or identifications establish her *as an artist* in other words, *before* they communicate that she is a female, let alone a feminist one. Warhol and Duchamp et al. seem to function as her Lawrence and James and Salinger, points of reference through which she, like Plath, has moved for her own purposes, and which, more than for Plath, continue actively to supply the frame of ambition and meaning in which she asks that her art be viewed. It has been said that Trockel is reluctant to "bow to authority." She seems rather to bow the better to manipulate authorities—very much plural—in ways meant to constitute the artist's own public role.

Authorities have to be *manipulated* for two main purposes: to frame the work and make its ambitions apparent, and to allow it to nominate its ideal audience, the set of viewers able to pick up on the play of reference, to savor the mix of like and unlike—in which mix, they are encouraged to believe, meaning might well be found. These strategies allow Trockel's special brand of irony to enter the work—it is active there exactly because these objects are haunted by the ghosts of other works evoked by her partial re-editions of them. Because they are partial, moreover, such manipulations function differently than does the rather more straightforward and stable ironic formula, which customarily states (or restates) X to make it mean Y. Trockel, by contrast, restates X in such a way as to insist that we question her meaning, both as it concerns the codes and canons of significance of twentieth century art practice, and as it relates to the tone and voice of the rest of her work.

With this last point in mind, let me quote Trockel once again answering her interviewer back in 1987: Q: "What role does irony have in your work?"



ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1985,

Holzlineale, Haare, Kantenmasse: 14,5 x 14,5 x 20,5 cm /

Wooden rulers, hairs, edge measurement: $5\frac{3}{4} \times 5\frac{3}{4} \times 8$ ".

A: "Irony appears when I have to get malicious. It's a vice that keeps me from ending up a cynic."⁷⁾ The interest of this statement is not only that it admits to the "vice" of irony, or even the irony of that admission, but rather that it invites speculation about those works where irony does *not* occur. Of course the instabilities of Trockel's ironic practice mean that those moments are open to doubt; we are meant never to be quite sure about tone, where Trockel is concerned. And that uncertainty provides a kind of protective guise for the non-malicious, non-cynical—dare I call it beneficent?—aspect of Trockel's feminist project. Irony functions as a screen or veil behind which it can be staged.

Let me conclude by offering, if not a full account of that project, some instances where it might be said to occur. Here, I think, a rather different reliance on surrealism is manifest, one accomplished by odd associations or by making strange. As a feminist Trockel has proved herself heir to one of the most valuable of surrealist legacies, the one which likewise was most useful to female surrealists before her—to Meret Oppenheim, for example. I mean the ability to site the uncanny in objects whose very familiarity and mundanity mean that when they go awry, the shock is palpable and productive, sending the mind off along routes it has not necessarily traveled before. We are engaged before we know it in a process of reality testing, not least because the object before us is so real. This happens, I think, as much before Trockel's beanstalk stockings as it does before Oppenheim's fur teacup, and the effect is in each case both pleasurable and disturbing, fanciful and sadistic. And it happens too in the face of others of Trockel's objects, her strange funnel with its hairy figures, or the plump wooden pillow which oozes out its plaster vitals. There is as well an untitled work of 1986, an elegant longlegged vitrine with seven bronze ladles,

patinated undersea green; this sculpture is, I think, very beautiful. In these and other pieces something else is at work, something expansive and unprecedented and elusive, which words struggle to describe. These sculptures are like dreams. To measure them, language can only try to excavate and disentangle the layers and orders of meanings condensed within the separate forms—the shell ladles, for example, which are potentially vaginal, might quench a thirst, but are encased like artifacts dug up from the past, as the result of an act which we might read both as reverence, and as contaminant. To equal such effects language could only attempt something similar itself in poetic form. What language cannot do easily, and what Trockel achieves in her composite objects (in the 1989 POETIC ILLEGALITY, for example) is the simultaneous: make us spectators, at one and the same moment, of high art objects—the *informe* plaster pours in the museum case, with their surrealist ancestry—and their tending, after hours, by the cleaner. Language can't put feet where hands go, or make those feet black, doll-like and ineffectual when faced with an outscale task. It can't lodge the real and the artistic, the political and the mythic in exactly the same set of forms—or at least can't do that job so matter of factly. In calling works like *these* feminist we are invited, I think, to reimagine that term and thus to signal our receptivity to messages we have not yet heard in quite this tone of voice; nor do those messages concern in any simple or determinant way the "gender consciousness" of their maker. Instead the invitation is to examine just what it is about these objects which might *exceed* their maker's individuality, not least when such a notion is measured only in gender terms. Moreover we are invited to embark on speculations which might perhaps, if all goes well, even elude her intentions. These seem to me invitations worth taking up and embracing as feminist.

1) The name of the publication, *Eau de Cologne*, is knitted into the waistband of a sweater worn, according to Brigid Doherty, by the critic Isabelle Graw, one of Trockel's frequent models. The piece forms the cover for issue no. 3, 1989.

