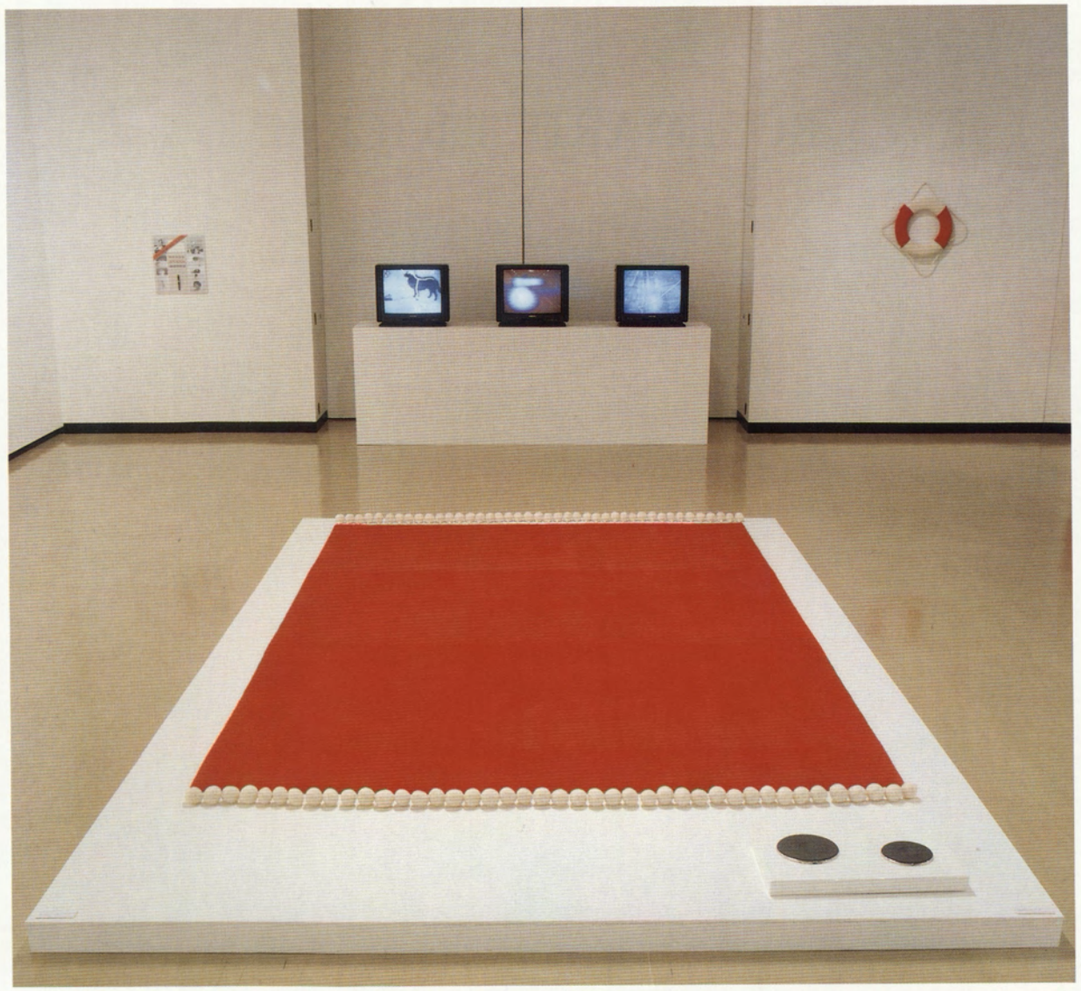
ROSEMARIE TROCKEL

ROSEMARIE TROCKEL

ROSEMARIE TROCKEL



Exhibition at the City Gallery, Wellington, 1993

Ausstellung in der City Gallery, Wellington, 1993

ROSEMARIE TROCKEL

Edited by

Bearbeitet von

Gregory Burke

CITY GALLERY, WELLINGTON

WELLINGTON CITY COUNCIL

Published on the occasion of the exhibition *Rosemarie Trockel*, 31 July – 21 November 1993 at the *City Gallery, Wellington*

City Gallery, Wellington, PO Box 2199, Wellington, New Zealand

© *City Gallery, Wellington* and contributors, 1993

First published 1993

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, including photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the City Gallery, Wellington.

ISBN 0 - 908818 - 13 - 0

The exhibition and publication *Rosemarie Trockel* has been generously supported by the Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand through its International Cultural Exchange Programme and by the Goethe Institute in Wellington and Munich. We thank Qantas Airways for their generous assistance with freight and Melco Sales (NZ) Ltd for their provision of Mitsubishi Electric video equipment. The *City Gallery, Wellington* also acknowledges the generosity of the Monika Sprüth Galerie, Cologne and the Galerie Ascan Crone, Hamburg.

Curator/Editor	Gregory Burke
Catalogue design	Leon van den Eijkel
Research	Barbara Blake
Editorial assistance	Toni McCallum
Translation	Katina Beauchamp
Editorial services	Daphne Brasell Associates
Typesetter	Archetype, Wellington
Film production	Litho Studio Limited, Wellington
Print Consultant	Communication Arts, Wellington Limited
Printer	Falcon Print Limited, Wellington

City Gallery, Wellington
Wellington City Council
PO Box 2199, Wellington, New Zealand

Herausgegeben zum Anlaß der Ausstellung *Rosemarie Trockel*, vom 31. Juli – 21. November 1993 in der *City Gallery, Wellington*

City Gallery, Wellington, PO Box 2199, Wellington, New Zealand

© *City Gallery, Wellington* und Mitwirkende, 1993

Erste Auflage 1993

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf ohne die vorherige schriftliche Erlaubnis der City Gallery, Wellington, reproduziert oder in einem Wiedergewinnungssystem gespeichert werden. Dasselbe gilt für die Übertragung in jeglicher Form und Weise, sei es elektronisch oder mechanisch, inklusive Vervielfältigungen, Aufnahmen oder anderen Methoden.

ISBN 0 - 908818 - 13 - 0

Die Ausstellung und Veröffentlichung *Rosemarie Trockel* erhielten eine großzügige Unterstützung durch das internationale Kulturaustauschprogramm des Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand sowie durch die Goethe Institute in München und Wellington. Wir bedanken uns bei Qantas Airways für deren großzügige Hilfe beim Transport und bei Melco Sales (NZ) Ltd für deren Bereitstellung von Mitsubishi Videogeräten. Die *City Gallery, Wellington* bedankt sich außerdem für die Großzügigkeit der Monika Sprüth Galerie in Köln und der Galerie Ascan Crone in Hamburg.

Leiter/Redakteur	Gregory Burke
Katalogdesign	Leon van den Eijkel
Recherchen	Barbara Blake
Redaktionsassistenz	Toni McCallum
Übersetzung	Katina Beauchamp
Redaktionelle Unterstützung	Daphne Brasell Associates
Satz	Archetype, Wellington
Reproduktionen	Litho Studio Limited, Wellington
Druck/Beratung	Communication Arts, Wellington Limited
Druck	Falcon Print Limited, Wellington

City Gallery, Wellington
Wellington City Council
PO Box 2199, Wellington, New Zealand

Contents

6 **The Artist**

8 **Foreword and Acknowledgements**

11 **Figuring it Out**
Re-collections of Rosemarie Trockel
Gregory Burke

23 **Out of Character**
The strategies for visual practice of a female artist in Germany
Jutta Koether

31 **Dark Italics**
Anxious allegories of modernity
Robyn Gardner

47 **The Exhibition**
Illustrated

85 **List of Works**

88 **Exhibition History**

92 **Bibliography**

96 **The Contributors and Exhibition Itinerary**

Inhalt

6 **Die Künstlerin**

8 **Vorwort und Anerkennungen**

11 **Figuring it Out**
Wieder-Sammlungen von Rosemarie Trockel
Gregory Burke

23 **Out of Character**
Die Strategien für die visuelle Praxis einer Künstlerin in Deutschland
Jutta Koether

31 **Dark Italics**
Angstvolle Allegorien der Modernität
Robyn Gardner

47 **Die Ausstellung**
Illustriert

85 **Liste der Ausstellungswerke**

88 **Vorgeschichte der Ausstellung**

92 **Bibliographie**

96 **Anmerkung Mitwirkende und Ausstellungsroute**

The Artist

Born in Schwerte, Germany, in 1952 Rosemarie Trockel studied painting at Werkkunstschule, Cologne, with Professor Schriefers. She now lives and works in Cologne.

Trockel has been exhibiting publicly in Germany from the early 1980s. Since that time her work has incorporated a broad range of media including painting, drawing, sculpture, installation, pageworks for magazines and video. The production of limited edition multiples is also an important part of her practice.

In 1988 Trockel presented a solo exhibition of her work at the Institute of Contemporary Arts in London and the Kunsthalle, Basel. She also exhibited a project at the Museum of Modern Art, New York, the same year. In 1991 the Institute of Contemporary Art, Boston and the University Art Museum, Berkeley presented a major survey exhibition of her work that toured the United States and Spain.

This catalogue documents her first major exhibition in the southern hemisphere.

Die Künstlerin

Rosemarie Trockel wurde 1952 in Schwerte, Deutschland, geboren. Sie studierte Malerei an der Werkkunstschule bei Prof. Schriefers in Köln. Sie lebt und arbeitet jetzt in Köln.

Rosemarie Trockel hat seit Anfang der achtziger Jahre öffentlich in Deutschland ausgestellt. Seit dieser Zeit hat ihre Arbeit eine große Vielfalt an Arbeitsmedien, u.a. Malerei, Zeichnungen, Skulpturen, Installationen, *pageworks* (Seitenkunst) für Magazine und Video beinhaltet. Ein weiterer wichtiger Teil ihrer Arbeit ist die Herstellung limitierter Ausgaben von *multiples*.

1988 präsentierte Trockel ihre Arbeit in einer Einzelausstellung im Institute of Contemporary Arts in London und in der Basler Kunsthalle. Im gleichen Jahr stellte sie ein Projekt im Museum of Modern Art in New York aus. Im Jahre 1991 zeigten das Institute of Contemporary Art in Boston und das Berkeley University Art Museum einen umfassenden Überblick in einer Ausstellung ihrer Arbeit, die auf einer Tournee durch die Vereinigten Staaten von Amerika und Spanien zu sehen war.

Dieser Katalog dokumentiert ihre erste große Ausstellung auf der südlichen Halbkugel.

Rosemarie Trockel with her dog Fury filming *'Poi Poi'* section of the film sequence *'Poi Poi', 'Toi Toi', 'Pearls'*, 1993. Photograph by Curtis Anderson

Rosemarie Trockel mit ihrem Hund Fury beim Filmen des Abschnittes *'Poi Poi'* der Filmreihe *'Poi Poi', 'Toi Toi', 'Pearls'*, 1993. Photo von Curtis Anderson

Foreword

The City Gallery, Wellington is pleased to present *Rosemarie Trockel*, chosen as the international component of the inaugural programme for the Gallery's move to new permanent premises.

Through its ongoing international programme the City Gallery, Wellington seeks to engage with international contemporary art practice and to relate this practice to a local context.

The Gallery offers this exhibition by one of Germany's leading contemporary artists in the 1993 New Zealand Suffrage Centennial Year. The significance of this centennial of voting rights for women is acknowledged by presenting *Rosemarie Trockel* concurrently with *Whare Puanga*, an exhibition of weaving and tivaevae by Maori women and Pacific Islands women from the Wellington region; *Alter/Image*, a survey of 20 years of art practice by New Zealand women; and the site-specific installation *He Tohu* by artist Jacqueline Fraser.

All these exhibitions address post-colonial and feminist debates that resonate today. From her base in Germany, Trockel has encountered, absorbed and redefined in her own terms new arguments and tensions inherent in these theoretical stances.

The exhibition *Rosemarie Trockel* and the accompanying catalogue publication involved the participation and support of many individuals and institutions. Wellington City Council joins the City Gallery, Wellington in expressing our deepest gratitude.

The artist, her dealers and private collectors made special efforts to allow work to travel to New Zealand and Australia. We are delighted that our colleagues — Auckland City Art Gallery and the Museum of Contemporary Art, Sydney — have been wholehearted participants in the tour.

The project developed over several years and is the outcome of a productive professional relationship between the City Gallery, Wellington and the Goethe Institute, Wellington. We would like to acknowledge the Institute's recognition of the importance of this project and their overall guidance and support. We thank the Goethe Institute, Munich, for providing assistance to bring artist Rosemarie Trockel to New Zealand.

Without the assistance of the Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand International Cultural Exchange Programme, in its crucial support of contemporary art, this project would not have been possible.

We gratefully acknowledge the generous support of Qantas Airways as the official carrier for the exhibition and Melco Sales (NZ) Ltd for its provision of state of the art video equipment. To Saatchi and Saatchi, Wellington, and Symmans, Saker, Elliott and Hickman go our heartfelt thanks for their continuing imaginative and innovative marketing expertise and support.

The exhibition is the result of the patient and sensitive negotiations carried out by Gallery Managing Curator Gregory Burke whose contribution to the Gallery's international programme has made our participation in this project possible.

The staff of the Monika Sprüth Galerie, Cologne, and the Galerie Ascan Crone, Hamburg, have given invaluable assistance and encouragement during every phase of this project. Their support is a measure of their respect and enthusiasm for the artist.

We thank writers Robyn Gardner in Australia and Jutta Koether in Germany for their stimulating contributions to the catalogue, and Gregory Burke for his essay relating the project to a New Zealand context.

Particular thanks go to Gallery staff members Leon van den Eijkel for catalogue design, Mark Roach for registration, and project technicians Gerda Nana and Mark Kent.

