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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1992)

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

**Rubrik:** Collaboration Rosemarie Trockel & Christopher Wool

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

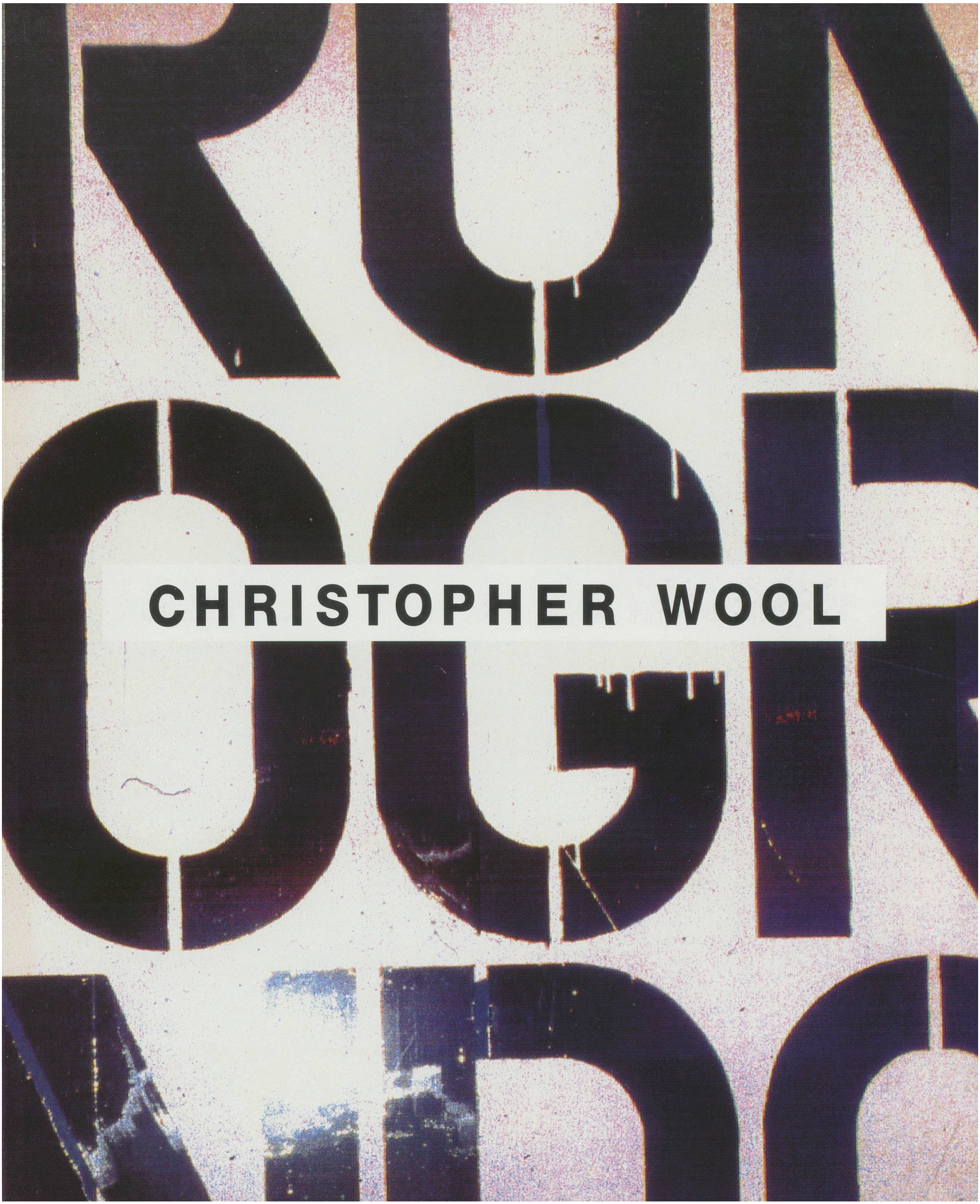
**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 09.08.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# ROSEMARIE TROCKEL



# CHRISTOPHER WOOL

VÉRONIQUE BACCHETTA

# Rosemarie Trockel:

## *Provokation und poetisches Rätsel*

Schon seit Beginn der 80er Jahre ist in Rosemarie Trockels Arbeiten eine Nähe zu einer gewissen feministischen Bewegung spürbar, die im zeitgenössischen deutschen Kunstschaffen eine entscheidende Rolle spielte. Die kritische Arbeit, die Rosemarie Trockel als Zeichnerin, Plastikerin und Malerin entwickelt und die unter anderem um zwei Pole kreist, einen sexuellen und einen politischen, ist in diesem Kontext zu sehen. Doch obwohl in ihrem Schaffen der Frau viel Raum zukommt, kann es nicht mit dem militanten, etwa in den USA oder in England herrschenden Feminismus der 70er Jahre gleichgesetzt werden. Damals attackierten die Frauen mit ihren Forderungen die totale Beherrschung der Kunstinstitutionen durch die Männer. Der Kampf gegen den Avantgardismus und den herrschenden Formalismus ging einher mit politischen und gesellschaftlichen Ansprüchen. Andere, wesensbezogener gesinnte Frauen brachten genuin weibliche Eigenschaften in die Bewegung ein – oder traditionellere Charakteristiken – nahe am Handwerk wie das Weben und das *Patchwork*.

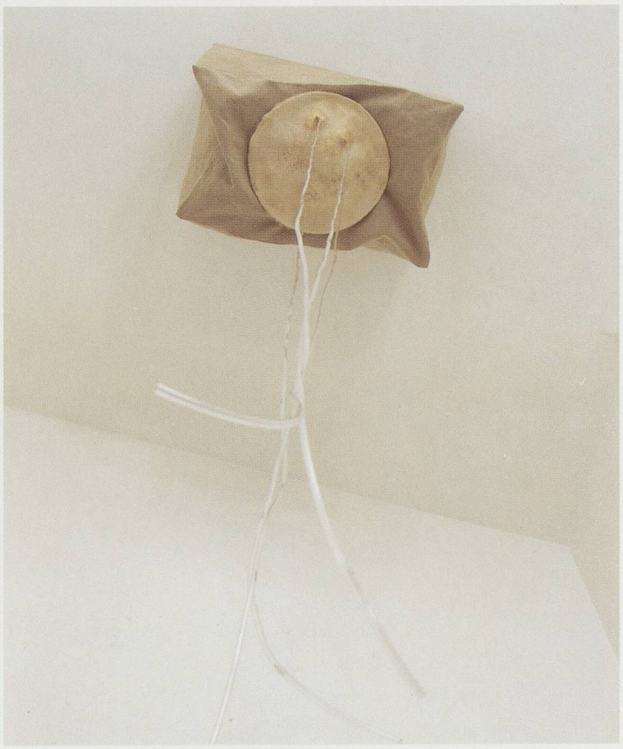
In der Zwischenzeit hat sich die Lage geändert, wie Rosemarie Trockel meint: «Kunst über weibliche Kunst ist genauso langweilig wie die Kunst der Männer über die Männerkunst»[1]. Heute ist es in der Tat so, dass die Analyse der Künstlerinnen vermehrt aus dem Inneren des Kunstmarktes heraus erfolgt, mittels einer kritischen und politischen Strategie, welche die vom Kunstmarkt und den Medien entfaltete Macht in Frage stellt. Barbara Kruger, Sherrie Levine und Jenny Holzer sind – auch wenn sich ihr Engagement nicht darauf beschränkt – Künstlerinnen, die diese Bewegung mittragen. Auch Rosemarie Trockel zieht diese Register. Aber ihre feministischen Forderungen und ihre Kritik hindern sie nicht daran, sich für eine konzeptuelle und zugleich eine expressionistische Kunst einzusetzen. Dieses Interesse geht vorwiegend auf Josef Beuys oder Sigmar Polke zurück, doch teilt sie es auch mit Künstlerinnen und Künstlern ihrer Generation – Thomas Schütte, Ludger Gerdes, Hubert Kiecol, Katharina Fritsch –, die sich ebenfalls des Objekts und einer Vielfalt von Aus-

*VÉRONIQUE BACCHETTA* ist Leiterin des Centre genevois de gravure contemporaine in Genf.

*Preceding pages: ROSEMARIE TROCKEL, FLECKENBILD (DETAIL), 1988, Wolle, 160 x 360 cm / Wool, 63 x 141¾". / CHRISTOPHER WOOL, COLORXEROX.*

drucksmitteln bedienen, um jedem Werk Autonomie zu verleihen und es dem Begriff der stilistischen Einheit zu entziehen. In formaler Hinsicht wurden Rosemarie Trockels Zeichnungen oft mit den Zeichnungen von Beuys verglichen, und wie er benutzt sie in ihren Skulpturen alltägliche Objekte und Fossilien oder Tierskelette, die sie häufig in Vitrinen plaziert. Indem sie jedoch Beuys' ikonographisches Repertoire ironisiert, befreit sie sich von diesem in Deutschland heutzutage allgegenwärtigen Einfluss. Haushaltsgeräte – Bügeleisen oder Küchenherd – dienen ihr als Mittel, den Platz der Frau in der Gesellschaft in Frage zu stellen. Damit bildet sie einen Gegensatz zu Beuys, der die Frau ausschliesslich als Erzeugerin und Fruchtbarkeitssymbol mystifizierte.

Rosemarie Trockel bricht die Verwendung der verschiedenen traditionellen Ausdrucksmittel (Zeichnung, Plastik und Malerei) durch die Einführung industriell hergestellter oder von ihr selbst verfertigter Objekte auf. So steht in OHNE TITEL (1988) eine in den Strassen Kölns gefundene schwarze Schaufensterbüste für Damenunterwäsche auf einem mächtigen Sockel; jeder Brust der Puppe ist ein in weisses Metall abgegossenes Bügeleisen gegenübergestellt. Diese aggressive Mischung nicht zusammenpassender und stummer Objekte ist offensichtlich in der Nähe gewisser Readymades von Marcel Duchamps anzusiedeln, mehr noch aber des CADEAU von Man Ray, bei dem das Bügeleisen von Nägeln durchbohrt wird. Die sexuelle Konnotation ist unverkennbar. Diese wehrlose, von den zwei Bügeleisen bedrohte Schaufensterpuppe zeugt von der Stellung der an die traditionelle Rolle gebundenen und zur gesellschaftlichen und sexuellen Passivität gezwungenen Frau. Eine Spur Humor blitzt einzig in der Entscheidung der Künstlerin auf, die Bügeleisen nicht anzuschliessen. Die Dualität zwischen der Revolte gegen die der Frau auferlegten Stereotype und der Absonderlichkeit, der Phantasie und dem altmodischen Aussehen bewirkt, dass dieses Werk gleichzeitig Provokation und poetisches Rätsel ist. 1985 zeigt Trockel zum ersten Mal ihre Strickbilder im Rheinischen Landesmuseum in Bonn. Die ersten, noch kleinformatigen Bilder wirken mit ihren horizontalen oder vertikalen Streifen wie



*ROSEMARIE TROCKEL, "IT'S A TOUGH JOB, BUT SOMEBODY HAS TO DO IT," 1990, Kuheuter, Leinwand, Plastikschlauch, 52 x 81 x 52 cm / Cow udder, canvas, plastic tube, 20½ x 31⅞ x 20½".*

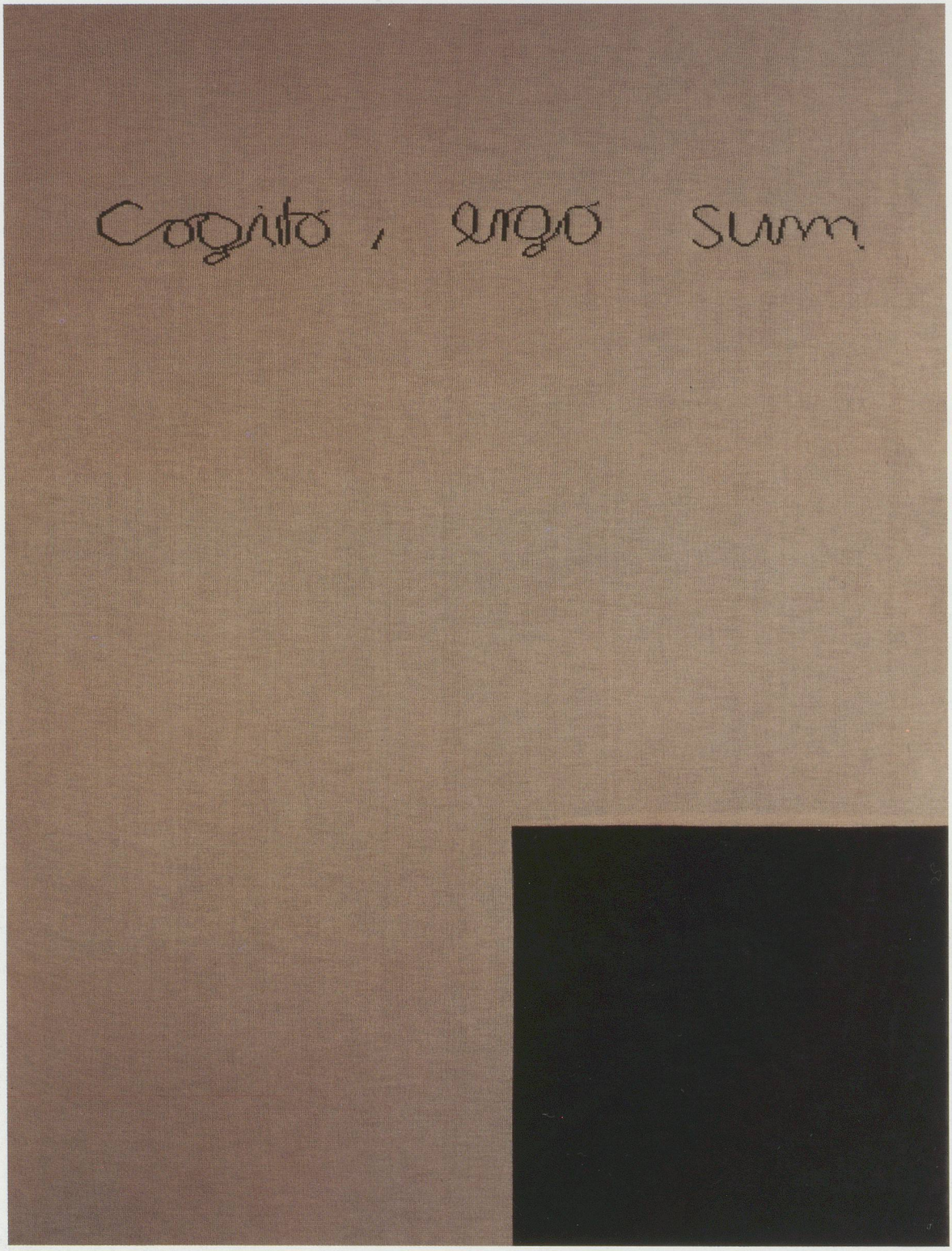
Matrosenpullover. Doch ab 1986 dehnt sich das Format aus, und schon bald werden die abstrakten Motive durch Logos aus den Bereichen Politik und Handel ersetzt: Die Swastika (Hakenkreuz), Hammer und Sichel, der entzückende Hase von *Playboy* und das Wollsiegel treten in Erscheinung und werden so oft wiederholt, bis das Format des Bildes vollständig und gleichmässig damit ausgefüllt ist. Um die Ironie noch zu steigern, wird das Motiv *all over* in computergesteuerte Strickmaschinen eingespeichert und der Stoff industriell hergestellt. Auch hier spielt der Gegensatz zwischen typisch weiblichen Aufgaben und Bereichen – das Dekorative – und der männlichen Domäne von Handel und Politik.

Dem Handwerk und den archaischen Bezügen stellt Rosemarie Trockel die Maschine entgegen. Die Wiederholung und die mechanische Präzision – ähnlich den Serigraphien Andy Warhols – versetzen die

Zeichen auf die Ebene blosser Motive und entkräften ihre politische Wirkung. Indem sie ihre ersten abstrakten Muster Strick- und Handarbeitsheften entnimmt – Muster also, die im übertragenen Sinn wahre Modelle sind –, unterwandert sie auch die geometrische Malerei. Die Wahl dieses etwas lächerlichen, für so dekorative Zeichnungen aber idealen gestrickten Trägers wirft einen ironischen Blick auf die hohe Kunst der Malerei und veranschaulicht sehr gut das Eindringen von bienenfleissigen Strickerinnen in das heroische Gebiet der Abstraktion, das von machistischen Verweisen auf das Verhältnis von Pinsel und Leinwand strotzt. An anderer Stelle verwandeln sich Hammer und Sichel in schön aneinandergereihte, von zittrigen Halbkreisen eingefasste kleine Zeichen. Sie flimmern auf einem Grund roter und weisser waagrechter Streifen, die unweigerlich an die amerikanische Flagge erinnern. Diese einfache Kontextverschiebung entwertet jegliche mit diesen Emblemen verbundene Ideologie und Propaganda.

Die Kleiderserie, bestehend aus Pullis, Balaklawas (Terroristenmütze), Strümpfen, Strumpfhosen und Damenkleidern, gibt erneut Anlass zu verschiedenen Irritationen: nicht nur kehren die politischen Logos in die Abstraktion zurück und die Abstraktion ins Logo, sondern das Kleidungsstück, als Hauptelement im Universum der Mode, wird in den Rang eines Kunstobjekts erhoben. Wenn Rosemarie Trockel beispielsweise die Balaklawa, die den RAF-Terroristinnen und -Terroristen (Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof) als Maske diente, mit *Playboy*-Hasen übersät, zeigt sie, wie gewisse Zeichen in einer antagonistischen Sphäre einen neuen Sinnzusammenhang erfahren, und verleiht diesem Werk einen äusserst zynischen und engagierten feministischen Anspruch. Anfang der 70er Jahre wurde die Gewalttätigkeit dieser Frauen als Erwachen aufgefasst, als eine Form, endlich an der Geschichte teilzuhaben, aber auch als Beweis der Unmöglichkeit, sich in allzu traditionelle und sexistische Gesellschaftsschemen einzufügen. Das ungelenk gestrickte COGITO, ERGO SUM (1988), das wie die besagte Gewalt aus einer Hinterfragung der Freiheit des Handelns und des Denkens entstanden ist, macht eher einen unsicheren Eindruck. Es wirkt wie erstes Gestammel und drängt dem Betrachter die Frage auf, ob denn die Frau je als denkendes Subjekt anerkannt worden ist und ob sie in dieser Aussage wirklich mit eingeschlossen war. Im Zusammenhang mit den Balaklawas weist uns Trockel auf folgendes hin: «Die Masken beispielsweise sind nicht nur von Relevanz in dem, was sie ausdrücken oder auszudrücken versuchen, sondern auch in dem, was sie auslassen. Ihr Gegenstand ist das Nichtvorhandensein»[2]. Die

*ROSEMARIE TROCKEL, BALAKLAVA, 1986, Serie von 5 Wollmützen / Series of 5 wool hoods, Edition: 5.*




*ROSEMARIE TROCKEL, COGITO, ERGO SUM, 1988, Wolle, 210 x 160 cm / Wool, 82⅝ x 63".*

besagten Terroristenmützen verdecken den Mund, lassen nur die Augen sichtbar. Die Person, die die Mütze trägt, ist stumm, nicht vorhanden, passiv. Nun ist es in der Tat so, dass die ganze Geschichte der Psychoanalyse – und ganz vorn die Freudsche – die Frau als minderwertigen Menschen, als unfertiges Wesen betrachtet hat. Natürlich wurde dieser Standpunkt von verschiedenen Autorinnen angefochten: so von der Psychoanalytikerin Luce Irigaray, die in *Speculum de l'autre femme* alle Diskurse von Platon bis Freud aufgreift, um zu zeigen, wie die Frau darin zugleich aus dem intellektuellen, sexuellen, politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bewusstsein ausgeschlossen wurde; so auch Simone de Beauvoir, welche die Trennung zwischen einem Mann-Subjekt und einer Frau-das Andere aufdeckt; oder Hélène Cixous, welche Thesen vertrat, die in Richtung einer beiden Geschlechtern gemeinsamen Bisexualität gehen.

Nun kann man Rosemarie Trockels Schaffen sicher nicht auf theoretische Schriften reduzieren. Sie versucht aber in mehreren Arbeiten, den Platz der Frau in der westlichen Gesellschaft zu definieren, und zwar entgegen Modellen, die die Frau zu einem Wesen entwerten, das seine Lust bloss in der Passivität und seine Entfaltung in der Mutterschaft findet. Metaphorische Verweise auf beide Geschlechter werden bei Rosemarie Trockel vermischt und miteinander konfrontiert. Sie will damit sowohl den Ausschluss und das Sektierertum anprangern als auch die diesem Phänomen zugrundeliegenden Widersprüche offenlegen. So bringt die Gegenüberstellung des gelben Wollsiegels auf rotem Grund und des roten *Playboy*-Hasen auf gelbem Grund auf ulkige Art zwei Formen des Konsums – häuslicher einerseits, sexueller andererseits – zusammen. Gleichzeitig vermag sie auch auf die berühmte trügerische Nähe zwischen der Mama und der Hure zu verweisen. Und indem Trockel in ihrer Arbeit OHNE TITEL von 1988 «Justine Juliette COLLECTION DESIR» auf die Innenseite eines weissen Hemdes schreibt, als handle es sich um die Marke, bringt sie die von Sade zur Symbolisierung von Tugend und Laster einander gegenübergestellten Heldinnen zusammen. Kann man die beiden Begriffe voneinander trennen; muss man zwischen der Passivität der guten Justine und dem Determinismus der bösen Juliette wählen? Lauter Zweideutigkeiten durchziehen diese Arbeit: Die Knöpfe sind auf der linken Seite angebracht, die Manschetten aber für Manschettenknöpfe konzipiert – das Geschlecht des Hemdes bleibt unbestimmt. Wendet sich diese «COLLECTION» nun an die Begierde der Männer oder an jene der Frauen?

Welche Formen diese Frage im Œuvre von Rosemarie Trockel auch immer annimmt – vom ungeschliffenen Expressionismus in KOMALAND (1988) bis zur Raffinesse der industriellen Strickarbeiten und vom direkten Bezug zu höchst symbolischen Annäherungen –, sie verdeckt eine viel drängendere Frage: Ist der Blick geschlechtsspezifisch? In dieser Hinsicht trifft sie sich mit Bataille und den Surrealisten, die den Ursprung unserer Sinne, unserer Erotik und Lust im Primitivismus wähnten. Eine Antwort auf das Geheimnis von Mann und Frau sucht Rosemarie Trockel sowohl in der Prähistorie des Körpers als auch im kulturellen Irrgarten der westlichen Gesellschaft.

Vielleicht aber gibt es gar keine Antwort. Im Werk DAS INTUS LEGERE DURCH DIE SONDERGOTIK (1988) legt Trockel einen metallenen Abguss ihres Fingers neben Reproduktionen mittelalterlicher Plastiken. Indem sie ihren Finger auf diese Weise in das Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen einführt, identifiziert sie sich mit dem Bräutigam, dem Richter, der die Auserwählten, die das Licht ihrer Lampe zu erhalten wissen, von den Verdammten trennt. Handelt es sich aber um eine Sexualisierung des Gerichts?

Manchmal stellt sich diese Frage provokativ, wie in jenem Plakat OHNE TITEL (KÖNNEN BÄUME WEINEN?) (1990), wo ein nacktes, nur mit grossen papierenen Rebblättern bekleidetes Paar durch die Strasse geht; dann wird sie wieder verfremdeter und humorvoller formuliert. Die 1986 erschienene Edition JEDE NACHT BESUCHT UNS EIN TRAUM bietet eine Auswahl an Profilen des erigierten oder ruhenden männlichen Geschlechts, wie es etwa in medizinischen Lehrbüchern dargestellt wird. Setzen wir den Titel des Werks mit seinem Untertitel – EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE DER HÖHEREN TÖCHTER – in Beziehung, so verstehen wir, dass Trockel, mit Freud, das Träumen wahrscheinlich mit dem Sex assoziiert

*ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL (PULLOVER), 1988, Wolle / Wool.*

und die «höheren Töchter» das Objekt, das ihnen die Stillung ihrer Begierde ermöglicht, wählen lässt. Auch wenn Rosemarie Trockel das ödipale Thema der Entwicklung der Libido beim Mädchen aufgreift, verquickt sie mit dieser Entmythisierung doch das Lächerliche und Komische dieser «Porträts».

In gewissen neueren Arbeiten lässt Trockel noch mehr Leichtigkeit und Selbstironie zu, wie bei jenem Werk von 1992, das aus einem roten Wollknäuel besteht, in den ein Augapfel eingefügt ist. Dieser komische Zyklop wird zusammen mit seiner Etikette in einer Vitrine präsentiert, wie sie in ethnologischen Museen stehen. Unweigerlich denkt man dabei an die Person der Künstlerin, ist doch dort zu lesen: «Ich sehe rote Wolle.» Möglicherweise geht hier Trockel, die im gegenwärtigen Kunstschaffen oft mit der Strickbilder-Künstlerin gleichgesetzt wird, auf spöttische Distanz zu ihrer Arbeit, aber

*ROSEMARIE TROCKEL, THE MYSTERY OF MALPICA, 1992,*
*Rettungsring mit Wollüberzug, gestrickt, Ø 60 cm / Life buoy in wool cover, knitted, Ø 32⅝".*

auch zu jenen, die nur diesen Aspekt sehen. Dies mag um so mehr zutreffen, als das auf der Rahmenverzierung stehende Datum – 1985 – mit dem Jahr ihres ersten Strickbildes zusammenfällt.

Doch Trockel gibt die Wolle und das Stricken deswegen nicht auf. Der Rettungsring mit dem Titel THE MYSTERY OF MALPICA (1992) ist vollständig mit einer gestrickten Socke überzogen. Diese derart umkleidete Nachbildung verliert ihre Funktion und wird zu einem abstrakten Zeichen von trügerischer Sanftheit und Vertrautheit, spielt doch der Titel auf das Drama der auf geheimnisvolle Weise in den Fluten von Malpica umgekommenen Seeleute an.

Wenn Trockel auch weiterhin den formalen, sexuellen oder sozialen Aspekt der aus dem Alltäglichen bezogenen Objekte herausarbeitet, so scheint sie doch ihre Wahl heute auf Themen auszudehnen, bei denen die Gewalt zwar immer noch spürbar ist, aller-

*ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL (ES GIBT KEIN UNGLÜCKLICHERES WESEN UNTER DER SONNE ALS EINEN FETISCHISTEN, DER SICH NACH EINEM FRAUENSCHUH SEHNT UND MIT EINEM GANZEN WEIB VORLIEBNEHMEN MUSS), 1991, Bronze, Kunsthaar, 140 x 56 x 20 cm / UNTITLED (NO ONE UNDER THE SUN IS MORE MISERABLE THAN THE MAN WHO HAS A FETISH FOR A LADY'S SHOE AND MUST MAKE DO WITH THE WHOLE WOMAN), 1991, bronze, synthetic hair, 55 x 22 x 7⅞".*

dings in «natürlicheren» Ausprägungen – oder primitiveren. Dies träfe auf ihre Tiere zu, beispielsweise in der Arbeit aus dem Jahre 1990 GEWOHNHEITSTIER (1: BETRUNKENER HUND, 2: REH, 3: DACKEL), die sie zusammen mit einem Video präsentiert, das sich aus mehreren von verschiedenen Tieren handelnden Sequenzen aus den Jahren 1978–1990 zusammensetzt. Ein weiteres Beispiel wäre der Ende 1991/Anfang 1992 in der Galerie Amélio Brachot, Paris, am Schwanz aufgehängte bronzene Seehund. Man darf sich fragen, ob Trockel nicht eine persönliche «Archäologie» der Rolle und der Darstellung des Opfers in der westlichen Gesellschaft betreibt.

*(Übersetzung: Irene Rey)*

1) Jutta Koether, Interview von Rosemarie Trockel, *Flash Art* Nr. 134, Februar/März 1987, S. 42.
2) Ibd., S. 40.

*VÉRONIQUE BACCHETTA*

# Rosemarie Trockel:

## *Provocation and Poetic Enigma*

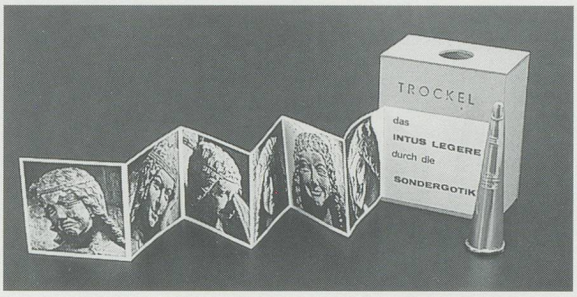
Since the start of the '80s, Rosemarie Trockel has been rather close to a certain feminist fluidity that has played a decisive role in contemporary German creativity. In this context, through drawing, sculpture and painting, Trockel has elaborated a critically oriented oeuvre centered between two poles: sex and politics. Yet although, by and large, she treats the subject of women, her work is not in any case comparable to the feminist militancy that reigned in the '70s in such places as the United States and England. During that period, demands violently confronted the exclusive presence of men in artistic institutions. The fight against avant-gardism and established formalism was tied to political and social exigencies. Other, more essentialist women supplanted this struggle with innate—or more traditional—feminine qualities closely related to handicrafts, such as weaving and patchwork.

Today the situation has changed, as Trockel tells us: "Art about women's art is just as tedious as the art of men about men's art."[1] Indeed, the analysis by women artists is now being made more from within the art market through a critical and political strategy calling into question the established power of the market and the media. Barbara Kruger, Sherrie Levine and Jenny Holzer, even if they are not exclusively devoted to this activity, are contributing to this movement. Trockel plays in this same register. But feminist demands and her critique do not overwhelm her preoccupations with an art at once conceptual and expressionistic, which derives in large part from Joseph Beuys and Sigmar Polke but which she shares with other artists of her generation—Thomas Schutte, Ludger Gerdes, Hubert Kiecol, Katharina Fritsch—who also avail themselves of the object and multiply media so that each work, in its autonomy, might elude the notion of a stylistic whole. Formally, Rosemarie Trockel's drawings are often compared to Beuys's, and like him, she re-uses in her sculptures everyday objects and fossils, or animal skeletons, which she often presents under glass. Rosemarie Trockel liberates herself from this influence—today omnipresent in Germany—by treating Beuys's iconographic repertoire ironically. She uses home appliances—an iron, a stove—to call into question the

*VÉRONIQUE BACCHETTA* is curator at the Centre genevois de gravure contemporaine, Geneva.

woman's place in society, in opposition to Beuys, who exclusively mythified woman as genetrix and symbol of fertility.