2) Jutta Koether, "Interview with Rosemarie Trockel," *Flash Art*, no. 134, (May 1987) p. 40.

3) Ken Johnson, "Tales from the Dark," *Art in America*, vol. 76 (December 1988) p. 141.

4) Deborah Drier, "Spiderwoman," *Artforum* (September 1991), p. 118.

5) Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath* (London: Virago, 1991), p. 174.

6) The installation marked the publication of Breton's *Arcane 17*, in the windows of the Gotham Book Mart, New York. For an illustration see A. D'Harnoncourt and K. McShine, Marcel Duchamp (Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, 1973), p. 137.

7) Koether, *Flash Art*, p. 42.

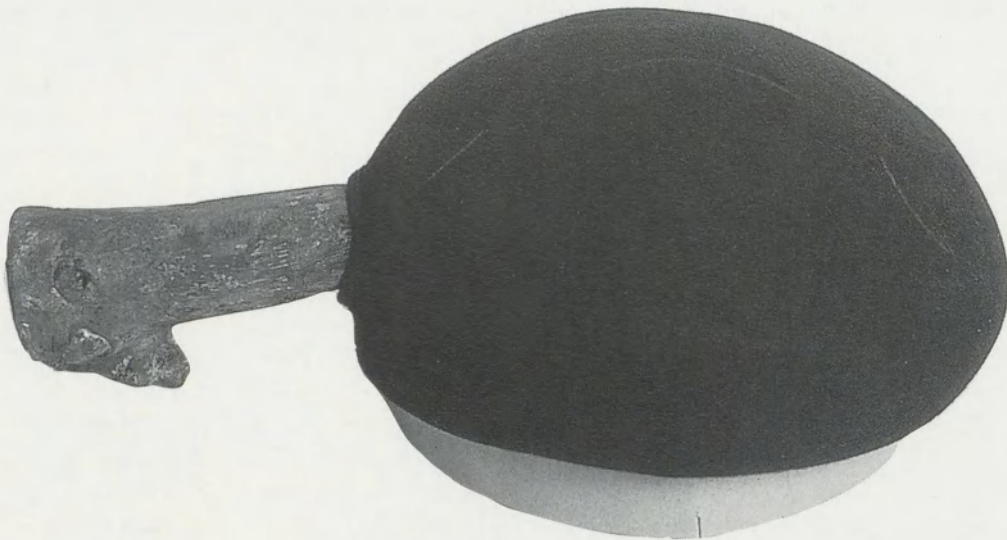
Wie feministisch sind Rosemarie Trockels Objekte?

Dieser Essay stellt den Feminismus in den Kunstwerken von Rosemarie Trockel in den Mittelpunkt. Die Kritik hat sich mit Trockels Arbeiten befasst, allerdings nicht allzu kritisch im eigentlichen Wortsinne; vielmehr wurde vor allem versucht, die richtigen Worte zur Definition ihres Feminismus zu finden oder eine Abhängigkeit zwischen der Form dieser Arbeiten und dem Geschlecht ihrer Urheberin festzustellen. Oder beides. Diese Anstrengungen waren von Anfang an nicht so sehr eine bloße Frage des Inhalts, sondern des Kontexts. Der feministische Ruf Rosemarie Trockels geht massgeblich auf eine Tatsache zurück: Es gibt eine dauerhafte Zusammenarbeit mit der Monika Sprüth-Galerie in Köln, die gelegentlich, als Sprachrohr für Künstlerinnen und Kritikerinnen, eine Zeitschrift mit dem ironisch vielsagenden Namen *Eau de Cologne* herausgibt.

Offenkundig gefällt Rosemarie Trockel das Wortspiel, denn einmal hat sie gestattet, dass ein Photo von einer ihrer Arbeiten einer Ausgabe der Zeit-

schrift als Umschlag diene – es handelte sich um einen selbstentworfenen Pullover mit Photomodell¹⁾. Das Vergnügen an dem Wortspiel kommt wohl nicht zuletzt daher, dass es so sehr an Duchamp erinnert – es klingt wie eine weibliche Form des Namens, den er für das versiegelte Fläschchen ohne Parfuminhalt fand, das er den Arensbergs als *Air de Paris* verehrte. Trockels Werke sind in erster Linie Duchamp verpflichtet, und ihr Feminismus hängt mit dieser Positionsbestimmung zusammen. Was Rosemarie Trockel weniger schätzt, sind die Begrifflichkeiten, mit denen ihre Kunst gelegentlich als feministisch etikettiert worden ist. Nehmen wir das 1987 in *Flash Art* veröffentlichte Interview, wo ihr bei ihrer Antwort auf die Frage «Geht es Ihnen in Ihren Arbeiten auch um eine Analyse von Frauen und weiblicher Kunst, um die Tatsache, dass Frauen bis heute mehr oder weniger zum Objekt gemacht werden?» der Kragen platzte: «Das Schmerzliche, das Tragische an dieser Sache ist, dass die Frauen diese angebliche Unterlegenheit des ›typisch Weiblichen‹ noch verstärken. Der Stolperstein ist also das Bewusstsein selbst. Kunst über Frauenkunst ist genauso öde wie Kunst von

ANNE M. WAGNER ist Professorin für Moderne Kunst an der University of California in Berkeley.