Finally and most importantly, we acknowledge the contribution of artist Rosemarie Trockel, whose participation has been integral to the success of the exhibition. We are grateful for the trust she has placed in the City Gallery, Wellington throughout the course of this project. We acknowledge the vigour and challenge of her work and pay tribute to her vital role in contemporary art practice.

Paula Savage
Director
City Gallery, Wellington

Vorwort

Die City Gallery, Wellington hat die besondere Ehre, Rosemarie Trockel als internationale Komponente des Eröffnungsprogramms zum Einzug der Gallery in die neuen und permanenten Räumlichkeiten zu präsentieren.

Durch ihr andauerndes internationales Programm bemüht sich die City Gallery, Wellington darum, eine Verbindung zur internationalen zeitgenössischen Kunstpraxis herzustellen und diese Praxis zu einem lokalen Kontext in Beziehung zu setzen.

Die Gallery präsentiert diese Ausstellung einer von Deutschlands führenden zeitgenössischen Künstlerinnen zur Hundertjahrfeier des Wahlrechts für Frauen in Neuseeland, die 1993 begangen wird. Die Bedeutung dieses hundertsten Jahrestages des Frauenwahlrechts wird dadurch Anerkennung gegeben, daß die Ausstellung *Rosemarie Trockel* zusammen mit *Whare Puanga* gezeigt wird — eine Ausstellung von Weberei und tivaevae von Maorifrauen und Frauen von den pazifischen Inseln, die in der Wellingtoner Umgebung leben — und mit *Alter/Image*, einem Überblick über 20 Jahre Kunstpraxis von neuseeländischen Frauen und der Installation *He Tohu* mit ihrem spezifischen Standort von der Künstlerin Jacqueline Fraser.

All diese Ausstellungen beziehen sich auf Postkoloniale und feministische Debatten, die in unserer Zeit nachwirken. Von ihrem Standort in Deutschland aus ist Trockel auf neue Argumente und Spannungen gestoßen die diesen theoretischen Haltungen innewohnen, hat sie aufgenommen und sie in ihren eigenen Worten neu definiert.

Die Ausstellung *Rosemarie Trockel* und der Begleitkatalog kamen unter der Mitwirkung und Unterstützung vieler Einzelpersonen und Institutionen zustande. Wellington City Council, zusammen mit der City Gallery, Wellington drücken ihre tiefste Dankbarkeit aus.

Sowohl die Künstlerin als auch ihre Händler und private Sammler machten besondere Anstrengungen, um den Transport ihrer Werke nach Neuseeland und Australien zu ermöglichen. Wir freuen uns besonders über die rückhaltlose Teilnahme unserer Kollegen — die Auckland City Art Gallery und das Museum of Contemporary Art, Sydney — an dieser Tournee.

Das Projekt wurde über mehrere Jahre hinweg entwickelt und ist das Ergebnis einer produktiven und professionellen Verbindung zwischen der City Gallery, Wellington und dem Goethe-Institut Wellington. Wir möchten uns für die Erkenntnis um die Wichtigkeit dieses Projektes sowie für die generelle Unterstützung durch das Institut bedanken. Wir bedanken uns bei dem Goethe-Institut München für seine Hilfe darin, die Künstlerin Rosemarie Trockel nach Neuseeland zu bringen.

Ohne die Unterstützung des internationalen Kulturaustauschprogramms des Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand und dessen andauernden und entscheidend wichtigen Unterstützung zeitgenössischer Kunst wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen.

Wir bedanken uns bei Qantas Airways, den offiziellen Transporteuren der Ausstellung, für deren großzügige Unterstützung und bei Melco Sales (NZ) Ltd für deren Bereitstellung von Videogeräten vom neuesten Stand der Technik. An Saatchi und Saatchi, Wellington, an Symmans, Saker, Elliott und Hickman geht unser aufrichtiger Dank für deren andauernd imaginative und einfallsreiche Expertise und Unterstützung im Marketingbereich.

Die Ausstellung ist das Ergebnis geduldiger und einfühlsamer Verhandlungen, ausgeführt durch den leitenden Kurator der Gallery, Gregory Burke. Sein Beitrag zum internationalen Programm der Gallery hat unsere Teilnahme an diesem Projekt ermöglicht.

Die Mitarbeiter der Monika Sprüth Galerie, Köln, und der Galerie Ascan Crone, Hamburg, haben uns während jeder Phase dieses Projektes hindurch unschätzbar wertvolle Hilfe und Ermutigung gegeben. Ihre Unterstützung ist ein Maß ihres Respekts und Enthusiasmus für die Künstlerin.

Unser Dank geht an die Schriftstellerinnen Robyn Gardner in Australien und Jutta Koether in Deutschland, für ihre stimulierenden Beiträge zum Katalog, und weiter an Gregory Burke für sein Essay, welches das Projekt mit einem neuseeländischen Kontext in Beziehung setzt.

Besonderer Dank geht an Leon van den Eijkel für das Katalogdesign, an Mark Roach für Registrierung und an die Projekttechniker Gerda Nina und Mark Kent.

Schließlich möchten wir für den Beitrag der Künstlerin Rosemarie Trockel danken. Ihre Mitarbeit war wesentlich für den Erfolg dieser Ausstellung. Wir danken ihr für das Vertrauen, das sie in die City Gallery, Wellington während des Verlaufes deses Projekts setzte. Wir zollen der Vitalität und Herausforderung ihrer Arbeit und ihrer entscheidenden Rolle in zeitgenössischer Kunstpraxis Anerkennung.

Paula Savage
Direktorin
City Gallery, Wellington

Joy, 1988. Wool. 2100 x 1750mm. Photograph courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

Freude, 1988. Wolle. 2100 x 1750mm. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

Figuring it Out

Re-collections of Rosemarie Trockel

Gregory Burke

Recommissioned in 1993 as the City Gallery, Wellington, the building that formerly housed the Wellington Public Library retains the facade of an international style pervasive in 1930s public architecture. This style is a synthesis of modernist and neo-classical principles. Sixty years later, it encases and displays an exhibition of work by the German artist Rosemarie Trockel. Trockel's own work adroitly encloses and displays items in ways that recontextualise and question their meanings and histories. This building with its facade, itself a distant, antipodean reach of an international style, is a good place to stage a consideration of Trockel's practice; and a good place to begin to write about the particular occasion of this exhibition.

Wellington Central Library, December, 1952. Courtesy Wellington City Council collection, Alexander Turnbull Library (Reference No G25078 $^{1}/_{4}$)

The section of the facade that encloses the exhibition displays the following words cut in stone: Philosophy, Religion, Sociology and Science. These are part of a sequence of subject classifications honoured by the former library; their status as discrete systems of knowledge is memorialised in stone, suggesting histories with both classical and Christian origins. These genealogies of knowledge are intrinsically progressive. By ordering the past they define the future.

Figuring it Out

Wieder-Sammlungen von Rosemarie Trockel

Gregory Burke

In dem Gebäude, das 1993 als City Gallery, Wellington, seiner neuen Bestimmung übergeben wurde, befand sich früher die öffentliche Bibliothek Wellingtons. Es behält in seiner Fassade einen internationalen Stil bei, der in der Architektur der 30er Jahre weit verbreitet war. Dieser Stil ist eine Synthese modernistischer und neo-klassizistischer Prinzipien. Sechzig Jahre später beherbergt und zeigt das Gebäude eine Ausstellung von Arbeiten der deutschen Künstlerin Rosemarie Trockel. Trockels eigene Arbeit umfaßt und zeigt auf geschickte Weise Gegenstände, die ihre Bedeutungen und ihre Geschichte wieder in einen Kontext einordnen und in Frage stellen. Dieses Gebäude mit seiner Fassade, selbst ein ferner antipodischer Ausfluß eines internationalen Stils, ist ein guter Ort dafür, eine Betrachtung von Trockels Arbeitsweise anzustellen. Es ist auch ein guter Ort dafür, damit zu beginnen, über den speziellen Anlaß dieser Ausstellung zu schreiben.

Wellington Central Library, Dezember 1952. Mit freundlicher Genehmigung der Wellington City Council Sammlung, Alexander Turnbull Bibliothek (Aktenzeichen G25078 $^{1}/_{4}$)

In dem Teil der Fassade, der die Ausstellung umrahmt, sind die folgenden, in Stein gemeißelte Worte zu sehen: Philosophie, Religion, Soziologie und Wissenschaft. Sie sind Teil einer Folge von Klassifikationen der Fachgebiete, die von der früheren Bibliothek gewürdigt wurden. Ihrem Status als diskrete Systeme des Wissens wurde ein steinernes Denkmal gesetzt, und ihre Geschichte deutet sowohl auf klassische als auch auf christliche Ursprünge hin.

They reveal contradictions but also a shared archive of fundamental archetypes, often structured around oppositions. What unifies these bodies of knowledge, holds them in balance and accommodates them, is the fabric of the building itself. This fabric is represented by the facade, an aesthetic projection of the idealised unity of reason and mind — that is, of the European male reason and mind.

This model perpetuates the enlightenment tradition that privileges the moral authority of reason. It is a model that made technology, that made science and rationalised processes of colonisation. Its underlying assumptions translate into the most mundane visual and formal constituents of everyday life — and into art.

Idealisation of the rational is both a subject of, and a counterpoint in, the work of Rosemarie Trockel. Throughout her work there are references to the rationalising systems inherent in the natural and social sciences which privilege reason over instinct and emotion, systems that objectify women, other cultures and nature. She challenges the archetypal oppositions pervasive within those disciplines which authorise sexual, cultural, biological and historical hierarchies. Her works, which include traditional artforms, are often produced from unconventional materials. They use systems and processes associated with ethnography, commerce or industry, or depict images and incorporate objects associated with other cultural forms, from the scientific to the everyday. By presenting the familiar in unexpected ways her work provokes a reconsideration of the dominant meanings of cultural forms. It suggests disturbing interconnections between the meaning inscribed within those forms and the psycho-social construction of self.

Trockel was brought up in post-World War II West Germany, a society in the process of reinvention. She studied religion and mathematics before attending art school in Cologne. At the time of her entry into the German art world in the late 1970s the dominant figures were male artists such as Anselm Kiefer, Gerhard Richter and Sigmar Polke, who were working within a definition of art that had been expanded by the pre-eminent post-war artist

Diese Genealogien des Wissens sind im wesentlichen progressiv. Indem sie die Vergangenheit ordnen, definieren sie die Zukunft. Sie zeigen Widersprüche auf, aber auch ein gemeinsames Archiv fundamentaler Urbilder, die oftmals um Gegensätze herum strukturiert sind. Was diese Ansammlungen von Wissen vereinigt, was sie in einer Balance hält und ihnen entgegenkommt, ist die Substanz des Gebäudes selbst. Diese Substanz wird durch die Fassade repräsentiert; sie ist eine ästhetische Projektion der idealisierten Einheit von Vernunft und Geist — das heißt, von Vernunft und Geist des männlichen Europäers.

Dieses Modell erhält die Tradition der Aufklärung aufrecht, die die moralische Autorität der Vernunft privilegiert. Es ist ein Modell, das Technik und Wissenschaft hervorbrachte und die Vorgänge der Kolonialisierung rationalisierte. Seine zugrundeliegenden Annahmen lassen sich auf die banalsten visuellen und formellen Bestandteile des alltäglichen Lebens — und auf die Kunst — übertragen.

Die Idealisierung der Vernunft ist sowohl Thema als auch Gegensatz in der Arbeit Rosemarie Trockels. Durch ihre Arbeit hindurch gibt es Hinweise auf die rationalisierenden Systeme, die den Natur- und Sozialwissenschaften innewohnen, und die der Vernunft gegenüber Instinkt und Emotion privilegieren — Systeme, die Frauen, andere Kulturen und die Natur zum Objekt machen. Sie fordert die archetypischen Gegensätze, die innerhalb dieser Disziplinen weit verbreitet sind, welche die sexuellen, kulturellen, biologischen und historischen Hierarchien autorisieren, heraus. Ihre Werke, die traditionelle Kunstformen miteinbeziehen, werden oftmals aus unkonventionellen Materialien hergestellt. Sie benutzen Systeme und Prozesse, die mit Ethnographie, Handel oder Industrie assoziiert werden, die Bilder zeigen oder Objekte aufnehmen, welche mit anderen kulturellen Formen verbunden werden, vom Wissenschaftlichen bis hin zum Alltäglichen. Durch die Präsentation des Vertrauten auf unerwartete Weise provoziert ihre Arbeit eine Neubetrachtung der dominierenden Bedeutungen kultureller Formen. Sie weist auf beunruhigende Zusammenhänge zwischen der Bedeutung, die in diesen Formen beinhaltet ist, und der psychosozialen Konstruktion des Selbst hin.

Trockel wuchs im Deutschland der Nachkriegszeit auf, in einer Gesellschaft, die sich im Prozeß der Neufindung befand. Sie studierte Theologie und Mathematik, bevor sie an die Kunstschule in Köln ging. Zum Zeitpunkt ihres Eintritts in die deutsche Kunstszene in den späten siebziger Jahren waren die dominierenden Figuren männliche Künstler, so z.B. Anselm Kiefer, Gerhard Richter und Sigmar Polke, die

Joseph Beuys. While these artists responded to international developments in the areas of conceptual and minimal art they also began addressing previously suppressed aspects of Germany's political, philosophical and social history. But the art world was continuing to limit the role and exclude the social discourse of women. In response to this situation, Trockel began to develop an art that could engage multiple readings depending on the cultural experience and gender of the viewer.