In Trockel's work, the use of different traditional means of expression (drawing, sculpture, painting) is liberated by the introduction of industrially produced objects or objects she has made herself. Thus, in UNTITLED (1988), an imposing pedestal supports the black bust of a feminine lingerie mannikin found in the streets of Cologne, whose breasts face two irons cast in white metal. This aggressive mix of incongruous, mute objects obviously comes close to certain ready-mades of Marcel Duchamp, but comes even closer to Man Ray's GIFT, in which the iron is pierced with nails. The sexual connotation, of course, is clear. This defenseless mannikin, threatened by irons, bears witness to the condition of woman subjected to her traditional role, reduced to a passivity both social and sexual. The only trace of humor lies in the fact that the artist has chosen not to plug in the irons. The duality between the revolt against stereotypes imposed on women and the strangeness, whimsicality, and quaintness of this work make it at once a provocation and a poetic enigma. In 1985, at the Rheinisches Landesmuseum in Bonn, Trockel presented her knitted pictures for the first time. The earliest ones, small in format, give the impression, with their horizontal and vertical stripes, of sailor's sweaters. By 1986, however, the format expands and the abstract motifs are soon replaced by logos borrowed from the political and commercial sphere: the Swastika, the sickle and hammer, the charming *Playboy* bunny, and the label of quality for wool (Woolmark) all make their appearance and are multiplied until they completely and evenly fill up the format of their frames. For a little more irony, the motif "all over" is programmed on a computer and the canvas worked by industrial knitters. But once again there is conflict between the "typically" female tasks and domains, such as decoration, and the masculine realm of commerce and politics.

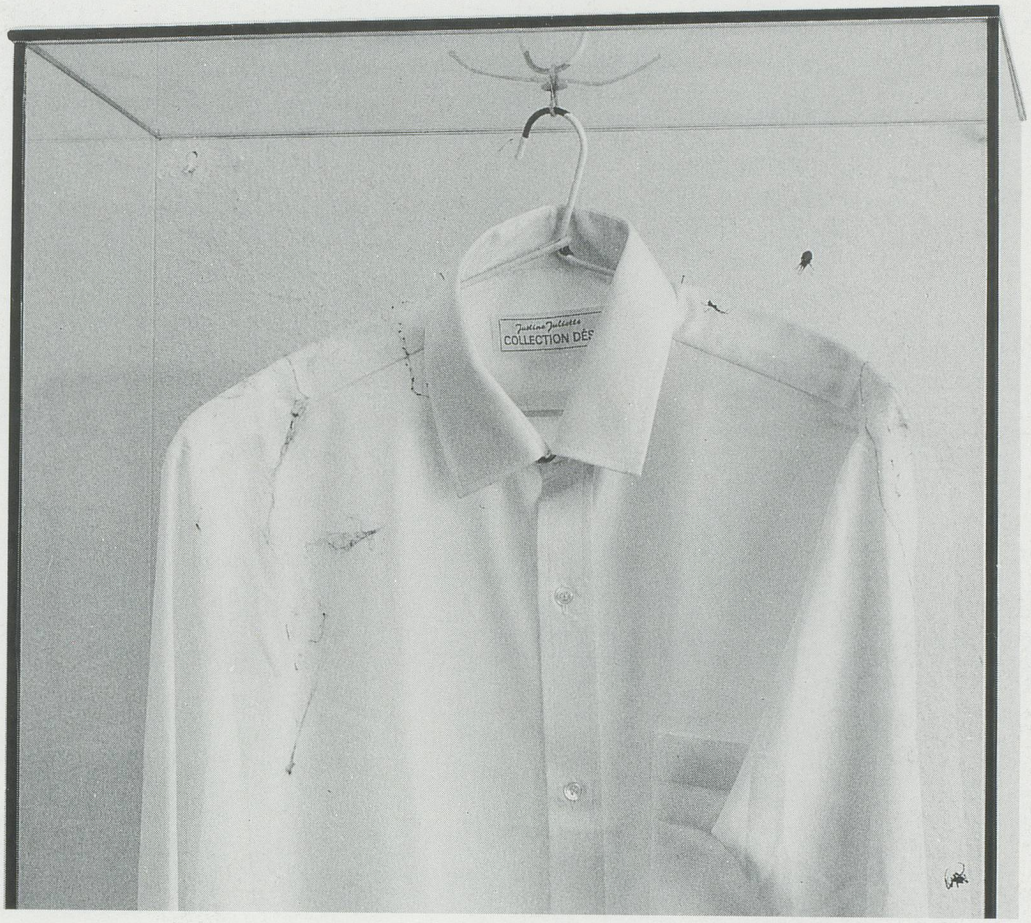



*ROSEMARIE TROCKEL, DAS INTUS LEGERE DURCH DIE SONDERGOTIK, 1988, Silber, Pappe und Papier, 18 x 18 x 6 cm / SILENT READING IN THE MANNERIST GOTHIC STYLE, 1988, silver, cardboard and paper, 5 x 5 x 2¼", Edition: 15.*

Against handicrafts and archaic references Trockel pits the machine. Repetition and mechanical precision enable her, as in Andy Warhol's seriographs, to level the political impact of these signs by likening them to simple motifs. But by taking her first abstract models from women's magazines specializing in knitting and "women's work"—models which metaphorically are real patterns—Trockel also alienates geometric painting. The choice of this knitted support, derisory and ideal for such decorative designs, casts an ironic glance at painting as a major art, perfectly illustrating the intrusion of knitting onto the heroic terrain of abstraction, invaded by macho references to the relationship between paintbrush and canvas. Elsewhere, the hammer and sickle are transformed into an alignment of little signs, very straight and surrounded by flickering semicircles that clash against a background of white and red horizontal stripes that aggressively recall the American flag and at the same time, through a simple displacement of context, deflate all the ideology and propaganda linked to these emblems.

The series of articles of clothing—sweaters, balaclavas, stockings, panty hose, and dresses—is again the occasion for several disfunctionings: not only do the political logos return to abstraction, and abstraction to the logo, but the clothing, the principal element of the realm of fashion, is raised to the level of art object. The fact, for example, of sprinkling *Playboy* bunnies over a balaclava, the garment that German terrorists Gudrun Ensslin and Ulrike Meinhof used as a mask, shows a recontextualization of certain signs in an antagonistic realm and charges the work with a very cynical and engagé feminist perspective. In the early '70s, the violence of

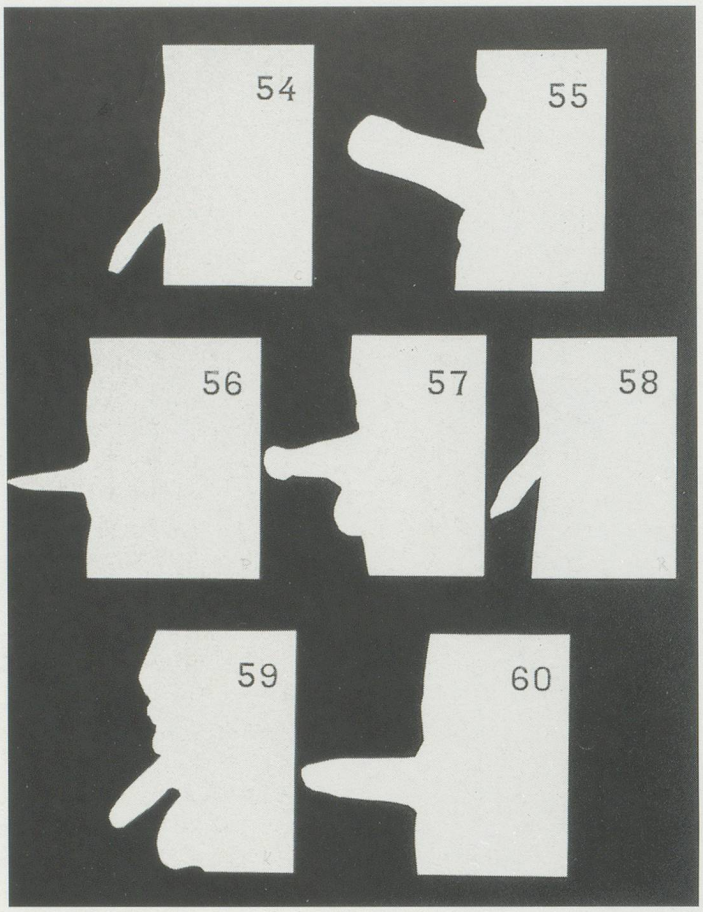
ROSEMARIE TROCKEL, KOMALAND (DETAIL), 1988, Gips, Kupfer, Holz, Stoff, 106 x 40 x 45 cm / Plaster, copper, wood, fabric, 41¾ x 15¾ x 17¾". (PHOTO: CHRISTIAN BAUR)



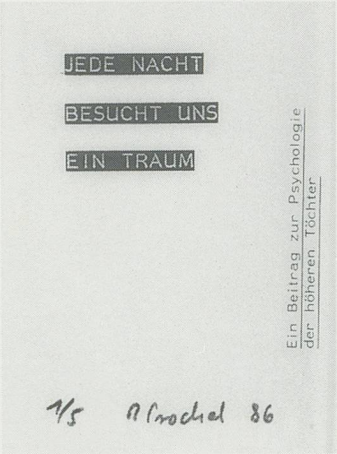

ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1988,
Holz, Glas, Hemd, Spinnweben, 200 x 50 x 30 cm / Wood, glass, shirt, cobweb, 78¾ x 19⅝ x 11⅞".

these women was understood as an awakening, a way of finally taking part in history, but also as proof of the impossibility of integrating oneself into overly traditional and sexist social schemas. Born, like this violence, of a questioning of freedom of action and thought, the awkwardly knitted COGITO ERGO SUM (1988) gives instead an impression of uncertainty. Its faltering appearance forces the spectator to wonder if women have ever been recognized to be thinking subjects and if they were really affected by that famous statement. Commenting on the balaclavas, Trockel fills us in: "The masks, for example, consist not only of what they say or intend to say, but also of what they exclude. They have absence as their subject."[2] These ski masks mask the mouth and let only the eyes show through; the person who wears one is mute, absent, passive. It is true that the entire history of psychoanalysis, especially Freudian, has considered woman as a kind of sub-man, an unfinished being. This point of view has, of course, been much contested by numerous writers: by the psychoanalyst Luce Irigaray, who in *Speculum de l'autre femme* re-examined all arguments from Plato to Freud and denounced their exclusion of women from intellectual, sexual, political, social, and cultural consciousness; by Simone de Beauvoir, who shed light on the separation between man as subject and woman as Other; and by Hélène Cixous, who has advanced arguments tending to assert a bisexuality common both to women and men.

Obviously it is not possible to tie Trockel's work to theoretical writings. But in many works she seeks indeed to define woman's place in Western society, opposing the models that reduce her to a being that finds pleasure only in passivity, and fulfillment in maturity. Trockel juxtaposes and mixes metaphorical references to both sexes, as much to denounce exclusion and sectarianism as to expose the contradictions




*ROSEMARIE TROCKEL, JEDE NACHT BESUCHT UNS EIN TRAUM, 1986, Pappe, Papier / EVERY NIGHT A DREAM VISITS US, 1986, cardboard, paper.*




that are the cause of this. In this way the juxtaposition of the yellow Woolmark sign on a red background with a red *Playboy* bunny on a yellow background allows two types of consumption, domestic and sexual, to coexist, and may also be a reference to the famous, fantastical dilemma between Mom and whore. By inscribing on the inside of a white shirt, "Justine, Juliette Collection Désir," as though this were the brand name, Trockel brings together the two heroines who for Sade symbolized, respectively, virtue and vice. Is it possible to separate the two terms? Must one choose between the passivity of the good Justine and the determinism of the bad Juliette? The entire work is fraught with ambiguities, for the shirt remains indeterminate, since the buttons are on the left and the cuffs are designed for cuff links. Is this Collection aimed at the desire of men or of women?

Whatever form this question may take—from the almost "brut" expressionism of KOMALAND (1988) to the refinement of the industrial knittings, from direct contact to the most symbolic of approaches—it overlaps with another, more urgent question in Trockel's work: Does the gaze have a sex? And in this she is akin to Bataille and the surrealists, who looked to primitivism for the origins of our senses, eroticism, and pleasure. Trockel is seeking an answer to the mystery of man and woman both in the prehistory of the body and in the cultural mazes of Western society.

But perhaps there is no answer. In SILENT READING IN THE MANNERIST GOTHIC STYLE (1988), Trockel sets a metallic mold of her finger alongside photographic reproductions of medieval sculptures. By thus inserting her finger into the parable of the Wise and Foolish Virgins, Trockel identifies with the Bridegroom, with the Judge who will separate the elect, who will know how to keep their lamps lighted, from the damned. But is this a sexualization of the Last Judgement? This question arises provocatively sometimes, as in the poster affiche, UNTITLED (CAN TREES CRY?) (1990), in which we see a naked couple marching down the street clothed only in large paper grape leaves, but also with more distancing and humor. The 1986 edition of JEDE NACHT BESUCHT UNS EIN TRAUM (Every Night a Dream Visits Us) offers us a selection of male sexual organs, erect and at rest. These silhouettes look as if they were taken from a medical journal. When we relate the title to the subtitle—EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE DER HÖHEREN TÖCHTER (A Contribution to the Psychology of the Cultured Daughters)—we realize that Trockel is probably, like Freud, associating dream with sex and is giving "big girls" the choice of the object that will allow them to realize their desire. But if Trockel is broaching the Oedipal theme of the evolution of the libido in young girls, she is tempering this demythification with the ridiculous and comical aspect of these "portraits."

*ROSEMARIE TROCKEL, ICH SEHE ROTE WOLLE, EINGEFÄRBTES WACHS, 1985, Wolle, Glas, Plastik / I SEE RED WOOL, TINTED WAX, 1985, wool, glass, plastic.*

In certain more recent works Trockel allows herself even more lightness and self-mockery, as in the 1992 work, in which an eyeball is mounted on a ball of red wool. This odd cyclops accompanied by a label is displayed in a glass case as in an ethnographic museum, and can only be associated with the artist's person, since one reads: "Ich sehe rote Wolle." (I see red wool.) It's possible that Trockel, often identified on the contemporary scene as the artist who knits pictures, is here taking a mocking step back from her own work, as well as from those who see only that aspect of it. This would seem all the more true as the date inscribed on the card is 1985, the year of her first knitted work. But, for all that, Trockel has not given up wool and knitting. The lifebuoy entitled THE MYSTERY OF MALPICA (1992) is entirely covered with a knitted sock. This replica, thus enveloped, loses its function to become a mere abstract sign whose softness and intimacy is deceptive, since the title suggests the drama of the sailors who mysteriously disappeared in the waters of Malpica. If she is still manipulating as much as before the formal, sexual, and social aspects of objects she takes from everyday life, she seems today to be broadening her choices to include subjects in which the violence is always palpable, though in more "natural" or more primitive forms. This would seem to be the case with the animals in, for example, CREATURE OF HABIT (1: DRUNKEN DOG, 2: DEER, 3: DACHSHUND), from 1990, presented with a video composed of several sequences showing different animals, dated 1978–1990; or with the bronze seal hung by the tail in the Amelio Brachot gallery in Paris in late 1991/early 1992. One wonders if Trockel is not giving herself over to a personal "archaeology" of the role and representation of the victim in Western society. *(Translation from the French: Stephen Sartarelli)*

1) Jutta Koether, "Interview with Rosemarie Trockel," *Flash Art*, No. 134, February-March, 1987, p. 42.
2) Ibid., p. 40.

*ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1991, Wolle, 250 x 160 cm / Wool, 98½ x 63".*

*ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1991, Wolle, 250 x 160 cm / Wool, 98½ x 63".*

BARRETT WATTEN

# AS OBJECTS OF

*I wanted to demonstrate that words often understand themselves better than do those who use them.* FRIEDRICH SCHLEGEL, *"On Incomprehensibility"*

*What is under*
*the lard*
*in Beuys's yard?* CARLA HERRYMAN, *"Sublimation"*

In a modern feminist counterproposal to the aesthetic horizons of German romanticism, Rosemarie Trockel's work creates the illusion of an ever-expanding continuity of meaning that is at the same time disrupted in a poetics of resistant objects. Central to this effect is the status of the fragmentary and incomplete, the as-yet-to-be-determined ironies of scale and intention that configure around the irreducible self-evidence of her sculpture. Trockel's version of romantic irony is materially specific and constructive; it builds a series of motivated relations between its separate instances, beyond the individual works. The effects of meaning that result, however—unlike those of her masculine predecessors, in a lineage of displacement from Duchamp's bottle rack to Haim Steinbach's lava lamps—are not always so neatly accounted for by the "semantic shifts" by which they have been constructed. Negativity in Trockel's work does not lead necessarily to transcendence; the unresolved space of construction in her diverse projects implies an untotalizable agency precisely assignable to their maker being a woman.

When Trockel's work has not been assimilated as a further instance of the universal ironies of masculine displacement, as evidently in the benignly collegial view of Arthur Danto, it has been elevated as the answer to a set of reified assumptions about meaning and intention: "[Her art] challenges premises about consistency, authority, bipolar opposition, the unified subject, fixed meaning, and autonomy. Hers is an art that heightens awareness of difference, especially as related to the representation (or lack thereof) of women." (Sidra Stich) Ironic absence, then, is turned to feminist use as a representational project, indicating by indirection the space where femininity should be as being the same as the difference (from itself) that can be perceived. It is a short leap from the authority invested in this counterrepresentation to more traditionally thematic readings: "With the vase image itself she suggests a range of representations that juxtapose the 'natural', the reproductive, woman, and feminized commodity." (Elisabeth Sussman) Insofar as each of these generic categories destabilize a pregiven universal of masculine identity they can be read as themselves.

How Trockel's work deals with these demands for restabilized counters to established meaning is, in a productive paradox, one of the tests of the generative capacity of her art—that aspect of it which addresses itself to new meaning and consequently ex-

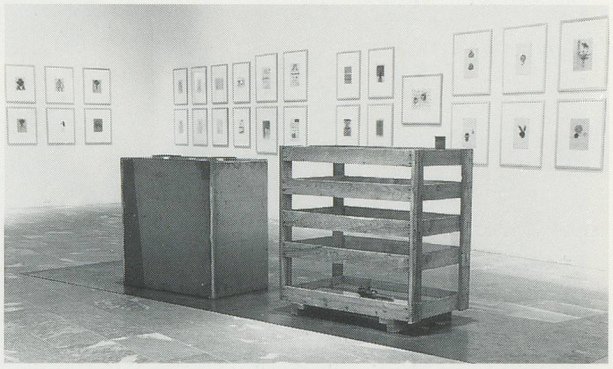
BARRETT WATTEN is the author of recent volumes of poetry, *Under Erasure* (Zasterle Press, Canary Islands); *Leningrad: American Writers in the Soviet Union;* co-editor of *Poetics Journal,* and associate editor of *Representations.*

panded horizons. It is important to see how her constructed effects differ from those of a wide range of artists working within the genre of recombinant objects—whose projects range from commodity irony (Steinbach, Jeff Koons, Annette Lemieux) to post-conceptualist affect (Georg Herold, Dawn Fryling) to reconfigured identity (Robert Gober, Nayland Blake). Where each of these projects stays stylistically close to the limits of an object-based poetics, it is particularly the range and asymmetrical "system" of Trockel's work that moves it away from the generic limits of objective irony. The manner in which each of her works negotiates and defines a widening semantic field leads to analogies with early romanticism's fascination with fragmentation as the necessary counterpart to meaning. We begin to see what kind of sense it makes that Rosemarie Trockel's work presents itself rather than represents something else. Her avoidance of the totalizing authority of male romantics—and specifically the negative space in which it is reinvented and guaranteed—likewise gives evidence of what it means that her presentation is authored by a woman.

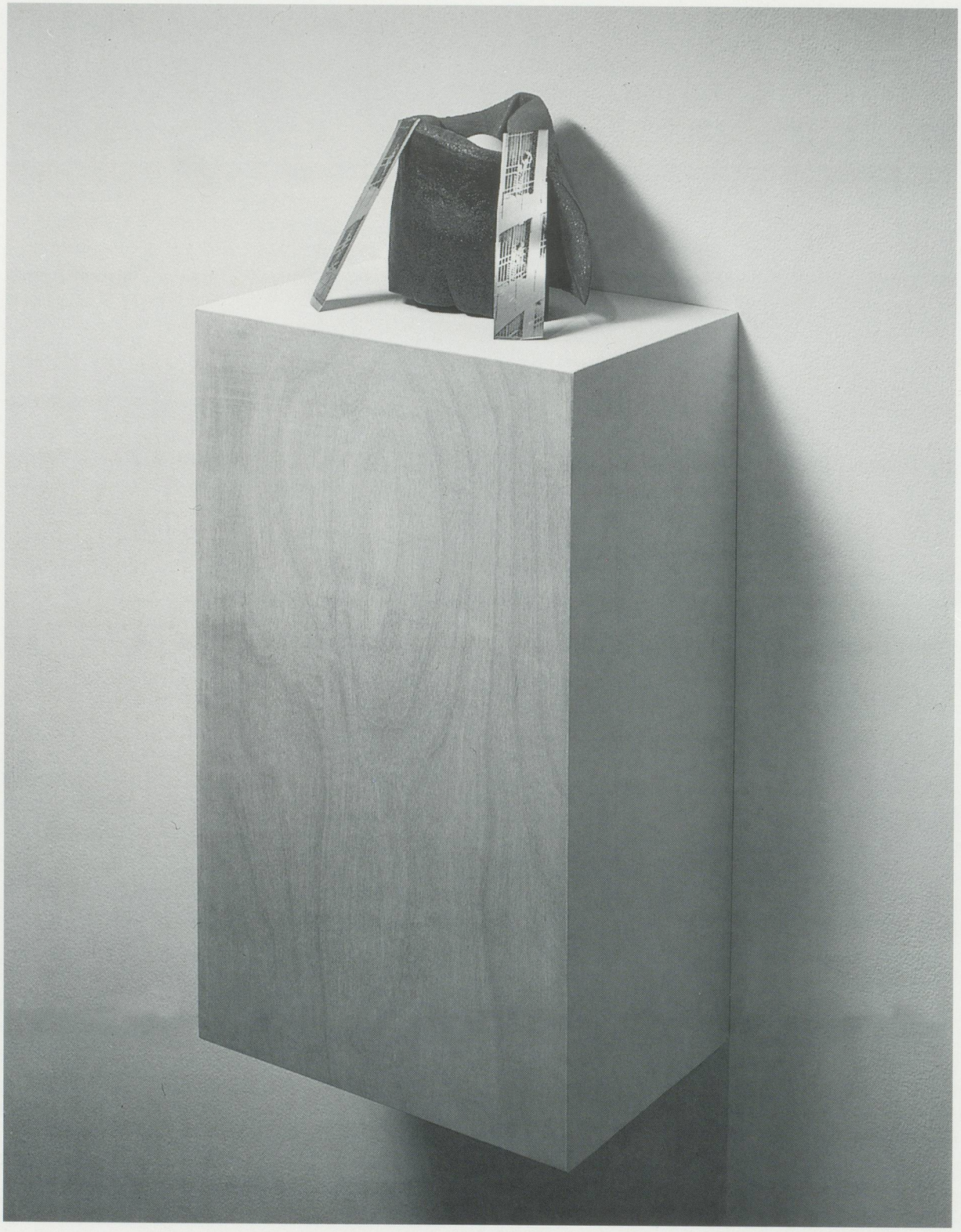
The most shockingly presented instance of constructed meaning in her work must be the parthenogenic monster entombed in PENNSYLVANIA STATION (1987). The negativity embodied here seems final, absolute—at the bottom of the otherwise glassy lake there is a pool of black liquid—yet at the same time it precisely negotiates Trockel's larger structural problematic of new meaning as opposed to stabilizing representation. This blasted, microwaved mermaid fetus stands resolutely against all contestable qualities and expectations of the feminine even while at the same time it has been given "birth" as a unique "form of life." Read in the context of its allegorical framing—confined at the bottom of a rough wooden packing crate, placed side-by-side in turn with a steel rectangular box topped with circular plates as from an abstract electric range—it is a residue of natural process left over from the self-canceling ironies of art. It is also a monstrosity of sorts in Trockel's oeuvre, part of its shock value being its stylistic unlikeness to the rest of her work as much as its references to stillborn horizons for the feminine. As a created instance of negative meaning, it speaks as if in place of a false object denying any intention for fixed representational status.

A residual nature is thus equated with the false object of art. If this abortion seems to undermine the horizon of production, an opposite twist to the crea-

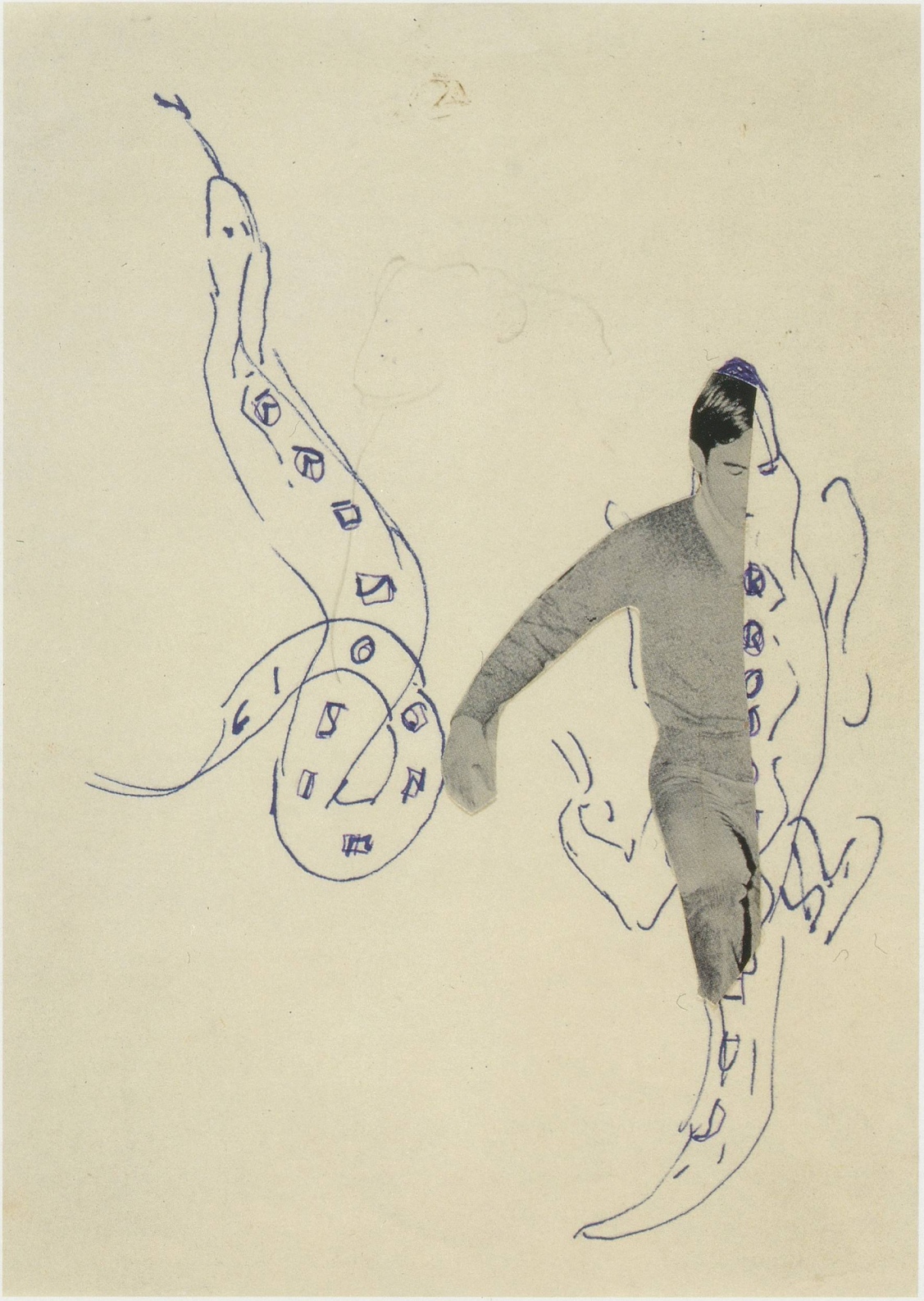
*ROSEMARIE TROCKEL, PENNSYLVANIA STATION, 1987, Installation Museum of Modern Art, New York.*



tion of new meaning is given in Trockel's consciously produced "art-by-the-yard" woven works. What MADE IN WESTERN GERMANY (1987), for instance, presents is not a single ironic moment but a continually productive capacity. Any single, authorial agency is metaphorically denied here by the automatic materiality of computer-generated design. If one may speak of psychological "material," there is always more coming to the surface of what is seen—even if it always "says" the same thing, from the same authorizing source; it is only arbitrary how much of it is defined by its framing support. Such an endlessly productive subjectivity—metaphorized by Coleridge as the continuous strains of an "Aeolian harp"—is both counterpart and guarantee of the romantic fragment; thus one looks for the ways that this repetitious and alienated surface conveys a partial truth determining a more systematic whole. It does so in a particularly historical way—a black-and-blue "Western Germany" playing diploid part to a then-unrealized organic whole much as the disarray of German nationality in its *Kleinstaaterei* gave rise to the totalizing horizons of romanticism. Trockel's ironic undertone is double—this effect itself, she seems to say, is one of Germany's national produc-

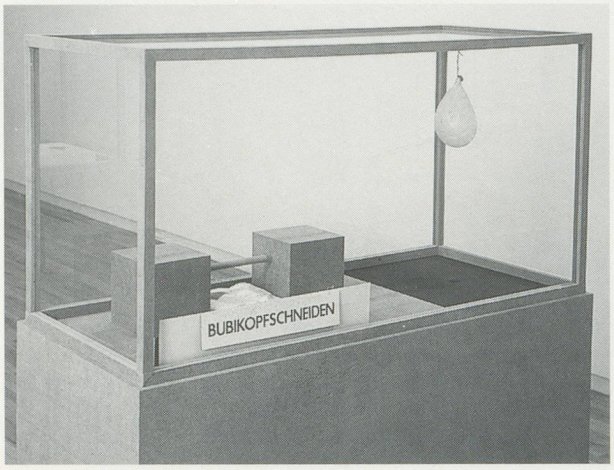


*ROSEMARIE TROCKEL, MELANCHOLIA, 1989, Gips, Aluminium, Offsetplatte, Holz und Schaumgummi, 63,5 x 30 x 20,3 cm / Plaster, aluminum, lithograph plate, wood and foam, 25 x 11¾ x 8".*



*ROSEMARIE TROCKEL, S.O.S., 1984,*

*Tinte, Photographie auf Papier, 29,5 x 21 cm / Ink, photograph on paper, 11⅝ x 8¼".*




*ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1988, Holz, Hartfaser, Glas, Plastik, Gummi, Schweineblase, Baumwollhemd, Acrylfarbe, 179 x 160 x 70 cm / Wood, masonite, glass, plastic, rubber, pig bladder, cotton shirt, acrylic paint, 70½ x 63 x 27½".*

tions, a machine that once set in motion reproduces automatically while replacing and redefining the labor (in both senses, biologic and economic) of women workers.