ROSEMARIE TROCKEL, WER WEISS, DER SCHWATZT, 1990, Filtz, Gips / KNOWLEDGE BEGETS GOSSIP, 1990, felt, plaster.

Männern über Männerkunst. Attentate auf Madonnenbilder sind genauso fragwürdig wie das ständige Zitieren von Malevichs *schwarzem Quadrat*.²⁾

Ich würde diese entschiedene Ablehnung eines jeglichen weiblichen Essentialismus oder jeglicher Selbstreferentialität als zulässig, ja ratsam bezeichnen, und sie neben ein paar der Kommentare stellen, die Rosemarie Trockels sogenannte «gestrickte Bilder» abbekommen haben. Die Strickarbeiten, so lesen wir 1988 in *Art in America*, sind «feministisch insofern, als sie ein traditionelles, wenn auch inzwischen computerisiertes weibliches Handwerk bestätigen; und sie sind ironisch, Neo-Geo-Parodien der festgefahrenen Ästhetik des Modernismus».³⁾ Für Deborah Drier, Autorin von *Artforum*, sind die Strickarbeiten «geistreiche Parodien minimalistischer Bilder, ausgeführt in einem Medium, das seit langem mit dem typisch Weiblichen assoziiert wird».⁴⁾ Was diese Einschätzungen übersehen, ist nicht der Punkt, dass die Arbeiten parodistisch sind, sondern dass sie mehrere unterschiedliche Opfer ins Visier nehmen. Das Stricken wird genau dazu eingesetzt, jegliche «öde» (sprich: traditionelle) Assoziation auf das Weibliche zu verhindern – exakt die Assoziationen, die manches feministische Kunstwerk der frühen 70er Jahre ernsthaft zu unterminieren glaub-

te. Viele der damaligen Arbeiten könnten für die Strategien stehen, die Trockel ablehnt – man betrachte einmal die Whitney-Annualen der frühen 70er, etwa Barbara Krugers Beitrag von 1973, 2 A.M. COOKIE – BIG (Zwei Uhr früh-Keks, Gross), eine Bodenskulptur aus Stoff, die mit Patchwork und Bändern von Häuslichkeit und Betthupferln erzählt. Diese Art von Stickerei mit ihrer Verspieltheit und Erotik nach dem Motto «Frauen unter sich» ist genau das, was Trockel ablehnt. Sie ist keine feministische Ludditin⁵⁾, die das Banner der Handarbeit als Mitgliedsausweis der Zunft weiblicher Künstler hochhält. Ihre Ironie zielt im Gegenteil auf diese feministische Vergangenheit; Trockels Strickerei kann die Seele und die Fingerfertigkeit der «Zunft» eben nicht aufwerten, weil diese Künstlerin von einer Maschine stricken lässt. Rosemarie Trockel findet ihre Muster in Schnittbüchern und Frauenzeitschriften und vergibt Aufträge an Strickfabriken, wo Computer, Maschinen und Bedienungspersonal die Entwürfe im Galerieformat ausführen. Schon das Material dieser Objekte zeugt unverkennbar von ihrer Fabrikherkunft; man kann sie nicht mit handgearbeiteten Produkten verwechseln; dazu ist ihre Textur zu grob und zu einförmig und ihr Massstab zu gross. Die Bildersprache ist nur zu deutlich gewollt abgedro-

schen, so vertraut, dass es geradezu weh tut. Das Woolmark-Logo, «MADE IN WESTERN GERMANY», das Playboy-Häschen und der Marlboro-Cowboy – Trockel betet den Katechismus der alltäglichen Gebrauchsgegenstände herunter, lässt ihn mit einer visuellen Wirkung abschnurren, die dem monotonen Murmeln eines zerstreuten Kirchgängers in der Messe ähnelt. Auch das Credo der Kunst des 20. Jahrhunderts wird nicht verschont. Ein typischer abstract-expressionist-Tropf oder eine minimalistische Lutschpastille werden zu einer Formel kondensiert; ihrer Originalität beraubt, kommen sie als die Logos zum Vorschein, die sie immer schon zu werden drohten.