Trockel's work has evolved to fill spaces between the personal, local and global. In general, her work reflects aspects of German social and political history. At times she alludes to events of specific local significance, as in the work *Balaclava* 1986 (p 71) which recalls the use of such garments by the German terrorist movement. Primarily though, her work challenges assumptions underlying western philosophical, theological and scientific discourses and traces their translation into mass culture. As well, she frequently critiques or parodies art's own history — thereby implicating art within discourses and systems which have silenced or objectified women. In many ways Trockel alludes to herself as a possible subject of her own work, although her self-referentiality is oblique. For example, a female subjectivity inferred by her knitted paintings is countered by their industrial production. Titles in the form of quotations leave open the possibility that it is Trockel herself speaking but it is a voice that is at times self-parodying, as in *'I see red wool' tinted wax 1985* 1992 (p 70). In distancing herself in such work from the systems that define the social and sexual identity of women, she is declaiming and denouncing culturally gendered constraints.

Trockel's critique of these constraints that define identity links her work to the strategies of many women artists who emerged internationally in the 1980s such as Barbara Kruger and Lorna Simpson in the United States, and Roshini Kempadoo in Britain. Trockel shares with these artists of mixed ethnic backgrounds a concern to expose insidious mass media conventions that perpetuate essentialist and monocultural categories of the feminine. Whereas artists like Kruger tended to abjure connections to the conventionally feminine, Trockel alludes to conventional domestic

innerhalb einer Definition von Kunst arbeiteten, die durch Joseph Beuys, den herausragenden Künstler der Nachkriegszeit, erweitert worden war. Während diese Künstler auf internationale Entwicklungen in den Bereichen der Konzept-Kunst und des Minimalismus reagierten, so begannen sie doch auch, früher unterdrückte Aspekte der politischen, philosophischen und sozialen Geschichte Deutschlands anzusprechen. Die Kunstwelt limitierte jedoch weiterhin die Rolle von Frauen und schloß den sozialen Diskurs von Frauen aus. Als Reaktion auf diese Situation begann Trockel, eine Kunst zu entwickeln, die vielfache Deutungen einbeziehen konnte, je nach der Kulturerfahrung und dem Geschlecht des Betrachters.

Trockels Arbeit hat sich dahingehend entwickelt, Lücken zwischen dem Persönlichen, Ortsbezogenen und Globalen auszufüllen. Im allgemeinen spiegelt ihre Arbeit Aspekte der deutschen sozialen und politischen Geschichte wieder. Zeitweise spielt sie auf Ereignisse von spezifisch örtlicher Bedeutung an, wie z.B. in dem Werk *Balaklava* 1986 (S.71), das den Gebrauch solcher Kleidungsstücke durch die deutsche Terroristenbewegung ins Gedächtnis ruft. Hauptsächlich jedoch fordert ihre Arbeit Prämissen heraus, die westlichen philosophischen, theologischen und wissenschaftlichen Diskursen zugrundeliegen, und folgt ihren Übertragungen in die Massenkultur nach. Außerdem kritisiert oder parodiert sie oft die Kunstgeschichte selbst — wobei sie die Kunst innerhalb von Diskursen und Systemen, die Frauen zum Schweigen gebracht oder objektiviert haben, belastet.

Trockel spielt auf vierlerlei Arten auf sich selbst als ein mögliches Motiv ihrer eigenen Arbeit an, obwohl der Selbstbezug dabei indirekt ist. Zum Beispiel wird einer weiblichen Subjektivität, auf die man durch ihre Strickbilder schließen kann, durch deren industrielle Herstellung begegnet. Titel in Zitatform lassen die Möglichkeit offen, daß es Trockel selbst ist, die spricht — aber es ist eine Stimme, die sich manchmal selbst parodiert, wie es bei *'Ich sehe rot Wolle' eingefärbtes Wachs 1985* 1992 (S.70) der Fall ist. Indem sie sich in diesen Arbeiten von den Systemen distanziert, die die soziale und sexuelle Identität von Frauen definieren, attackiert und denunziert sie kulturell geschlechtsbezogene Zwänge.

Trockels Kritik an diesen Zwängen, die Identität definieren, verbindet ihre Arbeit mit den Strategien vieler Künstlerinnen, die in den achtziger Jahren international hervortraten — z.B. Barbara Kruger und Lorna Simpson in den Vereinigten Staaten, sowie Roshini Kempadoo in Großbritannien. Trockel teilt mit diesen Künstlerinnen, die alle einen unterschiedlichen ethnischen Hintergrund besitzen, das Anliegen, heim-

and sexual archetypes by working with such items as knitted garments, knitted paintings, carpets and stove-tops. However, these objects are not what they seem. They resist conventional feminisation through their disturbing or conflating signs of gender, a strategy that recurs throughout Trockel's work.

Most of her garments are not particular to either sex. In *Untitled* 1987 a pair of woollen leggings, displayed on the lower half of a mannequin, is divided vertically by an array of plus and minus signs. Such garments highlight the displacement of gendered responses on to clothing, but they also stress the mutability of dress codes in determining and projecting sexuality. While the two halves might otherwise be equal, the leg with the minus signs stands on a black circular plate and carries the body's weight, open references perhaps to inequalities that operate beneath, and are external to, the surface. Trockel translates this mutability of dress codes into the field of painting by producing knitted paintings. The works do not typify the art of women. Rather, they are industrially knitted screens for repeatable logos. They join signs of the feminine, the industrial and the commodified, evoking the absence more than the presence of women. Through recontextualisation, Trockel has found a way to speak of the labour and social definition of women, while both resisting closed determinations and exposing inconsistencies.

Twentieth century art history contains repeated examples of the incorporation of readymade forms and processes into art, and of the critical function of such incorporations. Trockel's repositioning of the consumer product, as suggested by her knitted garments, links her to a range of contemporary artists (eg, Haim Steinbach and Sylvie Fleury) who use or simulate consumer products in order to explore or parody their production of social or sexual desire as well as to elucidate art's complicity with consumer ideologies. Her strategies, however, incorporate widely diverse systems, morphologies and processes, and the consumer product is thereby subsumed and redefined within other orders by her work. For example, the garments which recur in her work often appear in vitrines, and are thereby implicitly revalued as scientific specimen or artefact. Further, these garments contribute to a range

tückische Konventionen der Massenmedien, die zentrale und monokulturelle Kategorien des Weiblichen aufrechterhalten, aufzudecken. Wo Künstlerinnen wie Kruger dazu neigten, Verbindungen zum konventionell Weiblichen abzuschwören, da spielt Trockel auf konventionelle häusliche und sexuelle Archetypen an, indem sie mit Gegenständen wie

Untitled, 1987. Wood, wool and steel. 1600mm high. Collection of Marieluise Black. Photograph courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

ohne Titel, 1987. Holz, Wolle und Stahl. 1600mm hoch. Sammlung von Marieluise Black. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

Strickkleidung, Strickbildern, Teppichen und Herdplatten arbeitet. Diese Objekte sind jedoch nicht, was sie zu sein scheinen. Sie widerstehen konventioneller Femininisierung durch ihre beunruhigenden oder verschmelzenden Anzeichen von Gechlecht — eine Strategie, die durch die Arbeiten Trockels hindurch wiederholt auftaucht.

Die meisten ihrer Kleidungsstücke können nicht einem bestimmten Geschlecht zugeordnet werden. In der Arbeit *Untitled* 1987 wird am unteren Teil einer Schaufensterpuppe eine Wollstrumpfhose gezeigt, die durch Muster aus Plus- und Minuszeichen vertikal zweigeteilt wird. Solche Kleidungsstücke werfen Licht auf die Verschiebung von geschlechtsspezifischen Reaktionen auf Kleidung, sie unterstreichen aber auch die Wandelbarkeit von Kleidungsvorschriften bei der Festlegung und Projektion von Sexualität. Obwohl die zwei Hälften ansonsten gleichwertig sein könnten, so steht doch das Bein mit den Minuszeichen auf einer schwarzen runden Platte und trägt das Gewicht des

of implicit and explicit references to body and mind that circulate within Trockel's repertoire, and that collectively suggest disorder rather than unity. Trockel's own presence is never far away, in that she mixes her own productions with other forms, particularly in her drawings and films. Meanings shift among the various elements of her work. By mixing forms and moving between categories, Trockel also creates new meanings, and thereby empowers expression beyond the reach of categorisation.

But while Trockel discourages categorising interpretations, many of her works engage the viewer directly. In *Untitled* 1988 (p 75) a ubiquitous white business shirt shot through with pinpricks hangs in a vitrine while a pin pierces the place of the heart. A close reading of the work reveals analogies to, and inversions of, archetypal oppositions between male and female intrinsic to classical and Christian iconographies. The shirt's label 'Justine Juliette, COLLECTION DESIR' refers to the Marquis de Sade characters who epitomised a division of the feminine into passive and active, virtue and vice. Further, it refers to the reinforcement of this objectification of women by a commodity-based culture. The stitching of this label on to the shirt interweaves male subject/female object oppositions, suggesting that each contains its opposite. This conflation is reinforced by the fact that the shirt buttons up on the conventional female side. Trockel suggests that the neutralising of these oppositions is no easy task. For while the puncturing of the shirt suggests disempowerment, in so doing it recalls a Christian trope of the male martyr who is resurrected and re-empowered through wounding and death. And again, although the shirt is immobilised, museumised, even ethnologised through its encasement in the vitrine, its very taxonomy locates it in history and preserves its power. And then Trockel subverts the balance of power yet again: she includes a live spider which re-encases the shirt in a web. While leaving interpretation open, Trockel evokes an elusive female subject constantly shifting ground within social conventions that construct definitions of masculine and feminine.

Trockel's work as a whole resists classification partly because of her use of diverse media. More particularly, though, it is unclassifiable because it *approximates* many historically defined forms.

Körpers — offene Hinweise vielleicht auf Ungleichheiten, die darunter wirken und äußerlich zur Oberfläche sind.

Trockel überträgt diese Wandelbarkeit der Kleidungsvorschriten auf das Gebiet der Malerei, indem sie Strickbilder herstellt. Die Arbeiten dienen nicht als typisches Beispiel für Kunst von Frauen. Sie sind vielmehr industriell gestrickte Flächen für wiederholbare Logos. Sie verknüpfen sich mit Zeichen für das Feminine, das Industrielle und das zur Ware Gemachte, wobei die Abwesenheit von Frauen mehr heraufbeschworen wird als ihre Anwesenheit. Durch die Wiedereinordnung in einen Kontext hat Trockel einen Weg gefunden, von der Arbeit und der sozialen Definition von Frauen zu sprechen, wobei sie abgeschlossenen Festlegungen widersteht und Widersprüche aufdeckt.

Die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts enthält wiederholte Beispiele von der Aufnahme von 'readymades' und Prozessen in die Kunst und von der kritischen Funktion solcher Einbeziehungen. Trockels Umpositionierung des Konsumproduktes — angedeutet durch ihre Strickkleidung — stellt eine Verbindung zu einer Reihe von zeitgenössischen Künstlern her (z.B. Haim Steinbach, Sylvie Fleury), die Konsumprodukte gebrauchen oder simulieren, um das Evozieren sozialen oder sexuellen Verlangens zu erforschen oder zu parodieren und auch, um die Komplizenschaft der Kunst mit Konsumideologien aufzuklären. Ihre Strategien enthalten jedoch breit gefächerte Systeme, Morphologien und Prozeduren, und das Konsumprodukt ist somit durch ihr Werk innerhalb anderer Ordnungen zugeordnet und neu definiert. Zum Beispiel erscheinen die Kleidungsstücke, die wiederholt in ihrer Arbeit auftauchen, oftmals in Vitrinen und sind somit implizit als wissenschaftliche Exemplare oder Artefakte neu bewertet. Weiterhin tragen diese Kleidungsstücke zu einer Reihe von impliziten und expliziten Hinweisen auf Körper und Geist bei, die innerhalb Trockels Repertoire zirkulieren, was zusammen eher Unordnung als Einheit andeutet.

Trockels eigene Präsenz ist nie fern dadurch, daß sie ihre eigenen Produktionen mit anderen Formen mischt — speziell in ihren Zeichnungen und Filmen. Bedeutungen verschieben sich innerhalb der verschiedenen Elemente ihrer Arbeit. Durch das Vermischen von Formen und dem Bewegen zwischen den Kategorien schafft Trockel auch neue Bedeutungen und Ausdruckskraft jenseits der Reichweite von Kategorisierung.

Während Trockel das Kategorisieren von Interpretationen erschwert, so beziehen viele ihrer Werke den

Untitled, 1992. Photocopy drawing. 240 x 170 mm. Photograph courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

ohne Titel, 1992. Photokopierzeichnung. 240 x 170 mm. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

Her works call on different systems of interpretation, but do not resist interpretation. Rather, they proclaim their unclassifiability, and their consequent ambiguity. They mimic the sign systems of particular knowledges, and *appear* to take on the assumptions of such systems. But their mimicry says they are not what they seem. It is their mimicry that discloses and destabilises epistemological imperatives.

In her recent untitled series of altered 'master' drawings, for example, Trockel takes recent and historical drawings depicting women and men and subtly reverses signifiers of gender by such devices as the addition and removal of facial hair or the reworking of clothing. The image is then photocopied on to fine art paper and authenticated through framing. The point is that she doesn't reverse the co-existing signifiers of sexuality: the figures retain the same pose, the same look. Trockel makes visible the perceptual codes through which not only the initiating artist, but also the viewer, constructs the image: codes that are continuous through the stylistic history of the avant-garde. These prefigured images further undermine this mastered history by requiring the mechanical process of the copying machine for their completion. They are copies without originals. Like many of the garments and knitted paintings they are implicitly cross-gendered and intrinsically repeatable.