In the sense of presentation here, "it speaks" as if the fragment, the symptom, the two-second sound bite, the computer handshake looking for its mate, or the pottery shard from Pompeii are the initializing moment in an object-based communication. The circuit of feedback has not yet been established, but that which is presented embodies agency in demanding a wider frame for a meaning that is yet to come. Many of Trockel's anecdotal, combinatory sculptural works—often raised on plinths or encased in vitrines—devote their unnatural, seemingly overly articulated arguments to making such an effect. The portentousness of the cubic dumbbells pinning down a starched shirt, as well as the label *"Bubikopfschneiden,"* in UNTITLED (CUTTING A BOBBED HAIRSTYLE), 1988, is matched and undermined by the inflated pig's bladder with "not-unhappy" face penciled in, suspended comically over a constructed abyss. Relations are motivated between these elements by their being encased within a museum vitrine, thus raising the value of their intention; but meaning is left suspended between the heavy dumbbell and the light wit. One peruses such a work as if it has the meaning it seems to say it had, thus introducing an indifference more like browsing among items in a store than the Duchampian moment of self-identification with what one cannot identify with. But the authority remains here with the productive side of the communicative dyad—the "it speaks as if important" effect is created by the fragmentary poetics of the work; there is little reason for privileging consumerism over any other approach to what needs work to figure out.

The effect of many of these objects placed side by side, however, encourages their being read as in an emporium of equivalent conundrums; thus, ironizing intentions play to a decentering, supposedly feminine desire that shops until it drops. So in UNTITLED (THE SOUL IS A SILLY DOG), 1989, the string of pearls that has fallen randomly to complete the outline of a face might be seen more as an object of desire than as a test in gestalt psychology; the absurdist tag *Die Seele ist ein dummer Hund* might point the shopper to some kind of consumerist guilt than to Woyzeck's post-romantic self-image. The use of numerous motifs relating to cognition, however, discourages such consumerist readings; it is self-consciousness, with all its burdens as the a priori source of knowledge, that is being referred to and refigured in many works that question any immanent capacity to complete the necessary forms of representation. So in 1988 Trockel scripts the *"cogito ergo sum"* into one of her woolen works, but it is the inauspicious black square in the corner that reduces that certainty to an example of unsteady handwriting. Brains and intelligence, in this manner, are ironically undermined everywhere—as if to have identified the criterion of a test were better than to have passed it. So in one work, DÜRER, 1989, one of Durer's magic squares, badly reproduced on cardboard, mocks the status of a transcendent, even national icon of genius; in another, a string of undecodable ciphers in an untitled wool work of 1989 are no more representative than the sketchy stick figure they seem not to explain. In a number of Trockel's works this deficiency of explanation is figured as brains simply

pouring from the head in displays that would seem, viscerally at least, to transcend understanding.

It may thus appear that Trockel, in so thoroughly rescripting the authority of the German tradition, would have too easily passed the muster of "male-tested fashion" set for herself in the work bearing that logo. The question of her presentation would thus be rephrased in terms of "Who's looking?"—These objects are being presented to whom; what are the terms of their address? This is an open question, and to answer it I may refer Trockel's work to a wider range of recent aesthetic options than simply the ironic poetics of decontextualized objects. In the work of quite a number of recent American women poets working with language (much as Trockel uses objects) as a critique of subjectivity, there are similar effects of obliqueness, indirection, and resolute materiality. So in the writing of Lyn Hejinian, Laura Moriarty, Jean Day, Diane Ward, Erica Hunt, Leslie Scalapino, and Carla Harryman—all writers of about the same post-war generation as Trockel—the totalizing horizons of language are rewritten in the material resistance of the medium itself, which then restructures the possibility for meaning—but in a way that does not automatically guarantee, by negative means, the reinstallation of an authorizing, central locus of self-consciousness or identity.

For Carla Harryman:

> Distortion in personality attracts allies because I don't want to. This little secret I keep from my predecessors whose interchangeable parts have the part they when I obey. The standard face acts recognized.
> ME: That fuses identity to everything.

Jean Day splits identity into two kinds of text:

> ...and the jot paint the experience of this, our disturbed spot. It is (and we have positively identified it!) momentarily her own, rich and picturesque, then slides over, off the pleasurable randomness of subjectivity, falls back to the simple oppositions of ones and twos. "He kicks her canteen down the road." She pulls a gas can from the trunk of her car; this means she'll be back again, later

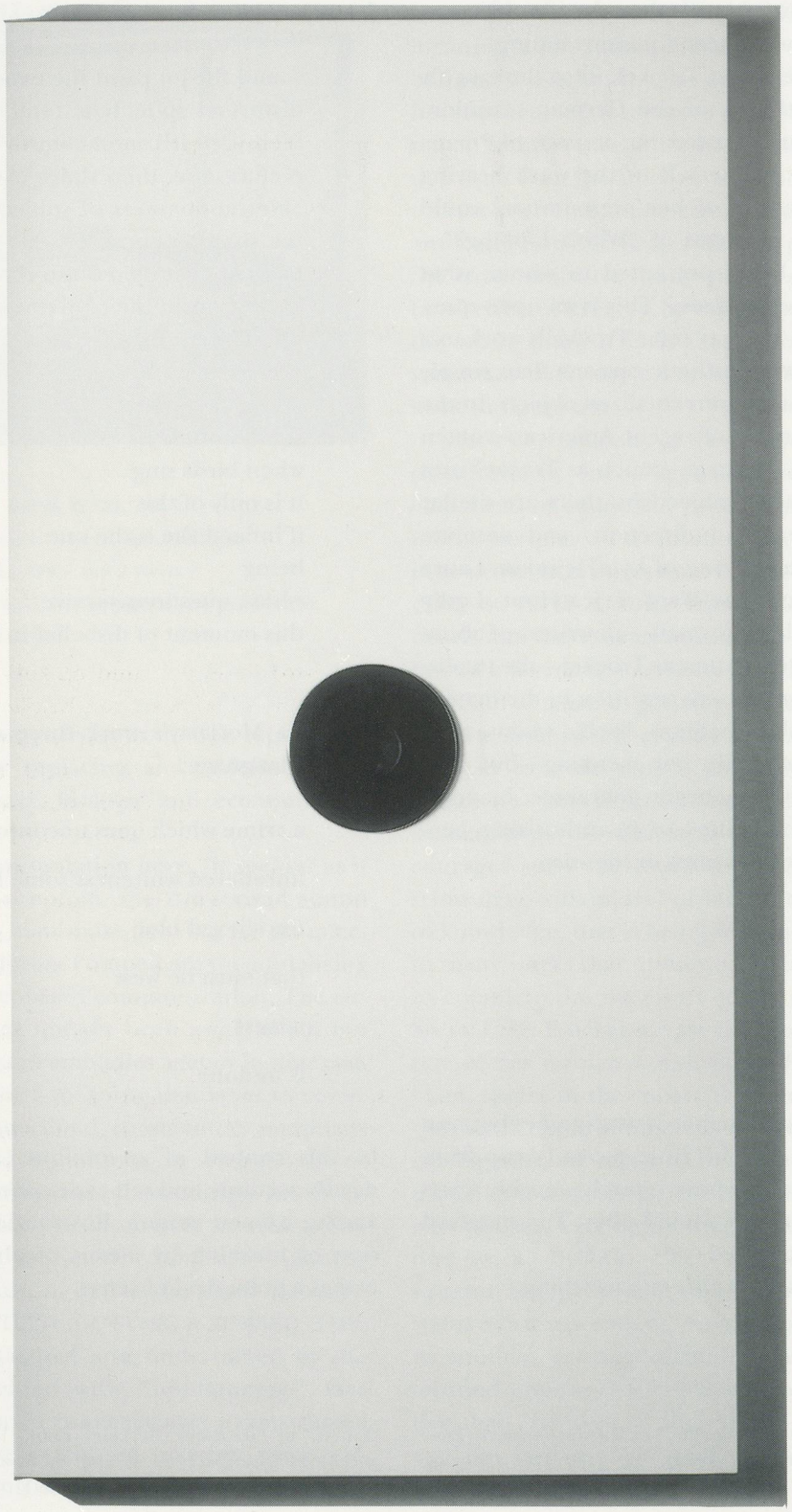
> In my country
> when birds sing
> it is only of this
> if indeed she is the one
> being
> whose questions survive
> this moment of disbelief in life—

In Laura Moriarty's work these effects are thematized in language:

> a crime which goes unconfessed
>
> unrelieved whiteness some blue
>
> unrelieved blue
>
> that must be west
>
> is west
>
> is undone.

In this context of an oblique, asymmetrical, but deadly accurate and self-aware poetics now emerging among women writers, Rosemarie Trockel's expansion of meaning by means of objects that present makes a great deal of sense.

Carla Harryman, "Typical Domains," in *Animal Instincts: Prose Plays Essays* (San Francisco, 1989), 53; Jean Day, "Moving Object," *Poetics Journal* 9 (June 1991): 78–79; Laura Moriarty, "Linen," in *Like Roads* (Berkeley, Calif., 1990), 39. See also the anthology *Resurgent: New Writing By Women,* ed. Lou Robinson and Camille Norton (Urbana, Ill., 1991).



*ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1991, Stahlblech, einbrennlackiert, und 1 Herdplatte, 200 x 100 x 12 cm / Enameled steel and hotplate, 78¾ x 39⅜ x 4¾".*

BARRETT WATTEN

# ALS OBJEKTE VON

*Ich wollte zeigen, dass Worte sich selbst oft besser verstehen als diejenigen, von denen sie gebraucht werden.* FRIEDRICH SCHLEGEL, *«Über die Unverständlichkeit»*

In einem feministisch-modernen Gegenentwurf zur Ästhetik der deutschen Romantik schafft Rosemarie Trockels Werk die Illusion von endlos erweiterbarer Bedeutung, die zugleich in der Poesie spröder Objekte gebrochen wird. Dabei spielt der Status des Fragmentarischen und Unvollständigen eine Rolle, die Ironie des So-noch-nicht-Dagewesenen in Masstab und Absicht, die in der unbestreitbaren Selbstverständlichkeit ihrer Skulptur zutage treten. Trockels Variante romantischer Ironie liegt im Material und ist konstruktiv. Sie schafft eine Reihe sinniger Bezüge zwischen ihren einzelnen Momenten, über das jeweilige Werk hinaus. Doch was an Bedeutung daraus resultiert, wird – im Gegensatz zu ihren männlichen Vorläufern in fortgesetzter Verdrängung von Duchamps Flaschentrockner bis zu Haim Steinbachs Lava-Leuchten – nicht immer von jenen «semantischen Verschiebungen» gewürdigt, aus denen sie entstand. Negativität führt bei Trockel nicht notwendigerweise zu Transzendenz. Der vieldeutige Konstruktionsraum ihrer unterschiedlichen Entwürfe zeitigt eine nicht summierbare Wirkung, die untrüglich auf ihren weiblichen Urheber verweist.

Wo Trockels Arbeit nicht als Beispiel für die universellen Ironien männlicher Verdrängung assimi-

*What is under*
*the lard*
*in Beuys's yard?* CARLA HERRYMAN, *"Sublimation"*

liert wird, wie im huldvoll-kollegialen Blick des Arthur Danto, wird sie von Kritikern wie Sidra Stich als Antwort auf eine Reihe verdinglichter Mutmassungen über Sinn und Absicht betrachtet: «(Ihre Kunst) hinterfragt Prämissen hinsichtlich Konsequenz, Autorität und Gegensätzlichkeit, des vereinheitlichten Subjekts, der festgelegten Bedeutung und der Autonomie. Ihre Kunst verstärkt das Wissen um Differenz, vor allem in bezug auf die Präsenz von Frauen (oder deren Fehlen).» Ironische Abwesenheit wird also feministisch als repräsentierendes Projekt eingesetzt; indirekt wird damit der Raum abgesteckt, in dem Weiblichkeit identisch mit und unterschieden von (sich selbst und) dem ist, was man da wahrnimmt. Es ist ein Katzensprung von der Verfügung dieser Gegendarstellung zu traditionell-thematischen Lesarten wie etwa jener von Stichs Mitarbeiterin Elisabeth Sussman: «Mit dem Bild der Vase führt sie Darstellungsformen vor, die ‹Natürliches›, Reproduktion, Frau und auf Frauen bezogene Ware aneinanderreihen.» Insofern jede dieser typisierenden Kategorien ein vorgegebenes Universum männlicher Identität aus den Angeln hebt, können sie als sie selbst verstanden werden.

Die Art, wie Trockels Arbeit mit diesem Verlangen nach neuen Gegenentwürfen zur eingefahrenen

---

*BARRETT WATTEN* hat in letzter Zeit mehrere Gedichtbände herausgegeben: *Under Erasure,* Zasterle Press, Kanarische Inseln; *Leningrad: American Writers in the Soviet Union; Poetics Journal* und *Representations* (als Mitherausgeber).

Bedeutung umgeht, ist – als produktives Paradoxon – ein Test der generativen Fähigkeit ihrer Kunst; es ist eben jener Aspekt daran, der auf neue Bedeutung und in der Folge auf erweiterte Horizonte zielt. Dabei sollte man nicht übersehen, dass ihre konstruierten Effekte sich von denen vieler Künstler unterscheiden, die ebenfalls mit der Neukombination von Gegenständen arbeiten. Deren Werke reichen von der Waren-Ironie (Steinbach, Jeff Koons, Annette Lemieux) über den postkonzeptuellen Affekt (Georg Herold, Dawn Fryling) bis hin zur umgebildeten Identität (Robert Gober, Nayland Blake). Während diese Stücke sich allesamt stilistisch an der Grenze zu objektbezogener Poesie bewegen, rücken bei Rosemarie Trockel vor allem der Spielraum und das asymmetrische «System» ihr Werk von den typischen Grenzen objektiver Ironie ab. In jedem Stück bearbeitet und definiert sie ein wachsendes semantisches Feld und erschliesst so Analogien zur Faszinertheit der frühen Romantik von der Fragmentation, als notwendigem Gegenpart zur Bedeutung. Wir verstehen allmählich, warum Rosemarie Trockels Arbeit nichts repräsentiert, sondern ausschliesslich sich selbst präsentiert. Indem sie die vereinnahmende Autorität männlicher Romantik vermeidet – und vor allem den Negativ-Raum, in dem sie rekapituliert und gewährleistet wird –, zeigt sich deutlich, was es heisst, dass diese Präsentation von einer Frau stammt.

Die schockierendste Darstellung konstruierter Bedeutung in ihrer Arbeit ist wohl das parthenogenetische Monster in PENNSYLVANIA STATION (1987). Die darin verkörperte Negativität scheint endgültig, absolut – auf dem Grund des ansonsten klaren Bedeutungs-Gewässers ist ein Becken mit schwarzer Flüssigkeit. Doch zugleich geht es darin um Trockels generell-strukturelle Problematik neuer Bedeutung als Gegensatz zur affirmativen Darstellung. Dieser Meerjungfrauen-Fötus, der aussieht, als wäre er in der Mikrowelle getrocknet, ist eine Absage an all die fragwürdigen Eigenschaften und Vorstellungen von Weiblichkeit, und das, obwohl er als einmalige «Lebensform» «geboren» wurde. Betrachtet man ihn im Kontext seiner allegorischen Umgebung – eingelagert auf dem Boden einer groben Holzkiste, neben der wiederum eine rechteckige Stahlkiste steht, auf der runde Scheiben wie auf einem abstrakten Kochherd liegen –, so ist er der Rückstand eines natürlichen Prozesses, übriggeblieben von der sich selbst eliminierenden Ironie der Kunst. Das Werk ist eine ausgesprochene Monstrosität in Trockels Œuvre, die ihre schockierende Kraft daraus bezieht, dass sie einerseits der übrigen Arbeit stilistisch völlig unähnlich ist und andererseits den Blick auf den trüben Horizont des Weiblichen lenkt. Es ist konstruiertes Beispiel für negative Bedeutung und wirkt, als stünde es anstelle eines falschen Objekts, das jede Absicht auf einen festgelegten Darstellungs-Status leugnet.

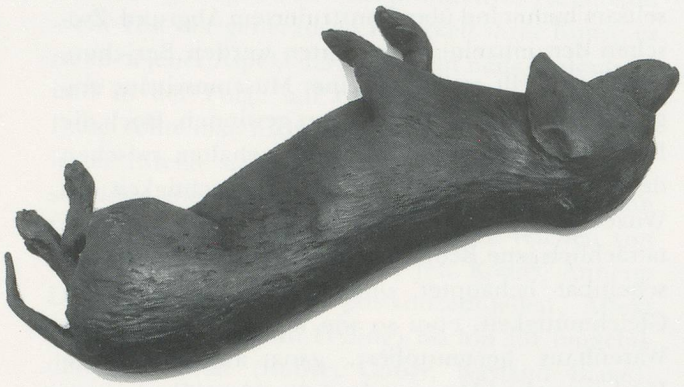
Ein Natur-Residuum wird also gleichgesetzt mit einem falschen Kunstobjekt. Während diese Missgeburt die Spannweite der Produktion zu unterlaufen scheint, zeichnet sich im Gegensatz dazu der Wille zur Setzung neuer Bedeutung in Trockels bewusst als «Kunst am laufenden Meter» gestrickten Arbeiten ab. MADE IN WESTERN GERMANY (1987) zum Beispiel führt nicht ein einzelnes ironisches Moment vor, sondern kontinuierliche Produktivkraft. Alles Einmalig-Urheberische wird hier durch das automatisch-materielle Design aus dem Computer geleugnet. Wenn man von psychologischem «Material» sprechen kann, so kommt hier immer mehr an die Oberfläche des Sichtbaren – selbst wenn es immer dasselbe «sagt» und vom selben Urheber stammt. Und es hängt allein vom Zufall ab, wieviel davon der Rahmen definiert, auf den es gespannt ist. Solch endlos produktive Subjektivität – die Coleridge mit den endlosen Klängen einer «äolischen Harfe» vergleicht – ist zugleich Gegenstück und Gewährleistung des romantischen Fragments. So stellt sich also die Frage, wie diese monotone, zweckentfremdete Oberfläche eine Teilwahrheit vermitteln kann, wo sie ein systematisches Ganzes bezeichnet. Das geschieht auf spezifisch historische Weise; ein schwarzblaues «Western Germany», das in einem damals noch unrealisierten organischen Ganzen eine Doppelrolle spielte, und die gespaltene deutsche Nationalität in ihrer Kleinstaaterei schufen den Boden für den vereinnahmenden Blickwinkel des Romantizismus. Trockels ironischer Unterton ist ein zweifacher: dieser Effekt selbst, so scheint sie zu sagen, gehört zu den Produkten deutscher Nationa-

lität, eine Maschine, die, einmal in Gang gesetzt, automatisch weiter produziert und gleichzeitig Frauenarbeit (im biologischen wie im ökonomischen Sinn) ersetzt und neu bestimmt.

Im Sinne der Präsentation wird so «getan», als seien das Fragment, das Symptom, das Zweisekunden-Klang-Bite, der händeschüttelnde Computer, der nach seinem Kollegen Ausschau hält, oder die Tonscherbe aus Pompeji das auslösende Moment in einer objektbezogenen Kommunikation. Der Rückkoppelungs-Kreislauf ist noch nicht in Gang gesetzt, doch was da präsentiert wird, zeitigt Wirkung, indem es einen weitergesteckten Rahmen für Bedeutung verlangt, die sich erst noch ergeben muss. Viele der anekdotisch-kombinatorischen Skulpturen von Rosemarie Trockel – oft auf Sockeln oder in Vitrinen – verschreiben ihre unnatürlichen, scheinbar überzogenen Argumente einer solchen Wirkung. Das Erstaunliche der würfelförmigen Hanteln, mit denen ein gestärktes Hemd festgehalten wird, sowie die Aufschrift «Bubikopfschneiden» in OHNE TITEL (BUBIKOPFSCHNEIDEN) von 1988 wird ergänzt und unterlaufen durch die aufgeblähte Schweinsblase mit einem «nicht unglücklichen» Gesicht darauf, seltsam baumelnd über konstruiertem Abgrund. Zwischen den einzelnen Elementen werden Beziehungen hergestellt, weil sie in einer Museumsvitrine eingeschlossen sind und so an Wert gewinnen. Doch die Bedeutung wird in der Schwebe gehalten zwischen dem Gewicht der Hantel und der Leichtigkeit des Witzes. Man liest solch eine Arbeit, als hätte sie tatsächlich jene Bedeutung, die gehabt zu haben sie scheinbar behauptet, und gerät in eine gewisse Gleichmütigkeit, etwa so wie wenn man in einem Warenhaus herumstöbert, ganz anders als im Duchampschen Moment der Selbstidentifikation mit etwas, womit man sich gar nicht identifizieren kann. Doch das Gewicht bleibt hier auf der produktiven Seite des Kommunikations-Paars; der «Es tut so, als sei es wichtig»-Effekt ergibt sich aus der fragmentarischen Poesie des Werks. Es gibt kaum einen Grund, in der Untersuchung ihrer Arbeit das Konsumententum vorzuziehen.

Doch die Wirkung vieler dieser nebeneinandergestellten Objekte lässt das Ganze als eine Art Warenhaus der äquivalenten Rätsel erscheinen. Eine Ironisierung der Absichten würde deshalb einem dezentrierenden, angeblich weiblichen Begehren das Wort

*ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1988, Karton, Perlenkette, Acryl, 36 x 47 x 104 cm / Cardboard, string of pearls, acrylic paint, 14⅛ x 18½ x 41". (PHOTO: FRANZ FISCHER)*

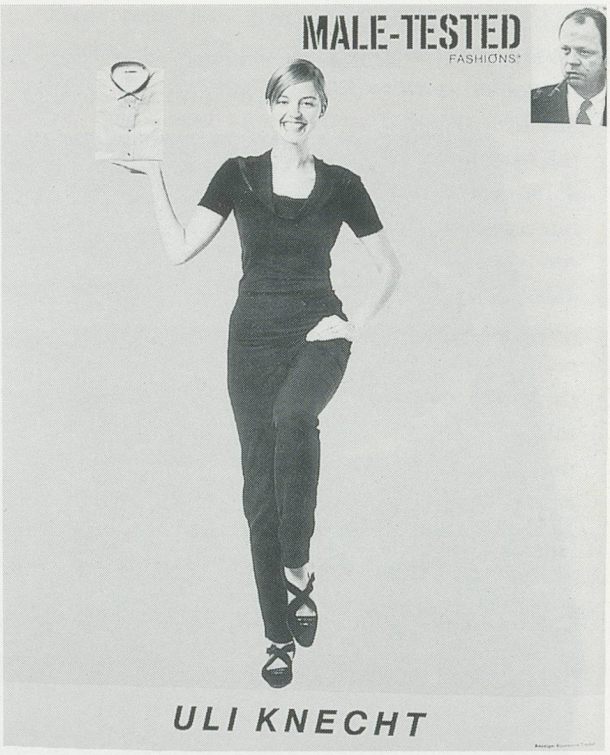


*ROSEMARIE TROCKEL, GEWOHNHEITSTIER 3 (DACKEL), 1990, Bronze, Farbe, 61 x 10,5 cm / CREATURE OF HABIT (DACHSHUND), 1990, bronze, paint, 24 x 4⅛". Ed.: 3.*

reden, dem Einkaufen bis zum Umfallen quasi. In OHNE TITEL (DIE SEELE IST EIN DUMMER HUND) von 1989 ist eine willkürlich gefallene Perlenkette, aus der sich die Umrisse eines Gesichts ergeben, wohl auch eher als Objekt der Begierde denn als gestaltpsychologischer Test zu verstehen. Der absurde Spruch «Die Seele ist ein Dummer Hund» mag den Käufer wohl eher auf eine gewisse Konsumentenschuld denn auf Woyzecks postromantisches Selbstbildnis hinweisen. Doch die zahlreichen auf Erkenntnis zielenden Motive entkräften solch konsumbezogene Lesarten wieder. Das Bewusstsein von sich selbst, mit all seiner Bürde als Apriori-Erkenntnisquelle, ist Sinn und Ziel vieler Arbeiten, die jedwede immanente Fähigkeit, die notwendigen Darstellungsformen zu vervollständigen, hinterfragen. So schreibt Trockel 1988 *«cogito ergo sum»* in eines ihrer Stücke aus Wolle; doch das unselige schwarze Quadrat in der Ecke reduziert die Gewissheit auf ein Stück wackeliger Handschrift. Geist und Verstand werden auf diese Art und Weise überall untergraben, so als wäre es besser, die Kriterien eines Tests erkannt zu haben, als ihn zu bestehen. So spottet zum Beispiel in DÜRER von 1989 eines von Dürers magischen Quadraten, auf Karton schlecht reproduziert, dem Status einer transzendenten, ja nationalen Ikone des Genialen. In einer anderen Woll-Arbeit OHNE TITEL (1989) stellen unentzifferbare Zeichen nicht mehr dar als das Strichmännchen, das sie nicht zu erklären scheinen. In einer ganzen Reihe von Arbeiten wird bei Trockel dieses Erklärungsdefizit in Form von aus dem Kopf quellenden Gehirnen gezeigt, in Darstellungen, die – zumindest als Eingeweide – jedes Verständnis übersteigen.

Es mag den Anschein haben, dass Trockel mit der sorgfältig nachvollzogenen Autorität der deutschen Tradition sich nur allzuleicht das Gütesiegel «male-tested fashions» («männergetestete Mode») erworben hat, das sie sich im Werk OHNE TITEL von 1989 mit diesem Logo selbst verlieh. Die Frage ihrer Präsentation würde sich also wieder einmal unter dem Vorzeichen der Frage «Wer betrachtet?» stellen. An wen richten sich diese Objekte? Und unter welchen Bedingungen? Die Frage ist offen; um sie zu beantworten, setze ich Trockels Arbeit in Bezug zu einer grösseren Anzahl ästhetischer Optionen der letzten Zeit, anstatt sie nur im Sinne ironischer Poetik aus dem Zusammenhang gelöster Objekte zu betrach-

*ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1989, Photomontage, 30 x 24,5 cm / UNTITLED, 1989, photo montage, 11¾ x 9⅝".*



ten. Bei so mancher amerikanischen Dichterin der jüngsten Zeit, die mit der Sprache (wie Trockel mit den Objekten) als Kritik der Subjektivität umgeht, finden sich ähnliche Verzerrtheit, Indirektheit und entschiedene Materialität. Bei Lyn Hejinian, Laura Moriarty, Jean Day, Diane Ward, Erica Hunt, Leslie Scalapino und Carla Harryman – lauter Schriftstellerinnen aus der Nachkriegsgeneration wie Trockel – ist der totalisierende Gesichtskreis der Sprache im materiellen Widerstand des Mediums selbst neu gefasst. Neue Bedeutungsmöglichkeiten tauchen auf, jedoch auf eine Weise, die nicht mittels Negativbedeutung automatisch garantieren, dass sich ein autorisierender, zentraler Ort des Selbstbewusstseins oder der Identität ergibt.

Aus der Sicht von Carla Harryman:

> «Verzerrung in der Persönlichkeit zieht Verbündete an, weil ich nicht will. Dieses kleine Geheimnis verberge ich vor meinen Ahnen, deren austauschbare Teile den Teil haben sie, wenn ich gehorche.» Das Standardgesicht benimmt sich als erkannt.
> ICH: Das verschmilzt Identität mit allem.

