



ROSEMARIE TROCKEL



# 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 Charakteri-

stiken – 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»<sup>1)</sup>. 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-

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 platziert. 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,  
Küheuter, 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

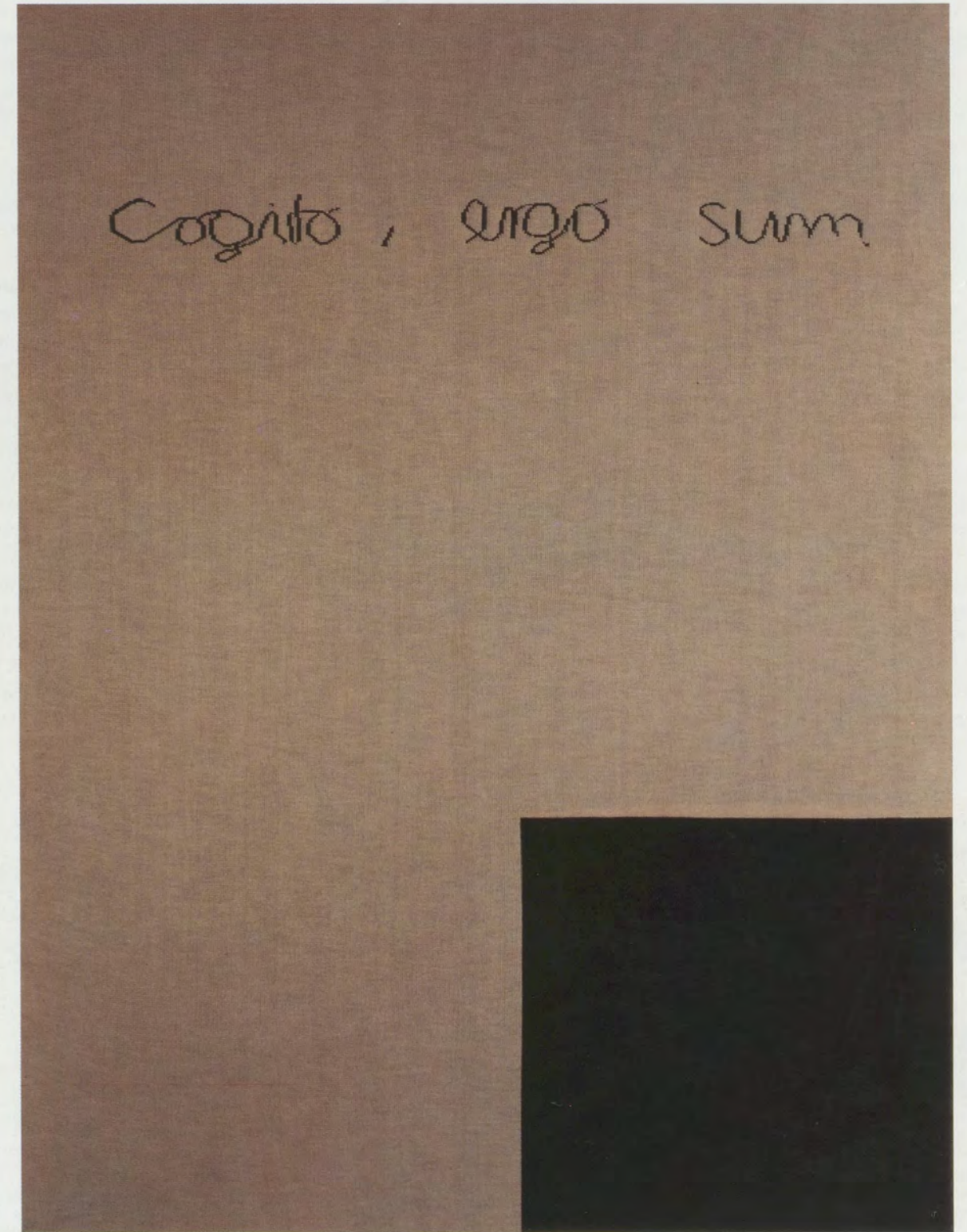


Zeichen auf die Ebene blosser Motive und entkräften ihre politische Wirkung. Indem sie ihre ersten abstrakten Muster Strick- und Handarbeitsheften entnimmt – Muster also, die im übertragenen Sinn wahre Modelle sind –, unterwandert sie auch die geometrische Malerei. Die Wahl dieses etwas lächerlichen, 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 waagrechtter 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 Balaklava, 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»<sup>2)</sup>. 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, 82 7/8 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 wähten. 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 papierernen 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 32 3/8".

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 7 7/8".

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) *Ibid.*, 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."<sup>1</sup> Indeed, the analysis by

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

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 Schütte, 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

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 dual-

ity 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.