But it is in works where the mimicry shifts between forms located equally in different orders — the circle found in abstract art, the disk discovered in domestic appliances, for example — that the mutability factor in Trockel's work becomes most apparent. This is exemplified by Trockel's use of the stove-top motif. It shifts between display platform, minimal sculpture, abstract painting and ethnographic sample. Her wall-mounted stove-top works perform admirably as abstract paintings and recall a history from Malevich to the contemporary Neo Geo painters. Their industrial form recalls minimalist sculpture. In the end, though, it is their irreducible identity as stove-top that makes them subversive.

In 1988, at the Museum of Modern Art in New York, Trockel linked an open palletised crate containing a burnt and shrivelled humanoid form to a cubic closed steel box; oven-like with three

Betrachter direkt mit ein. In der Arbeit *Untitled* 1988 hängt ein weißes Allerweltshemd, das von Nadeln durchbohrt ist, in einer Vitrine, und eine Nadel durchbohrt die Stelle, an der das Herz ist. Eine eingehende Betrachtung des Werkes zeigt Analogien zu und Umkehrungen von archetypischen Gegensätzen zwischen männlich und weiblich auf, die klassischen und christlichen Ikonographien innewohnen. Das Etikett des Hemdes 'Justine Juliette, COLLECTION DESIR' bezieht sich auf die Charaktere des Marquis de Sade, die Inbegriff der Teilung des Femininen in passiv und aktiv, in Tugend und Laster sind. Es bezieht sich weiter auf die Untermauerung dieser Objektisierung von Frauen durch eine Kultur, die auf Ware basiert. Das Aufnähen dieses Etikettes auf das Hemd verflicht die Gegensätze männliches Subjekt/weibliches Objekt miteinander, wobei es vorgibt, daß jedes seinen Gegensatz beinhaltet. Diese Verschmelzung wird durch die Tatsache verstärkt, daß sich die Knopfleiste auf der konventionell weiblichen Seite befindet. Trockel deutet an, daß die Neutralisierung dieser Gegensätze keine einfache Aufgabe ist. Denn während die Durchbohrung des Hemdes Entmachtung andeutet, so wird doch eben dadurch eine christliche Trope vom männlichen Märtyrer in Erinnerung gerufen, der wieder zum Leben erweckt wird und neue Macht erlangt durch Verwundung und Tod. Und wieder, obwohl das Hemd fixiert wird, zum Museumsstück wird, sogar ethnologisiert wird durch sein Einschließen in die Vitrine, plaziert die ihm eigene Taxonomie es in der Geschichte und erhält so seine Macht. Und dann unterminiert Trockel das Gleichgewicht der Macht aufs neue: sie setzt eine lebendige Spinne dazu, die wiederum das Hemd in ein Netz einspinnt. Während sie die Interpretation dazu offen läßt, beschwört Trockel ein schwer zu bestimmendes weibliches Thema herauf, das ständig innerhalb sozialer Konventionen umschwenkt, die die Definitionen zu maskulin und feminin konstruieren.

Trockels Arbeit als Ganzes widerstrebt einer Klassifizierung, teilweise durch den Gebrauch unterschiedlicher Medien. Sie ist jedoch insbesondere deswegen unklassifizierbar, weil sie vielen historisch definierten Formen nahekommt. Ihre Werke berufen sich auf verschiedene Systeme der Interpretation, widerstehen jedoch der Interpretation nicht. Sie erklären vielmehr ihre Unklassifizierbarkeit und ihre sich daraus ergebende Mehrdeutigkeit. Sie imitieren die Zeichensysteme von bestimmten Kenntnissen und nehmen scheinbar die Prämissen solcher Systeme an. Ihre Imitation besagt jedoch, daß sie nicht sind, was sie zu sein scheinen. Es ist ihre Imitation, die epistemologische Imperative aufdeckt und destabilisiert.

Pennsylvania station, 1988. Mixed media. Installation, Museum of Modern Art, New York. Photograph courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

Pennsylvania station, 1988. Verschiedene Media. Installation, Museum of Modern Art, New York. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

stove elements on its upper face. Holland Carter interpreted this installation as suggesting the socially delimited labour of women to be an 'Auschwitzian perversion'.[1] What this work also does is link the ethnographic specimen, the 'primitivised' artefact, with formal abstraction; as well as link the exotic with the domestic. These suggestions continue in a refined form in the wall-mounted works. The reconfiguration of the stove-top sets up figure-ground relationships between the stove elements and the white surface, with the stove elements operating as floating entities open to signification. Any reading of sublimity or harmony is negated by the resolute, functional and ultimately clinical precondition of these works and their signification of the social relegation of women to the tasks of cooking and cleaning. The stove's allusion to programmes of racial purification lingers in the clinicality of the white surface, which summons memories of parallel obsessions with domestic and bodily hygiene.

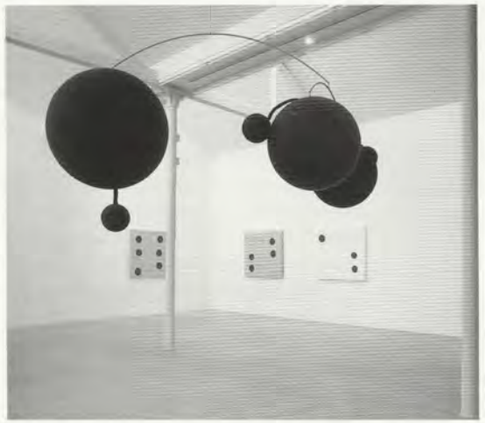
Such fascist programmes were underwritten by the developing theories and proliferating practices of the social and natural sciences in the nineteenth century, specifically the theories of human evolution and degeneration expounded by such figures as Charles Darwin and Max Nordau. Nineteenth century assumptions of biological and racial hierarchies of human development were reinscribed into social science constructs of gender difference. We can recall here, for example, Freud's metaphorical linking of

Zum Beispiel in ihrer letzten unbetitelten Serie abgeänderter 'Meisterzeichnungen' benutzt Trockel neuere und historische Zeichnungen von Frauen und Männern und kehrt auf subtile Weise Geschlechtsmerkmale um durch Mittel wie z.B. das Zufügen und Entfernen von Gesichtshaaren oder das Umarbeiten von Kleidung. Das Bild wird sodann auf feines Kunstpapier photokopiert und durch Einrahmen authentifiziert. Der springende Punkt dabei ist, daß sie die nebeneinander existierenden Merkmale der Sexualitat nicht umkehrt: Die Figuren behalten dieselbe Pose, dasselbe Aussehen. Trockel macht den Wahrnehmungskodex sichtbar, durch den nicht nur der initiierende Künstler, sondern auch der Betrachter das Bild erstellt — ein Kodex, der durch die Stilgeschichte der Avantgarde hindurch gleichbleibend ist. Diese vorgegebenen Bilder untergraben weiter diese gemeisterte Geschichte durch die Inanspruchnahme des mechanischen Vorganges der Kopiermaschine für ihre Fertigstellung. Sie sind Kopien ohne Originale. Wie viele der Kleidungsstücke und Strickbilder sind sie implizit zweigeschlechtlich und immanent wiederholbar.

Jedoch gerade in den Arbeiten, wo sich die Mimikry zwischen Formen bewegt, die sich gleichförmig in verschiedenen Ordnungen befinden — z.B. der Kreis, der in der abstrakten Kunst, die runde Platte, die in Haushaltsgeräten zu finden ist — wird der Umwandelbarkeitsfaktor in Trockels Arbeit am offensichtlichsten. Dies wird durch Trockels Gebrauch des Herdplattenmotivs veranschaulicht. Es schwankt zwischen Ausstellungspodium, Minimalskulptur, abstrakter Malerei und ethnographischem Beispiel. Ihre wandbefestigten Herdplattenarbeiten geben bewundernswerte abstrakte Gemälde ab und rufen die Geschichte von Malewitsch bis zu zeitgenossischen Neo Geo Malern ins Gedächtnis. Ihre industrielle Form erinnert an minimalistische Bildhauerei. Letzten Endes jedoch ist es ihre nicht weiter reduzierbare Identität als Herdplatten, die diese subversiv macht.

1988 stellte Trockel im Museum of Modern Art in New York eine Verbindung her zwischen einer offenen Palettenkiste, die eine verbrannte und verschrumpelte menschenähnliche Form enthielt, und einer würfelförmigen, verschlossenen Stahlkiste — ofenähnlich, mit drei Herdelementen auf der oberen Seite. Holland Carter interpretierte, daß diese Installation die sozial bestimmte Arbeit von Frauen als eine 'Ausschwitz'sche Perversion' andeutet[1]. Außerdem verbindet diese Arbeit das ethnographische Exemplar, das 'primitivierte' Artefakt, mit formeller Abstraktion, und stellt weiter eine Verbindung zwischen dem Exotischen und dem Häuslichen her. Diese Andeutungen werden in einer differenzierten Form in den wandbefestigten Arbeiten weitergeführt. Die Neugestaltung der Herdelemente stellt Vorder- und Hintergrundsbeziehungen her zwischen den Herdelementen und der

women to the 'darkness' of 'primitive' cultures. Trockel reinforces the stove-top's allusion to human science practices by further repositioning the form in a vitrine. In so doing she reverses ethnographic imperatives of the study and evaluation of *other* cultures. With its dual references, the stove-top is encased as both a specimen of the domestic object and an art object. The stove-top, with its allusions to the sexual and domestic categorisations of women is thus subverted by Trockel through its translation into abstract form that then resonates between critique and transformation.



Solo exhibition, Monika Sprüth Galerie, 1992. Photograph courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

Einzelausstellung, Monika Sprüth Galerie, 1992. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

Trockel's strategies of reclassifying objects with social and domestic functions bear some correspondence to the practice of Marcel Duchamp and his exhibiting of 'ready made' sculpture earlier this century, such as *Fountain* 1917, an inverted porcelain urinal. If Duchamp's immediate intention was to disrupt aesthetic histories and presumptions, the effect of this disruption was a re-empowering of art's access to the symbolic field of the imagination. Trockel, however, targets this field, scrutinises and cross-references its archetypes and traces their permeation into social and formal modalities. Whereas Duchamp revalues the socially defined object as art, transforms it into the extraordinary, and gives it symbolic force, Trockel collapses the art object and the domestic object into a metonymic space. She creates a form that vacillates

weißen Oberfläche, wobei die Herdelemente als schwebende Einheiten funktionieren, die sich als Zeichenträger anbieten. Jede Deutung von Erhabenheit oder Harmonie wird durch die resolute, funktionelle und letztlich klinische Vorbedingung dieser Arbeiten und durch ihre Bedeutung der sozialen Degradierung von Frauen zu den Aufgaben des Kochens und Saubermachens negiert. Die Anspielung des Herdes auf Rassenreinigungsprogramme drücken sich in der klinischen Kälte der weißen Oberfläche aus, die Erinnerungen an parallele Obsessionen mit häuslicher und körperlicher Hygiene hervorruft.

Solche faschistischen Programme wurden durch die sich entwickelnden Theorien und die um sich greifenden Praktiken der Sozial- und Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert unterstützt, speziell durch die Theorien von Evolution und Degeneration des Menschen, die durch solche Persönlichkeiten wie Charles Darwin und Max Nordau dargelegt wurden. Die Annahmen im 19. Jahrhundert von den biologischen und rassischen Hierarchien in der menschlichen Entwicklung wurden wieder in Konstrukten der Sozialwissenschaft von den Geschlechtsunterschieden verankert. Wir können hier z.B. an Freuds metaphorische Verbindung von Frauen mit der 'Dunkelheit' 'primitiver' Kulturen erinnern.

Trockel verstärkt die Anspielung der Herdplatten auf die Praktiken der Humanwissenschaft, indem sie die Form in einer Vitirine in Position setzt. Dadurch kehrt sie ethnographische Imperative der Studie und die Bewertung von anderen Kulturen um. Mit diesen dualen Hinweisen wird die Herdplatte sowohl als Exemplar eines häuslichen Objektes und auch als Kunstobjekt eingefaßt. Die Herdplatte, mit ihren Anspielungen auf die sexuelle und häusliche Kategorisierungen von Frauen wird somit durch Trockel unterminiert, und zwar durch ihre Übertragung in eine abstrakte Form, was dann zwischen Kritik und Umwandlung schwingt.

Trockels Strategien der Neuklassifizierung von Objekten mit sozialen und häuslichen Funktionen stimmen ein wenig mit den Praktiken von Marcel Duchamp und seiner Ausstellung von 'ready made' Skulpturen früher in diesem Jahrhundert, wie z.B. *Fountain* 1917, einem umgestülpten Urinal, überein. Wenn Duchamps unmittelbare Absicht eine Störung ästhetischer Geschichte und Annahmen war, so war der Effekt dieser Störung eine erneute Ermachtigung der Kunst zum Zugriff auf das symbolische Gebiet der Phantasie. Trockel macht sich jedoch dieses Gebiet zum Ziel, untersucht es und gibt Querverweise zu den Archetypen und verfolgt ihre Eindringung in soziale und formelle Modalitäten. Wo Duchamp das sozial

between the valuations of the ordinary and of the sublime.