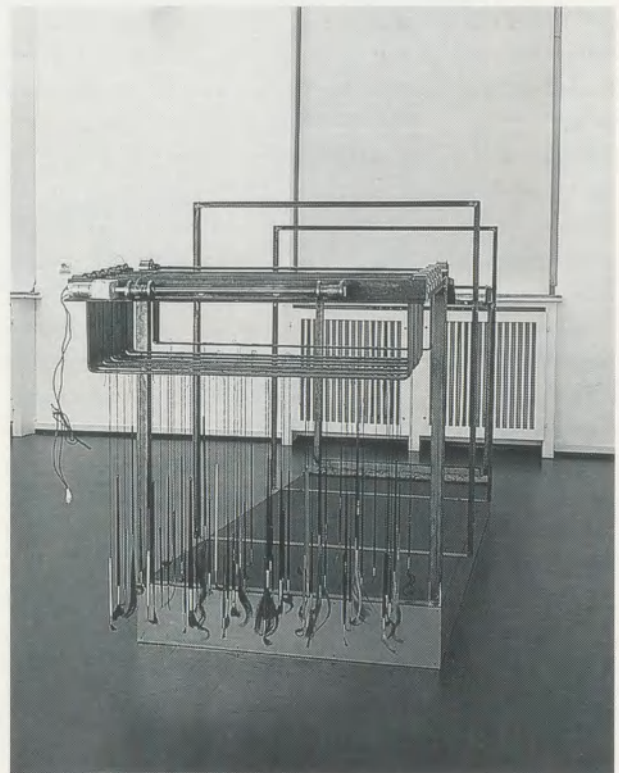
Ogleich solche Arbeiten nahelegen, dass Trockel sich ein spezielles Ziel vorgenommen hat (eine Zeitlang lief sie in New York offenbar unter dem Beinamen «dieses Strickwesen»), wäre es zu einfach, dieses Ziel festzunageln, mit theoretischen Texten einzufangen – kurz, es wäre zu durchschaubar. Deshalb muss ich betonen, dass die Künstlerin *nie-mals* nur «dieses Strickwesen» war – parallel zu ihren Strickarbeiten hat sie auch andere Objekte entwickelt; solchermassen in einen neuen Kontext gestellt, erhält Rosemarie Trockels Ziel ein deutlich anderes Gesicht. In jenen Jahren – etwa zwischen 1986 und 1988 – entwarf sie nämlich auch eine Kollektion von Kleidern, die zwar immer noch gestrickt und gemustert sind wie die «Malereien», was jedoch durch ihren funktionellen Aspekt eine neue Wirkung erhält. (Wir werden ausdrücklich aufgefordert, uns diese Kleider im Gebrauch vorzustellen; Trockel hat sie photographieren lassen, während sie getragen werden, oft mit ungeheurem Effekt.) Ausserdem gibt es Strickwaren tragende Schaufensterpuppen und eine Serie minimalistischer Herdplatten in zwei Varianten, für Wand oder Boden. Sodann Readymades und Fetische, zwei Arten von Objekten, die mehr miteinander zu tun haben, als es zuerst den Anschein hat, denn Fetische sind im Grunde auch Readymades – es handelt sich um Reproduktionen von Museumsreproduktionen, nämlich von Gipsrepliken einzelner Werke der Sammlungen. Ihre Verneinung von Authentizität verbindet diese Arbeiten mit Trockels MALMASCHINE von 1990, mit ihren 56 Pinseln, die aus Haarsträhnen von Künstlern

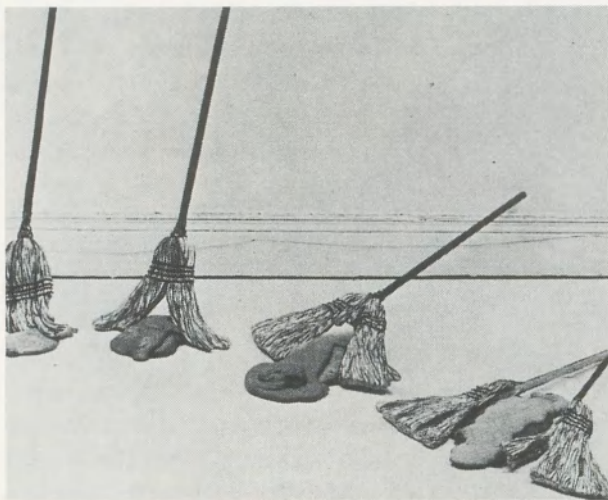
gemacht sind – glatt, flatterig, schlaff, lockig –, abgeschnitten von 56 Köpfen von A.R. Penck bis Cindy Sherman. Für eine Performance eingesetzt, bevor die Maschine ausgeweidet wurde, produzierten die PINSEL STRICHE, die einen malerischen Gestus parodieren, aber alles andere als authentisch aussehen. Zuguterletzt gibt es noch Objekte, die traditionellen Skulpturen am nächsten kommen; ihre Vertrautheit rührt von Trockels Gebrauch der Montagetechnik her.