Jean Day spaltet Identität in zwei Textarten:

> Es ist (und wir haben es eindeutig identifiziert!) für den Augenblick ihre eigene, reich und malerisch, dann gleitet sie über, an der angenehmen Zufälligkeit der Subjektivität vorbei, fällt auf die einfachen Gegensätze der Einer und Zweier zurück. «Er kickte ihre Feldflasche die Strasse hinunter.» Sie zieht einen Benzinkanister aus dem Kofferraum ihres Autos; das heisst, dass sie zurückkommen wird, später
> In mein Land
> wenn die Vögel singen
> dann nur darüber
> wenn sie tatsächlich das einzige
> Wesen ist
> dessen Fragen diesen Augenblick
> des Unglaubens im Leben überleben

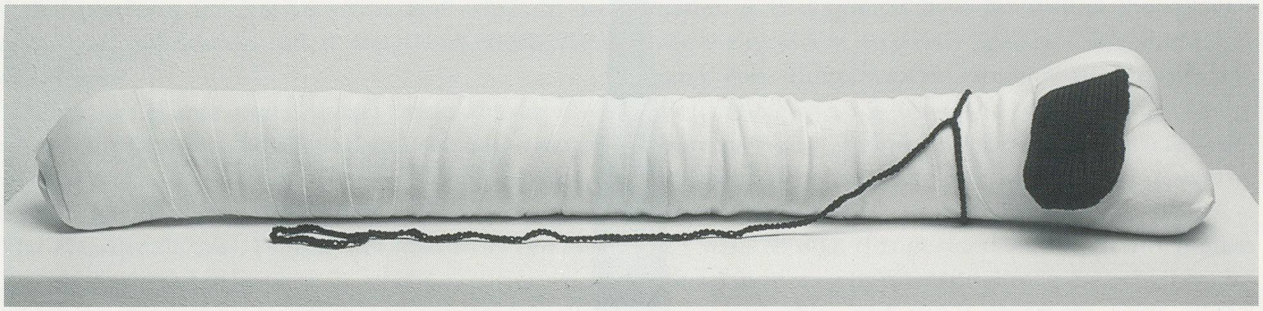
In Laura Moriartys Arbeit werden diese Effekte thematisiert:

> ein Verbrechen, das un-gestanden bleibt
> unendliches Weiss etwas blau
> unendliches Blau
> das muss Westen sein
> ist Westen
> ist unbegangen

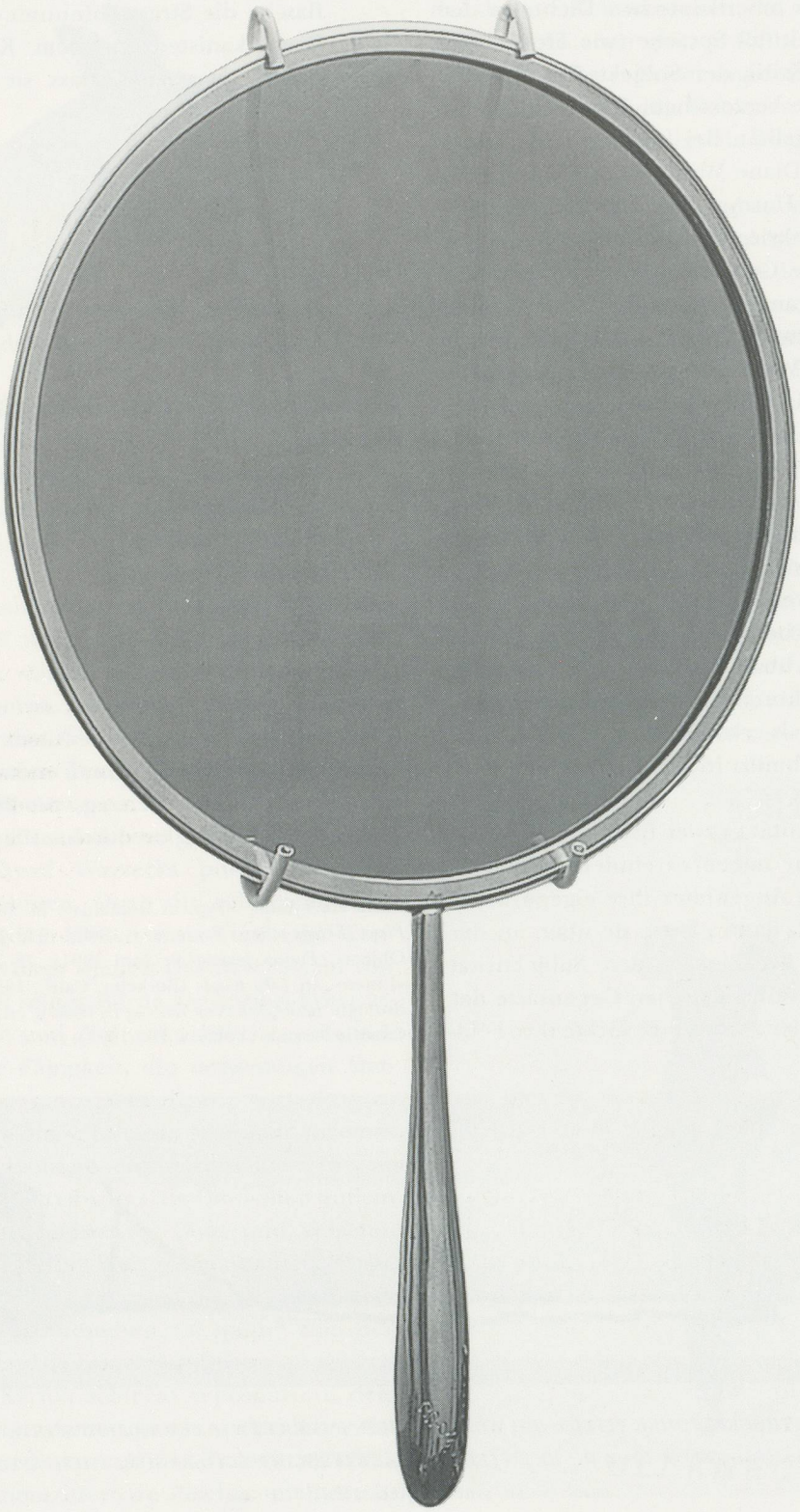
In diesem Kontext verzerrter, asymmetrischer, aber absolut präziser und selbst-bewusster Poesie, die neuerdings bei Schriftstellerinnen entsteht, macht Rosemarie Trockels Erweiterung von Bedeutung durch präsentierende Objekte durchaus Sinn.

*(Übersetzung: Nansen)*

Carla Harryman, «Typical Domains», in *Animal Instincts: Prose Plays Essays* (San Francisco 1989), 53; Jean Day, «Moving Object», *Poetics Journal* 9 (Juni 1991): 78–79; Laura Moriarty, «Linen», in *Like Roads* (Berkeley, Calif., 1990), 39. Cf. die Anthologie *Resurgent: New Writing By Women*, ed. Lou Robinson und Camille Norton (Urbana, Ill., 1991).



*ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL (»ICH WOLLTE SCHON IMMER ETWAS BESONDERES SEIN«), 1992, Wolle, Baumwolle, Kunstfaser, 90 cm, 13 cm Ø / UNTITLED ("I'VE ALWAYS WANTED TO BE SOMETHING SPECIAL"), 1992, wool, cotton, synthetic fiber, 35⅜", 5" Ø.*



*ROSEMARIE TROCKEL, PROFUMO, 1990, Spiegel, Silber, Ø 20,5 cm / Mirror, silver, Ø 8". Ed.: 13.*

ANNE M. WAGNER

# 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

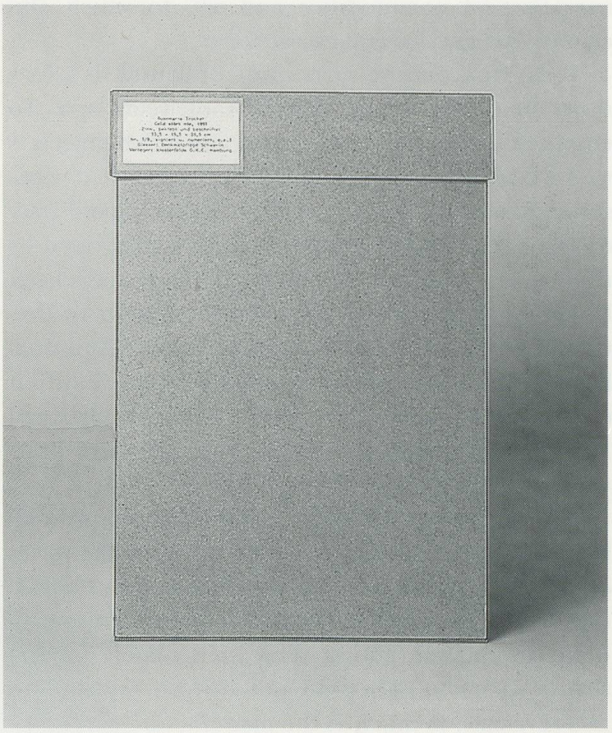
*ANNE M. WAGNER* is Professor of Modern Art at the University of California at Berkeley and author of the recently released *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire* (Yale University Press).

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 stichery, 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, 5⅜ x 6⅛ x 11¼".*



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: 5¾ x 5¾ x 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.

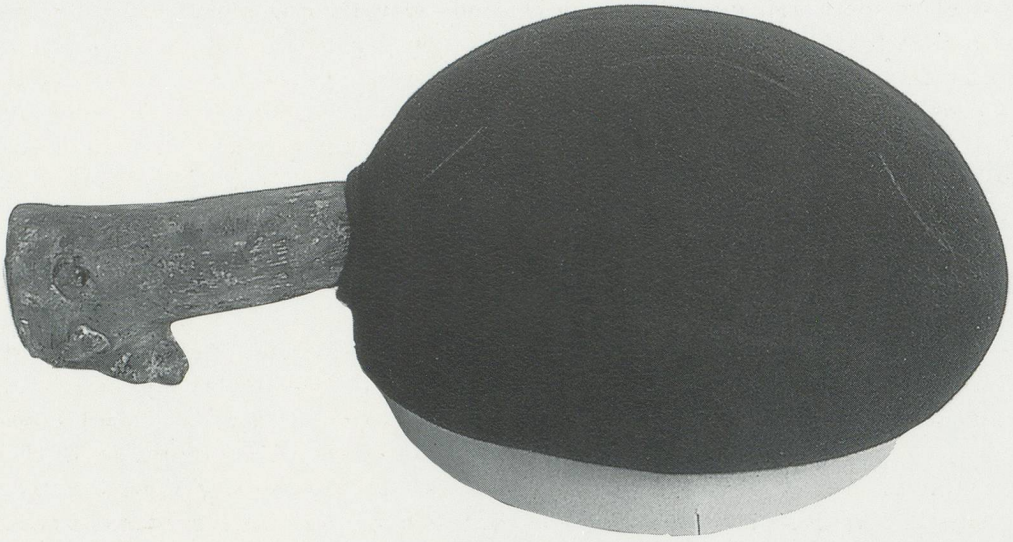
ANNE M. WAGNER

# 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 Zeitschrift als Umschlag diente – es handelte sich um einen selbstentworfenen Pullover mit Photomodell[1]. 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, Filz, 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)]

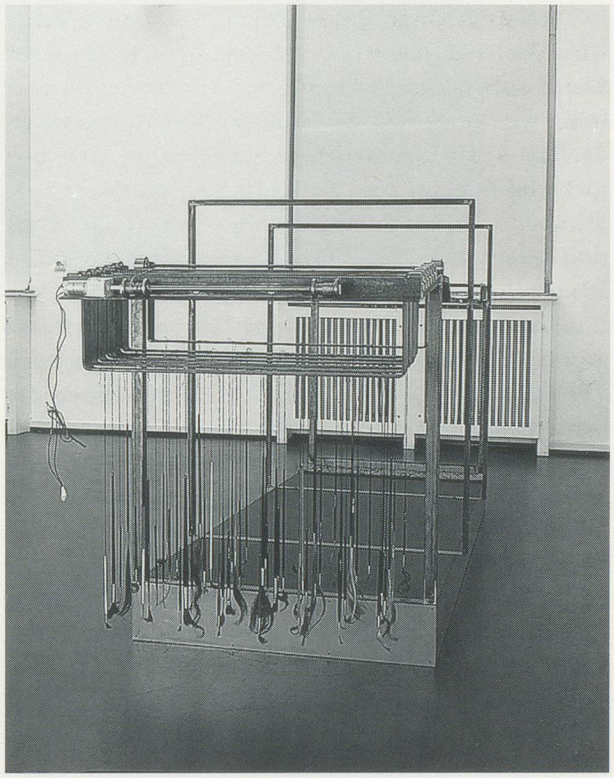
Ich würde diese entschiedene Ablehnung eines jeglichen weiblichen Essentialismus oder jeglicher Selbstreferentialität als zulässig, ja ratsam bezeichnen, und sie neben ein paar der Kommentare stellen, die Rosemarie Trockels sogenannte «gestrickte Bilder» abbekommen haben. Die Strickarbeiten, so lesen 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 glaubte. 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 Ludditin[5)], 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-

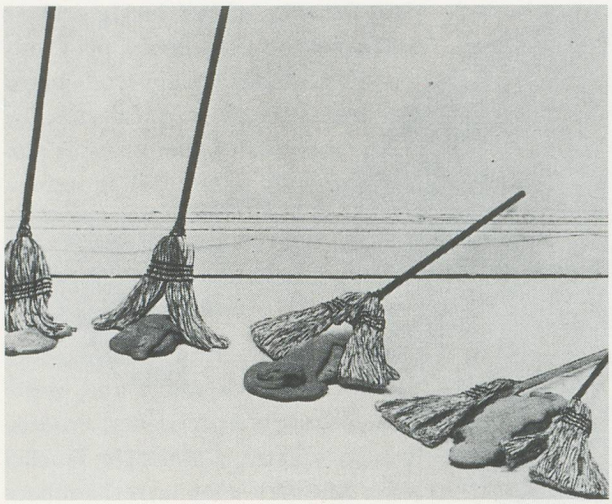
schen, so vertraut, dass es geradezu weh tut. Das Woolmark-Logo, «MADE IN WESTERN GERMANY», das Playboy-Häschen und der Marlboro-Cowboy – Trockel betet den Katechismus der alltäglichen Gebrauchsgegenstände herunter, lässt ihn mit einer visuellen Wirkung abschnurren, die dem monotonen Murmeln eines zerstreuten 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.

Obgleich 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 *niemals* 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, 101⅛ x 30 x 45¼".*

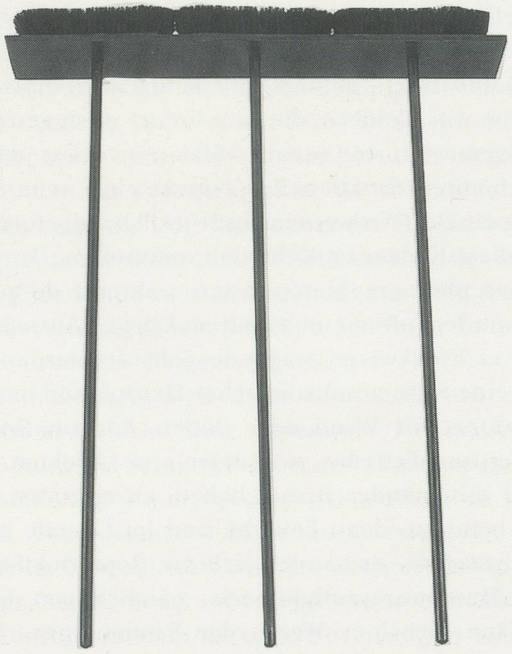




*MARJORIE STRIDER, BROOMS, 1972, styrofoam, urethane foam and oil paint, 60 x 132 x 120" / BESEN, 1972, Polyurethan und Ölfarbe, 152,4 x 335,3 x 304,8 cm.*

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 Platths 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 Platths, «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, 50¾ x 39⅜ 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.

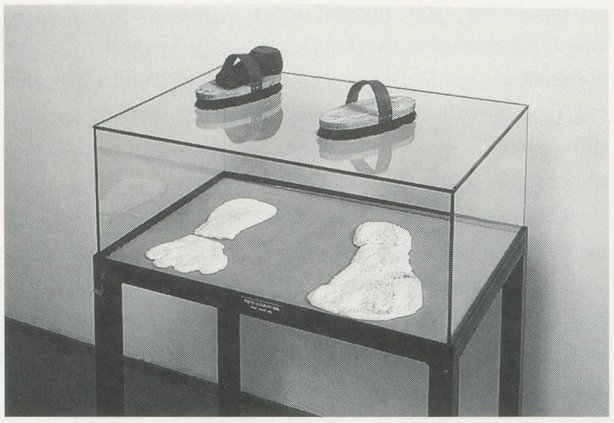
Autoritäten müssen aus zwei Gründen manipuliert werden: einerseits, um dem Werk einen Bezugsrahmen zu geben und seine Ambitionen deutlich zu machen, und andererseits, um seine idealen Zuschauer benennen zu können, die imstande sind, das Spiel der Anspielungen zu begreifen und die Mischung aus Ähnlichkeit 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 Kodes 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 STRIPTEASE ROOM, 1990, Holz, Pappkarton, Farbe, 50 x 70 x 50 cm / Wood, cardboard, paint, 19⅝ x 27½ x 19⅝".*



*ROSEMARIE TROCKEL, POETIC ILLEGALITY, 1989, Gips, Wachs, Bürste, 110 x 70 x 50 cm / Plaster, wax, brushes, vitrine, 27½ x 27½ x 19⅝".*

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 Formenkombination 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, 8⅝ x 5½".*

EDITION FOR PARKETT

**ROSEMARIE TROCKEL**

**STUDIO VISIT, 1992**
**Photogravure in Strohpappe-Passepartout mit Prägedruck, säurefreies Folienfenster, auf Holz montiert, mit Aufhänger.**
**Bild: 21 x 21 cm, Rahmen: 38 x 33 x 0,9 cm.**
**Auflage: 80 Exemplare, numeriert und signiert.**
**Gedruckt bei Peter Kneubühler, Zürich.**

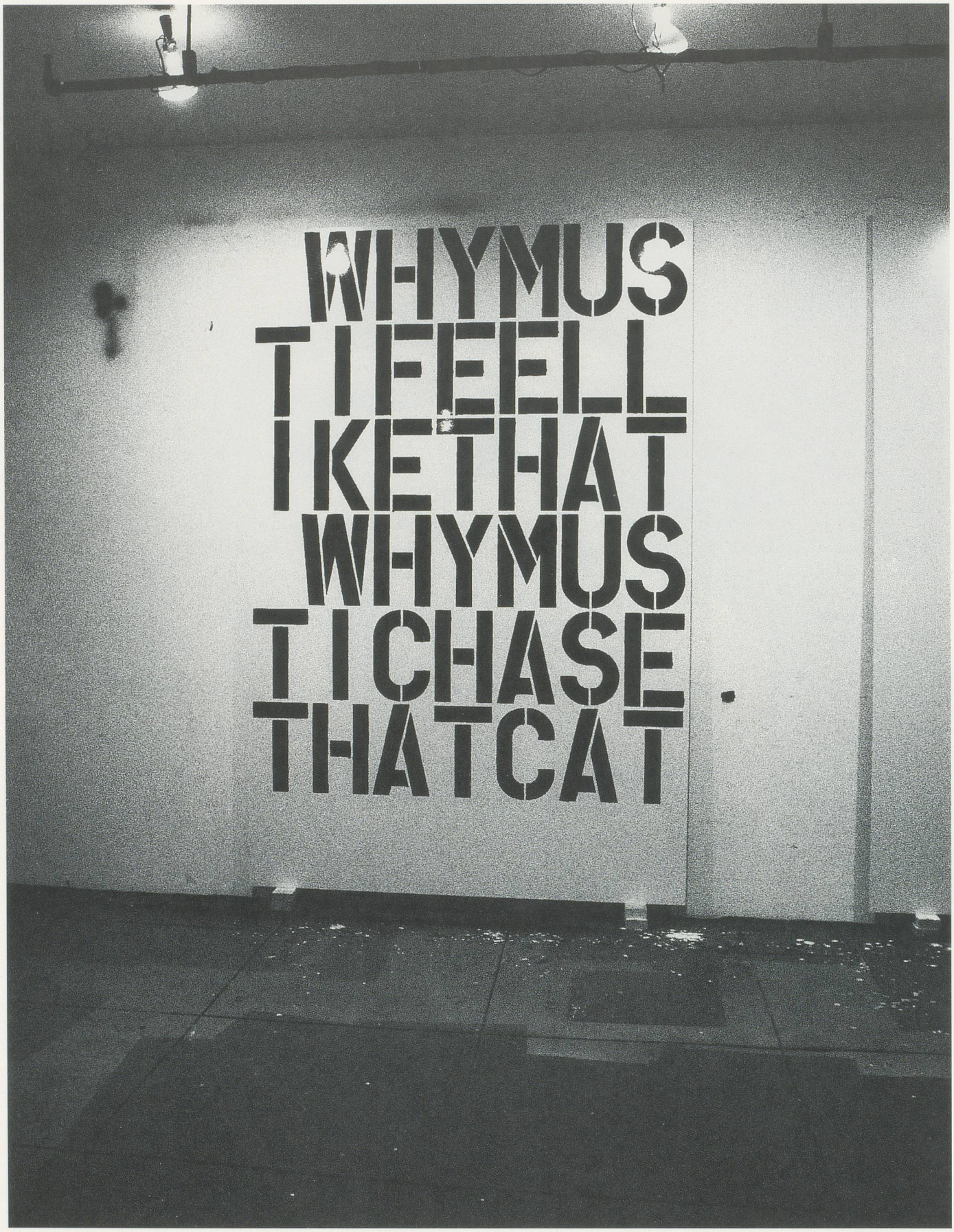
**STUDIO VISIT, 1992**
**Photoetching and acid-free transparent foil in embossed strawboard matte, mounted on wood, with hanger.**
**Image: 8¼ x 8¼ ", frame 15 x 13 x ⅜ ".**
**Edition of 80, numbered and signed.**
**Printed by Peter Kneubühler, Zurich.**

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler oder einer Künstlerin, der oder die eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

*Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Special Edition.*

*(PHOTO: RIEK ZIMMERLI)*

*Studio visit*




*CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1990, enamel on aluminum, 108 x 72" / 274 x 183 cm.*

# CAVE CANEM

*JIM LEWIS*

## NOTHING BUT THE DOG IN ME

Is the implicit answer to the question posed in one of Christopher Wool's paintings, or, anyway, it would be the answer if it were in fact a question; lacking the final interrogative mark, Wool's work lacks room for a reply. "Why must I feel like that? Why must I chase that cat?" sings George Clinton in a loopy, dirty, joyous piece of funk called "Atomic Dog", before yowling a response in the form of the phrase above.

"Atomic Dog" is a celebration of the call of blind imperative, a party record; not so Wool's cover version (entitled, with typical terseness, WHY?), because when the words are extracted from the music, the high mockery of the melody disappears. The song stops singing: it becomes a rant, something blurted out: and the rant becomes the revelation of an agent divided against itself by a psychological force, at once foreign and entirely familiar. Without the comfort of a question closed by an answer, the phrase comes out as the utterance of a man driven, not just to chase, but to confront his drives out loud. The act of putting the words out into the world, then, is less an attempt to convey some content than it is another aspect of the state of mind it refers to. The making of the phrase is of a piece with its meaning; it's a rare example of what linguistic philosophers used to call performatives, which would make Wool a brand new and quite surprising kind of Action Painter—even if the action is a form of psychic paralysis, like the seizing-up of an over-heated engine, and the paint is hardly paint at all.

## LONG GONE

RUN DOG RUN is remade as well, and recreated in the process. The words, of course, come from children's primers, those Dick stories and Jane stories which served to introduce those of us with post-War, middle-class backgrounds into the pleasures of reading. Little of that context remains, either, since Spot, the original object of the command, has evaporated behind the words, along with his doghouse, his suburban neighborhood, and his child owners. All that remains of the poor creature is his piebald black-and-white color, and a sense of plain old, tongue-out doggyness, an abstraction to be understood as shortsighted appetite, a life of punishment and reward, and the ability, or perhaps the tendency, to be utterly shameless. Whence the old joke which has as its punchline:

## BECAUSE THEY CAN.

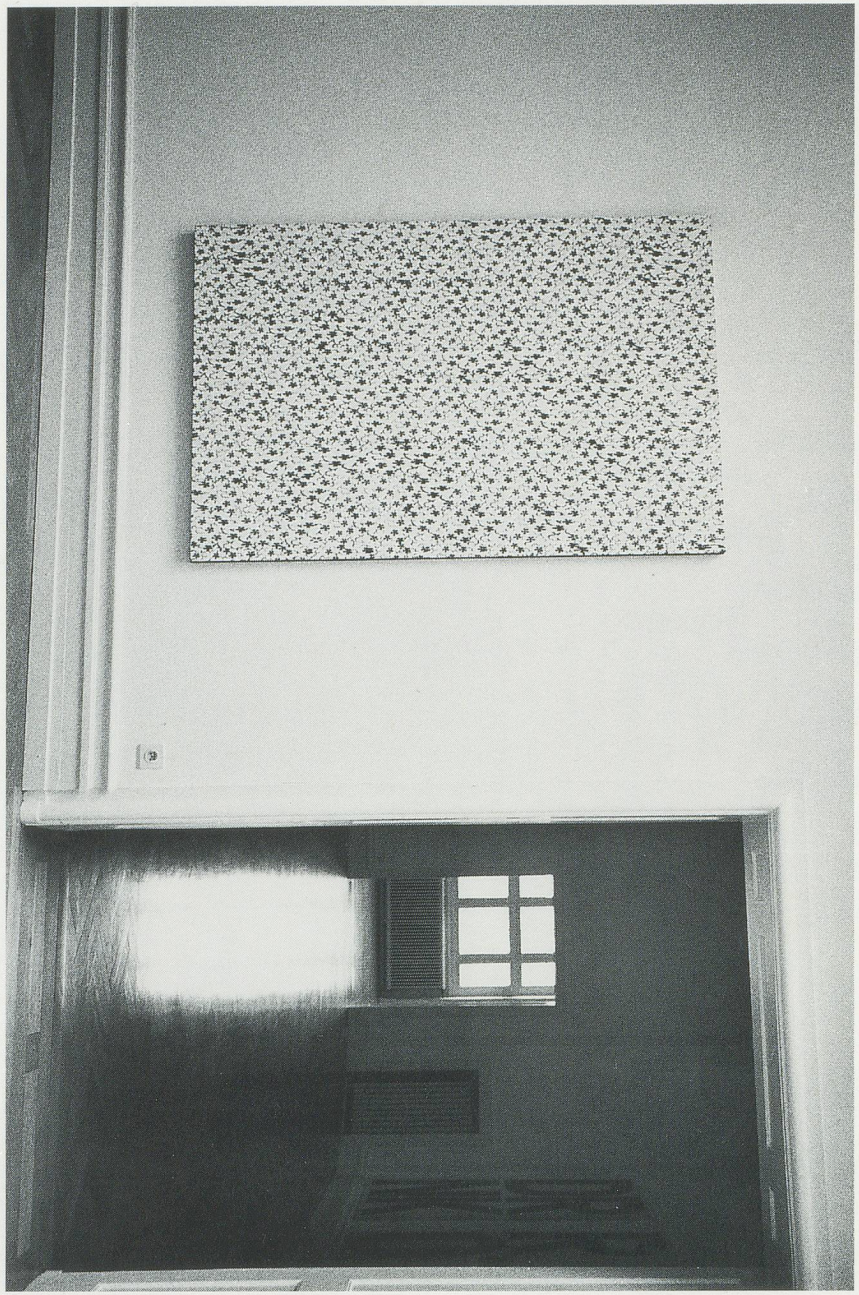
And if they can, they must.

## MAN'S BEST FRIEND?

It wouldn't be entirely wrong to think of the dogs here as men and the chased cats as women, but it wouldn't be entirely right, either. True, the dogs are aggressive, led by some innate force to chase, to run, to prowl, and, finally, to submit abjectly to whomever happens to command

---

*JIM LEWIS* is a writer living in New York. His first novel, *Sister,* will be published next year by Graywolf Press.



*CHRISTOPHER WOOL, INSTALLATION KUNSTHALLE BERN, 1991.*

*CHRISTOPHER WOOL, INSTALLATION METROPOLIS BERLIN, 1991 (with Cady Noland).*

them; while the cat's role is to be the object of just those actions. And we're certainly getting a dog's-eye-view of the whole affair. In any case one is wont to feel... low to the ground; and the joke just mentioned specifically asks why dogs lick their balls. But to tie the figures too closely to gender is simplistic and silly: female dogs are as common a metaphor for women as their male counterparts are for men, and anyway the point is not so much the specifics of dogs per se as the general animus inside any of us that produces fits of behavior strange to our more conscious selves.

## CAT GOT HIS TONGUE

By the same token, it wouldn't be wrong to think of the phrases as messages from the artist to himself, but it wouldn't be quite right, either. With a very few exceptions, pronouns, in the first person or otherwise, have been lopped off, leaving the phrases to stand on their own. And while that old dictum, *ut pictura poesis,* may have found one of its few fair applications here, what unites words and paint in Wool's work is the paradoxical fact that neither is really a medium at all, for neither is used to mediate between anything, be it the artist and the world, dumb objects-and meaningful intentions, or dogs and cats. On the contrary, the subject who uses them is so consumed by his own compulsions, by lust, or rage, or fear, or sheer want, that what would be media for their expression instead become intransitive, opaque, and terminal. So the paint, which in any case is as far removed from pictures as possible, invariably drips and strays beyond its allotted boundaries; and the words are submitted to stutterings, strange enjambments, and swallowed vowels, until they, too, take on the status of objects, untied from any intention. The man behind the voice disappears, and, at last, what began as simple terseness ends with the speaker entirely absent, like a bark that has swallowed the dog. And all at once one realizes that words, like pictures, like people, have secret lives of their own, a past and purpose that allows them to mean whatever they want to mean, which is why the same phrase, RUN DOG RUN, can serve as an expression of joy, willfulness, excitement, horror, frustration, and finally as none of those things, but as the mark of a kind of closed case, a done deal, an irreducible brute fact, though it's not about dogs, and it's not about running.

## NINE LIVES

At that point there's little left to do with the words but repeat them, as indeed Wool does, again and again. Whatever it is that bothers him isn't going away, so it must be said again, and the rhythm according to which it reappears sets up a kind of backbeat to a chant that constricts to unrelieved consonants (RN DG), and then expands into yet another variation on aggression (CATS IN BAG BAGS IN RIVER) or submission (WANNA BE YOUR DOG). In the end the sheer inability to escape achieves a black humor, like the relentless returns of a comedian's routine that keeps circling back to the sticking point with which it began. And in fact COMEDIAN is one of a dozen or so occupations which occur in the artist's *Black Book,* a great big edition of printed epithets (INSOMNIAC, CHAMELEON, PRANKSTER, PESSIMIST), descriptions which often seem to predicate the plates themselves, and at least sometimes the artist who makes them. After all, Wool himself is something of

## A WAG

For it has to end somewhere, this cycle of begging and running and fetching, and so it does: propped against the wall in a corner of the artist's studio is a small painting, about the size of a gravestone, with the lettering crowded into the top third. It is presumably the last of a series, in spirit if not in fact. DOG DEAD, it says.