Many of Trockel's works mimic the styles of early twentieth century art movements such as suprematism and surrealism. However, rather than treat these movements as exemplary, she interrogates the moment of interdisciplinary exchange they represent, paying particular attention to corresponding developments in the natural and social sciences. This focus is emphasised in this exhibition by Trockel's decision to contextualise her work by including a still from Pavlov's film, *Functions of the brain* 1932 (p 68). The image of a vertebrate, illuminated and hung vertically for the purposes of scientific study, appears transformed and disturbingly anthropomorphised. It is an image that relates to work in which Trockel analyses the inter-diction of concepts of nature within those of culture, as in *Animal film* 1978-1990 (p 77).

This work juxtaposes diverse fragments of film showing a range of animals from insects to primates. Sources include Trockel's own films, research film, educational film as well as images drawn from the documentaries and comedies of popular culture. Each fragment is titled so that collectively the film forms a catalogue of human ideas about the animal world where animals are aestheticised, commodified, dramatised, exoticised or presented as specimens for microscopic scrutiny. Again, the film itself acts as a specimen that reflects the dual tendencies in western culture of the domination of nature through scientific rationality and the romanticisation of nature as the exotic. It is the tension between similarity and difference that Trockel's work explores.

Throughout the many aspects of her work Trockel constantly returns to the archive represented by the peremptory classifications of knowledge on the facade of the former Wellington Public Library. Located as it is, in Europe's antipode, this facade projects a complex ambiguity. It reflects a European identity but in doing so it suggests a reconciliation of what Europe divided: the western self and the non-western other. The historical ground of the facade conditions its relationship to its location in the Pacific, preconceived in the nineteenth century Romantic imagination of Europe as exotic or other. In the bicultural society of Aotearoa/New Zealand this building is both of and out of place. In this situation

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 and artificial hair. 1400 x 1560 x 200mm. Photograph courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

ohne Titel (Es gibt kein unglücklicheres Weren unter der Sonne als einen Fetischisten, der sich nach einem frauenschuh sehnt und mit einem ganzen Weib vorliebnehmen muß), 1991. Bronze und Kunsthaar. 1400 x 1560 x 200mm. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

definierte Objekt als Kunst neu bewertet, es ins Außergewöhnliche umformt und ihm symbolische Kraft verleiht, da zerlegt Trockel das Kunstobjekt und das häusliche Objekt in einen metonymischen Raum. Sie schafft eine Form, die zwischen den Bewertungen des Gewöhnlichen und Perfekten schwankt.

Viele von Trockels Arbeiten imitieren die Stile der Kunstbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, so z.B. den Suprematismus und den Surrealismus. Anstatt jedoch diese Bewegungen als beispielhaft zu behandeln, untersucht sie den Moment des interdisziplinären Austausches, den sie repräsentieren, wobei sie den übereinstimmenden Entwicklungen in den Natur- und Sozialwissenschaften besondere Aufmerksamkeit schenkt.

Diese Konzentration wird in dieser Ausstellung durch Trockels Entscheidung betont, ihre Arbeit durch das Einbeziehen eines Filmbildes von Pavlovs Film *Functions of the Brain* 1932 (S.78) in Kontext zu bringen. Das Bild eines Wirbeltieres, zum Zwecke des wissenschaftlichen Studiums beleuchtet und vertikal aufgehängt, erscheint umgewandelt und auf beunruhigende Weise anthropomorphisiert. Es ist ein Bild, das sich auf Arbeiten bezieht, in denen Trockel die von Konzepten der Natur innerhalb derer der Kultur, wie in *Tierfilm* 1978–1990 (S.77), analysiert.

Diese Arbeit juxtapositioniert verschiedene Filmfragmente, die eine Reihe von Tieren, von Insekten bis Primaten, zeigen. Quellen sind u.a. Trockels eigene Filme, Forschungsfilme, Lehrfilme sowie Bilder, die von den Dokumentarfilmen und Komödien der populären Kultur bezogen wurden. Jedes Teil hat einen Titel, so daß insgesamt der Film einen Katalog

Animal Film, 1978-90. Detail. List of Works No 4. Photograph courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

Tierfilme, 1978-90. Detail. Liste der Ausstellungswerke 4. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

Trockel's recollections and disclosures are further recontextualised. Like the facade, her work's historical ground is European. But far from normalising that divided relation of the western self and its other, Trockel's disclosures heighten a sense of difference.

Trockel refers to international visual languages, but she resists the rhetorics that silence or glamorise regional histories. She focuses on moments of transformation: on exchanges. These, as often as not, disclose paradoxical relationships. Recontextualising objects and images, she dislodges their culturally dominant meanings, and discloses relationships and conflicts concealed within such dominations. She reveals disorders which counter the certainties of western constructs of a unified self. Her work shows her to be suspicious of modernist attempts to deny history and affirm absolute forms. By her attentions to the relationships and slippages *between* representational forms, Trockel gives lucid expression to the uncertain condition of contemporary western culture.

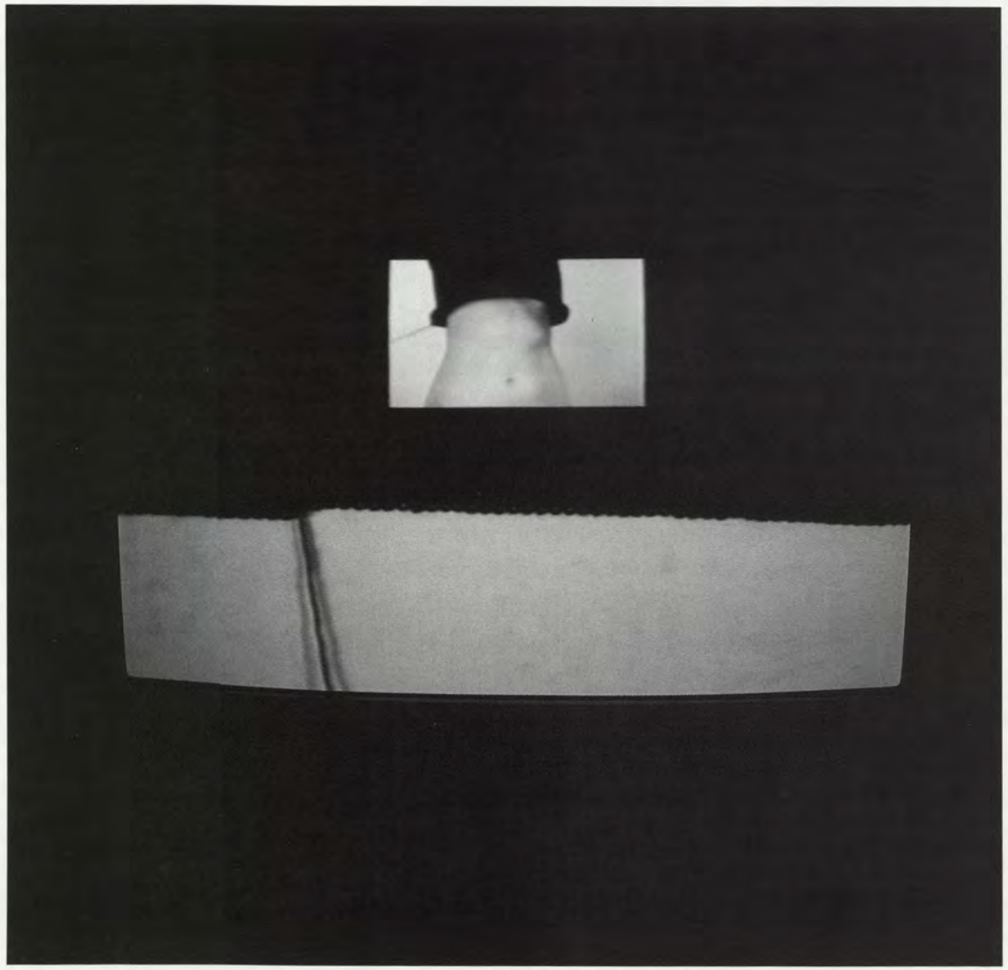
1. Holland, Carter, 'Rosemarie Trockel at MOMA', *Art in America* 76, April 1988, p 207

menschlicher Ideen über die Tierwelt bildet — eine Welt, in der Tiere ästhetisiert, zu Ware gemacht, dramatisiert, zu Exoten gemacht oder als Exemplare zur mikroskopischen Untersuchung präsentiert werden. Auch hier nimmt der Film die Rolle des Exemplares ein, das die dualen Tendenzen in der westlichen Kultur von der Herrschaft uber die Natur durch wissenschaftliche Vernunft und die Romantisierung der Natur als exotisch wiederspiegelt. Es ist diese Spannung zwischen Ähnlichkeit und Unterschied, die Trockels Arbeit erforscht.

Durch die vielen Aspekte ihrer Arbeit hindurch kehrt Trockel ständig zu den Archiven zurück, die durch die vorgegebenen Klassifizierungen des Wissens an der Fassade der ehemaligen Bibliothek Wellingtons repräsentiert werden. Mit ihrem Platz am antipodischen Punkt zu Europa vermittelt diese Fassade eine komplizierte Mehrdeutigkeit. Sie reflektiert eine europäische Identität, aber dadurch deutet sie eine Versöhnung dessen an, was Europa teilte: das westliche Selbst und das nicht-westliche Andere. Der historische Hintergrund der Fassade bestimmt ihre Beziehung zu ihrer Lage im Pazifik, welche in der romantischen Vorstellung im Europa des 19. Jahrhunderts als exotisch oder als anders vorgefaßt war. In der bikulturellen Gesellschaft von Aotearoa/Neuseeland befindet sich dieses Gebäude sowohl recht als auch fehl am Platz. In dieser Situation werden Trockels Erinnerungen und Offenlegungen noch mehr in Kontext gesetzt. So wie die Fassade ist auch der historische Hintergrund ihrer Arbeit europäisch. Trockels Enthüllungen sind jedoch weit davon entfernt, diese geteilte Beziehung des westlichen Selbst und seines Anderen zu normalisieren, sie verstärken vielmehr ein Gefühl des Unterschieds.

Trockel verweist auf internationale visuelle Sprachen, widersteht jedoch der Rhetorik, die die Geschichte einer Region zum Schweigen bringt oder ihr Glanz verleiht. Sie konzentriert sich auf Momente der Umwandlung, auf einen Austausch. Dieser deckt meistens paradoxe Beziehungen auf. Indem sie Objekte und Bilder wieder in Kontext bringt, löst sie deren kulturell dominierende Bedeutungen und deckt Beziehungen und Konflikte auf, die innerhalb solcher Vorherrschaft verborgen sind. Sie zeigt Störungen auf, die der Sicherheit westlicher Konstrukte von einem geeinten Selbst entgegnen. Ihre Arbeit zeigt, daß sie modernistischen Versuchen, Geschichte zu verleugnen und absolute Formen zu bestätigen, mißtrauisch gegenüber steht. Durch ihre Aufmerksamkeit, die sie den Beziehungen und Rückständen zwischen repräsentativen Formen widmet, verleiht Trockel den unsicheren Bestimmungen zeitgenössischer westlicher Kultur Transparenz.

1. Holland Carter, 'Rosemarie Trockel at NOMA', *Art in America* 76, April 1988, S. 207



Untitled, 1992. Detail. Video: VHS. Photographourtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

ohne Titel, 1992. Detail. Video: VHS. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

Out of Character

The strategies for visual practice of a female artist in Germany

Jutta Koether

This text does not claim to be an interpretation of the exceptionally complex work of Rosemarie Trockel nor is it an attempt at a biographical description of an artist's career. It may be that there are traces of both in this text — but it is written from an artist's perspective on the methods developed by Rosemarie Trockel for a woman artist working in Germany. I have experienced these methods over more than ten years; sometimes as exemplary; sometimes as inspirational; sometimes as documentary revelation.

I regard as a significant part of Trockel's work the practice of working as an artist for other artists, in defining, constructing and disseminating an attitude which differs from other male-dominated-and-occupied artists' identities. Trockel's methods include a resistence to an opposition between masterpiece and marginality. She also collects, edits and researches materials that are already socially defined. Further, she encourages non-definition — the acceptance of a vacuum, the playing with social aspects of work as secondary to their aesthetic aspects; and the re-routing of this: aesthetics as *formed by* the social aspect. Directly and indirectly, Trockel has influenced the production of, and the thinking about art by women. However, she has never thought of herself as an 'exceptional artist'; yet, being 'successful' she is sometimes presented as a showcase artist.

Rather than just celebrate the artist Rosemarie Trockel, I would like to talk about the strategies which play a key role in both the decision making process in her art practice and her attitude to the art business.

In order to understand Trockel's work, it is necessary to start with her public position at the end of the seventies. Her first exhibition resulted from her friendship with a mixed group of artists from the Rhineland, out of which the (all-male) formation *Mülheimer Freiheit* originated. As with groups in other German cities, these collectives quickly resulted in women (who were still in the minority among young artists) being pushed to the fringes.

At that time Trockel concerned herself mainly with drawings

Out of Character

Die Strategien für die visuelle Praxis einer Künstlerin in Deutschland

Jutta Koether

Dieser Text erhebt weder den Anspruch, eine Interpretation des ungemein komplexen Werkes von Rosemarie Trockel zu sein, noch ist er ein Versuch einer biographischen Beschreibung einer Künstlerinnenkarriere. Von beiden kann etwas in diesem Text sein — er wurde jedoch vom Blickpunkt einer Künstlerin über die von Rosemarie Trockel entwickelten Methoden für die Arbeit einer Künstlerin in Deutschland geschrieben. Diese Methoden habe ich über einen Zeitraum von über zehn Jahren hinweg erfahren — manchmal als exemplarisch, manchmal als inspirierend, manchmal als dokumentarisch aufdeckend.