Against handicrafts and archaic references Trockel pits the machine. Repetition and mechanical precision enable her, as in Andy Warhol's serigraphs, 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



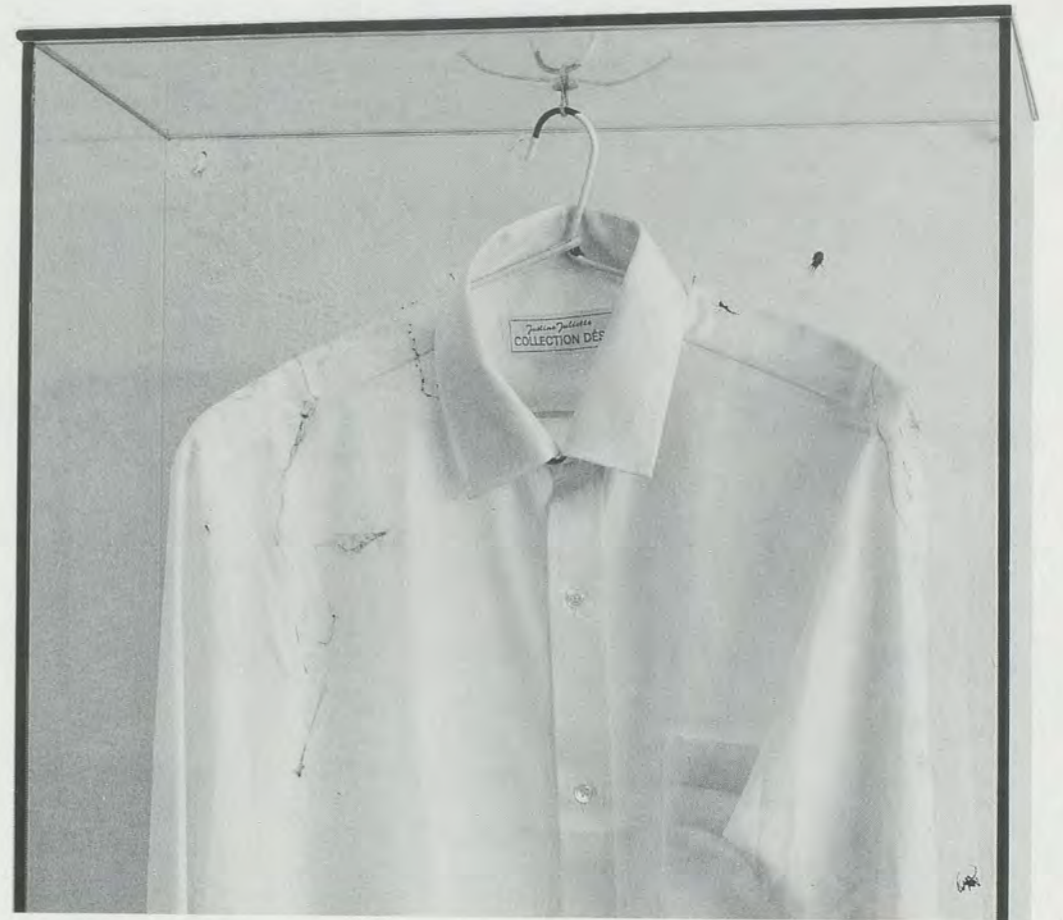
ROSEMARIE TROCKEL, DAS INTUS LEGERE DURCH DIE SONDERGOTIK, 1988, Silber, Pappe und Papier, 18 x 18 x 6 cm / SILENT READING IN THE MANNERIST GOTHIC STYLE, 1988, silver, cardboard and paper, 5 x 5 x 2 1/4", Edition: 15.





ROSEMARIE TROCKEL, KOMALAND (DETAIL), 1988, Gips, Kupfer, Holz, Stoff, 106 x 40 x 45 cm / Plaster, copper, wood, fabric, 41 3/4 x 15 3/4 x 17 3/4". (PHOTO: CHRISTIAN BAUR)

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."<sup>2</sup>) 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