Diese Liste ist in mehrfacher Hinsicht vielsagend: vor allem in bezug auf das reichhaltige und breite Spektrum an Haltungen zur künstlerischen Produktion der Vorläufer. Ich schätze, Rosemarie Trockel wäre früher, als jeder Künstler seine unverkennbare «Handschrift» auszuprägen hatte, gnadenlos auseinandergenommen worden, wenn sie versucht hätte,

ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL

(MALMASCHINE), 1990, Eisen, Pressspanplatte, Filz, Pinsel,
257 x 76 x 115 cm / UNTITLED (PAINTING MACHINE), 1990,
iron, masonite, felt, brushes, 101 1/8 x 30 x 45 1/4".



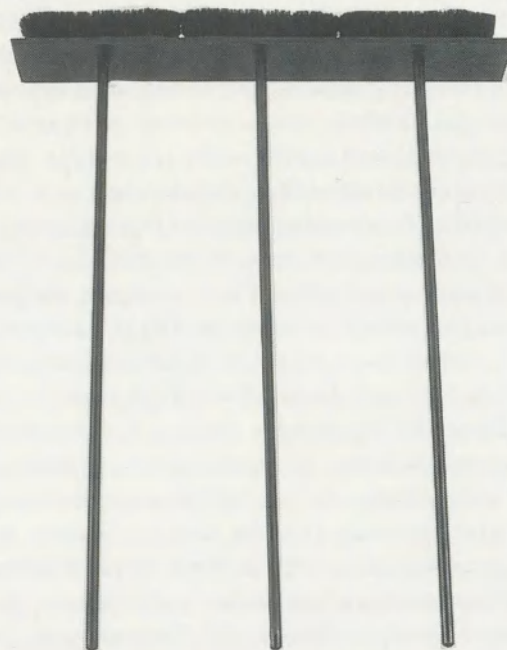


MARJORIE STRIDER, *BROOMS*, 1972, styrofoam,
urethane foam and oil paint, 60 x 132 x 120" / BESEN, 1972,
Polyurethan und Ölfarbe, 152,4 x 335,3 x 304,8 cm.

dieses Spektrum abzudecken. Lee Krasner zum Beispiel wurde jedesmal todsicher fertiggemacht, wenn sie versuchte, den Stil zu wechseln. Diese Variationsbreite hat zur Folge, dass sich Kohärenz oder erkennbare Zielperspektive höchstens auf konzeptueller Ebene auffinden lässt. Entsprechend dürfen wir uns, wenn wir Trockels Kunst interpretieren – insbesondere im Versuch, ihren Feminismus zu ermitteln –, nicht auf Begriffe wie Fortschritt oder Richtung oder Entwicklung einlassen. Statt dessen macht die Variationsbreite ihres Werks es notwendig, von Strategie zu sprechen, oder vom Beziehen einer eigenen Position; in diesem Zusammenhang fällt mir eine Passage aus Jacqueline Roses kürzlich erschienenem Buch *The Haunting of Sylvia Plath* (Die Heimsuchung der Sylvia Plath) ein, eine Gelenkstelle der Argumentation, wo Rose über Plaths unerfüllte Sehnsucht nach einem einzelnen, männlichen, literarischen Lehrmeister nachgrübelt, der ihr beim Schreiben Leitbild sein sollte, eine Sehnsucht, die zu einem fruchtlosen Durchprobieren am Büffet der ausgebreiteten Möglichkeiten – von D. H. Lawrence bis Joyce Cary, von Henry James bis J. D. Salinger – führte: «Haben wir hier die Dichterin vor uns, die nach einer authentisch weiblichen Stimme sucht», hinterfragt Rose die äusserst unterschiedlichen Optionen

Plaths, «oder die Dichterin als Konsumentin, die prüfend, lobend, verwerfend und auswählend im grossen Kaufhaus der Weltliteratur steht?»⁶⁾

Wenn Rosemarie Trockel wie Sylvia Plath «einkauft», dann besagt die Metapher, dass sie mit einer gewissen Freiheit eigene Positionen zu den Stilen und Vorbildern bezieht, die auf der Theke des 20. Jahrhunderts ausgebreitet liegen: Beuys, Warhol, Arp, Tinguely, auf sie alle wird ein kurzer Blick geworfen; der Surrealismus, eher im allgemeinen als von einer bestimmten Marke, hat seinen Auftritt; und Duchamps Readymades werden ebenfalls anprobiert. Vielleicht braucht es nicht viel, diese Behauptungen zu belegen; die Referentialität soll, glaube ich, auch gar nicht bemäntelt werden. Darunter ist die Auseinandersetzung mit Duchamp am kontinuierlichsten und am weitreichendsten. Ich will ein Beispiel geben, das früheste und unmittelbarste von den zahlreichen, die mir einfallen. Es handelt sich um ein Werk OHNE TITEL von 1986, drei Besen, die an einem Gestell hängen. Dazu lässt sich sagen, dass ein Readymade in dreifacher Ausfertigung durch die



ROSEMARIE TROCKEL, *OHNE TITEL*, 1986,
Holz, 129 x 100 x 15 cm / Wood, 50 $\frac{3}{4}$ x 39 $\frac{3}{8}$ x 6".