Die Praxis, als Künstlerin für andere Künstlerinnen zu arbeiten durch Definition, Konstruktion und Verbreitung einer Haltung, die sich von anderen, männer-orientierten und -besetzten Künstleridentitäten unterscheidet, betrachte ich als festen Bestandteil von Trockels Arbeit. Zu Trockels Methoden gehört es, sich einem Gegensatz zwischen Meisterwerk und Marginalie zu verweigern. Dazu gehört auch ihr Sammeln, Redigieren und Erforschen von Materialien, die schon sozial definiert sind. Sie fördert außerdem die Nicht-Bestimmbarkeit, die Akzeptanz von Vakua, das Spiel mit den sozialen Aspekten der Arbeit als zweitrangig zu ihren ästhetischen Aspekten, sowie die Umkehr in die andere Richtung: Ästhetik als eine Ausformung des sozialen Aspektes. Trockel hat, direkt und indirekt, die Produktion von Frauenkunst und das Denken über Kunst von Frauen beeinflußt. Sie hat sich jedoch selbst nie als eine 'Ausnahmekünstlerin' gesehen, obwohl sie, da 'erfolgreich', manchmal als Vorzeigekünstlerin präsentiert wird.

Anstatt die Künstlerin Rosemarie Trockel nur zu feiern, möchte ich über ihre strategische Kompetenz sprechen, die sowohl in ihrem Entscheidungsprozeß in ihrer Kunstpraxis, als auch in ihrer Haltung zum Kunstbetrieb eine entscheidende Rolle spielt.

Um Trockels Arbeit zu verstehen, muß man mit ihrer Positionierung in der Öffentlichkeit Ende der siebziger Jahre beginnen. Ihre erste Ausstellung war ein Resultat der Freundschaft mit einer gemischten Gruppe von Künstlern aus dem Rheinland, aus der die (ganz männliche) Formation *Mülheimer Freiheit* hervorging. Wie auch bei Gruppen in anderen deutschen Städten der Fall war, lief es in diesen Kollektiven schnell darauf hinaus, daß Frauen (die unter jungen Künstlern immer noch in der Minderheit waren) an den Rand gedrückt wurden. Zu dieser Zeit beschäftigte sich Trockel hauptsächlich mit Zeichnungen und ein wenig Malerei.

and occasionally with painting. However, she soon decided against this restricted choice of media and thereby removed herself from competition within the group. In contrast to many others, Trockel had no 'master' to reckon with and whom she might rebel against, even in jest. She did not study at an art academy, but at the Werkkunstschule in Cologne, which tended to be regarded in local art circles as 'mediocre' and 'marginal'.

As a consequence, competing with art colleagues was not of primary importance to Trockel. Instead she chose to create a place for art by women, working in close co-operation with her friend and later gallery owner, Monika Sprüth. The idea was to distance themselves from the status quo and to intervene within it, because Sprüth and Trockel did not want to create a ghetto for women artists — a lesson learnt from the history of the women's movement in West Germany. Visibility and presence were their aims.

This was a time when, as a new marketing possibility opened, the art market began to boom under the *New Wild* or neo-expressionist era. The moment had come to investigate a female genealogy of artistic practice and to discover and decipher how representation changes women who are also artists; and how to deal with the results of this.

Sprüth started to exhibit the important women artists who dealt with these problems: the Americans Louise Lawler, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman, and also painters Anne Loch and Ina Barfus. Trockel, in the meantime, started to to deal with new methods of expressing female work/creativity/representation; defining the choice of material ('pro-choice') and the history of the conditions under which art by women had taken place in Germany — or could not have taken place; the definition of the moments when something could be learned from history. (Trockel also owns a small self-portrait by Gabriele Münter.)*

Furthermore, the new method was about allowing the work to reveal indirectly and in an only indirectly didactic sense, the issues that came up when feminism, women's rights and art by women were concerned. Because few were doing this overtly at that time, Trockel can be called a pioneer. This is not to denigrate

*(Gabriele Münter is an early twentieth century German artist.)

Sie traf jedoch bald eine Entscheidung gegen die einschränkende Wahl des Mediums und somit gegen den Wettbewerb innerhalb der Gruppe. Im Gegensatz zu vielen anderen hatte Trockel keinen 'Meister', mit dem sie hätte abrechnen müssen und gegen den sie hätte rebellieren können, nicht einmal im Spaß. Sie hatte nicht an einer Kunstakademie studiert, sondern an der Werkschule in Köln, die eher als 'mittelmäßig' und 'marginal' angesehen wurde.

Folglich war die Konkurrenz mit Künstlerkollegen für Trockel nicht von höchster Bedeutung. Stattdessen entschloß sie sich, einen Ort für Kunst von Frauen zu schaffen, wobei sie mit ihrer Freundin und späteren Galeriebesitzerin Monika Sprüth eng zusammenarbeitete. Die Idee war, sich zum einen vom Status quo abzusetzen, und zum anderen sich mit ihm auseinanderzusetzen, denn Sprüth und Trockel wollten kein Ghetto für Künstlerinnen schaffen — diese Lehre hatten sie aus der Geschichte der Frauenbewegung in Westdeutschland gezogen. Sichtbarkeit und Präsenz waren ihre Ziele.

Dies geschah zu einem Zeitpunkt, da der Kunstmarkt in der *Neuen Wilden* oder Neo-expressionistischen Ära zu boomen anfing, und sich eine Marketingmöglichkeit eröffnete. Dieses Moment mußte genutzt werden, um eine weibliche Genealogie künstlerischer Praxis zu erforschen; zu entdecken und zu entschlüsseln, wie Frauen, die auch Künstlerinnen sind, sich durch Repräsentation verändern und wie mit dieser Erkenntnis umzugehen ist.

Sprüth begann damit, die wichtigen Künstlerinnen, die sich mit diesen Problemen auseinandersetzten, auszustellen: die Amerikanerinnen Louise Lawler, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman und auch die Malerinnen Anne Loch und Ina Barfus. In der Zwischenzeit begann Trockel mit der Ausweitung ihrer Praxis, mit neuen Methoden des Ausdrucks weiblicher Arbeit/Kreativität/Repräsentation umzugehen. Es ging um die Definition der Wahl des Materials ('pro-choice') und um die Geschichte der Bedingungen, unter denen Kunst von Frauen in Deutschland stattgefunden hatte, bzw. nicht stattfinden konnte; die Definition der Momente, in denen etwas aus der Geschichte gelernt werden konnte. (Trockel besitzt auch ein kleines Selbstporträt von Gabriele Münter.)*

Weiterhin ging es darum, durch die Arbeit indirekt und in einem nur indirekt — didaktischen sinn die Probleme aufzudecken, die immer dann auftraten, wenn Feminismus, Frauenrecht und Frauenkunst betroffen waren. Da dies zu diesem Zeitpunkt nur wenige offen taten, kann Trockel als Pionierin

* (Gabriele Münter is eine Küstlerin des frühen 20. Jahrhunderts.)

the merit of major German women artists of the previous generation, such as Katarina Sieverding, Ulrike Rosenbach, and the early Rebecca Horn. Instead of being didactic, a lot of Trockel's work is almost erratic and 'un-readable', especially when compared to the work of American women artists in the 1980s. She has also produced works which are exactly the opposite, because they are extremely 'bold' and 'simple'. The construction of this paradox is characteristic of Trockel's methods. Often these methods do just that — they leave questions and doubts open; they make a joke; they confront the problem of knowing one's place and the possibilities that being out of character can offer. She tentatively holds a position from which she distances herself. For her, a different position would not be tenable. She has not developed a showomanship, nor does she adopt the stance of the 'exceptional' woman, nor is she an artist for men — the ground is historical and hysterical. Merging both characteristics, her work is 'unclean', 'unheroic'. The illustration or merging of these categories' mutual dependence sometimes creates erraticism. It is difficult to decipher this moment; however, over time it is evident that in Trockel's work one can find 'political art', 'women's art', 'poetic art', 'conceptual art' and uncounted other fragments of categories.

On a formal level this results in a wealth of almost surreal combinations of vastly different materials and forms of presentation encompassing 'classic means' such as drawing, painting, sculpture; and 'new classic conceptual means' such as photography, installation; and the appropriation and transformation of objects, photographs, prints, motifs and lettering. At the content level this great mass of material is a burden under which the artist still manages to keep a balance. She researches directly this historical-hysterical heap and creates a concise visual meaning which possesses social, artistic and personal moments of decision. From work to work, all of this is structured into a fabric, which in the end is a consistent one. In seeing, feeling, and watching this fabric, it is possible to learn something about Rosemarie Trockel.

An earlier example of the decisively non-masterly construction of visibility was the 'magazine' with the title *Eau de Cologne*, a

bezeichnet werden. Dadurch sollen die Verdienste von bedeutenden deutschen Künstlerinnen der vorhergehenden Generation wie z.B. Katharina Sieverding, Ulrike Rosenbach und die frühe Rebecca Horn nicht herabgesetzt werden. Anstatt didaktisch zu sein, sind viele von Trockels Arbeiten erratisch und 'unleserlich', besonders im Vergleich zu den Arbeiten von amerikanischen Künstlerinnen der achtziger Jahre. Sie produzierte auch Arbeiten, die das genaue Gegenteil davon waren — extrem 'plakativ' und 'einfach'. Die Konstruktion dieses Paradoxes ist charakteristisch für Trockels Methoden. Oft ist es gerade das, was diese Methoden tun: sie lassen Fragen und Zweifel offen, sie machen einen Witz, sie konfrontieren das Problem des Wissens um den Platz, den man einnimmt, und die Möglichkeiten, die das Uncharakteristische bieten kann. Sie hält schwankend eine Position von der sie sich distanziert. Eine andere Position, wäre für sie nicht haltbar. Sie hat keine 'Showomanship' entwickelt, sie nimmt auch nicht die Haltung der 'Ausnahmefrau' ein, und sie ist auch keine Künstlerin für Männer. Der Boden ist historisch und hysterisch. Durch die Vermischung beider Merkmale ist ihre Arbeit 'unsauber', 'unheroisch'. Die Vermischung beider Kategorien oder die Illustration ihrer gegenseitigen Abhängigkeit schafft manchmal einen erratischen Moment. Es ist schwierig, diesen Moment zu entschlüsseln, jedoch erkennt man über einen Zeitraum hinweg, daß in Trockels Arbeit 'politische Kunst', Frauenkunst, poetische Kunst, 'konzeptuelle Kunst' und unzählige andere Kategoriensplitter gefunden werden können.

Auf formaler Ebene resultiert dies in einem Reichtum an fast surrealen Kombinationen von unterschiedlichsten Materialien und Präsentationsformen, die 'klassische Mittel' wie Zeichnung, Malerei, Skulptur, sowie 'neue klassische konzeptuelle Mittel' wie Photo, Film, Installation und die Appropriierung und Transformation von Objekten, Photografien, Drucken, Motiven und Schriftzügen umfassen. Auf inhaltlicher Ebene bedeutet diese große Masse an Materialien eine Last, unter der es die Künstlerin dennoch schafft, eine Balance zu halten. Sie betreibt innerhalb dieses historisch-hysterischen Haufens Forschung und redigiert, um eine prägnante visuelle Bedeutung zu schaffen, die soziale, künstlerische und persönliche Entscheidungsmomente beinhaltet. All dies wird dann, von Arbeit zu Arbeit, in ein letztlich konsistentes Gewebe hineinstrukturiert. Sieht, fühlt und beobachtet man dieses Gewebe, so kann man etwas über Rosemarie Trockel erfahren.

Ein früheres Beispiel dieser entschieden unmeisterlichen Konstruktion der Sichtbarkeit war das 'Magazin' mit dem Titel *Eau de Cologne*, ein Projekt der Monika Sprüth Galerie, das dreimal erschien und mit

project of the Monika Sprüth Gallery which appeared three times and originated with the help of Trockel. The objective was to let the world know of the existence of important contemporary women artists. In order to reach a wide audience, they appropriated the format of the then Warhol magazine *Interview* — at that time a synonym for superficiality, hipness, flashy self-presentation and fashion. *Interview* was itself based on the idea of merging fashion/personality/information/magazine, and had been seen by the inventor as part of his artistic practice. Similarly transformation/appropriation constructs (which are also partly based on earlier appropriated constructs) make up a substantial part of Trockel's work.

As was already the case with the *Eau de Cologne* magazine, the artist's criticism merges with personal desire; a desire for the cool self-presentation of a model or filmstar. A desire that returns again and again throughout the years almost obsessively, is the preoccupation with clothes, fashion, fabrics and patterns. The 'obsession' is always held, circled and supported by the manifestation of female expression via clothes, but further touches on the problematic nature of the latterly 'typical' women's work (eg, home worker, knitter, textile worker).