*CHRISTOPHER WOOL, INSTALLATION METROPOLIS BERLIN, 1991 (with Cady Noland).*

# CAVE CANEM

*JIM LEWIS*

## NOTHING BUT THE DOG IN ME (Nichts als der Hund in mir)

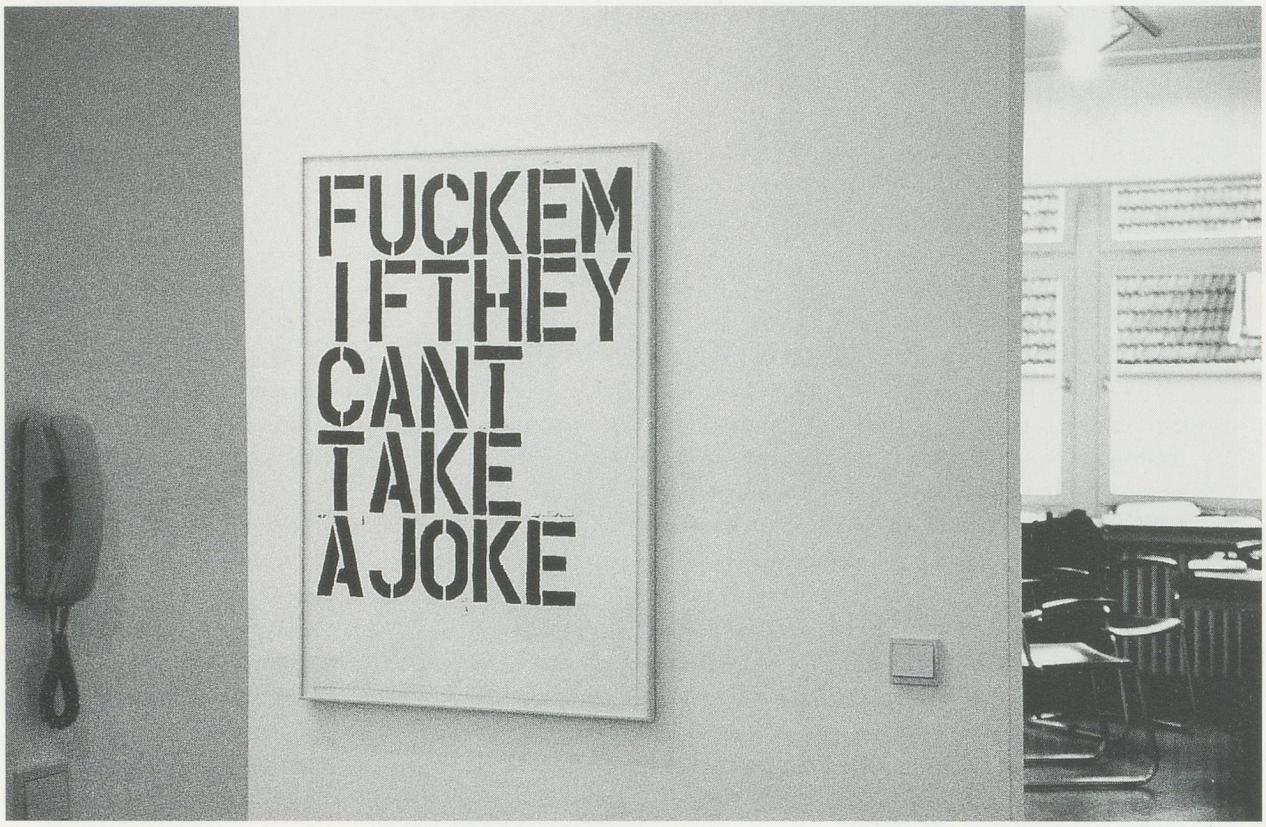
«Why must I feel like that? Why must I chase that cat?» («Warum muss ich mich so fühlen? Warum muss ich diese Katze jagen?») singt George Clinton in einem wilden, schmutzigen, lebensfreudigen *Funkstück* mit dem Titel «Atomic Dog», ehe er die Phrase jault: «Nothing but the dog in me». So lautet die implizierte Antwort auf die Frage, die in Christopher Wools gleichnamigem Werk gestellt wird, oder besser gesagt, so würde die Antwort lauten, wenn es wirklich eine Frage wäre; da aber im Bild das Fragezeichen fehlt, gibt es darin auch keinen Platz für eine Antwort. «Atomic Dog» ist eine Verherrlichung des Gebots des blinden Imperativs, eine Partyplatte; ganz anders Wools *Cover-Version,* der er mit typischer Knappheit den Titel WHY? (Warum?) gegeben hat. Reisst man nämlich die Worte aus der Musik heraus, verschwindet der beissende Spott der Melodie. Der Song hört zu singen auf: Er wird zu einem leeren Redeschwall, zu unüberlegt hervorgestossenen Worten; und hinter dem Redeschwall kommt eine Person zum Vorschein, die wegen einer zugleich fremden und doch ganz vertrauten psychologischen Kraft in ihrem Innern zersplittert ist. Da diese Phrase keine mit einer Antwort abgeschlossene Frage ist, wirkt sie wie die Äusserung eines Menschen, der zu etwas getrieben wird, nicht nur zur Jagd, sondern auch dazu, sich lautstark mit seinen Trieben auseinanderzusetzen. Die Proklamation dieser Worte ist denn auch weniger ein Versuch, gewisse Inhalte zu übermitteln, sondern stellt eher einen anderen Aspekt des Geisteszustands dar, auf den sie verweist. Die Äusserung der Phrase und ihre Bedeutung sind eine Einheit; es ist ein seltenes Beispiel für das, was linguistische Philosophen einen performativen Ausdruck nennen. Das würde Wool zu einem brandneuen und sehr erstaunlichen *Action-Painter* machen – auch wenn die Action eine Art psychische Lähmung ist, vergleichbar mit einer überhitzten Maschine, die sich festgefressen hat, und Farbe (paint) eigentlich kaum zum Fliessen kommt.

## LONG GONE (Schon lange weg)

RUN DOG RUN (Renne Hund renne) ist ebenfalls ein Remake und wurde ganz neu erschaffen. Die Worte stammen aus einem Erstklasslesebuch, aus einer dieser Dick-und-Jane-Geschichten, durch die diejenigen von uns, die in den Nachkriegsjahren in mittelständischen Verhältnissen aufgewachsen sind, mit den Freuden des Lesens vertraut gemacht wurden. Vom ursprünglichen Kontext ist in diesem Werk nur wenig erhalten geblieben, da Spot, der Hund, dem dieser Befehl ursprünglich galt, sich hinter den Worten aufgelöst hat, zusammen mit seiner Hundehütte, seiner vorstädtischen Wohngegend und seinen Besitzern, den Kindern. Alles, was von der armen Kreatur übriggeblieben ist, ist die Farbe, das gescheckte Schwarzweiss, und ein Gefühl von gewöhnlicher, hechelnder Hundehaftigkeit, eine Abstraktion, die als kurzsichtige Begierde, als

---

*JIM LEWIS* ist Publizist und lebt in New York. Sein erster Roman *Sister* erscheint nächstes Jahr bei Graywolf Press.




*CHRISTOPHER WOOL, INSTALLATION GALERIE CAPITAIN, KÖLN, 1992.*

Leben, das aus Belohnung und Bestrafung besteht, und als Fähigkeit oder eventuell Tendenz, zutiefst schamlos zu sein, verstanden werden muss. Deswegen der alte Witz mit der Pointe:

## WEIL SIE ES KÖNNEN.

Und weil sie es können, müssen sie.

## MAN'S BEST FRIEND? (Des Menschen bester Freund?)

Es wäre nicht gänzlich falsch, die Hunde hier als Männer zu sehen und die gejagten Katzen als Frauen, aber es wäre auch nicht völlig richtig. Es stimmt zwar, dass Hunde aggressiv sind, von einem naturbedingten Drang dazu getrieben zu jagen, zu rennen, herumzupirschen und sich schliesslich jedem, der über sie gebietet, demütig zu unterwerfen, während es die Bestimmung der Katze ist, das Objekt ebendieser Handlungen zu sein. Wir erhalten hier das Ganze zweifellos aus der Sicht des Hundes präsentiert. Auf jeden Fall wissen wir, wie es ist, wenn man sich ganz am Boden fühlt; und der erwähnte Witz fragt ausdrücklich, warum Hunde ihre Eier lecken. Die Figuren zu eng mit den Geschlechterrollen zu verknüpfen wäre jedoch einfältig und dumm. Hündin ist eine genauso gebräuchliche Metapher für eine Frau, wie es ihr männliches Gegenstück für einen Mann ist, und überhaupt geht es hier weniger um die Charakteristiken von Hunden an sich als um den unbestimmten Groll in unserem Innern, der Verhaltensweisen hervorruft, die unserem bewussteren Ich unbegreiflich sind.

## CAT GOT HIS TONGUE (Katze schnappte Zunge)

Es wäre ebenfalls nicht falsch, die Phrasen als Botschaften des Künstlers an sich selbst anzusehen, aber es wäre auch nicht ganz richtig. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Pronomen, besonders diejenigen in der ersten Person, weggelassen worden, so dass die Phrasen nur für sich allein stehen. Und während hier das alte Diktum *ut pictura poesis* wohl endlich einmal wirklich zutrifft, ist in Wools Werk das Verbindende zwischen Worten und Farbe die paradoxe Tatsache, dass weder die einen noch die andere eigentliche Bindeglieder sind, da sie nicht dazu dienen, irgendeine Verbindung herzustellen, sei es zwischen dem Künstler und der Welt, zwischen stummen Objekten und bedeutungsvollen Intentionen oder zwischen Hunden und Katzen. Ganz im Gegenteil, die Person, die sich ihrer bedient, ist derart von ihren Trieben beherrscht, von Begierde, Wut, Angst oder schierer Not, dass das, wodurch diese Triebe Ausdruck finden könnten, intransitiv, undurchsichtig und endgültig wird. Die Farbe, die in den Bildern sowieso so sparsam wie möglich verwendet wird, tropft und läuft unweigerlich über die festgelegten Grenzen hinaus; und die Worte müssen Verstümmelungen, seltsame Enjambements und die Verschluckung von Vokalen über sich ergehen lassen, bis sie, losgelöst von jeglicher Intention, ebenfalls die Funktion von Objekten erhalten. Der Mensch hinter der Stimme verschwindet, und was als Knappheit begann, endet schliesslich als gänzliches Verschwinden des Sprechers – wie ein Bellen, das den Hund verschluckt hat. Und plötzlich erkennt man, dass Worte wie Bilder und Menschen ein geheimes Eigenleben haben, eine Vergangenheit und einen Zweck, der es ihnen ermöglicht, jede gewünschte Bedeutung anzunehmen. Deshalb kann ein und derselbe Satz – RUN DOG RUN – Freude, Eigensinn, Erregung, Entsetzen oder Frustration ausdrücken oder auch gar nichts dergleichen, sondern einfach als Zeichen einer Art abgeschlossenen Falles, eines getätigten Geschäftes oder einer unabänderlichen, nackten Tatsache dienen, obwohl es gar nicht um Hunde und ums Rennen geht.

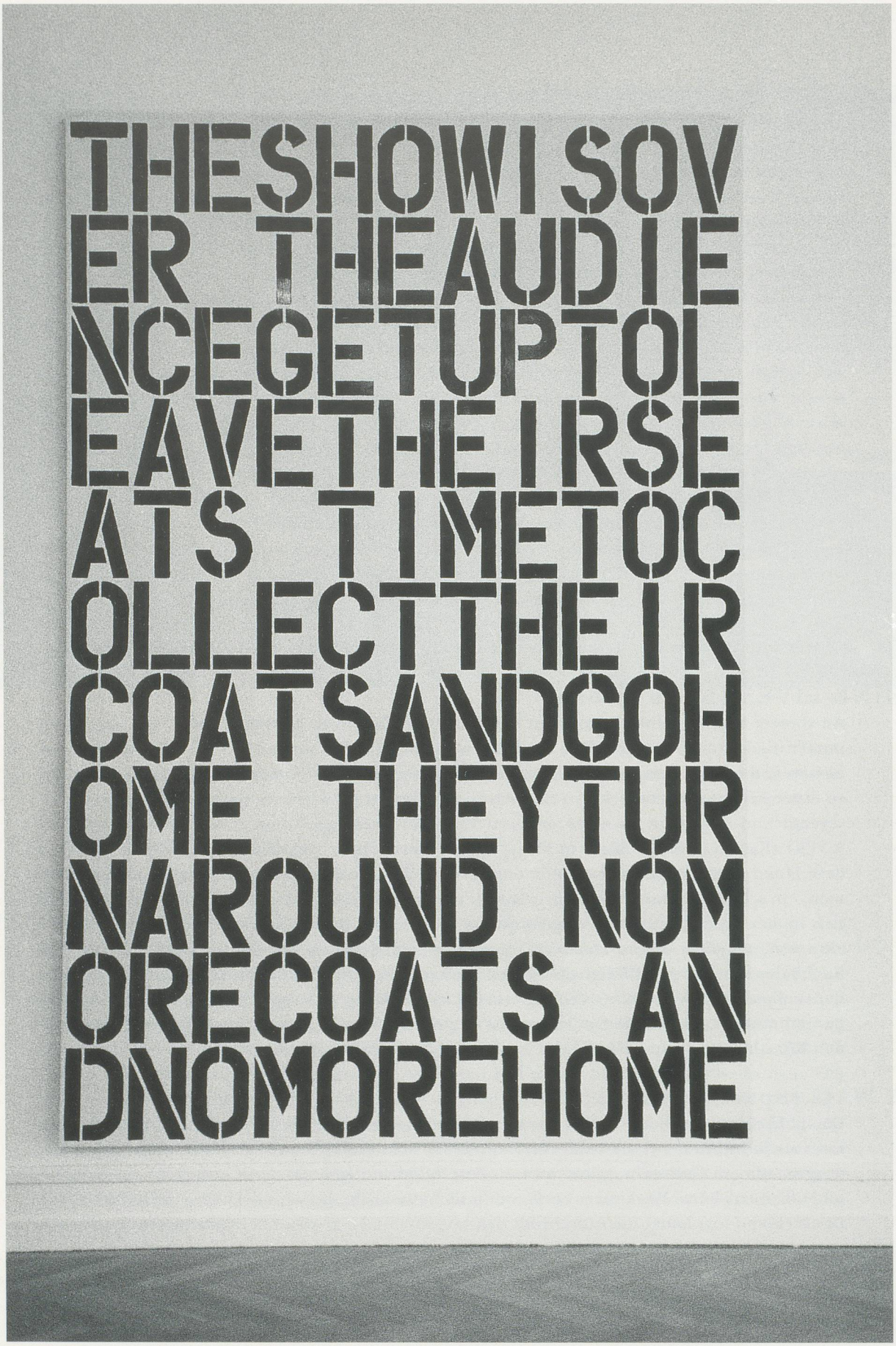
## NINE LIVES (Neun Leben)

An diesem Punkt bleibt einem nicht viel mehr, als die Worte zu wiederholen, wie dies Wool immer wieder tut. Was immer ihm zu schaffen macht, verschwindet nicht einfach so, daher muss es stets von neuem gesagt werden, und der Rhythmus, in dem es immer wieder auftaucht, wird zu einer Art Beat, einer Melodie, die sich zu der ununterbrochenen Konsonantenfolge RN DG verengt und sich dann zu einer weiteren Variation über Aggression (CATS IN BAGS BAGS IN RIVER) (Katzen in Säcke Säcke in Fluss) oder Unterwerfung (WANNA BE YOUR DOG) (Möchte dein Hund sein) erweitert. Am Ende entwickelt sich aus der schieren Unfähigkeit, zu entkommen, ein schwarzer Humor, wie die erbarmungslose Wiederkehr der Spässe eines Komikers, die sich immer wieder auf ihren Ausgangspunkt zubewegen. In der Tat ist COMEDIAN (Komiker) eine von ungefähr einem Dutzend Tätigkeitsbezeichnungen, die im *Black Book* (Schwarzes Buch) des Künstlers zu finden sind, einer grossartigen Ausgabe in Druckbuchstaben geschriebener Epitheta: INSOMNIAC (Schlafloser), CHAMELEON, PRANKSTER (Schelm), PESSIMIST, Bezeichnungen, die oft die Schilder selbst zu prädizieren scheinen oder wenigstens manchmal den Künstler, der sie entstehen lässt. Schliesslich ist Wool selbst so etwas wie

## A WAG (Spassvogel)

Dieser Kreislauf des Bettelns, Rennens und Apportierens muss einmal ein Ende haben, und so ist es auch: Im Atelier des Künstlers steht in einer Ecke ein kleines Bild an der Wand, ungefähr so gross wie ein Grabstein, mit einer ins obere Bilddrittel gequetschten Aufschrift. Es ist wahrscheinlich das letzte Werk einer Serie, wenn nicht wirklich, so zumindest dem Geist nach. DOG DEAD (Hund tot) lautet die Aufschrift.

*(Übersetzung: Irene Aeberli)*




*CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1990, enamel on aluminum, 108 x 72" / 274 x 183 cm.*

# WOOL'S WORD PAINTINGS

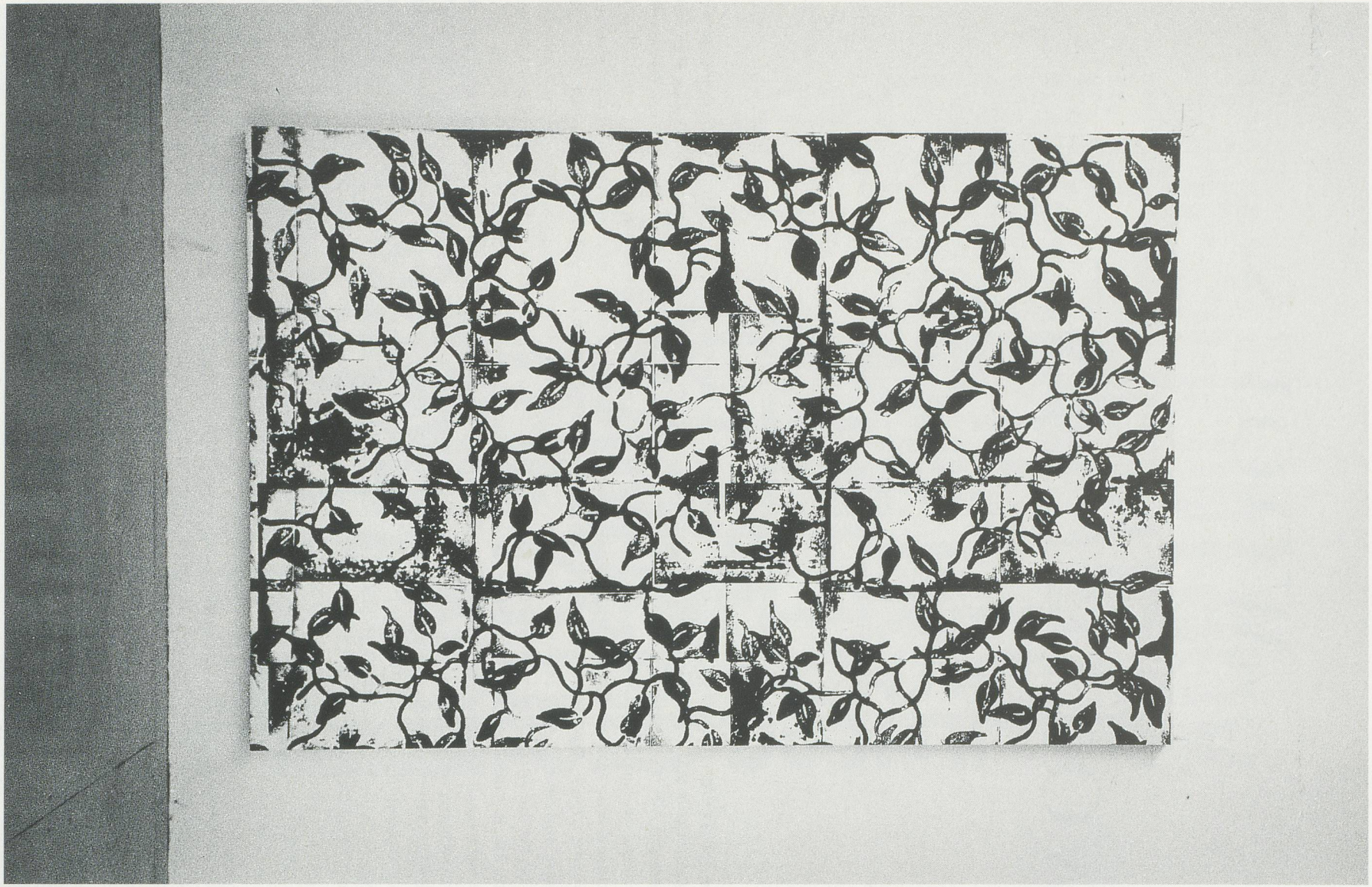
*GREIL MARCUS*

One of the energy sources in Christopher Wool's word paintings is that they appear not on the street, stenciled and blunt on tenement walls, construction site fences, or hoardings bearing generations of photocopied ads, announcements, and propaganda ("Absolutely Queer"), but rather in galleries, museums, and Wool's own books. It feels as if it ought to be the other way around. The paintings seem to ask for different settings, different media than Wool's usual sign painter's enamel on aluminum. In such pieces as APOCALYPSE NOW ("SELL THE HOUSE SELL THE CAR SELL THE KIDS"), UNTITLED (1989) picturing "AMOK" (rendered as "AM OK," as in "[I] am o.k."), or UNTITLED ("THE SHOW IS OVER THE AUDIENCE GET UP TO LEAVE THEIR SEATS TIME TO COLLECT THEIR COATS AND GO HOME THEY TURN AROUND NO MORE COATS AND NO MORE HOME")—quoted by Situationist Raoul Vaneigim as "the best definition of nihilism" from the writings of the pre-revolution Russian Nietzschean critic Vasili Rozanov—the voices have a quality that falls somewhere between the ranter screaming on the corner ("There are more young African-American men in prison than in college!") and the person a few steps down the block handing out commercial flyers ("Good For one Free visit to Armando's House of Pain").

You walk into a gallery around the corner and come face to face with "CATS IN BAG BAGS IN RIVER," or just "RUN," and they communicate not like facile appropriations of primitivist street discourse, but as a honed, perfectionist idea of that discourse, reduced to the irreducible and then starting up all over again. The overall impression is of a voice struggling against muteness (as a social disease), or against censorship (not our half-hearted, legalistic, carrot-and-stick version, but the real, totalitarian thing), in any case against silence, and keeping the game going. The pieces are dramatic, which is to say loud; they are also cryptic, hushed. With more than two in a room, or with many together in the pages of Wool's books, his 1989 *BLACK BOOK* or the 1991 *CATS IN BAG*

---

*GREIL MARCUS* is the author of *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century* (U.S., Harvard, U.K., Secker & Warburg, 1989; Italy, as *Tracce di rossetto,* Leonardo editore, 1991; Germany, Rogner & Bernhard, 1992). He is a contributing editor of *Artforum* and lives in Berkeley, California.



*CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1991, enamel on aluminum, 90 x 60" / 229 x 153 cm.*

*BAGS IN RIVER,* the pieces speak in harsh whispers: "And now," as the Firesign Theater once put it, "the rumors behind the news."

The appearances of Wool's word-pictures off the street, though, have an odd effect on the domain from which they seem to have been lifted, where you think they must have been found: they expose what's missing in the public language, the public space, from which they seem to emanate. Look at the graffiti on the walls of your town, or the billboards, or neon signs—there's nothing like Wool's work there. And yet the work is anything but hermetic, or formalistic, or a conceit. Even in a gallery or a museum—or especially there—the paintings are almost screaming to *get out,* like the figures in Manual Valdes and Rafael Solbes's LA VISITA (1969), a painting that shows GUERNICA on a museum wall, missing the nearly prostrate woman and the severed head-and-arm, which are on the floor, reaching for the door. The public dimension of Wool's pictures—their noise—is undeniable. Like dada, they are pure protest, means without ends: self-made sites where the aesthetic turns into the political, and vice versa.

Now, it used to be that if you wanted to send an art-message, you called Barbara Kruger or Jenny Holzer. Through no fault of the artists, they came to be seen not merely to practice political word-art but to stand for it. Kruger's use of the same smooth, sans-serif typeface in every picture became like a trademark, or a signature, an image-in-itself that silenced its message, that one read as "Political" rather than for whatever the typeface, in a given case, did say.[1)]

It may be a matter of simple familiarity, but right now Kruger's work communicates glamor more directly than it communicates anything else. This message reads immediately, as a tease, so that, now, when you look at a Kruger work, it seems to promise infinitely more than you can get out of it. Time will tell if such a fate overtakes Wool's work, which features the same trademarking as Kruger's—though Wool's packing-crate stencil alphabet is self-evidently not his own, the only really found element in his paintings, and even that is smeared with drips and errors and out-of-place letters bumping up against each other where they don't belong, unlike the always precise, machine-made lettering Kruger uses. Kruger's letterings look like advertising: that's her joke, even if it gets her. Wool's lettering looks like work. As you read his "SELL THE HOUSE, SELL THE," you read "PERISHABLE THIS SIDE UP" behind it.

If the work of Kruger and Holzer reads lucidly (that lucidity hopefully working as an entrée into the subconscious of the viewer, where it will become subversion), Wool's work is, at its best, hard to read. Close up, you see that the received statement, "THE SHOW IS OVER..." (and single words used by Wool, like "FOOL" or "RIOT," are no less received), has been subjected to the vagaries of its making. It would not come out the same way twice, even if the spacing were the same. This philosophical statement about the meaning of life is subjective before it is anything else. As an image/message, it is unstable; like any work of art, it is unlikely. Wool's studio is full of outtakes, discarded versions of the same thing. You look at several, one after the other, and realize that "THE SHOW IS OVER" could read as a homily as easily as it might cut your heart. It can be shocking to realize that a word that trumpets its naturalism ("RUN") or a line that preens in its media hipness ("SELL THE KIDS..."—a quote from Frances Coppola's *Apocalypse Now*) might, according to whether or not the painter had a hangover that day, work or not.

Wool's word paintings take place in a realm between theory and accident. They suggest far more than they ever state and never call attention to their own preciousness, which is real and fecund (the *Précieuses* of the 17th century built their movement around an apprehension of words as objects not only of meaning, but of power). It is crucial, in Wool's ambitions, that you see what he does as one person's work (it is not crucial that you see it as necessarily his; the point is, it might not have happened). He is, he says, "the kind of painter who still believes in the aura of painting" [2)]—which, to my mind, has more to do with event than personality, with happenstance than genius. But this is work in which the happenstance is made to happen, and the personality—though not its subjectivity—is made to disappear.

You can see this—read it—in Wool's book *CATS IN BAG BAGS IN RIVER.* ("'My vision' of my work," Wool writes.)[3)] Published as a skewed exhibition catalogue in an edition of 2500, the book is in fact just a bound

*Right/rechts:* CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1990, enamel on aluminum, 108 x 72" / 274 x 183 cm.

*Left/links:* CHRISTOPHER WOOL, DRUNK, 1990, enamel on aluminum, 108 x 72" / 274 x 183 cm.

collection of color photocopies. Mixing in a lot of Wool's patterned paintings, which range from sheets of rosettes to sheets of gargoyles, the book expands Wool's field of action with detail-blowups in the manner of Michael Lesy's 1973 *Wisconsin Death Trip,* a photo/text documentary history of the 1890s depression as it affected a single, small Midwestern community. Here, though, it's not terrified faces, or sometimes just the eyes, pulled out of nice group photos, but words pulled out of their phrases, or even parts of letters jerked out of their words. Suddenly, as you look at the garishly colored photocopies, language appears as an altogether arbitrary construction and also as an irreducible construct, a fact that we cannot escape. Wool breaks up words, ignoring the dictates of word-shape and even letter-shape: in *CATS IN BAG* the curves of an O or a U can look like parts of bridges, not letters. You can't look at the parts without knowing that they mean to communicate more than Wool is trying to keep them from saying (or pretending to keep them from saying); you can't look at the parts without realizing that, even stripped and mutilated, bent out of shape, they can say almost anything. *Words cannot be silenced,* Wool might be saying—*but we're working on it!*

That "we" of my imagination, of my response to Wool's work, implying troops and a plan, might be the only possible objective, ideological element in Wool's paintings. Otherwise they are subjective occasions that in antithesis to any hegemonic formation shout out their unnaturalness—as in Wool's *BLACK BOOK.* This is a slim, oversized volume with words on the right hand side (the facing pages are left blank) beginning with

SPO

KES

MAN

rendered as stacked components and following with INSOMNIAC-PESSIMIST-PRANKSTER-CHAMELEON-ADVERSARY-COMEDIAN-TERRORIST-HYPNOTIST-HYPOCRITE-CELEBRITY-AUTHORITY-EXTREMIST-PER-

SUADER-ASSISTANT-ASSASSIN-PARANOIAC. What this is, you might think, is nothing more or less than a directory of basic social roles, of individuals reduced to certain social functions. The title *BLACK BOOK* works wonders. The standard notion of "the little black book," the book of sex contacts or of future victims, is erased straight off; as a reference to "black propaganda" or "black budgets"—whatever takes place off the books, that is prima facie covered up, written out of history, stuff that's unjustifiable in public but privately necessary, the lifeblood of state policy and control—the *BLACK BOOK* is one person's directory of secret social agents. You page through it; you wonder what role you've been assigned, or accepted.