Gebrauchs- und Kunstgegenstand, der Duchamp als erster eine paradigmatische Form verliehen hat.

Natürlich ist es auch von Duchamp zum Surrealismus nur ein kleiner Schritt, und Trockel hat ihn vor Jahren schon gemacht. Es ist nicht nur ein ungefähres «Surrealisieren», wenn sie ein Bestiarium von Schaufensterpuppen und Fetischobjekten einsetzt; der Gebrauch solcher Mittel beschwört eine Handvoll Vorläufer herauf, inklusive Papa Duchamp. Schnitt auf ein Galeriefenster, das Duchamp und André Breton 1945 dekoriert haben – da haben wir, Seite an Seite mit den Büchern und Photographien Bretons, eine Schaufensterpuppe und auch einen Kieferknochen.⁷⁾ Ähnlich funktionieren die Drahtapparaturen, die Trockel in zwei Arbeiten benutzt, beides Werke ohne Titel aus den Jahren 1986 und 1988; sie lassen Bilder assoziieren, die man vom surrealistischen Umgang mit Skulptur und Photographie her kennt.

Ich könnte die Liste der Parallelen fortsetzen, aber das hat nur einen Sinn, wenn die Art und Weise von Rosemarie Trockels Referentialität geklärt ist. Meines Erachtens ist sie in den meisten Fällen absichtlich unvollständig, es handelt sich eher um Anspielungen, damit Assoziationen in Gang gesetzt und nicht von vornherein bestätigt werden. Es geht Trockel dabei nicht so sehr um Replikate oder Umkehrungen im einzelnen, sondern darum, einen Bezugsrahmen für die Betrachtung, Einschätzung und Interpretation ihres ganzen Werks zu schaffen. Bemerkenswert an dieser Vorgehensweise – ein deutlicher Unterschied etwa zu Warhol oder Duchamp – ist die Tatsache, dass sich Trockels Vereinnahmungen immer schon auf die Vorgehensweise anderer Künstler wie etwa Warhol oder Duchamp zurückbeziehen, ebenso oder mehr noch als auf die Welt der Gebrauchsgegenstände und ihrer Eigenschaften. Trockel zitiert, setzt Ähnlichkeitsschnipsel ein, die sorgfältig in Klammer gesetzt, in der Schwebe gehalten sind, um dem Betrachter sofort zur Verfügung zu stehen. Deshalb kann ich mir Rosemarie Trockel unmöglich vorstellen, wie sie ihre Bildersprache mit den Worten erklärt: «Ich mache Herdplatten», oder Besen oder sonst was, «weil ich sie benutze», oder gar «weil Frauen sie benutzen» – eingedenk Warhols Äusserung, er habe Campbells Suppendosen gemalt,

weil er jeden Tag Campbell-Suppe zum Lunch esse. Im übrigen wäre ein solches Statement aus ihrem Munde auch nicht besonders interessant – weil ihre Entscheidungen *nicht* in erster Linie darauf abzielen, die Beziehung zwischen der Kunst und den Gebrauchsgegenständen des Alltags neu zu ordnen. Es ist unmöglich, ihre Objekte als Werkzeuge statt als Kunst zu rezipieren. Im Gegenteil, hier ist im «grossen Kaufhaus der Weltkunst» eingekauft worden (um Roses Satz über Plath leicht abzuwandeln). Wie dort kommt man angesichts der weitgestreuten Referentialität bei Trockel kaum umhin, sich zu überlegen, ob sie nicht bereitwillig, absichtlich in die verschiedensten Künstler-«Kluften» geschlüpft ist; ob, mit anderen Worten, Trockels Beschäftigung mit einer Reihe hervorragender männlicher Mentoren nicht ganz bewusst ganz andere Motive hat als die «Suche nach der eigenen, authentischen weiblichen Stimme». Dieses Motiv allein würde nicht ausreichen, um die besonderen Ausprägungen ihrer Kunst zu begründen. Rosemarie Trockels künstlerische Referentialität, ihre Identifikationen etablieren sie als Künstler, noch bevor sie übermitteln, dass sie eine Frau ist, geschweige denn, eine Feministin. Warhol, Duchamp und andere scheinen als ihr Lawrence, James und Salinger zu fungieren, Bezugsgrößen, die sie wie Sylvia Plath für ihre eigenen Zwecke nutzbar gemacht hat und die, anders als bei Plath, weiterhin aktiv an dem Bezugsrahmen von Ambition und Bedeutung bauen, innerhalb dessen sie ihre Kunst gesehen wissen möchte. Es gibt Stimmen, die sagen, Trockel verweigere es, sich «der Autorität zu beugen». Mir scheint, dass sie sich um so besser beugt, um Autoritäten – im Plural! – zu manipulieren, womit sie ausserdem die öffentliche Rolle des Künstlers stabilisieren will.