The best-known and most 'pop-like' works by Trockel are the so-called knitted pictures, which she started to design in the early eighties, when it was possible to discover Beuysian or poetic qualities in her drawings, and delicate form languages in her sculptures. At first, the knitted pictures were perceived as being almost 'vulgar' to people who were just getting used to the 'different' nature of the artist. Supposedly, Trockel's decision to produce her knitted pictures was in part provoked by art critic Wolfgang M Faust, who commented provocatively on the concept of 'women's art'. He remarked that women could not create art anyway, allowing at best a connection between 'women and weaving'. Trockel used this disparaging, excluding remark as a reason to take action in the discourse about contemporary art. She began proving and validating his bias, over-fulfilling his cynical 'advice'. At the same time she distanced herself from this assertion and turned mere knit-work into 'real art'. One of her first knitted

Cover of *Eau de Cologne*, 3. Cologne: Monika Sprüth Galerie, 1989. Photgraph by Michael Roth

Titelseite von *Eau de Cologne*, 3. Köln: Monika Sprüth Galerie, 1989. Photo von Michael Roth

Trockels Hilfe zustande kam. Das Ziel war, die Welt von der Existenz bedeutender zeitgenössischer Künstlerinnen wissen zu lassen. Um ein breites Publikum zu erreichen, appropriierten sie das Format des damaligen Warhol Magazins *Interview* — zu diesem Zeitpunkt ein Synonym für Oberflächlichkeit, hipness, 'flashy' Selbstdarstellung und Mode. Es beruhte selbst auf der Idee der Vermischung von Mode/Persönlichkeit/Information/Magazin und war vom Erfinder als Teil seiner künstlerischen Praxis gesehen worden. Gleichermaßen vielfach gewickelte und gefaltete Transformations-/Appropriationskonstrukte (die auch teilweise auf früher appropriierten Konstrukten basieren) bilden einen bedeutenden Teil von Trockels Arbeit.

Wie schon beim Magazin *Eau de Cologne* der Fall war, findet eine Vermischung von Kritik und persönlichem Begehren statt — ein Verlangen nach der coolen Selbstdarstellung eines Models oder Filmstars. Ein Wunsch, der durch die Jahre hinweg immer wieder auftaucht und fast obsessiv ist, ist die Beschäftigung mit Kleidung, Mode, Geweben und Mustern. Die 'Obsession' wird immer gehalten, eingekreist und durch die Manifestation weiblichen Ausdrucks durch Kleidung unterstützt, rührt jedoch auch an die Problematik 'typischer' Frauenarbeit (Heimarbeiterin, Strickerin, Textilarbeiterin etc).

Die bekanntesten und pop-haftesten Arbeiten Trockels sind ihre sogenannten 'Strickbilder', die sie Anfang der achtziger Jahre zu entwerfen begann, als es

pictures had a 'personal' marking; the markings were the blue-white stripes of French fishermen's jerseys, which Trockel often wears. The knitted pictures are the basic element in that part of Trockel's work history which addresses the household or household technology. Again, this work is connected to personal interest as well as to her convictions.

One of Trockel's special models is L Popova and generally the era of Soviet avant-garde art, when it seemed — for just a moment — possible to be both woman and artist, without contradiction. It was possible to rapidly redesign a large part of life — interiors, clothes, household articles, the world of work — with a simultaneous redesigning of beliefs. Trockel has paid this era homage in a print/motif. Indirectly, there is a reference in many of her works — personal and political interests meet in redesignings, or symbolically in objects. From these meetings, it is possible to draw artistic consequences.

In this way Trockel created many projects using clothes, shirts, socks, caps, soup ladles, plates, stoves, hair and glasses, and also projects using as a theme 'luxury items for women' such as perfume, jewellery and the silk scarf as a theme.

Yes, she has a love for design. And she is aware that it is not helpful to revive memories of the glorious time of art by Soviet women, when local memory in West Germany recalls households with a different history; of bourgeois design for women during post-war rebuilding, or of growing up with women's magazine tips on how to run a household, recipes, and knitting patterns. No glamour here; instead, unrestrained directives to make/cook something 'nice' for the family out of 'poor' ingredients — meaning that women had to invest their work with love. Trockel has dealt with the complete repertoire of these 'lower' aesthetics for women.

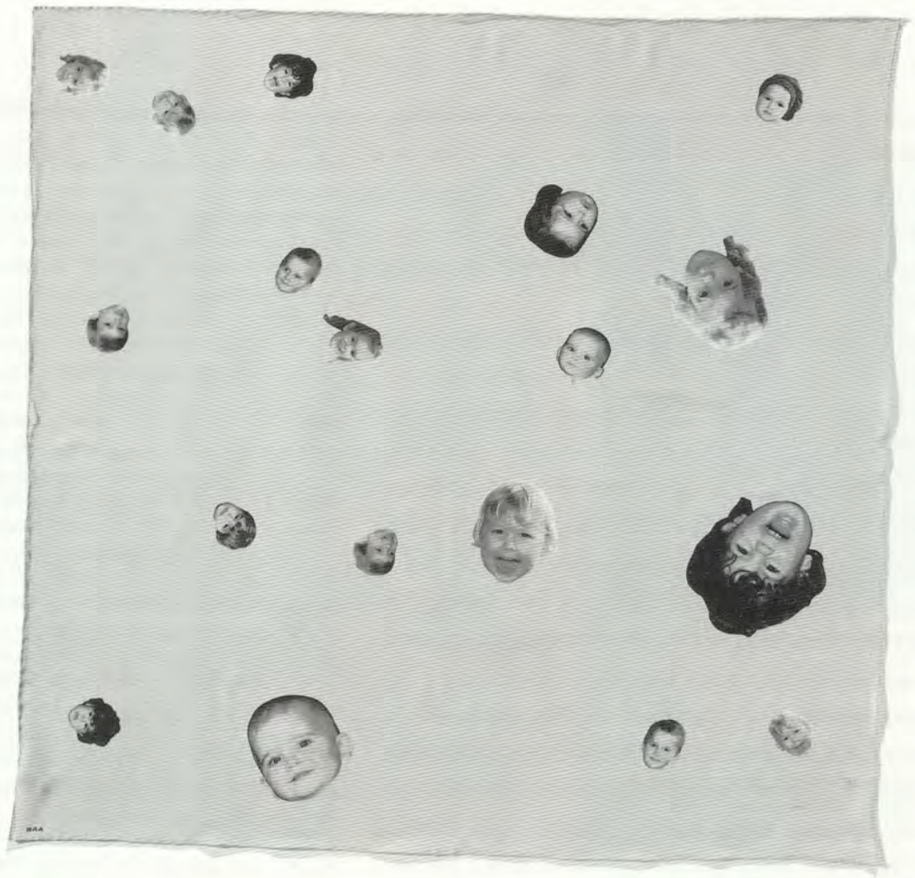
I find that some of Trockel's most convincing work has originated in this side-line area; works out of character. Things which, at first, one wants neither to see nor to have, yet nevertheless arrive and will not let go; objects that have vision. I am referring to a number of the edition works, for example, gum chewed by the artist and cast in silver, given to friends as gifts on small jewellery display cushions. I cannot think of a funnier response to Piero

möglich war, Beuysianische oder poetische Qualitäten in ihren Zeichnungen, delikate Formensprachen in ihren Skulpturen zu entdecken. Am Anfang erschienen die Strickbilder Leuten, die sich gerade erst an die 'Andersartigkeit' der Künstlerin gewöhnten, fast vulgär. Angeblich wurde Trockels Entscheidung, ihre Strickbilder zu produzieren, teilweise durch den Kunstkritiker Wolfgang M. Faust herausgefordert, der auf provozierende Weise das Konzept 'Frauenkunst' ablehnte. Er äußerte die Bemerkung, daß Frauen sowieso keine Kunst schaffen könnten und gab bestenfalls eine Verbindung zwischen 'Frauen und Weben' zu. Trockel nahm diese entwertende und ausschließende Bemerkung zum Anlaß, um in den Diskurs über zeitgenössische Kunst einzugreifen. Sie begann damit, den Beweis für die 'Richtigkeit' seines Vorurteils zu erbringen, was einer Überertüllung seines zynischen Ratschlags gleichkam. Gleichzeitig distanzierte sie sich von dieser Behauptung und machte aus dem niederen Wirken 'reale Kunst'. Eines ihrer ersten Strickbilder hatte eine 'persönliche' Markierung: die blau-weißen Streifen der französischen Fischerpullover, die Trockel gerne und oft trägt. Die Strickbilder sind das Grundelement in dem Teil von Trockels bisheriger Werkgeschichte, der 'Haushalt' oder 'Ausstattungen' behandelt. Auch hier besteht eine Verbindung zu persönlichem Interesse und zu ihren Überzeugungen.

Eines von Trockels speziellen Vorbildern ist L. Popova und generell die Ära der sowjetischen Avantgardekunst, als es — für einen Moment lang — möglich zu sein schien, widerspruchsfrei beides zu sein: Frau und Künstlerin. Es war möglich, in schneller Folge einen Großteil des Lebens umzugestalten — Interieur, Kleidung, Haushaltsgeräte, die Arbeitswelt — mit einer simultanen Umgestaltung der Überzeugungen. Trockel hat dieser Ära in einem Druck/Motiv konkret Hommage bezeugt. Indirekt kann in vielen ihrer Arbeiten ein Hinweis dazu gefunden werden — persönliche und politische Interessen treffen in Umgestaltungen oder symbolisch in Objekten aufeinander. Aus diesem Aufeinandertreffen können künstlerische Konsequenzen gezogen werden.

So entstanden viele Projekte mit Kleidung, Hemden, Socken, Mützen, Suppenkellen, Tellern, Herden, Haar und Brillen und auch Projekte mit 'Luxusgegenständen für Frauen', mit der Thematisierung von Parfüm, Schmuck und dem Seidentuch.

Ja, sie hat eine Liebe zum Design. Und sie ist sich dessen bewußt, daß es nicht hilft, Erinnerungen aus der glorreichen Zeit der Kunst von Sowjetfrauen aufzufrischen, wenn die eigene Erinnerung die an Haushalte in Westdeutschland ist, mit einer Geschichte



Untitled, 1991. Screenprint on silk scarf. 900 x 900mm. Photograph courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

ohne Titel, 1991. Gewebefilmdruck auf Seidenschal. 900 x 900mm. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

Manzoni's *Artist's shit*. Besides, who has never had the experience of accidentally touching old, hard, chewing gum. Or a silk head-scarf, with colourful prints of infants, which turn out to be portraits of the new infants from the local art scene in Cologne. This is a purely decorative gimmick, a joke, and at the same time a visual addressing of the problem of woman/mother/artist. The scarf also has the colourfulness of Renaissance pictures, with the children's cheeks glowing perfidiously.

In all of this work I have not alluded to Trockel's reconfiguration and circumventions of art historical references; from Georges de La Tour via Duchamp to Polke; from Joseph Beuys to Louise Bourgeois. The latter two have often been used for comparison in analyses of Trockel's drawings.

des spießbürgerlichen Designs für Frauen während des Wiederaufbaus nach dem Krieg. Oder, wenn man selbst mit dem visuellen Eindruck von Frauenzeitschriften aufwuchs, die Ratschläge zur Haushaltsführung, zu Rezepten und Strickmustern verbreiteten. Kein Glamour; stattdessen ungezügelte Direktiven, etwas 'Schönes' für die Familie aus den 'ärmlichen' Zutaten zu machen/kochen — d.h. Frauen sollten in ihre Arbeit Liebe investieren. Trockel hat dieses komplette Repertoire dieser 'niederen' Ästhetik für Frauen aufgenommen und behandelt.

Meiner Meinung nach entstanden einige von Trockels überzeugendsten Arbeiten in diesem Nebenbereich: works out of character. Dinge, die zunächst keiner sehen oder haben möchte, die nichtsdestotrotz kommen und nicht loslassen — Objekte mit Vision. Ich beziehe mich dabei auf eine Anzahl von Editionen, z.B. Kaugummi, von der Künstlerin gekaut und in Silber gegossen, dann Freunden auf kleinen Schmuckkissen als Geschenke gegeben. Ich kann mir keine lustigere Antwort auf Piero Manzonis *Künstlerscheiße* denken. Und dann, wer hat noch nie aus Versehen in alten, harten Kaugummi gefaßt? Oder, ein seidenes Kopftuch, mit bunten Bildern von Säuglingen, die, wie sich herausstellt, Bilder von den neuen Säuglingen in der Kölner Künstlerszene sind. Dies ist ein rein dekorativer Gimmick, ein Witz, und gleichzeitig ein visuelles Ansprechen des Problems Frau/Mutter/Künstlerin. Das Kopftuch hat auch die Farbigkeit eines Renaissancebildes, was die Kinderbacken perfide leuchten läßt.

Ich habe mich in dieser Arbeit noch nicht auf die Rekonfiguration von kunsthistorischen Referenzen und Umwegen, die Trockel oft genug erzeugt, bezogen: von Georges de la Tour über Duchamp bis Polke, von Joseph Beuys bis Louise Bourgeois. Die letzteren beiden wurden oft als Vergleich in Analysen von Trockels Zeichnungen benutzt.

In der Zwischenzeit jedoch begann die Künstlerin damit, andere Methoden zu benutzen, z.B. die 'Herdserie', die fast als eine Parodie auf saubere deutsche Objektkunst startete, gleichzeitig einen Sauberkeitswahn zum Thema nimmt und Kritik ausübt an der Heim- und Herdkonnotation der Frau, die immer noch existiert. Dies war eine Serie, die sich verselbständigte, indem die Herdplatten vom Herd getrennt wurden, dann von Trockel in Pastellfarben lackiert und als 'abstrakte Bilder' aufgehängt und folglich als abstrakte Kunst wiederverwertet wurden. Zur selben Zeit (ich beziehe mich hier auf ihre Ausstellung Ende 1992 in der Sprüth Galerie) rechnete sie mit einer Ära ihrer Arbeit, mit besagten Strickbildern, sowie mit den Objekten selbst ab. Sie präsentierte Strickbilder mit Mottenlöchern darin. Zusätzlich dazu zeigte ein Film einen Rosemarie Trockel-Pullover, wie er an einem Modell aufgeriffelt wird. Sanfte Dekonstruktion der eigenen Sache, speziell zu einem Zeitpunkt an dem sich ein Trockel-Stil kulturweit als Selbstläufer etabliert hat.