No sense of art accompanies a reader as s/he moves through this odd artist's book, published in an edition of 350 but perhaps provoking you to fantasize a much wider distribution: all seventeen words on postcards, on walls—all seventeen words on a single building, or each word on a sequence of seventeen buildings. The sense of the implacable, the irreducible, that's present in all of Wool's word paintings—the sense of dread, the free-floating, agentless threat—rises up here. It rises up, and turns into fun: the fun Wool has obviously taken in discovering how much power is secreted in a different vision of an ordinary word, in a car-crash version of an unknown statement, like somebody's "The show is over" turned into "THESHOWI SOV." Like all letter-painters—for with Wool's work you ultimately leave the phrase, the word, and wonder about the letter, the constituent element, now out of place—Wool is a punner, and a fan. I mean that he is interested in the constituent elements of our everyday talk ("RUN," or "RU/N") and also happy about the ways in which they combine. Wool works as the ranter on the street, proclaiming the end of the world ("NO MORE COATS AND NO MORE HOME"), but also as the person handing out the flyers, an anonymous worker in culture. Wool's UNTITLED (1989) with its six lines of "Please"'s,

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

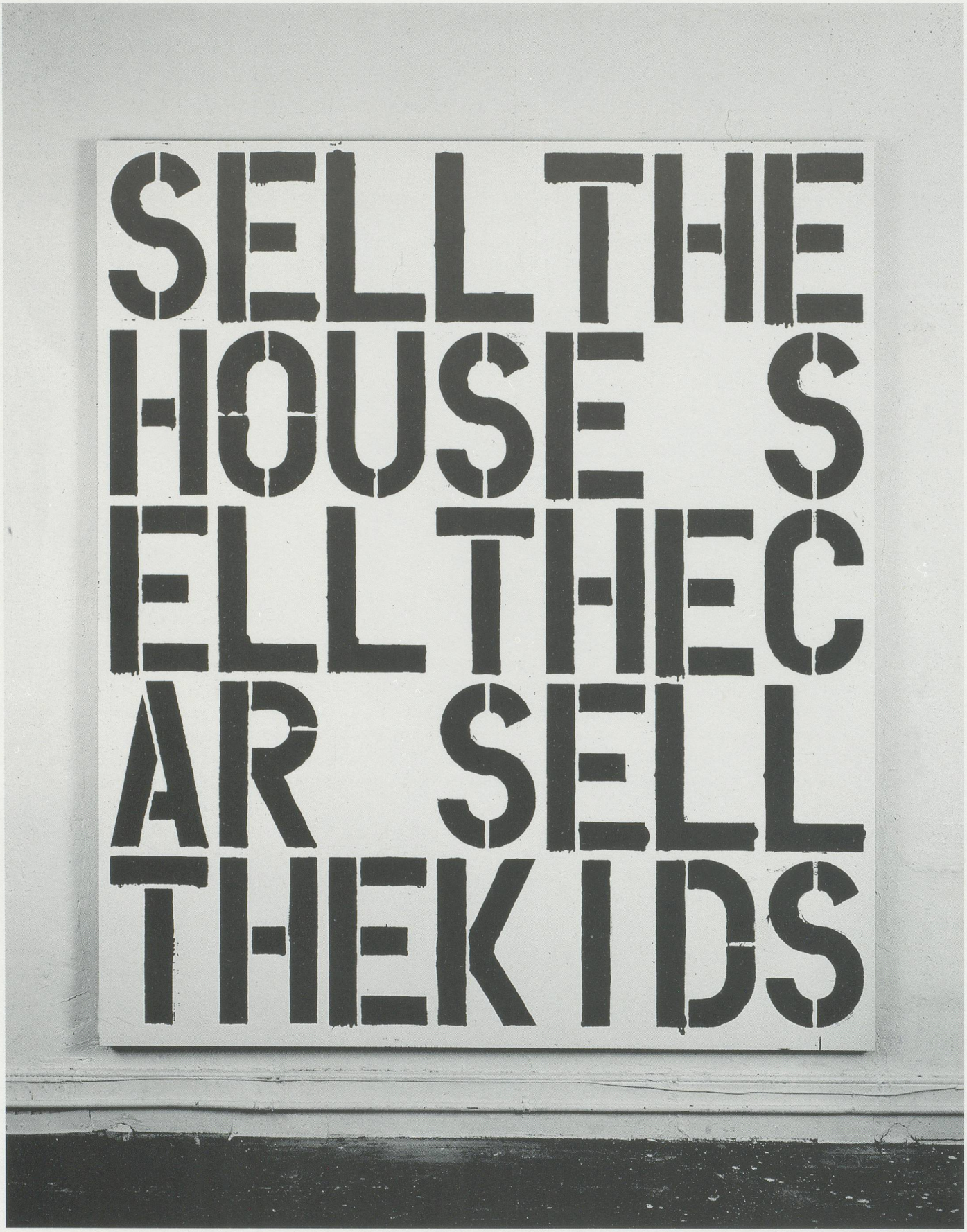
can be read as "the plea of a victim,"[4] but it's also a reference to James Brown's first hit, "Please, Please, Please," which made the charts in 1956, the year after Wool was born, and which has not been off the radio since. Wool looks you in the face; he says what you're used to hearing; he disrupts the communicative power of words; he affirms the communicative power of letters. Someone is shouting, but you can't tell if that person is trying to make you understand or insisting that you don't have a clue.

1) In 1989, at the Institute of Contemporary Art in Boston, as the show *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957–1972* was going up, designer Christophe Egret was appalled to see that the situationist slogans he'd given to an assistant for placement on a pillar had all been rendered in Kruger-type. "Do you see what's happened?" he said, instinctively translating words and images. "People think the only way they can make political art, the only way anyone could have ever made it, is by speaking her language!" The situation became so generic, which is to say so depoliticized, that by 1991 a movie so cheesy it premiered on video—Dennis Hopper's Backlash, where Jodie Foster played an artist who was Holzer in every way save her name and Hopper played a hit-man on her trail—could get the joke that art many had been pleased to call subversive had become indistinguishable from fashion. Having witnessed a mob killing, Foster's artist changes identities and goes to work for an advertising agency; Hopper's hit-man, who's been poring through back issues of *Artforum* in hopes of getting a fix on his prey, tracks her down when he opens a glossy magazine to a two-page ad for cosmetics, headlined "Protect Me From What I Want." You can stop the tape, freeze the frame of the advertisement, all lipstick-red, and realize that there has been no loss of meaning in the transfer of Holzer-Foster's once blank, uncontextualized line from art to commerce; instead you realize it is more effective selling makeup than shaking anybody up.

2) Christopher Wool in correspondence with GM, 3 August 1991.

3) Ibid.

4) John Caldwell, "Christopher Wool—New Work." San Francisco Museum of Modern Art, exhibition catalogue, 1989.




*CHRISTOPHER WOOL, APOCALYPSE NOW, 1988, alkyd and flashe on aluminum, 84 x 72" / 213 x 183 cm.*

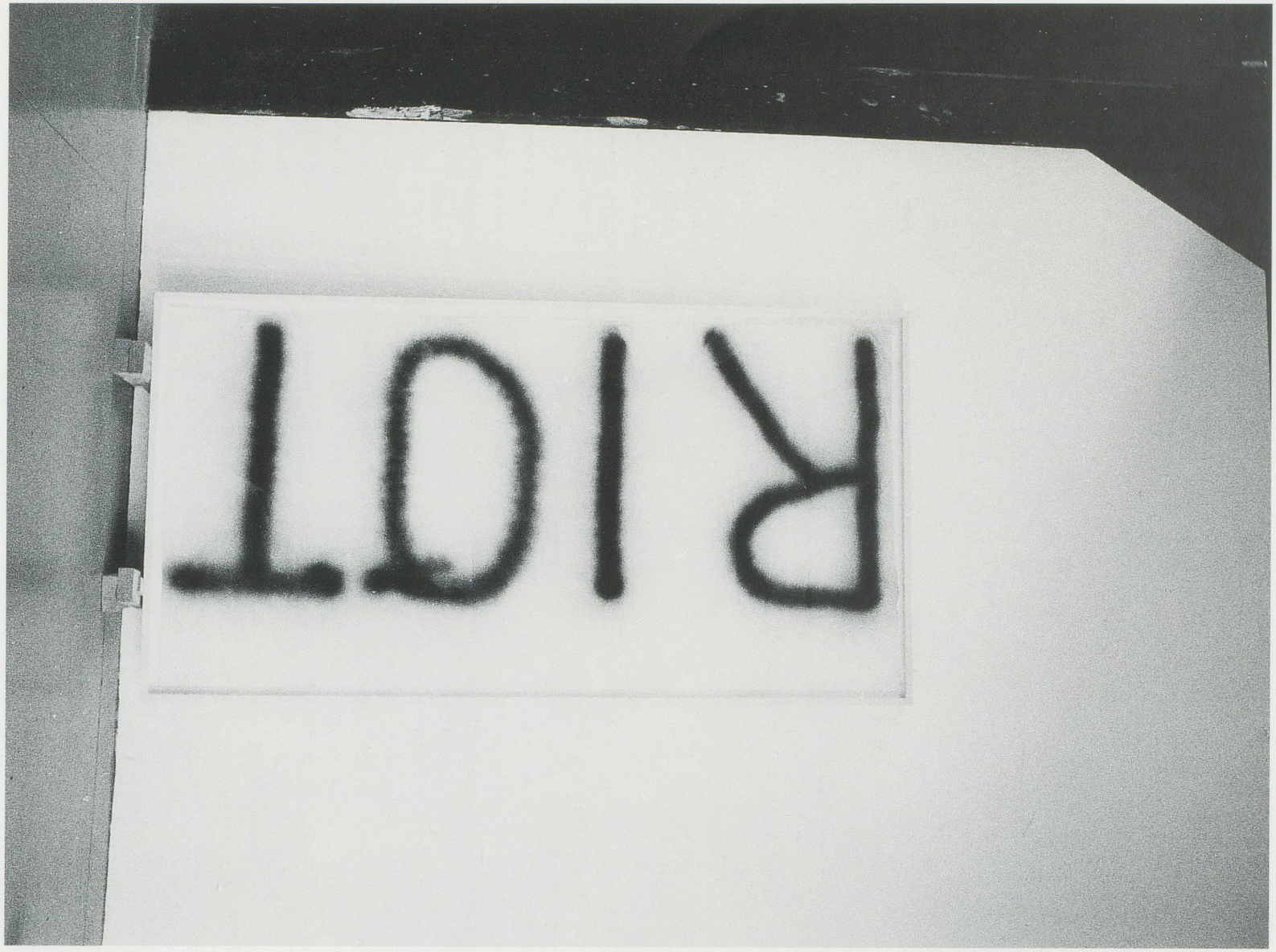
# WOOLS WORTBILDER

*GREIL MARCUS*

Eine der Quellen, aus denen Christopher Wools Wortbilder ihre Kraft schöpfen, ist die, dass ihre Bühne nicht die Strasse ist, wo man sie schabloniert und grob gestaltet an Mietshauswänden, Bauzäunen oder auch an Reklamewänden anträfe, welche die Last ganzer Generationen von photokopierten Werbeanzeigen, Ankündigungen und Propaganda tragen (*«Absolutely Queer»;* Total schräg), sondern vielmehr Galerien, Museen und Wools eigene Bücher. Man hat das Gefühl, es müsste genau umgekehrt sein. Die Bilder schreien geradezu nach einem anderen Kontext, verlangen nach einer anderen Technik als der, welcher sich Wool üblicherweise bedient, nämlich der für den Reklamemaler typischen Emailfarbe auf Aluminium. In Arbeiten wie APOCALYPSE NOW (*«Sell The House, Sell The Car, Sell The Kids»*) (Verkauf das Haus, verkauf den Wagen, verkauf die Kinder), OHNE TITEL (1989) mit dem Wort *«Amok»* («AM OK» geschrieben, wie in *«[I] am o.k.»*) oder OHNE TITEL *(«The Show is Over The Audience Get Up To Leave Their Seats Time To Collect Their Coats and Go Home They Turn Around No More Coats and No More Home»)* (Die Vorstellung ist zu Ende Die Zuschauer erheben sich von ihren Sitzen Zeit, ihre Mäntel abzuholen und heimzugehen Sie drehen sich um Keine Mäntel mehr da, kein Heim mehr da) – als «die beste Definition des Nihilismus» von dem Situationisten Raoul Vaneigim aus den Schriften des vorrevolutionären russischen Nietzscheaners Vasilij Rozanov angeführt –, in Arbeiten wie diesen sind die Stimmen von einer Art, die irgendwo zwischen dem marktschreierischen Agitator an der Strassenecke («In Amerika sitzen mehr junge Schwarze im Gefängnis als auf der Universität!») und der Figur liegt, die einige Schritte weiter Reklamezettel verteilt (*«GOOD FOR one FREE visit to ARMANDO'S HOUSE of PAIN»*) (Berechtigt zu einem kostenlosen Besuch in Armandos Haus der Schmerzen).

---

Von *GREIL MARCUS* stammt das Buch *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century* (1989 in Amerika bei Harvard University Press, in Deutschland Rogner & Bernhard 1992). Er ist *contributing editor* der Zeitschrift *Artforum* und lebt in Berkeley, Kalifornien.



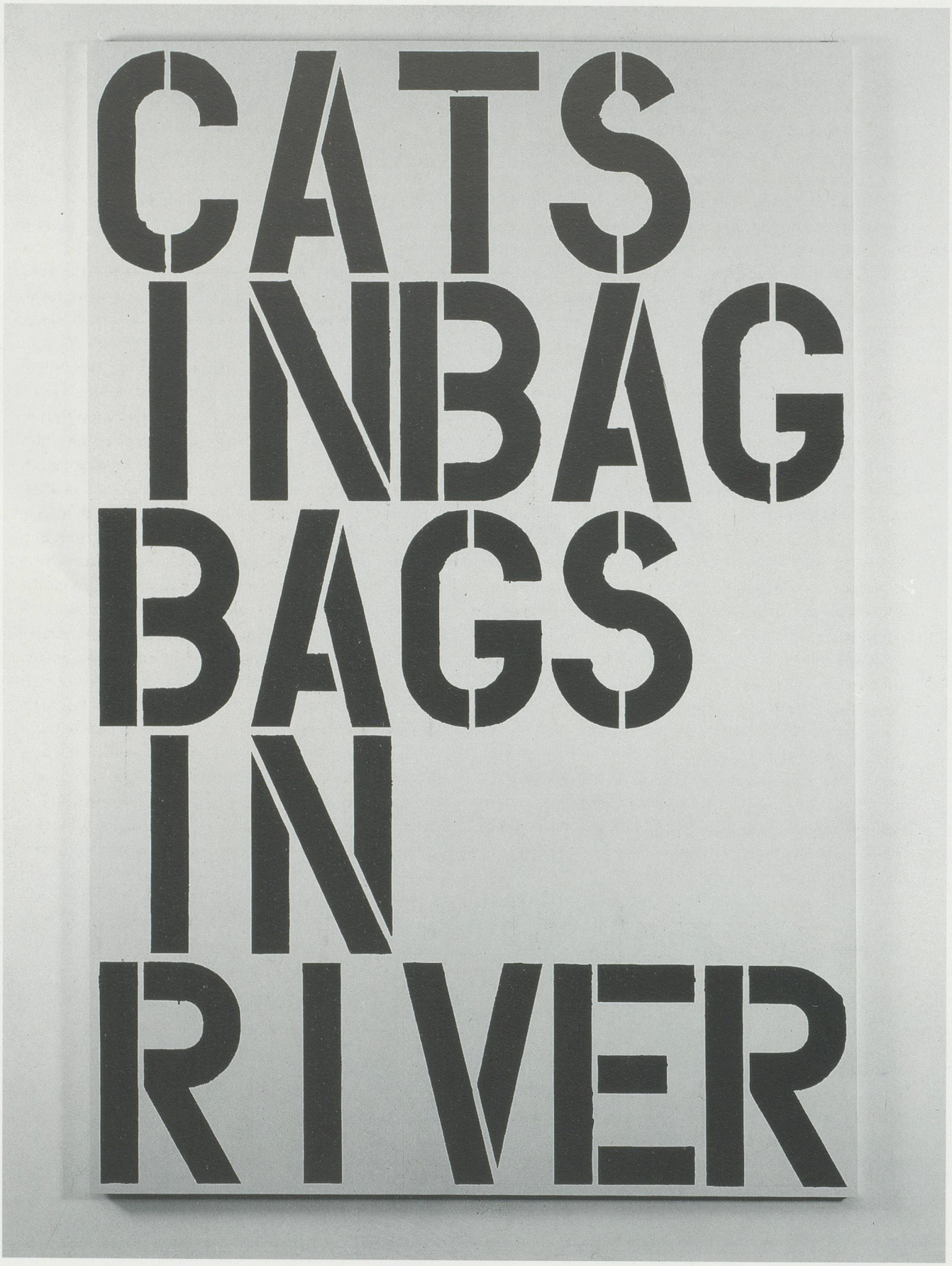

*CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1990, enamel on paper, 74 x 37" / 188 x 94 cm.*

Du betrittst um die Ecke eine Galerie und siehst dich Worten wie «CATS IN BAG BAGS IN RIVER» (Katzen im Sack Säcke im Fluss) gegenüber oder auch einfach «RUN» (Lauf), und sie kommunizieren nicht wie bequeme Aneignungen primitivistischen Strassendiskurses, sondern wie eine ausgefeilte, perfektio-nistische Vorstellung eben dieses Diskurses, reduziert auf das nicht weiter Reduzierbare, um dann mit völlig neuem Ansatz aufzuleben. Der Gesamteindruck ist der einer Stimme, die gegen das Verstummen (als gesellschaftliches Übel) ankämpft oder gegen Zensur (nicht unsere halbherzige, legalistische Peitsche-und-Zuckerbrot-Version, sondern die echte, totalitaristische Art), in jedem Fall aber gegen das Verstummen, und die das Spiel im Gang hält. Die Arbeiten stecken voller Dramatik, was heissen will: sie sind laut; zugleich sind sie kryptisch, gedämpft. Zu zweit oder zu mehreren in einem Raum bzw. auf den Seiten von Wools Büchern, seinem *BLACK BOOK* (Schwarze Liste) von 1989 oder *CATS IN BAG BAGS IN RIVER* von 1991 sprechen die Arbeiten in scharfem Flüsterton: «Und nun», wie das Firesign Theater es einmal ausgedrückt hat, «die Gerüchte hinter den Nachrichten».

Das Auftauchen von Wools Wortbildern in einem anderen Kontext als dem der Strasse hat allerdings einen merkwürdigen Effekt auf den Bereich, dem sie entnommen zu sein scheinen, in dem sie, so meint man, gefunden worden sein müssen: sie decken auf, was in der Sprache der Öffentlichkeit im öffentlichen Raum, dem sie entsprungen zu sein scheinen, fehlt. Schaut euch die Graffiti auf den Wänden eurer Stadt, die grossformatigen Werbetafeln oder die Neonreklame an – ihr werdet dort nichts finden, was Wools Arbeiten ähnlich wäre. Und doch sind diese Arbeiten alles andere als hermetisch oder formalistisch oder gar ein reines, überdrehtes Sprachspiel. Selbst in einer Galerie oder einem Museum – oder dort ganz besonders – schreien die Bilder förmlich danach, hinaus auf die Strasse zu kommen *(«get out»)*, ganz wie die Figuren in dem Bild *La Visita* von Manuel Valdes und Rafael Solbes, das Picassos *Guernica* an einer Museumswand zeigt, und zwar ohne die niederstürzende Frau und den abgetrennten Kopf und Arm, die auf dem Boden der Tür zustreben. Die öffentliche Dimension der Bilder Wools – ihr Lärm – lässt sich nicht wegleugnen. Wie Dada sind sie reiner Protest, Mittel ohne Zweck: selbstgefertigte Schauplätze, an denen sich das Ästhetische ins Politische wandelt und umgekehrt.

Nun war es bislang so, dass, wollte man eine Kunst-Botschaft verschicken, man sich an Barbara Kruger oder Jenny Holzer wandte. Ohne dass sie etwas dafür konnten, wurden diese Künstlerinnen nicht mehr nur als Betreibende einer politischen Wort-Kunst gesehen, sondern geradezu als Inbegriff derselben. Krugers Verwendung der immergleichen glatten, serifenlosen Schrift in jedem ihrer Bilder wurde zu einer Art Markenzeichen oder Logo, zu einem Symbol für sich, das die Botschaft der Bilder, die man praktisch schon als «Politisch» deutete, unabhängig davon, was die Schrift im gegebenen Fall ausdrückte, verstummen liess.[1)] Es mag eine Frage der Vertrautheit sein, aber im Moment vermitteln die Arbeiten Krugers nichts so eindeutig wie Glamour. Diese Botschaft liest sich ganz direkt, wie ein eingängiger Werbeslogan, so dass, wenn man heute eine Arbeit von Kruger betrachtet, diese unendlich viel mehr zu versprechen scheint, als sich herausholen lässt. Die Zeit wird lehren, ob ein derartiges Schicksal auch Wools Schaffen widerfahren wird, das ja in ähnlicher Weise mit einer Art Markenzeichen-Schrift arbeitet wie das Krugersche – wobei freilich Wools schabloniertes Transportkisten-Alphabet ganz eindeutig nicht sein eigenes ist, sondern das einzige wirklich vorgefundene Element in seinen Bildern, und selbst dieses ist, im Gegensatz zur stets präzisemaschinellen Schrift, derer sich Kruger bedient, durch Farbtropfen und Schreibfehler und verrutschte, an den falschen Stellen miteinander zusammenstossende Buchstaben verschmiert. Krugers Aufschriften wirken wie Werbung: das ist bei ihr der Gag, auch wenn sie am Ende selbst dabei die Dumme ist. Wools Schrift sieht nach Arbeit aus. Liest man bei ihm «SELL THE HOUSE, SELL THE», so liest man zugleich dahinter «PERISHABLE THIS SIDE UP» (Leicht verderbliche Ware Oben).

Während die Arbeiten von Kruger und Holzer klar und deutlich lesbar sind (wobei diese Lesbarkeit möglichst eine Tür ins Unterbewusstsein des Betrachters öffnen soll, um dort dann subversiv wirken zu können), sind jene von Christopher Wool



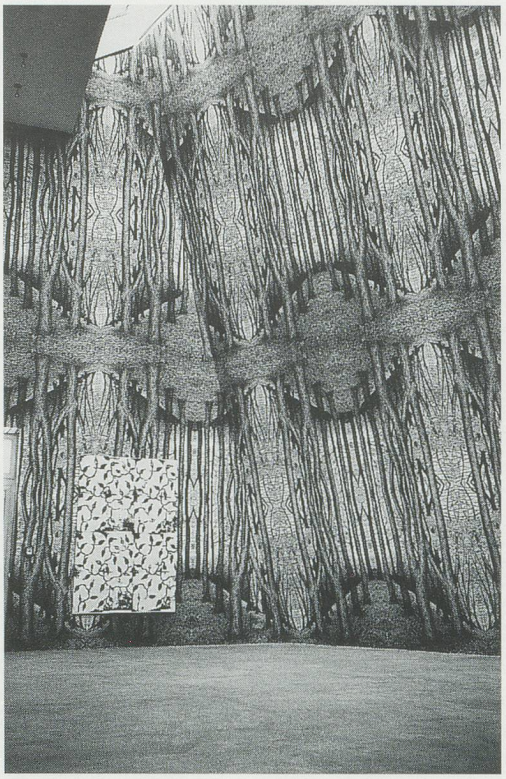

*CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1990, enamel on aluminum, 108 x 72" / 274 x 183 cm.*

bestenfalls schwer zu lesen. Aus der Nähe betrachtet erkennt man, dass das übernommene Statement «THE SHOW IS OVER» (und von Wool verwendete Einzelwörter wie etwa «FOOL» [Narr] oder «RIOT» [Krawalle] sind nicht minder übernommen) den Launen seiner Gestaltung unterzogen worden ist. Es würde nie zweimal auf die gleiche Weise herauskommen, selbst dann nicht, wenn die Abstände zwischen den Buchstaben identisch wären. Diese philosophische Aussage über den Sinn des Lebens ist allem voran subjektiv. Als Sinnbild/Botschaft ist sie instabil; wie jedes Kunstwerk ist sie unplausibel. Wools Atelier ist voll von Ausschuss, von verworfenen Fassungen ein und derselben Sache. Du betrachtest nacheinander mehrere von ihnen und wirst dir bewusst, dass «THE SHOW IS OVER» sich ebensogut wie eine Moralpredigt lesen lässt, wie es dir das Herz zerreissen könnte. Die Erkenntnis kann schockierend sein, dass, je nachdem, ob der Künstler an dem betreffenden Tag einen Kater hatte, ein seinen Naturalismus laut ausposaunendes Wort («RUN») oder eine Zeile, die mit ihrem medialen Modischsein prahlt («SELL THE KIDS...» – ein Zitat aus Frances Ford Coppolas *Apocalypse Now*), eben gerade funktioniert oder nicht.

Wools Wortbilder ereignen sich in einem Zwischenreich zwischen Theorie und Zufall. Sie deuten wesentlich mehr an, als sie jemals aussagen, und lenken nie die Aufmerksamkeit gezielt auf ihre eigene Kostbarkeit, die echt und kreativ ist (im Mittelpunkt des Sprachbegriffs der sogenannten *précieuses* im 17. Jahrhundert stand weniger die Bedeutungsfunktion des Wortes als vielmehr seine Macht). Für Wools Bestreben ist es von entscheidender Wichtigkeit, dass man das, was er macht, als das Werk eines einzelnen sieht (nicht entscheidend jedoch ist, dass man es als notwendigerweise das seinige sieht; der Punkt ist, es hätte auch nicht zustande kommen können). Er gehört, in seinen Worten, «zu der Art Maler, die nach wie vor an die Aura der Malerei glauben» [2] – was nach meinem Gefühl mehr mit einem Sich-Ereignen als mit Persönlichkeit, mehr mit Zufall als mit Genie zu tun hat. Hier haben wir es allerdings mit einer Malerei zu tun, die das Zufällige sich ereignen und die Persönlichkeit verschwinden lässt – die Persönlichkeit, nicht aber deren Subjektivität.

Erkennen – bzw. erlesen – kann man dies in Wools Buch *CATS IN BAG BAGS IN RIVER* («‹Meine Vision› meiner Kunst», wie Wool schreibt).[3] Das als pervertierter Ausstellungskatalog mit einer Auflage von 2500 Exemplaren veröffentlichte Buch ist im Grunde nichts weiter als eine gebundene Sammlung farbiger Photokopien. Das Buch, in dem viele von Wools gemusterten Bildern auftauchen (mit Mustern reichend von Rosetten bis hin zu chimärenartigen Wasserspeiern), erweitert Wools Repertoire um Detailvergrösserungen in der Art von Michael Lesys *Wisconsin Death Trip* von 1973, einer historischen Photo- und Textdokumentation über die Depression der 1890er Jahre in ihrer Auswirkung auf eine bestimmte kleine Gemeinde im Mittleren Westen. Bei Wool handelt es sich aber nicht um verängstigte Gesichter oder manchmal auch nur Augen, die aus präzisen Gruppenaufnahmen herausgelöst, sondern um Wörter, die aus ihrem Satz-, oder sogar Buchstabenfragmente, die aus ihrem Wortzusammenhang gerissen wurden. Ganz plötzlich, betrachtet man die grellbunten Photokopien, erscheint einem auf einmal die Sprache als eine ganz und gar beliebige Konstruktion und zugleich als ein nicht weiter reduzierbares Konstrukt, eine Tatsache, der wir uns nicht entziehen können. Wool bricht Wörter auf, indem er sich über das Diktat der Wortform, ja sogar der Buchstabenform hinwegsetzt: in *CATS IN BAG* können die Rundungen eines «O» oder eines «U» wie Teile einer Brücke aussehen anstatt wie Buchstaben. Man kann die einzelnen Teile nicht betrachten, ohne zu wissen, dass sie mehr vermitteln sollen als das, was Wool sie gar nicht erst aussagen lassen will (oder zumindest vorgibt, sie nicht aussagen lassen zu wollen); man kann sie sich nicht ansehen, ohne sich darüber im klaren zu sein, dass sie, selbst wenn sie demontiert, verstümmelt oder deformiert wurden, nahezu alles aussagen können. *Wörter lassen sich nicht zum Schweigen bringen*, so oder ähnlich könnte Wools Aussage lauten, aber *wir arbeiten noch dran!*

Dieses «Wir» meiner Phantasie, meiner Reaktion auf das Werk Christopher Wools, das so etwas wie Truppen und einen Plan voraussetzt, ist womöglich das einzige objektive, ideologische Element in Wools Bildern. Ansonsten sind sie subjektive Ereignisse, die, im Widerspruch zu jedweder hegemonischen



*Right/rechts:* *CHRISTOPHER WOOL AND ROBERT GOBER, INSTALLATION DOCUMENTA, 1992.*

*Left/links:* *CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1989, enamel on aluminum, 72 x 48" / 183 x 122 cm.*

Struktur, ihre Unnatürlichkeit hinausschreien – wie etwa in Wools *BLACK BOOK*. Bei diesem Buch handelt es sich um einen dünnen, überdimensionierten Band mit Wörtern auf der jeweils rechten Seite (die jeweils gegenüberliegende Seite ist leer gelassen), angefangen mit

SPO (WORT
KES FÜH
MAN RER)

wiedergegeben wie aufgestapelte Komponenten und gefolgt von INSOMNIAC (an Schlaflosigkeit Leidende/r) – PESSIMIST – PRANKSTER (eitler Geck) – CHAMELEON (Anpasser) – ADVERSARY (Widersacher) – COMEDIAN (Komiker) – TERRORIST – HYPNOTIST (Hypnotiseur) – HYPOCRITE (Heuchler) – CELEBRITY (Prominente/r) – AUTHORITY (Autorität) – EXTREMIST – PERSUADER (Überredungskünstler) – ASSISTANT (Helfer/in) – ASSASSIN (Attentäter) – PARANOIAC (Paranoiker). Dies hier, mag man meinen, ist nichts mehr und nichts weniger als eine Liste elementarer sozialer Rollen, oder besser, auf bestimmte gesellschaftliche Funktionen reduzierter Individuen. Der Titel *BLACK BOOK* hat eine wundersame Wirkung. Mit der Standardvorstellung des *little black book,* des Büchleins der Damenbekanntschaften bzw. der Liste zukünftiger Opfer wird umgehend aufgeräumt; in Anspielung auf *black propaganda* oder *black budgets* (Anschwärzerei bzw. schwarze Finanzhaushalte) – auf was immer sich im Bereich des Unerlaubten bewegt, was vertuscht, was aus der Geschichte getilgt wird, die Dinge, die öffentlich nicht zu rechtfertigen, privat aber unumgänglich sind, die *raison-d'être* staatlicher Politik und Kontrolle – ist das *BLACK BOOK* ein von einer Einzelperson zusammengetragenes Verzeichnis geheimer gesellschaftlicher Funktionsträger. Man blättert es durch – und fragt sich, welche Rolle einem selbst zugewiesen beziehungsweise gewährt wurde.