Autoritäten müssen aus zwei Gründen manipuliert werden: einerseits, um dem Werk einen Bezugsrahmen zu geben und seine Ambitionen deutlich zu machen, und andererseits, um seine idealen Zuschauer benennen zu können, die imstande sind, das Spiel der Anspielungen zu begreifen und die Mischung aus Ähnlichkeit und Unvergleichbarkeit zu geniessen – eine Mischung, in der, wie uns nahegelegt wird, durchaus auch ein Sinn steckt. Mit solchen Strategien gelingt es Trockels ganz spezieller

Ironie, ihre Arbeiten zu durchdringen – und diese Ironie entfaltet genau deshalb ihre Wirkung, weil Trockels Objekte von den Geistern jener anderen Werke heimgesucht werden, deren partielle Neuauflage sie darstellen. Solche Manipulationen funktionieren aber, eben weil sie nur partielle sind, anders als die übliche, ziemlich direkte und stabile Formel für Ironie, die X behauptet (oder zitiert), um ihm die Bedeutung von Y zu geben. Rosemarie Trockel dagegen behauptet X so, dass wir nicht umhin können, diese Behauptung in Frage zu stellen, sowohl in bezug auf die Codes und Bedeutungs-Kanones der Kunstpraxis des 20. Jahrhunderts als auch in ihrer Beziehung zu Ton und Aussage ihrer anderen Arbeiten.

Im Zusammenhang mit dieser letzten Überlegung möchte ich noch einmal aus dem Trockel-Interview von 1987 zitieren. Frage: «Welche Rolle spielt Ironie in Ihrem Werk?» Antwort: «Die Ironie kommt immer zum Einsatz, wenn ich bissig werden muss. Das ist ein Laster, das mich davor schützt, zynisch zu werden.»⁸⁾ An dieser Aussage ist nicht nur bemerkenswert, dass das «Laster» der Ironie zugegeben wird – und wie ironisch dieses «Eingeständnis» ist –, sondern vor allem, dass sie zu Spekulationen auffordert über die Werke, in denen keine Ironie vorkommt. Da Trockel sich der Ironie unregelmässig bedient, unterliegen diese Momente logischerweise dem Zweifel; wir sollen nie ganz sicher sein, welchen Ton sie eigentlich anschlägt. Und diese Ungewissheit liefert eine Art schützender Verkleidung für den nicht-bissigen, nicht-zynischen – sollte ich sagen: den wohlmeinenden? – Aspekt von Trockels feministischen Zielen. Ironie hat die Funktion eines Schirms, eines Schleiers, hinter dem diese Ziele inszeniert werden können.

Abschliessend möchte ich, wenn schon nicht erschöpfend, so doch an ausgewählten Beispielen darlegen, wo diese Ziele zum Ausdruck kommen. Hier zeigt sich meines Erachtens, dass Rosemarie Trockel in ganz anderer Weise auf dem Surrealismus aufbaut, durch eigentümliche Assoziationen oder durch Verfremdungen. Die Feministin Trockel hat eines der wertvollsten surrealistischen Vermächtnisse weiterentwickelt, das schon anderen Surrealistinnen vor ihr zugute gekommen ist – das Werk Meret

Oppenheims. Ich beziehe mich damit auf ihr Talent, das Unheimliche in Objekte einzupflanzen, die uns so vertraut und alltäglich sind, dass sich ein greifbarer und produktiver Schock einstellt, wenn sie aus der Form geraten: unser Geist wird auf Wege geschickt, die er vorher womöglich noch nie beschritten hat. Unversehens nehmen wir teil an einer Überprüfung der Wirklichkeit, nicht zuletzt, weil die Objekte vor uns so real sind. Dieser Effekt stellt sich genauso vor Trockels Bohnenstangen-Strümpfen ein wie vor Oppenheims Teetasse im Pelz, und in beiden Fällen ist er zugleich vergnüglich und verstörend, neckisch und sadistisch. So geschieht es auch angesichts anderer Objekte von Rosemarie Trockel, etwa ihrem seltsamen Trichter mit seinen haarigen Gestalten, oder dem plumpen Holzkissen, aus dem Gips-Innereien hervorquellen. Dann gibt es

ROSEMARIE TROCKEL, DADDY'S STRIPEASE ROOM, 1990,

Holz, Pappkarton, Farbe, 50 x 70 x 50 cm /

Wood, cardboard, paint, 19 7/8 x 27 1/2 x 19 7/8".