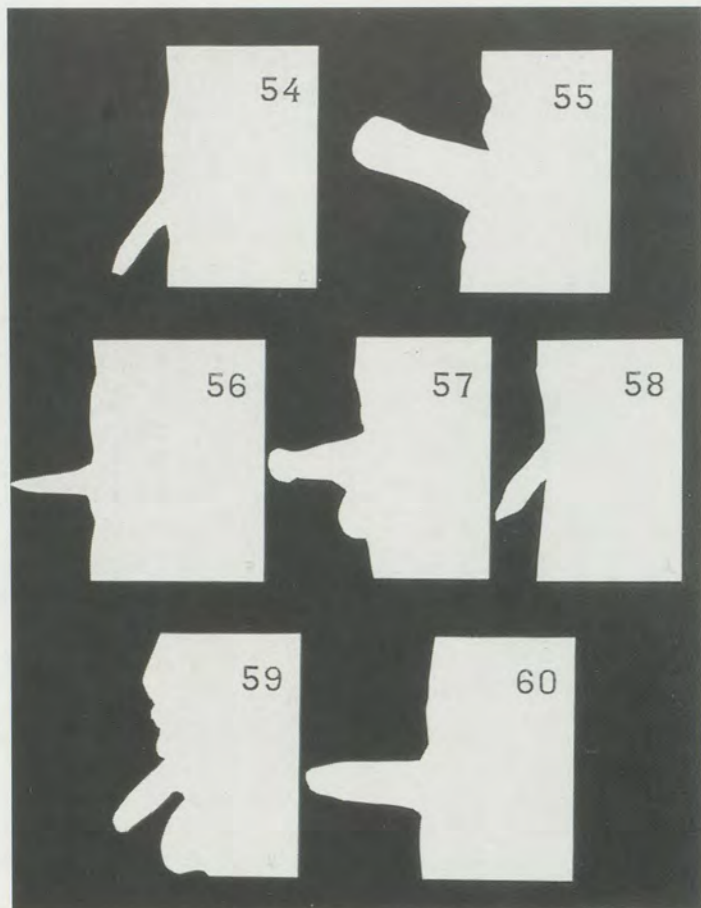


ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1988, Holz, Glas, Hemd, Spinnweben, 200 x 50 x 30 cm / Wood, glass, shirt, cobweb, 78 3/4 x 19 3/8 x 11 7/8"

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 pre-history 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."

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

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



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

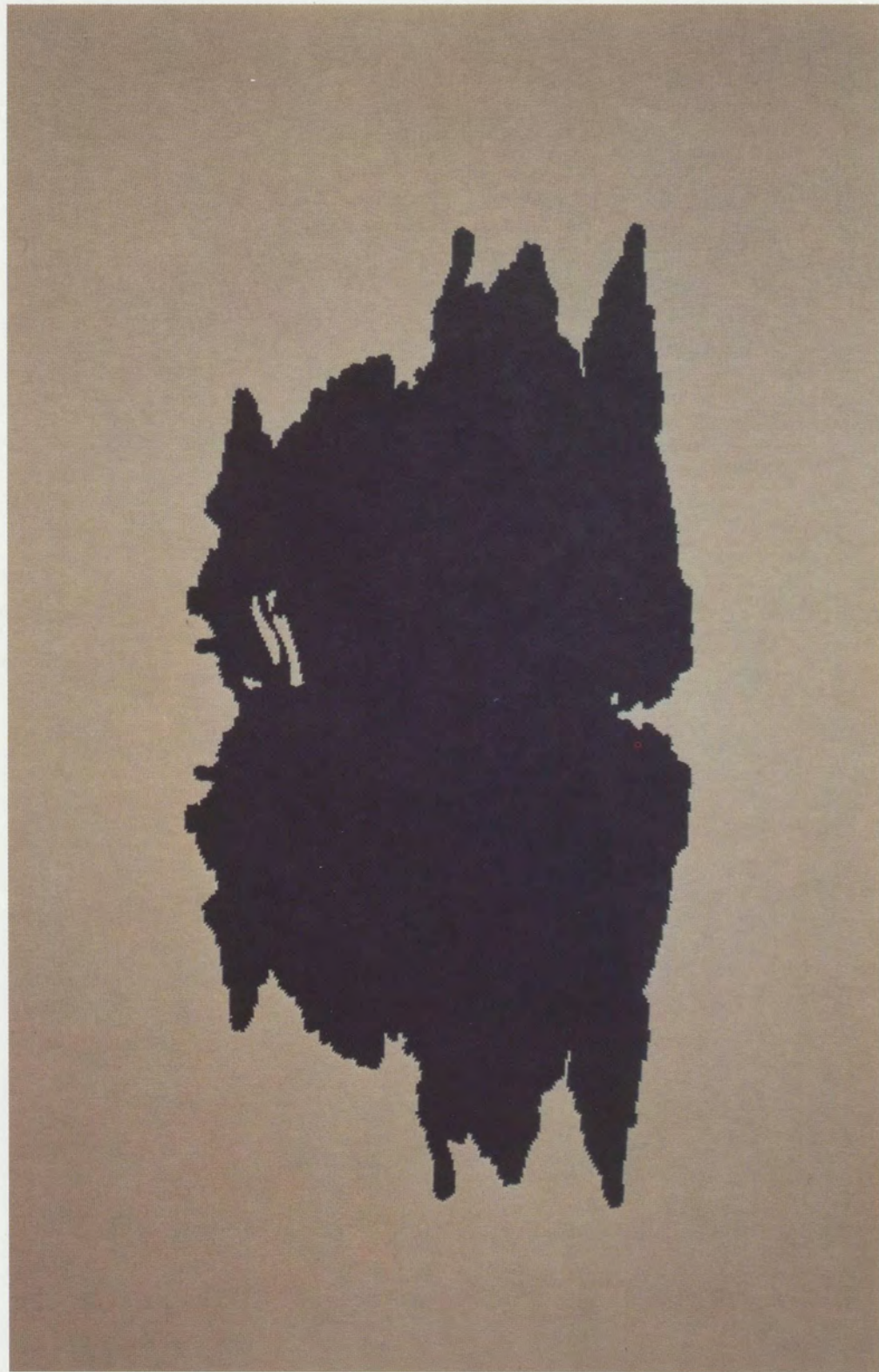
given up wool and knitting. The lifebuoy entitled *THE MYSTERY OF MALPICA* (1992) is entirely covered with a knitted sock. This replica, thus enveloped, loses its function to become a mere abstract sign whose softness and intimacy is deceptive, since the title suggests the drama of the sailors who mysteriously 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".