Kein «Kunstsinn» begleitet den/die Leser/in, wenn er/sie dieses seltsame Künstlerbuch durchgeht, das, obgleich in einer Auflage von nur 350

Exemplaren erschienen, einen womöglich dazu anregt, sich in der Phantasie eine wesentlich grössere Verbreitung auszumalen: die siebzehn Wörter alle auf Postkarten, auf Wänden, alle siebzehn Wörter auf einem einzigen Gebäude oder jedes Wort auf einer Sequenz von siebzehn Gebäuden. Das Gefühl des Unerbittlichen, des Irreduziblen, das sämtlichen Wortbildern Wools innewohnt – das Gefühl des Schreckens, die freischwebende, grundlose Bedrohung: hier kommt es auf. Es kommt auf und verwandelt sich in Spass: in den Spass, dem Wool offensichtlich die Entdeckung bereitet hat, wieviel Macht in einer ungewohnten Sichtweise eines gewöhnlichen Wortes steckt – oder in einer ramponierten Version eines unbekannten Statements, etwa wenn irgend jemandens Ausspruch *«The show is over»* in «THESHOWI SOV» umgewandelt wird. Wie alle Buchstaben-Maler – denn bei Wools Kunst lässt man am Ende Satz und Wort sein, um sich über den Buchstaben, das verrückte konstituierende Element zu wundern – ist Wool ein Buchstaben-Spieler und -Narr. Ich meine, er interessiert sich für die konstituierenden Elemente unseres Alltagsgeredes («RUN» oder «RU/N») und ist beglückt darüber, wie sie sich zusammenfügen. Wool arbeitet wie der Strassenprediger, der das Ende der Welt verkündet («NO MORE COATS AND NO MORE HOME»), aber auch wie der Typ, der die Reklamezettel verteilt, ein anonym innerhalb der Kultur Wirkender. Wools unbetiteltes Bild von 1989 mit seinem sechsmal untereinander geschriebenem Wort *«Please»*,

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

lässt sich als «das Plädoyer eines Opfers» deuten,[4] zugleich aber spielt es auf James Browns ersten erfolgreichen Schlager, *«Please, Please, Please»*, an, der im Jahr 1956, als Wool gerade ein Jahr alt war, die Hitparade erreichte und seither aus dem Radio nicht mehr wegzudenken ist. Wool sieht dir direkt ins Gesicht; er sagt, was man gewohnt ist zu hören; er bricht die kommunikative Macht der Wörter; er bekräftigt die kommunikative Macht der Buchstaben. Einer schreit, aber man weiss nicht recht, versucht er dich begreifen zu machen oder will er im Gegenteil nur darauf hinweisen, dass dir jeder Anhaltspunkt fehlt.

*(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)*

1) 1989, als im Institute of Contemporary Art in Boston die Ausstellung *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International,* 1957–1972, organisiert wurde, war der Designer Christopher Egret entsetzt, feststellen zu müssen, dass die situationistischen Parolen, die ein Mitarbeiter an eine Säule hatte anbringen sollen, allesamt in einer Kruger-ähnlichen Schrift wiedergegeben worden waren. «Siehst du, was passiert ist?» sagte er, instinktiv die Worte und Bilder übersetzend. «Die Leute glauben, die einzige Möglichkeit, politische Kunst zu machen, die einzige Art, wie überhaupt jemand jemals politische Kunst gemacht haben könnte, wäre, ihre Sprache zu sprechen!» Die Sache wurde derart allgemein, oder anders gesagt, derart entpolitisiert, dass 1991 der Film *Backlash* von Dennis Hopper mit Jodie Foster als einer Künstlerin, die bis auf den Namen in jeder Hinsicht Jenny Holzer nachempfunden ist, und mit Hopper selbst als einem Profikiller, der hinter ihr her ist – ein so zweitklassiger Film, dass er überhaupt zuerst auf Video herauskam –, mit dem grossen Gag aufwarten konnte, dass eine Kunst, die viele gerne als subversiv bezeichnet hatten, nun nicht mehr von einer Mode zu unterscheiden war. Nachdem sie Zeugin eines von einer Menschenmenge verübten Lynchmordes wird, wechselt die von Foster gespielte Künstlerin ihre Identität und arbeitet jetzt für eine Werbefirma; der von Hopper gespielte Profikiller, der alte Nummern von *Artforum* studiert in der Hoffnung, den Aufenthaltsort seines Opfers herauszufinden, stösst auf ihre Spur, wenn er ein Hochglanzmagazin aufschlägt und eine doppelseitige Kosmetikanzeige mit der Überschrift *«Protect Me From What I Want»* (Schütze mich vor meinen eigenen Wünschen) erblickt. Du kannst das Band anhalten und das Bild mit der – über und über lippenstiftroten – Anzeige einfrieren, und du wirst sehen, dass bei der Übertragung von Holzers/Fosters einst ausdrucks- und zusammenhanglosen Zeile aus der Kunst in die Werbung nichts von ihrer Bedeutung verlorengegangen ist; vielmehr erkennst du, dass sie sich besser zum Verkauf von Makeup eignet als dazu, irgend jemanden aufzurütteln.

2) Christopher Wool im Briefwechsel mit dem Autor, 3. August 1991.

3) Ebenda.

4) John Caldwell, «Christopher Wool – *New Work*», Ausstellungskatalog, San Francisco Museum of Modern Art 1989.

*CHRISTOPHER WOOL, RIOT, 1989–92, enamel and acrylic on aluminum, 90 x 60" / 227 x 152 cm.*

# IN THE SHADOW OF PAINTING

*JEFF PERRONE*

By now it should be clear that the major challenge facing contemporary painters is to find a way of acknowledging the current cultural condition, one marked by an oversaturation of photographic imagery, while finding alternative, non-photographic means of addressing the consequences of that condition. That is, as painters occupied by the history and discipline of painting, we cannot just ignore the example of Andy Warhol, who managed to make paintings by succumbing to the properties of photomechanical reproduction, but we do not want to use his techniques or any of their derivatives.

It appears that the true Warholian must now be a sculptor, like Jeff Koons. As his foray into two-dimensional erotica proved, the essential painting tradition cannot be carelessly reinvented by the infusion of evermore "extreme" subject matter. One must have a feeling for those elements that go into constructing a good painting. Warhol certainly did; he took a long, hard look at Abstract Expressionism. As for the truly retrograde painter, like Julian Schnabel, the Warholian condition exists completely outside any actual painting, and is located in the publicity machine of culture. The paintings themselves flail about wildly in an impossibly unironic, "unmediated" arena of "emotion"—Schnabel now paints with his bare hands.

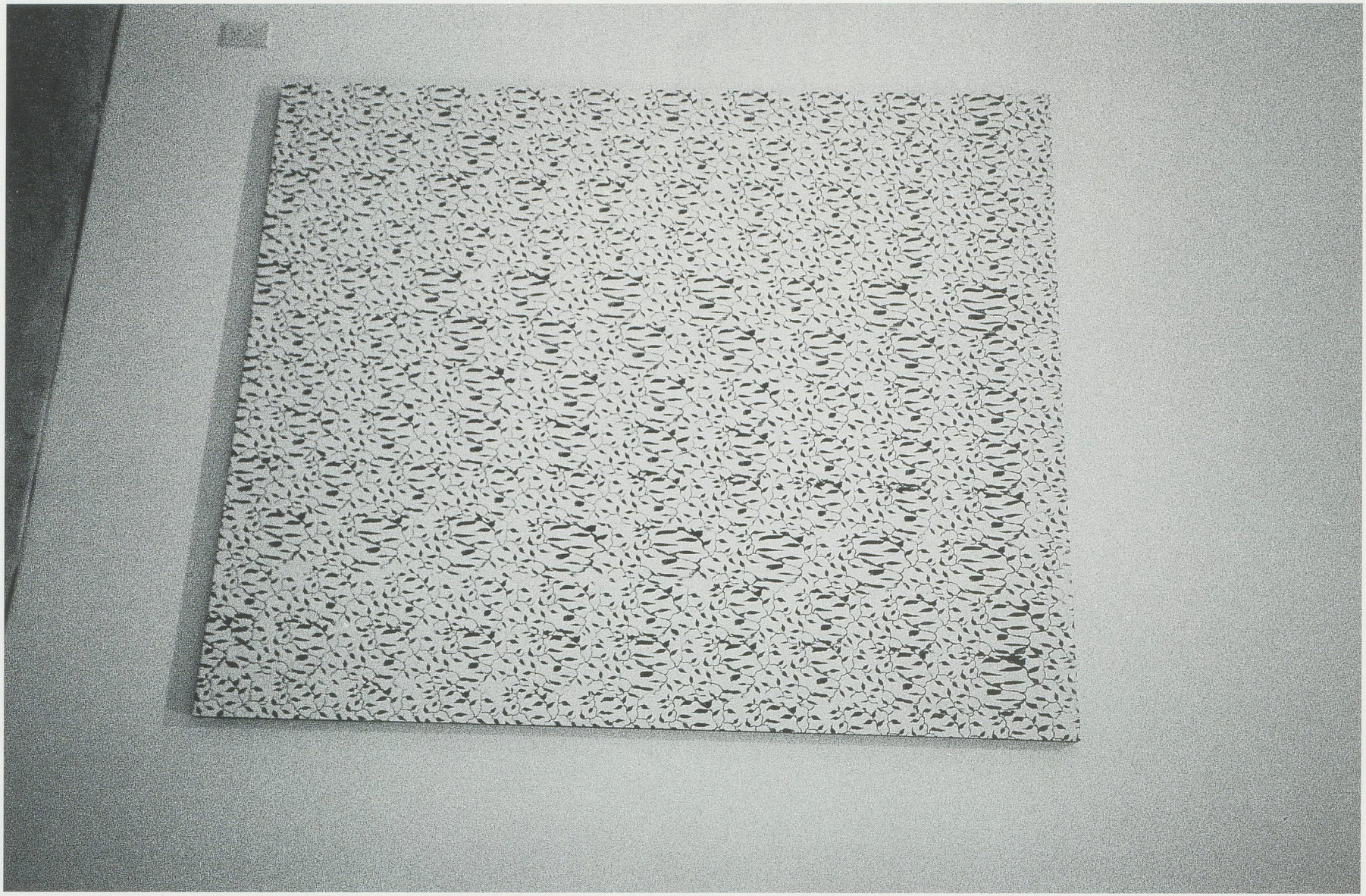
The point is not to discard all tools, or hand the tools over to someone else; quite the contrary, it is to find those techniques and procedures that slyly mimic the effects associated with (photographic, mass) production, without resorting to photography: in effect, sideswipe the Warhol mandate by importing different methods of reproduction.

*JEFF PERRONE* is an artist living in New York.

If it is often conveniently forgotten that under Warhol's dot-screened veil was a layer of real paint-ing, it is also easy to overlook the fact that he was not merely an avatar of Pop culture. His last great paintings surely represent the closure, the limit of photography itself as a subject for painting: I mean those mysterious eclipses of photographic self-reference, the SHADOWS. All ideological post-modernist practice that looms melodramatically out from a Plato's Cave of darkness in order to remind us that we no longer have any functioning relationship with that most natural of phenomena—sunlight—did not lead to a renewed engagement with the "real" world, the artificial world of mass culture; rather, it had the opposite effect of driving us further back from it, as artists receded from the studio into the darkroom.

Painting is stubborn. Like the repressed, it always returns. But its history is not served by painters who give up and nostalgically replicate the superannuated, quivering touch afforded by the sable brush; or by those who give in and produce what is, for all intents and purposes, some species of photorealism. There are other alternatives. One can be seen in the romantic replaying of history by a painter like Philip Taaffe, who reinvented collage through a variety of complex printing techniques—an acknowledgment of but not a surrender to the issues of mechanical reproduction.

And then there is the example of Christopher Wool. He, too, has found a way of marking, a way of multiple printing that is not photo-derived; he has imported the wood or rubber-stamp roller of the wallpaperer and the stencil of the sign-painter. But Wool's version of the arabesque could not be more unlike Taaffe's: it is, we might say, the dark side of Art Nou-



*CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1988, enamel on aluminum, 72 x 60" / 183 x 152 cm.*

veau, the one aligned with the death wish, with the whip of the whiplash line: the spider's embrace of a Klimt without the glitter; a seductive but menacing, spiraling whirlpool; an ironwork grille that imprisons; a crawling, creeping vine and a wintry thicket of underbrush. If Taaffe's concept is painting as its own Double, suffused this time with a soft, southern light, Wool's is painting as a bleak, harsh shadow of itself. His dried flower is the ghost of the bloom.

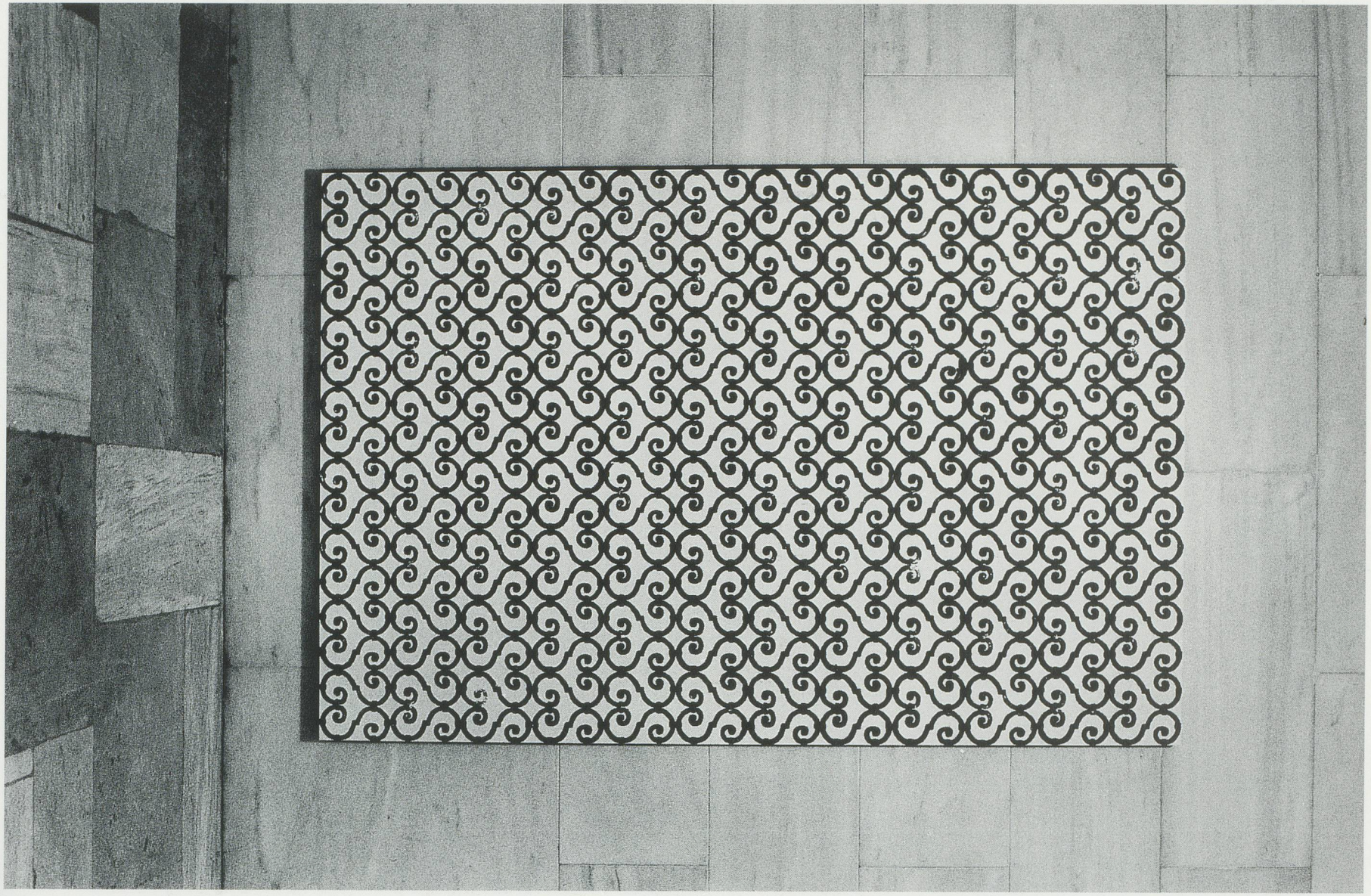
Wool's early paintings are, indeed, like furtive flickerings of light in the shadow of a night sky. By using a controlled, modified "drip" technique, by building up the surface in layers, and by allowing incompatible paints to interact on an aluminum surface, Wool produced a detailed, all-over field suggesting a chemical peel, a deep etching, some microscopic pitting that could also be read as cosmic, astronomical. That all-over pulverizing lead to "roll-over" traceries, mottled and speckled by under- and over-inkings. Like Rauschenberg, Wool is, essentially, rolling out ink on a metal surface, but Rauschenberg uses the metal support for a very traditional, sensuous purpose, as a sculptor would prefer patinated bronze. His images float ambiguously on the burnished space. Wool's space is utterly opaque and frontal, as if baked or glazed, and the ink, rather than running perfectly smooth, retains the illusion of its original property, a tar-like gumminess. It is as if the ink will never quite dry, as if, if you touched it, it would leave your fingers smudged with black, like it does after thumbing through the daily newspaper. (Whether the news is good or bad, there is always some distressing residue.) Because Wool prints on a hard, ungiving surface, he refuses all the easy, softening effects a painter automatically achieves on cotton duck. His imagery supports the kind of brutal directness indicated by his visual style.

Although Jasper Johns was not the first artist to use stencils, he was the first to "sign" his work in stencil, removing those traces of personality and (false) intimacy that the autograph implies. The stenciled signature distanced and distinguished the work's design from its "creator," assuring us that the painter was not the author of the image. If for Johns language was a system disoriented from what it named (disoriented especially from that construct we call self-identity), Wool re-orients language in an analogy between the generic style of the stencil—a type-style—and generic character types: INSOMNIAC, COMEDIAN, PRANKSTER, ADVERSARY. These not-so-flattering attributes may be read as self-reflexive. But this emotional self-portraiture only serves to intensify the painter's anxiety in projecting such image cliches to his audience. The coherence of the analogy between the content and the form it takes, however, produces a tension for any viewer, because the sheer power of address, almost accusatory in tone, asks us to confront our own tendency to reduce others instinctively to a single, blunt trait. In the eye-grabbing block letters of a giant headline, the words are not drained of but charged with basic emotional states: FEAR, PESSIMIST, HA AH, and a (Warholian) RIOT.

As a painter, Wool strips down the decorative to the bare bones of decor—that is, he abstracts from the decorative rather than producing a decorative abstraction. He may also construct a visual design that highlights its relation to generic abstraction: the subtle shifts and (further) elimination of detail in OHOH that reduce the "H"s to a sequence of rectangles, and the "O"s to broken, curved bands. Abstraction, with its elimination of detail, nuance, and subtlety, is no longer a process, but a state, like a generic personality. Like a telegram, there is little room for refinement; a curt "AM OK" (AMOK) has to suffice. These kinds of messages easily veer off into abstraction if we understand abstraction to be that which gives very little but into which much can be read.

To move beyond the (necessary) phase of naming and abstraction, an artist must come to grips with more subtle emotions, more shadings, more variety in the shadows. For painters, is that next phase always accompanied by more complex processes and increasingly intricate spaces? Wool's new work combines and layers his sign-making with his image-printing in a more allusive, fluctuating, not-so-easily-nameable space. The meanings may be less direct, but they do not negate Wool's already established voice—they deepen it and make it, in a sense, more vulnerable, yet without a loss of formal or procedural rigor.

Although perhaps a pessimist about the human condition, would it really be too much to call Wool an optimist about the painting condition?



*CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1987, enamel on aluminum, 72 x 48" / 183 x 122 cm.*

# IM SCHATTEN DER MALEREI

*JEFF PERRONE*

Mittlerweile ist wohl klar, dass die grösste Herausforderung für die zeitgenössischen Maler darin besteht, einen Weg zu finden, die gegenwärtige kulturelle Situation anzuerkennen, eine Situation, die durch eine Übersättigung mit photographischen Darstellungen gekennzeichnet ist, und gleichzeitig alternative, nichtphotographische Mittel zur Bewusstmachung der Konsequenzen dieser Situation zu entdecken. Dies bedeutet, dass wir als Maler, geprägt von der Geschichte und Disziplin der Malerei, das Beispiel Andy Warhols, dem es gelang, Gemälde zu schaffen, indem er den Charakteristiken der photomechanischen Reproduktion erlag, nicht einfach ignorieren können, dass wir aber selbst keine seiner Techniken oder irgendwelche davon abgeleitete Methoden verwenden möchten.

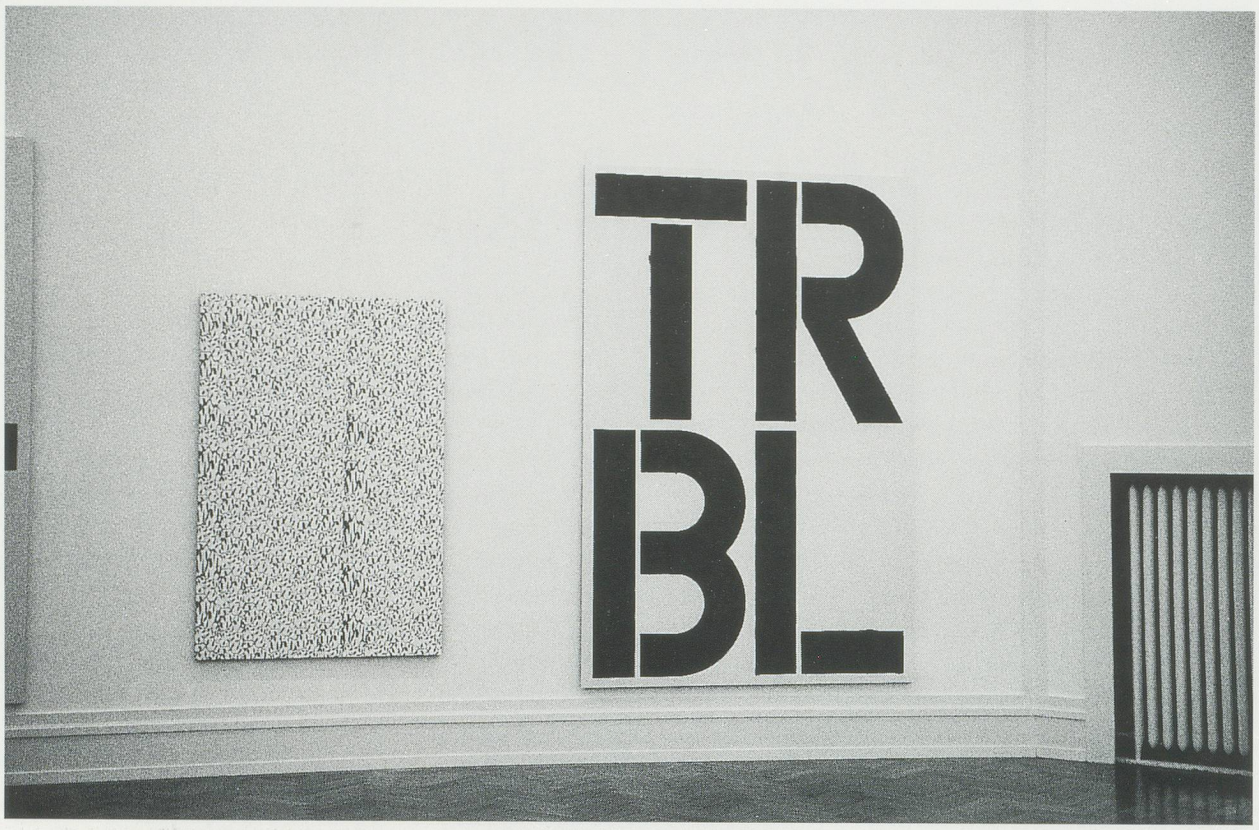
Wie es scheint, muss ein echter Warholianer nun Bildhauer sein, wie zum Beispiel Jeff Koons. Sein Streifzug durch die Welt der zweidimensionalen Erotika bewies, dass man die grundlegende Tradition der Malerei nicht einfach unbekümmert neu erfinden kann, indem man immer «extremere» Stoffe aufgreift. Es braucht ein Gefühl dafür, welche Elemente ein gutes Gemälde ausmachen. Warhol hatte dieses Gefühl zweifellos; er befasste sich lange und eingehend mit dem abstrakten Expressionismus. Für wirklich rückwärtsgewandte Maler wie Julian Schnabel existiert die Warholsche Kondition völlig *ausserhalb* irgendeines tatsächlichen Gemäldes und tritt in der kulturellen Publizitätsmaschinerie in Erscheinung. Die Bilder selbst schlagen in einer unglaublich unironischen, unmittelbaren Arena der «Emotionen» wild um sich – Schnabel malt jetzt mit blossen Händen.

*JEFF PERRONE* ist Künstler und lebt in New York.

Es geht nicht darum, alle Werkzeuge wegzuwerfen oder sie an jemand anderen weiterzugeben, ganz im Gegenteil; wesentlich ist vielmehr, Techniken und Verfahren zu finden, welche die Auswirkungen der (photographischen Massen-)Produktion raffiniert imitieren, ohne dabei auf die Photographie zurückzugreifen, ja also den Warholschen Geboten durch die Verwendung neuer Reproduktionsverfahren einen Seitenhieb zu versetzen.

Man vergisst so gerne, dass sich unter Warhols gerastertem Schleier eine Schicht echter Malkunst befand; ebenso leicht übersieht man, dass er nicht bloss eine Inkarnation der Pop-Kultur darstellte. Seine letzten grossen Bilder offenbaren eindeutig das Endspiel der Photographie, die Grenzen, die ihr als Thema der Malerei gesetzt sind: Ich denke hier an die geheimnisvollen Eklipsen photographischer Selbstdarstellung, an die SHADOWS. Die ganze ideologische postmoderne Tradition, die melodramatisch aus Platons dunkler Höhle auftaucht, um uns bewusst zu machen, dass wir zum natürlichsten aller Phänomene – dem Sonnenlicht – keine funktionierende Beziehung mehr haben, führte zu keiner neuen Auseinandersetzung mit der «wirklichen» Welt, der künstlichen Welt der Massenkultur; vielmehr hatte diese einen gegenteiligen Effekt, drängte sie uns vom Sonnenlicht weiter weg, weil die Künstler sich vom Atelier in die Dunkelkammer zurückzogen.

Die Malerei ist hartnäckig. Wie das Unterdrückte taucht sie immer wieder auf. Doch ihre Geschichte wird nicht von Malern gemacht, die aufgeben und wehmütig den altmodischen, zitternden Strich des Zobelhaarpinsels nachahmen, oder von denjenigen, die nachgeben und etwas produzieren, das wegen der erklärten Absicht eine Art Photorealismus ist. Es




CHRISTOPHER WOOL, INSTALLATION KUNSTHALLE BERN, 1991.

gibt jedoch Alternativen. Eine davon zeigt sich in der romantischen Wiederholung von Geschichte durch einen Maler wie Philip Taaffe, der in vielfältigen, komplexen Drucktechniken die Collage neu erfand – eine Anerkennung der Gegebenheiten der mechanischen Reproduktion, aber keine Kapitulation.

Und dann gibt es das Beispiel von Christopher Wool. Auch er hat eine Markierungsmethode, ein Vervielfältigungsverfahren entdeckt, das seinen Ursprung nicht in der Photographie hat; er hat nämlich die Holz- oder Gummirolle des Tapezierers und die Schablone des Schildermalers in sein Arbeitsinstrumentarium aufgenommen. Wools Version der Arabeske könnte jedoch zu Taaffes Variante in keinem grösseren Gegensatz stehen: Sie repräsentiert, so könnte man sagen, die dunkle Seite des Jugendstils, den Aspekt des Todeswunsches, des Schnalzens der Peitschenschnur: die spinnenartige Umarmung eines Klimt ohne Glitzereffekte, ein verführerischer, aber bedrohlicher Strudel, ein schmiedeeisernes Gitter, das gefangenhält, ein rankendes Klettergewächs und ein winterliches Unterholzdickicht. Während Taaffes Konzept darin besteht, die Malerei als ihren eigenen Doppelgänger darzustellen, diesmal eingetaucht in ein sanftes, südliches Licht, präsentiert Wool sie als trostlosen, harten Schatten ihrer selbst. Seine getrocknete Blume ist bloss noch ein klägliches Trugbild der Blüte.