ROSEMARIE TROCKEL, *POETIC ILLEGALITY*, 1989,
Gips, Wachs, Bürste, 110 x 70 x 50 cm /
Plaster, wax, brushes, vitrine, 27½ x 27½ x 19⅞".

noch ein Werk OHNE TITEL von 1986: ein eleganter Glasschrank auf langen Beinen mit sieben bronzenen Schöpflöffeln, die meergrün patiniert sind – eine sehr schöne Skulptur, wie ich finde. In diesem und weiteren Stücken ist noch etwas anderes am Werk, etwas Überschwengliches, Nochniedagewesenes und schwer Greifbares: Diese Skulpturen sind wie Träume. Um sie auszuloten, kann die Sprache nur versuchen, die verschiedenen Bedeutungsschichten und -ordnungen auszugraben und zu entwirren, die in den verschiedenen Formen verdichtet sind – die muschelförmigen Schöpflöffel zum Beispiel, potentielle Metaphern für die Vagina, könnten einen Durst löschen, stehen aber unter Glas wie antike, ausgegrabene Handwerkszeuge: das Resultat einer Handlung, die wir zugleich als ehrerbietig und als beherrscht interpretieren können. Um solche

Effekte selbst zu produzieren, müsste die Sprache zur lyrischen Form greifen. Was der Sprache schwerfällt und was Trockel in ihren zusammengesetzten Objekten gelingt (*POETISCHE ILLEGALITÄT* von 1989 wäre ein anderes Beispiel), ist Simultaneität: Wir werden zu Betrachtern von Kunstobjekten – der unförmigen Gipsergüsse im Museum, mit ihrer surrealistischen Herkunft – und ihrer Pflege durch die Putzkolonne nach den Öffnungszeiten, in ein und demselben Moment. Die Sprache kann den Fuss nicht dorthin setzen, wo Hände hinlangen, oder diese Füße schwarz und puppenhaft und, wenn mit einer überfordernden Aufgabe konfrontiert, kraftlos machen. Sie kann das Wirkliche und das Künstlerische, das Politische und das Mythische nicht in genau derselben Formkombination unterbringen – oder zumindest nicht so nüchtern. Wenn wir solche Arbeiten feministisch nennen, werden wir meines Erachtens aufgefordert, den Begriff neuzudenken und damit unsere Aufnahmebereitschaft für neue Botschaften zu signalisieren, Botschaften, die wir in diesem Tonfall noch nicht gehört haben und die auch in keiner simplen oder bestimmenden Weise mit dem «Geschlechtsbewusstsein» ihres Senders zu tun haben. Vielmehr sind wir aufgefordert zu untersuchen, was diese Objekte an sich haben, das die Individualität ihrer Schöpferin überschreitet – und nicht zuletzt deshalb, weil der Individualitätsbegriff nur in geschlechtsspezifischer Weise ermittelt wird. Und schliesslich werden wir eingeladen, uns in Spekulationen zu wagen, die sich, wenn alles klappt, vielleicht sogar von den Intentionen der Künstlerin freimachen. Diese Aufforderungen scheinen es mir wert zu sein, dass wir sie annehmen und als feministisch begreifen.

(Übersetzung: Frank Heibert)

1) Der Titel der Zeitschrift, *Eau de Cologne*, ist eingestrickt in das Bündchen des Pullovers, den – laut Brigid Doherty – die Kritikerin Isabelle Graw trägt, mit der Trockel häufig als Model zusammenarbeitet. Das Werk bildet den Umschlag der Ausgabe Nr. 3, 1989.

2) Jutta Koether, «Interview with Rosemarie Trockel», in *Flash Art* Nr. 134 (Mai 1987), S. 40.

3) Ken Johnson, «Tales from the Dark», in: *Art in America*, Bd. 76, Dezember 1988, S. 141.

4) Deborah Drier, «Spiderwoman», in: *Artforum*, September 1991, S. 118.

5) Die Ludditen waren Arbeitergruppen in England

(1811–1816), die in den Manufakturen die Maschinen zerstörten, weil sie glaubten, dass sie ihnen die Arbeitsplätze wegnahmen; nach dem Arbeiter Ned Ludd. (Anm. d. Übersetzers)

6) Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Virago, 1991, S. 174.

7) Die Installation wurde zum Anlass der Veröffentlichung von Bretons *Arcane 17* in den Schaufenstern des Gotham Book Mart in New York ausgestellt. Eine Abbildung davon befindet sich in A. D'Harnoncourt/K. McShine: *Marcel Duchamp* (Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, 1973), S. 173.

8) Koether, *Flash Art*, S. 42.

Können Bäume weinen?



ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL (KÖNNEN BÄUME WEINEN?), 1990,
Photo auf Papier, 22 x 14,2 cm / UNTITLED (CAN TREES CRY?), 1990, photo on paper, 8 $\frac{7}{8}$ x 5 $\frac{1}{2}$ ".