Wools frühe Werke wirken in der Tat wie ein verstohlenes Flimmern im Schatten des nächtlichen Himmels. Indem er eine kontrollierte, modifizierte «Tropf»-Technik verwendete, die Oberflächen schichtweise aufbaute und unvereinbare Farben auf einer Aluminiumfläche zusammenspielen liess, schuf Wool ein detailreiches, ganzflächiges Muster, das an ein chemisches Schälverfahren denken lässt, eine starke Ätzung, ein mikroskopisches Durchlöchern, das auch als kosmisch oder astronomisch aufgefasst werden könnte. Durch diese flächendeckende Pulverisierung entstanden ganzflächige Filigranmuster, deren gefleckte und gesprenkelte Beschaffenheit mit Unter- und Überfärbungen erreicht wurde. Wie Rau-

schenberg trägt auch Wool Druckfarbe auf einen metallenen Untergrund auf, doch Rauschenberg gebraucht den metallenen Bildträger zu einem sehr traditionellen, sinnlichen Zweck, so wie ein Bildhauer patinierte Bronze bevorzugen würde. Seine Bilder treiben unbestimmt auf der polierten Fläche umher. Wools Bildfläche ist völlig undurchsichtig und frontal, so, als sei sie gebrannt oder glasiert, und die Farbe fliesst nicht schön gleichmässig, sondern vermittelt immer noch die Illusion ihrer ursprünglichen Beschaffenheit, einer teerähnlichen Klebrigkeit. Es ist, als ob die Farbe niemals vollständig trocknete, als ob man, wenn man sie berührte, schwarze Finger bekäme wie nach dem Durchblättern einer Zeitung. (Egal, ob die Nachrichten gut oder schlecht sind, es bleibt immer ein unangenehmer Rückstand haften.) Da Wool eine harte, unelastische Oberfläche bedruckt, vermeidet er all die leichten, weichen Effekte, die ein Maler auf Segeltuch automatisch erzielt. Seine Bildsprache untermauert die brutale Direktheit, die sein visueller Stil erkennen lässt.

Jasper Johns war zwar nicht der erste Künstler, der mit Schablonen arbeitete, doch er war der erste, der seine Werke mit einer Schablone «signierte» und so die durch die eigenhändige Unterschrift implizierten Spuren von Persönlichkeit und (falscher) Intimität beseitigte. Die schablonisierte Signatur distanzierte und unterschied das Gemalte von seinem «Schöpfer» und versicherte uns, dass der Maler nicht der Autor des Bildes sei. Während Johns die Sprache als System betrachtete, das entfremdet ist von dem, was es benennt (insbesondere von dem, was wir als Selbstbezug bezeichnen), lenkt Wool die Sprache in eine neue Richtung, indem er eine Analogie anstrebt zwischen dem verallgemeinernden Stil der Schablone – einer Typisierung – und generischen Charaktertypen: INSOMNIAC (Schlafloser), COMEDIAN (Komiker), PRANKSTER (Schelm), ADVERSARY (Widersacher). Diese nicht besonders schmeichelhaften Bezeichnungen könnten als künstlerische Selbstreflexion verstanden werden. Doch dieses emotionale Selbstdarstellen verstärkt lediglich den Drang des Malers, solche Klischeebilder auf sein Publikum zu projizieren. Die Kohärenz der Analogie zwischen Inhalt und Form löst aber bei den Betrachtern Spannungen aus, da die schiere Gewalt der Anrede in fast anklagendem Ton uns dazu zwingt, sich mit der eigenen Tendenz auseinanderzusetzen, andere instinktiv auf einen einzigen, plumpen Charakterzug zu reduzieren. Die Worte in den auffälligen Blocklettern einer riesigen Schlagzeile sind hier nicht entleert, sondern geladen mit elementaren Gemütszuständen: FEAR (Angst), PESSIMIST, HA AH und ein (Warholscher) RIOT (Krawall).

Als Maler entblösst Wool das Dekorative bis auf die nackten Knochen des Dekors – das heisst, er abstrahiert vom Dekorativen, anstatt eine dekorative Abstraktion hervorzubringen. Er kann aber auch ein visuelles Design entwickeln, das seine Beziehung zur geschichtlichen Abstraktion betont: die subtilen Verschiebungen und die (weitere) Eliminierung von Details im Werk OHOH, wo die «H»s zu einer Folge von Rechtecken reduziert werden und die «O»s zu zerrissenen, gebogenen Streifen. Die Abstraktion mit ihrer Eliminierung von Details, Nuancen und Subtilitäten ist kein Prozess mehr, sondern ein Zustand, eine Art typisierte Persönlichkeit. Wie in einem Telegramm ist da wenig Raum für Verfeinertes; ein knappes «AM OK» (AMOK) muss genügen. Diese Art von Mitteilungen driften leicht ins Abstrakte ab, wenn wir das Abstrakte als etwas verstehen, das sehr wenig preisgibt, in das man aber viel hineinlesen kann.

Um über die (notwendige) Phase des Benennens und Abstrahierens hinauszugelangen, muss sich ein Künstler mit subtileren Gefühlen auseinandersetzen, mit feineren Nuancen, vielfältigeren Schattierungen. Ist diese neue Phase für Maler stets mit komplizierteren Prozessen und zunehmend komplexeren Räumen verbunden? Wools jüngstes Werk kombiniert und schichtet sein Zeichen-Setzen und sein Bilder-Drucken in einem stärker von Anspielungen geprägten, fluktuierenden, nicht-so-leicht-benennbaren Raum. Die Bedeutungen sind vielleicht weniger direkt, doch sie negieren Wools bereits eingebürgerte Stimme nicht, sondern verleihen ihr mehr Tiefe und machen sie in gewisser Weise verletzlicher, ohne ihr jedoch die formale oder prozesshafte Strenge zu nehmen.

Wool ist wohl eher ein Pessimist in bezug auf die Situation des Menschen, aber wäre es wirklich übertrieben, ihn als Optimisten in bezug auf die Situation der Malerei zu bezeichnen? *(Übersetzung: Irene Aeberli)*

*PHOTO: CHRISTOPHER WOOL*

*DIEDRICH DIEDERICHSEN*

# Here Is Something You Can't Understand

Für seine Ausstellung in der Galerie Gisela Capitain in Köln im Mai 1992 warb Christopher Wool mit einem Plakat, das einen von einer Mauer begrenzten Hinterhof zeigt. Über der Mauer sorgt Stacheldraht für weitere Undurchdringlichkeit. An der Mauer sind verschiedene Graffiti zu entdecken. Ein Mann pinkelt gegen die Mauer, man sieht ihn von hinten. Diese zwei Formen symbolischen Widerstands gegen die Unüberwindbarkeit der Mauer, die hier nur eine ganz alltägliche Mauer in New York ist, erinnern in Deutschland natürlich sofort an die Berliner Mauer. Gegen diese wurde ebensooft buchstäblich wie symbolisch gepinkelt, auch an ihr waren Graffiti angebracht. Die Graffiti an der Berliner Mauer waren aber immer nur von Bedeutung für Touristen und Berufspropagandisten, sie stellten nie eine Ergänzung, Erweiterung oder Infragestellung der starken offiziellen Bedeutung Mauer («Schandmauer») dar, sondern wiederholten immer nur tautologisch, was die Mauer eh schon immer sagte. Darüber hinaus lieferten sie ein Komplement zur ideologischen Vorstellung vom «grauen» Osten, indem sie der westoffiziellen Ideologie der «Phantasie» entsprachen (nämlich kindlich-kindisch-bedeutungslose Buntheit: Tatsächlich haben diesen Phantasiebegriff, den Heller, Savary, Roncalli, Kleinkunstboom und andere so überaus profitabel ausbeuten, Ost und West gemeinsam gehabt).

In einem Interview mit Karl Hoffmann[1)] erklärte Richard Sennett neulich, dass er die Pariser Graffiti den New Yorker Graffiti vorziehe, weil sie die Unterschiedlichkeit des jeweiligen Hintergrundes akzeptieren und sich so an die Gesamtheit der Bevölkerung wenden würden, während die New Yorker Graffiti nur für Eingeweihte verständlich seien und sich um ihre Umgebung nicht scheren würden, sie sagten nur: Hier bin ich, allenfalls an andere gerichtet, die das auch sagen. Abgesehen davon, dass Sennett mit den Gründen seiner Ablehnung ziemlich präzise einige der wichtigsten Bestimmungen von gegenkultureller Praxis aufzählt (die herrschende Aufteilung in bedeutende und nichtbedeutende

*DIEDRICH DIEDERICHSEN* lebt und arbeitet in Köln. Er ist Autor von *Herr Dietrichsen*, Köln 1987, und von *Popocatepetl*, 10 Jahre Schallplatten, Graz 1989.

Orte ignorieren; Flüchtigkeit – er beklagt, dass man in New York Graffiti wieder überschreiben darf –, das Paradox Kommunikationsverweigerung zu kommunizieren; Konstituierung eines Eingeweihtenstatus – also Gruppenbildung über einen selbstgeschaffenen Anlass), nennt er auch einige formale Gemeinsamkeiten, die Graffiti mit HipHop teilt und die wiederum HipHop jenseits seiner anderen Bestimmungen mit Jugendkultur teilt: Das «Hier bin ich» als mit einem Überaufwand an Redundanz vorgetragene Schein-Tautologie ist ein typisches Element vor allem früherer Raps, das durch verschiedene Modelle erklärt werden kann (etwa durch den Ursprung des Rap in einer spezifisch afrikanisch-amerikanischen Kultur der Conference, Überleitung und, allgemeiner, «nichteigentlichem» Sprechen; als Spezifikum der oralen Kultur, in der das Wort nicht auf einen Inhalt verweist, dessen Ort weit ausserhalb von der Gestalt des Wortzeichens als Bedeutung aufgehoben ist, sondern unmittelbar aufgeladen ist mit seinem Inhalt, so dass das Wort eine andere Materialität bekommt, wie sie vor allem Namen haben etc.[2]): Entscheidend ist aber, dass die Materialität klar macht, dass es offensichtlich um etwas anderes geht, wenn HipHop und Graffiti – die New Yorker Variante – bei aller Kommunikationsverweigerung und Redundanz so eine enorme weltweite Bedeutung bekommen konnten: Millionen Menschen schieben nicht weltweit Geld für anderer Leute Tautologien über Tresen; und sie haben keine Zeit für Redundanzen.

Dieses Andere ist das, was ich die «Materialität der Zeichen» nennen will, die besondere Wichtigkeit der Gestalt des Wortzeichens, wie sie im Spannungsfeld zwischen Redundanz (Wiederholung, Tautologie, Conference), Unverständlichkeit und Überladung (Wort als Waffe in der oralen Kultur) entsteht (auch im Hinblick darauf, dass der *nom du père* in der HipHop-Kultur immer häufiger freiwillig/unfreiwillig mit «X» angegeben wird). Die Zeichen, aus denen HipHop besteht, sind – egal ob es sich um musikalische oder aussermusikalische Zeichen handelt – aufgeladener und (oft mehrfach) codierter als in allen anderen Gattungen der Popkultur, auch wenn sich die Tendenz der Popmusik, eher eine Sprache als eine Musik zu werden, schon lange beobachten lässt. Roman Jakobson bestimmte einmal als Unterschied zwischen Musik und Sprache, dass Musik keine Etymologie bilden könne[3]): Das gilt für Popmusik schon lange nicht mehr, am allerwenigsten aber für HipHop.

Es gibt zwei herrschende Verfahrensweisen, mit denen sich eine wohlmeinende «progressive» («weisse») Kritik versucht von aussen, dem Phänomen von «Falschem Bewusstsein» innerhalb von Rap-Texten zu nähern, also dem, was sie vor allem als Sexismus auf sogenannten «Gangster-Rap»-Platten oder als Antisemitismus auf Platten von Rappern ausgemacht haben, die der *Nation Of Islam* nahestehen. Die eine verlangt eine rigorose Kritik solcher «Auswüchse» einer im Prinzip geschätzten Musik und Kultur, die sich am Massstab der eigenen «Vorurteilslosigkeit» zu orientieren habe; die andere erklärt sich für nicht zuständig und schliesst jede Auseinandersetzung aus und nimmt die scheinbescheidene Haltung des Zuschauers ein, der nur die Musik geniessen zu können meint. Beide sind falsch, weil sie erstens die Grundlage der eigenen Fasziniertheit – die ja immer schon ein Verstandenhaben, wie falsch auch immer impliziert – nicht mitreflektieren und zweitens unterstellen, dass die Art, wie die Bedeutungen in Raps zustande kommen, identisch sei mit einer universalen Art und Weise, Bedeutung in Wörter an einem Ort reinzutun und anderswo wieder rauszuholen.

In Christopher Wools erwähnter Ausstellung in Köln gab es ein Gemälde, das auf einem Text der *Gruppe Cypress Hill* basierte. In einem anderen Track der LP[4]), der dieser Text entnommen wurde, unternimmt die Gruppe den Versuch, das Verständigungsproblem durch eine Art Meta-Gangster-Rap auf einen Punkt zu bringen. Zum Refrain von *How I Could Just Kill A Man* meldet sich eine zweite Stimme, die so lakonisch wie eindringlich (redundant?) wiederholt: *Here is something you can't understand.* Damit ist zur Sprache gebracht, dass dieses Nichtverstehen (und dennoch gleichzeitige Verstehen, nämlich tanzen, physisch «ergriffen» sein, den Sprachklang innerlich imitieren, den Refrain aufnehmen und wiederholen, die Samples erkennen und was dergleichen mehr ist) genau der Kern der Faszination ist, die sich aber selbst nicht darüber im klaren sein darf, weil ihr sonst die Distanzierung, entweder durch Rückgriff auf die eigene politische Korrektheit oder

auf die kulinarische Nichtzuständigkeit, und damit die Flucht in die ästhetizistische Unbeteiligtheit verbaut wäre.

Wenn Rap-Texte wie Graffiti-Zeichen – unter einer von vielen möglichen Betrachtungsweisen – anzusehen sind und Graffiti u.a. dadurch gekennzeichnet sind, dass sie die gesellschaftlich (hier: architektonisch) gegebenen Rahmen missachten und durch eine, von mir u.a. als Kommunikation von Kommunikationsverweigerung bestimmte, gegenkulturelle Ästhetik überlagern, dann ist es eine vernünftige Antwort darauf, dieses Kommunikationsproblem mit der Kommunikationslage der modernen und nachmodernen Malerei im Galerienzusammenhang in Verbindung zu bringen. Die dümmste Analogie war der reine Import von Graffiti in die Galerie – daran haben sich auch die meisten Graffiti-Künstler, die in Galerien gezeigt haben, nicht beteiligt; nur Aussenstehenden, Berliner oder Pariser Graffiti-Künstlern, die sich ja auch zu Meinungen hinreissen lassen, wie, New Yorker Graffiti sei monoton, man müsse phantasievoller sprühen[5], erschien es je vielversprechend, das Ignorieren des Rahmens zu übertragen, indem sie den einen Rahmen (Rahmen) in der Galerie ignorieren (Wand besprühen), den anderen aber unangetastet lassen (Galerie). Dann gab es noch allerlei Kompromisslösungen, aber keine, die die bereits vorliegende Kommunikationsproblematik der Malerei in der Geschichte der Moderne einbezieht, ohne die man natürlich nicht erfolgreich eine Galerie betreten kann. So ist es vielleicht das Vernünftigste, die Kommunikation von Kommunikationsverweigerung nicht nachzustellen, sondern ihr Ergebnis zu erzielen, indem man bei veränderten Voraussetzungen umgekehrt vorgeht. Da, wo es etwas zu sehen gibt, das traditionell im Vagen, rein Visuellen oder bestenfalls genau Ungenauen seine Qualität entfaltet, das keiner Sprache je vollständig zugänglich sei, zeigt Wool das klassische Gegenteil, Text oder Worte, die perfekt *lesbar* sind, aber doch nur angesehen werden können. Nicht als «Tags» (Erkennungszeichen), die nur da draussen, wo um andere Anteile von Territorien als Ruhm und Kulturökonomie es sind, gestritten wird, funktionieren können, sondern als Tags der Malerei. Also die Behauptung so klar, und ohne störende Nebenkriegsschauplätze anzudeuten, wie möglich aufzustellen, dass die Wahrnehmung von anderer gelingender Kommunikation von Kommunikationsverweigerung über die dabei entstehenden scheintautologisch und überladenen Zeichen der «wahre Kern» von Faszination bei jeder Kunst sei, die das Soziale noch nicht aufgegeben hat.

Da bleibt nur das kleine Problem, dass in diesem Falle der Künstler ein Faszinierer und Faszinierter in einem ist/sein will: Scheinbar ergeben sich ja keine primären Notwendigkeiten, diesen Vorgang nachzuzeichnen, die mit den Voraussetzungen seines primären Zustandekommens vergleichbar sind. Oder eben doch diese: Das Selbstverständnis als Maler soll ein solcher starker Grund sein. Dass sich die Arbeiten von Christopher Wool auch als perfekt kombinierbar erwiesen haben (mit anderer Kunst, Ausstellungs-Konzepten, die sie weder stören noch bestätigen etc.), beweist zumindest, dass sie genau diese Qualität haben, die Richard Sennett Graffiti in New York vorwirft, «dass der Platz völlig egal ist. Dieselbe Schrift kommt überall hin. Es gibt keine Interaktion mit der Umgebung. Es ist buchstäblich bewegliche Schrift. Auf Zügen zu schreiben ist das berühmte Beispiel dafür.»[6] Eben: Und indem man die Ununterscheidbarkeit im/des urbanen Raum/s wiederum unterscheidbar macht, setzt man sich über seine Gewalt hinweg; das internationale U-Bahn-System Galerienkunst unterscheidet sich da nicht vom I.R.T. oder London Underground. Umsteigemöglichkeiten in Köln oder New York.

---

1) Hoffmann/Sennett: «Der Widerstand der Ästhetik» in Beermann/Dreyer/Hoffmann: *5 Interviews zur Veränderung des Sozialen*, Stuttgart 1992.

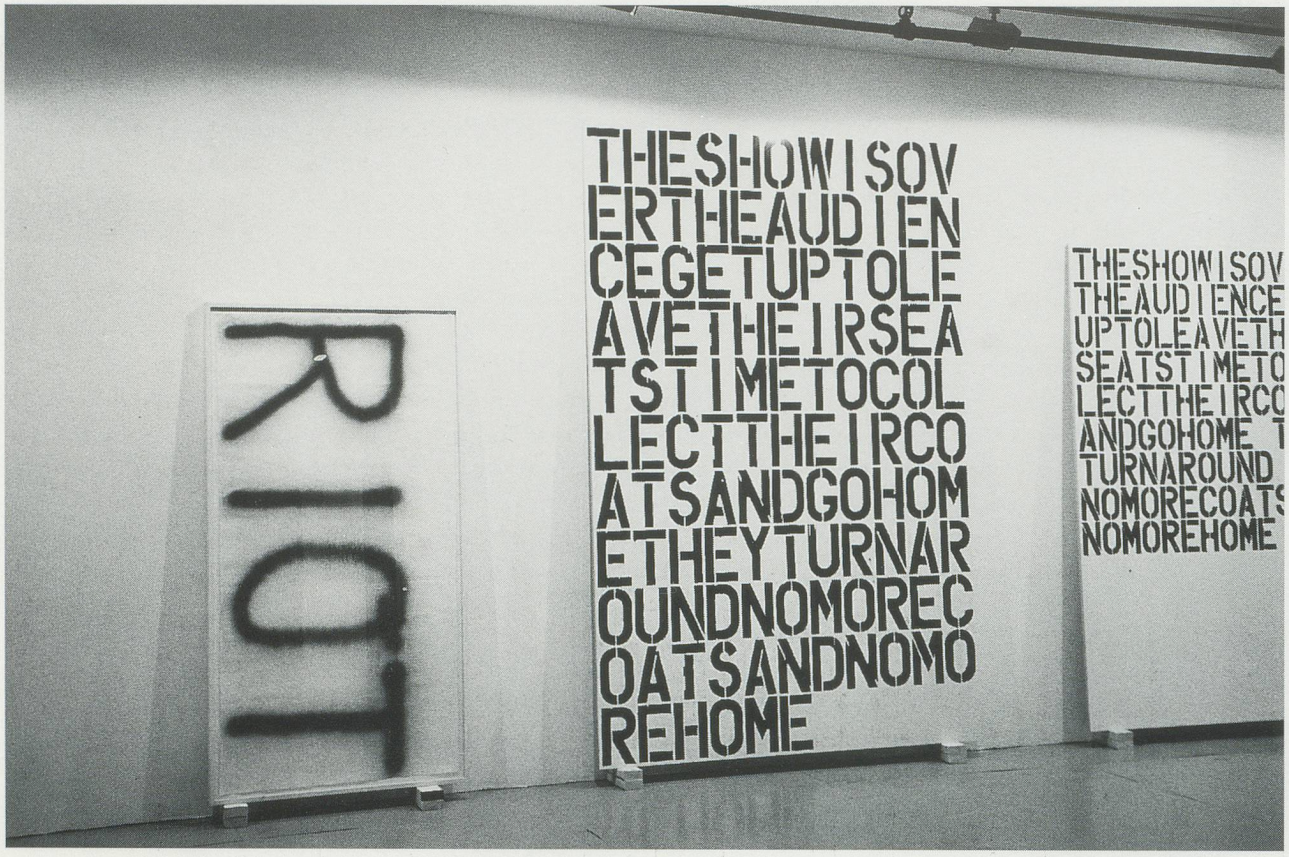
2) Vgl. Walter Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London 1982 (dt.: *Oralität und Literalität*, Opladen 1987), Kapitel III, Abschnitt 6.

3) Roman Jakobson: *Musikwissenschaft und Linguistik* (1932) in ders.: *Semiotik*, herausgegeben von Elmar Holenstein, Frankfurt 1988.

4) Cypress Hill: *Cypress Hill*, Ruff House/Columbia/Sony, New York 1991.

5) Die Kölner Künstlergruppe *Kunstpiraten* in einer Reportage des westdeutschen Rundfunks.

6) Hoffmann/Sennett, op. cit.



*CHRISTOPHER WOOL, BILLBOARD CARNEGIE INTERNATIONAL PITTSBURGH, 1991.*

DIEDRICH DIEDERICHSEN

# Here Is Something You Can't Understand

To advertise his exhibition at Gisela Capitain Gallery in Cologne in May 1992, Christopher Wool designed a poster that shows a walled courtyard. On top of the wall, barbed wire maintains impenetrability. On the wall are a number of graffiti. A man is pissing against the wall; he is seen from behind. These two forms of symbolic resistance to the impenetrability of the wall, which in this case is only an ordinary wall in New York, naturally remind anyone in Germany of the Berlin Wall. That was pissed on many times, both literally and figuratively, and that too bore graffiti. However, the graffiti on the Berlin Wall never meant a thing except to tourists and to professional propagandists: they never supplemented, or expanded, or called in question, the powerful official meaning of the Wall ("Wall of Shame"), but only repeated tautologically what the Wall itself was already saying. They also confirmed the ideological concept of the East as "gray," by contrasting it with the official Western ideology of "the imaginative" (namely, childlike/childish/meaningless/colorful variety). The truth is that this idea of imaginativeness, which Heller, Savary, Roncalli, burgeoning art-theater groups and others so profitably exploited, was common to East and West.

In a recent interview with Karl Hoffmann,[1] Richard Sennett said that he preferred Paris graffiti

*DIEDRICH DIEDERICHSEN* is a critic and writer who lives in Cologne.

to New York ones because they respected the differences between the surfaces on which they appeared, and thus addressed themselves to the population as a whole, whereas New York graffiti were comprehensible only to the cognoscenti and were indifferent to their surroundings: all they said was "Here I Am," thereby addressing, if anyone, only those who were saying the same thing. Apart from the fact that the reasons given by Sennett for his aversion are a fairly exact definition of counterculture practice (disregard of the prevailing distinction between meaningful and meaningless locations; impermanence, as when he complains that in New York it is accepted practice to overwrite graffiti with other graffiti; the paradox of communicating a refusal to communicate; the constitution of an initiate status by forming a group in response to a self-generated stimulus), he goes on to enumerate a number of formal correspondences between graffiti and HipHop, which HipHop itself shares, over and above its other definitions, with youth culture: the "Here I Am," a richly redundant pseudo-tautology, is a typical element of—mainly earlier—Rap, which derives from a number of disparate models (such as the origins of Rap in a specifically Afro-American culture of MC-ing and other forms of "non"-speech, in which the word does not refer to a meaning that is stored somewhere remote from the shape of the word-sign, but is directly loaded with a content, so that the word acquires a different kind of materiality, akin to that of a name);[2] crucially, however, the materiality reveals that there must be more to all this, if HipHop and graffiti—New York version—have met with such an enormous and worldwide response in spite of their refusal to communicate and their redundancy. Millions of people do not pay good money for other people's tautologies; and they have no time for redundancies.

What there is, is what I would like to call the "materiality of signs," the special importance of the shape of the word-sign, as this emerges in the field of forces defined by redundancy (repetition, tautology, MC-ing), incomprehensibility, and overload (word as weapon in oral culture); it is relevant that people in HipHop culture tend, whether deliberately or not, more and more to give the *nom du père* as "X." The musical and extramusical signs of which HipHop consists are more highly charged and (often in multiple ways) more encoded than those of any other department of pop culture; though the tendency of pop music to turn into a language rather than a music has been detectable for a long time past. Roman Jakobson once said that the distinction between music and language is that music is incapable of giving rise to an etymology.[3] This has long since ceased to apply to pop music, and least of all is it true of HipHop.

There are two standard approaches adopted by well-disposed, "progressive" ("white") critics to deal from outside with the phenomenon of "false consciousness" in Rap texts: to deal, that is, with the sexism that they have detected in the so-called "Gangster Rap" records, or with the anti-Semitism on the records of Rappers close to the *Nation of Islam.* One approach is to call for a rigorous critique of such "excesses" in a music and a culture that the critic otherwise values, and to demand that these conform with the critic's own "illusion of being without prejudice"; the other approach is to declare oneself incompetent to judge and to avoid confrontation by adopting the mock-modest posture of the spectator who claims merely to enjoy the music. Both approaches are false, because (a) they fail to reflect the reasons for the critic's own fascination, which always implies some form of understanding, however erroneous, and (b) they assume that meanings emerge in Rap in accordance with some universal technique of putting meanings into words in one place and taking them out in another.

In Christopher Wool's Cologne exhibition, mentioned above, there was one painting based on a text by the group *Cypress Hill.* On another track of the album from which this was taken,[4] the group sets out to bring this communication problem to a head by means of a kind of meta-Gangster-Rap. Against a refrain of *How I could just kill a man,* a second voice is heard, saying laconically and urgently (redundantly?), *Here is something you can't understand.* This puts into words the fact that the listener's failure to understand (while he or she nevertheless simultaneously understands through dancing, physical "involvement," inwardly imitating the sound of the language, taking up and repeating the refrain, recogniz-

ing the samples, and all the rest) is the core of his or her fascination—a fascination that is never permitted to become self-aware, because that would cut off its possible retreat to a posture of noninvolvement based either on Political Correctness or on lack of culinary jurisdiction: it would, in short, close the bolt hole of aesthetic detachment.

If Rap texts are to be treated—from any one of numerous possible viewpoints—like graffiti signs; and if graffiti are defined, among other things, by their contempt for social (in this case architectural) space, which they overlay with countercultural statements that I have defined as, among other things, the communication of a refusal to communicate, then it makes sense to see this communication problem in conjunction with the communication situation that exists for Modernist and Postmodernist painting in the gallery context. The stupidest way to draw the analogy would be to ship graffiti straight into the gallery; and even most of the graffiti artists who have shown in galleries have steered clear of this: only outsiders, Berlin or Paris graffiti artists, people who tend to say things like "New York graffiti are monotonous, you've got to spray with a bit more imagination,"[5] have considered it a good idea to give a new twist to the rejection of the frame by rejecting one frame (the frame) in the gallery (by spraying the wall), while leaving the other frame (the gallery) intact. There have been all kinds of compromise solutions, but none that actually takes into account the existing, historic communication problem of Modernist painting—and without proper consideration of that, there really is no point in entering a gallery at all. And so the wisest course is probably not to pursue the communication of a refusal to communicate, but to achieve the same result by working in precisely the opposite way. In the visual context traditionally set aside for things that operate on a vague, purely visual level, or at best on that of the precise imprecision that lies beyond the reach of language, Wool shows the classic opposite: texts consisting of words that are perfectly *legible* but can nevertheless only be looked at. Not as "tags" that can function only in the world outside, where territorial disputes are about things very different from fame and the cultural market economy, but as "tags" of painting. To imply, as clearly and with as little reference to distracting minor skirmishes as possible, that the perception of a new and successful communication of the refusal to communicate, by means of naturally generated, pseudo-tautological, overloaded signs, constitutes the essential fascination of any art that has not yet abandoned the social dimension.

There remains only the minor problem that in this case the artist is, or seeks to be, both the fascinator and the fascinated; there seems to be no prime necessity to trace this process, as there is for the deeper causes that underlie it. Or, again, perhaps there is: a strong self-image as a painter has to be a strong motivation of just this kind. The fact that the works of Christopher Wool have proved to be perfectly combinable (with other art, with exhibition concepts that neither undermine nor confirm it, etc.), demonstrates—if nothing else—that they possess the very quality that Richard Sennett condemns in New York graffiti: "... that the location doesn't matter at all. The same script appears everywhere. Writing on trains is the famous example of this."[6] Just so; and just as soon as you make the indistinguishability in and of urban space distinguishable, you overcome it. And for this purpose gallery art is an international subway system no different from the IRT or London Underground. Change at Cologne or New York.

*(Translation: David Britt)*

---

1) Hoffmann and Sennett: "Der Widerstand der Ästhetik," in Beermann, Dreyer, and Hoffmann, *5 Interviews zur Veränderung des Sozialen* (Stuttgart, 1992).
2) See Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London, 1982), chapter 3, section 6.
3) Roman Jakobson, "Musikwissenschaft und Linguistik," in idem, *Semiotik*, ed. Elmar Holenstein (Frankfurt, 1988).
4) Cypress Hill, *Cypress Hill* (New York: Ruff House/Columbia/Sony, 1991).
5) The Cologne art group, Kunstpiraten, in a radio program broadcast by Westdeutscher Rundfunk.
6) Hoffmann and Sennett (as note 1).

EDITION FOR PARKETT

**CHRISTOPHER WOOL**

**UNTITLED, 1992**
**black & white photograph, 10 x 8", edition of 70, signed and numbered.**

**OHNE TITEL, 1992**
**Schwarzweissphotographie, 25,4 x 20,3 cm, Auflage: 70 Exemplare, numeriert und signiert.**

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler oder Künstlerin, der oder die eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestalten. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

*Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Special Edition.*