Die Realisierung der Notwendigkeit zur Umkehr ist eine von Trockels Methoden, die ich als zeitgenössisch und exemplarisch empfinde. Nicht nur der Selbstglorifizierung Einhalt gebieten, sondern auch Inhalt der Selbstkritik aussetzen. (Eine Nebengeschichte: Letzten Herbst erschien eine Anzahl von Neonazis, die sich, in der Musikszene tummeln, in deutschen Fernsehtalkshows. An einem Abend trug einer der Neonazis einen Pullover mit fein eingestrickten Hakenkreuzen. Am nächsten Tag wurde dies diskutiert und eine Anzahl von Leuten identifizierten ihn als einen Trockelpullover. Was natürlich absurd ist, denn es gibt keinen Trockel-Pullover mit dem Hakenkreuzzeichen. Die Arbeit, in dem Trockel das Symbol mit einer Serie von

Meanwhile, however, the artist began using other methods, for example the 'stove' series, which started out as a parody of the clean German object art, simultaneously taking both as a theme and a criticism the obsession with cleanliness that still exists in connection with women and the home and kitchen. This was a series that grew independently from its origins, where the stove plates were separated from the stove, painted by Trockel in pastel colours, hung as 'abstract pictures', and recycled as abstract art. At the same time (I refer here to her exhibition at the end of 1992 in the Sprüth Gallery) she took to task this era of her work; the aforementioned knitted pictures, as well as the objects themselves: she presented knitted pictures with moth holes in them. In addition, there was a film showing a Rosemarie Trockel jersey unravelling on a model: gentle deconstruction of something of one's own, at the moment when a Trockel style has been established culture-wide as self-perpetuating.

This realisation of the necessity to about-face is one of the Trockel methods which I consider contemporary and exemplary, not only to stop self-aggrandisement but also to leave content open to self-criticism. (A side story: Last autumn a number of Neo-Nazis from the margins of the music scene appeared on German television talkshows. One evening one Neo-Nazi wore a jersey with finely knitted-in swastikas. The next day this was discussed and a number of people identified it as a Trockel jersey. This is absurd, of course, because there is no Trockel jersey with the swastika sign. The Trockel work, where she had used the symbol along with a series of other politically charged symbols, was a knitted balaclava.)

Trockel then was cautious to send different signals by using different signs. She is too much of a researcher, and too interested in new visual practices to stick with one of her trademarks (for example 'knitware'). Her increasing concerns are with scientific questions of anthropology, biology, the perception of and being perceived by mankind and animal, foreshadowed in an edition for the magazine *Texte zur Kunst* (1992): a pair of glasses — a typical, 'normal' frame, with two different lenses: one for extreme long-sightedness and one for short-sightedness. It is these statements,

4-Eyes 'They offer spectacles they do not use. Too bad to make them for their support', Edition Texte zur Kunst, 1991. Glasses, spectacle case and cloth. Photograph courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne

terse at first glance, fastened like perfect aphorisms within the frame of her work, which fascinate me most. Something is set up to address an audience directly; a joke is taken literally and is thus made serious. Conversely a joke or double meaning is extracted from a common but serious form from the art historical or from the everyday visual context. Both processes are thus made themes in the work.

As far as Trockel's feeling for style-mongering — bringing all humour to bear — and risky balancing acts between the subtle and the blatant, reference can be made to Sigmar Polke. There is a work by Trockel which I have always regarded as a reference to Polke. It is a boring looking bust, an overturned Brancusi-form, covered with fabric, which spews ectoplasma (made of plaster). (Polke is known for his interest in 'weirdstuff', phenomena such as table-turning and the spewing of ectoplasma.)

In this context Trockel's skill and inventiveness can be related to that of the German artist Martin Kippenberger. The similarity to Kippenberger could be termed excess of the non-masterly. Using

4-Eyes 'They offer spectacles they do not use. Too bad to make them for their support', Edition Texte zur Kunst, 1991. Brille, Brillenetui und Tuch. Photo mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln

anderen politisch geladenen Symbolen benutzt hat, war eine gestrickte Balaklava.)

So traf Trockel Vorkehrungen, andere Zeichen zu setzen. Sie ist zu sehr Forscherin (eigentlich wollte sie Biologie studieren) und zu sehr an neuen visuellen Praktiken interessiert, um bei einer ihrer Markenzeichen zu bleiben (z.B. 'Stricksachen'). Sie befaßt sich mehr und mehr mit Fragen der Anthropologie, Biologie, der Wahrnehmung und des Wahrgenommenwerdens von Mensch und Tier, was schon in einer Edition für das Magazin *Texte zur Kunst* (1992) angedeutet wurde: eine Brille, ein typisches, 'normales' Brillengestell mit zwei verschiedenen Gläsern — eines für extreme Weitsichtigkeit, das andere für Kurzsichtigkeit. Es sind diese Aussagen, die auf den ersten Blick kurz und bündig erscheinen und sich wie der absolut gelungene Aphorismus im Rahmen ihrer Arbeit festmachen, die mich am meisten faszinieren. Etwas spricht das Publikum direkt an; ein Witz wird wörtlich genommen und erlangt somit Ernsthaftigkeit. Und umgekehrt, einen Witz oder eine Doppelbedeutung aus einer alltäglichen, bedeutungsvollen Form (vom kunsthistorichen oder vom alltäglich-visuellen Kontext) zu gewinnen, bedeutet, aus beiden Prozessen Arbeitsthemen zu machen. In diesem Kontext kann Trockels Können und

her usual methods, a form is found and appropriated, and merged messily with references from both high and low culture, German and otherwise. It is exhausted and over-produced until it is about to collapse and its ability to communicate is insignificant. Then, without pain it is deconstructed again; some elements may be kept and are later recycled in a new work.

This is an undertaking that undermines the idea of classic mastery and puts the artist again and again in danger of making mistakes, of having to detour. Seen positively, I hold it to be a part of the practice of non-monolithic thinking, or to be the price to pay for freedom. Trockel's approach is to not allow others to pressure the artist into the hasty production of masterpieces (or fake masterpieces) or to simply comment on one or the other. For her it is more important to find one's own way and to create conditions for production in which the marginal creates new meaning. In addition, in the course of working and in living as an artist, something coherent results which reveals messages. The challenge is mostly to male personality-myths (from dandy, prince, guru, teacher, to cynical youth). For Trockel, to express herself visually means never to be angry but always communicative, using playful lures which make one think.

Erfindungsgabe zum Künstler Martin Kippenberger in Beziehung gesetzt werden. Was das Gespür für Style-Mongering — allen Humor zum Tragen bringen — und risikoreiche Balancierungsakte zwischen dem Subtilen und dem Drastischen betrifft, so kann man auf Sigmar Polke verweisen. Es gibt eine Arbeit von Trockel, die ich immer als einen Bezug zu Polke betrachtet habe. Es ist eine langweilig aussehende Büste, eine umgestürzte Brancusi-Form, mit Stoff bezogen, die Ektoplasma (aus Gips) spuckt. (Polke ist für sein Interesse an 'Spinnkram' und Phänomenen wie Tischerücken und Ektoplasmaspucken bekannt.)

Dann hat Trockel eine Tendenz mit Kippenberger gemeinsam, die ich als den Exzeß des Nicht-Meisterlichen bezeichne. Mit ihren üblichen Methoden wird eine Form gefunden und appropriiert, unordentlich vermischt mit Bezug auf hohes und niedriges Kulturgut, deutschem und anderem. Dann wird es erschöpft und überproduziert, bis es kurz vor dem Kollaps steht und seine Fähigkeit zur Kommunikation insignifikant wird. Zum Schluß wird es- schmerzlos- wieder dekonstruiert. Einige Elemente werden vielleicht aufbewahrt und später in neuen Arbeiten wiederverwertet.

All dies ist ein Unterfangen, welches ständig die Idee klassischer Meisterschaft auf einem Gebiet untergräbt, das jedoch nichtsdestoweniger die Künstlerin immer wieder in die Gefahr bringt, Fehler zu machen und Umwege gehen zu müssen. Positiv betrachtet sehe ich es als Teil der Praxis des nicht-monolithischen Denkens, oder als den Preis, der für die Freiheit zu zahlen ist. Es ist Trockels Arbeitsweise, es nicht zuzulassen, daß sie in eine hastige Produktion von Meisterwerken (oder Schein-Meisterwerken) gedrängt wird, oder dazu, einfach nur Kommentare zum einen oder anderen abzugeben. Für sie ist es wichtiger, ihren eigenen Weg zu finden und Bedingungen für die Produktion zu schaffen, in denen die Marginalie neue Bedeutung schafft. Zusätzlich kommt im Laufe der Arbeit und in nacheinanderfolgenden Versuchen, als Künstlerin zu leben, eine Aussagekraft dazu, die konstituierende Aussagen aufzeigt. All dies fordert — zumeist männliche — Persönlichkeitsmythen heraus (von Dandy, Prinz, Guru, Lehrer zu zynischer Jugend). Sich visuell auszudrücken heißt für Trockel, nie wütend zu sein, sondern immer kommunikativ zu sein, wobei sie spielerische Lockmittel einsetzt, die einem zu denken geben.

Dark Italics*

Anxious allegories of modernity

Robyn Gardner

There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.[1] Walter Benjamin

In the theorising of postmodernity it is a common gesture to demarcate the nineteenth and twentieth centuries as a stretch of time riven by events and ideas which constitute a 'crisis in representation'. It is argued that these centuries mark a shift from mimesis to poesis. Mimesis may be defined in two ways — as faith in the possibility of scientific imaging of the true components and laws of the 'real world', or as an aesthetic imperative of capturing or reflecting 'reality'. Poesis, on the other hand, acknowledges creativity and 'construction' in all definitions of reality.

Although poesis is accepted as a more viable heuristic in the writings of modernity, the terms of this transition are very much contested. For theorists such as Jean-François Lyotard and Fredric Jameson, the term postmodern denotes that the shift to poesis is synonymous with the death of modernism. This demise is attributed to internal contradictions in the movement of modernism itself, whereby trajectories were determined by self-interrogation, exorcism and various critical responses to lingering traces of the mimetic ideology.

According to this line of thought the anamorphosis of 'high modernism' was found to harbour isomorphic yearnings; in its very critical *anti*-representational imperatives, 'high modernism' revealed itself to be still dominated by the idea of representation. It assumed transcendent, curative possibilities in the revelation of 'deeper' structures — whether those structures were defined as subjectivities of perception, or as material, conventional or institutional conditions of aesthetic production.[2]

Both Lyotard and Jameson hypostasise modernism (rhetorically invoking the entity), in order to demonstrate divisions and incoherences, and affirm the following dialectical history: the

* The 'Dark Italics' of the title comes from Wallace Stevens' poem *Esthétique du mal*. Wallace Stevens is the philospher's poet, beloved of deconstructionists. The poem in question is an ironic meditation on the accretions of the old world 'romantic' history, and on 'culture' in overlay of nature.

Dark Italics*

Angstvolle Allegorien der Modernität

Robyn Gardner

Es existiert kein Dokument der Zivilisation, das nicht gleichzeitig ein Dokument der Barbarei darstellt.[1]
Walter Benjamin

Beim Theoretisieren über die Postmodernität kommt es häufig vor, daß das 19. und 20. Jahrhundert als eine Zeitspanne definiert werden, die von Ereignissen und Ideen, welche eine 'Repräsentationskrise' darstellen, zerrissen wurde. Es wird die Ansicht vertreten, daß diese Jahrhunderte einen Übergang von der Mimesis zur Poesis kennzeichnen. Die Mimesis kann auf zwei Arten definiert werden; zum einen als der Glauben an die Möglichkeit des wissenschaftlichen Imaginierens der wahren Komponente und Gesetze der 'realen Welt', oder als ein ästhetischer Imperativ des Einfangens oder Reflektierens von 'Realität'. Dagegen erkennt die Poesis Kreativität und 'Konstruktion' bei allen Definitionen der Realität an.

Obwohl die Poesis als eine lebensfähigere heuristische Methode in den Schriften zur Modernität akzeptiert wird, werden die Bedingungen dieses Überganges doch sehr in Frage gestellt. Für Theoretiker wie zum Beispiel Jean-François Lyotard und Frederik Jameson bedeutet der Begriff postmodern, daß der Übergang zur Poesis synonym für den Tod des Modernismus ist. Dieser Untergang wird internen Widersprüchen in der Bewegung des Modernismus selbst zugeschrieben, wodurch wiederum Bahnen festgelegt wurden durch Selbstverhöre, Exorzismus und verschiedene kritische Antworten auf verbliebene Spuren der mimesischen Ideologie.

Gemäß dieser Denkweise wurde klar, daß die Anamorphose des 'hohen Modernismus' isomorphe Sehnsüchte hegt. In ihren äußerst kritischen *anti*-gegenständlichen Imperativen zeigte sich der 'hohe Modernismus' immer noch von der Idee der Repräsentation dominiert. Er nahm transzendente und heilende Möglichkeiten in der Offenbarung 'tieferer' Strukturen an — ob nun diese Strukturen als Subjektivitäten der Wahrnehmung definiert wurden oder als materielle, konventionelle oder institutionelle Bedingungen der ästhetischen Produktion.[2]

Sowohl Lyotard als auch Jameson hypostasieren den Modernismus, (sie beschwören rhetorisch seine

* Der Ausdruck 'Dark Italics' im Titel stammt von Wallace Stevens Gedicht *Esthétique du mal*. Wallace Stevens ist der Dichter der Philosophen und wird von Dekonstruktionisten geliebt. Das besagte Gedicht ist eine ironische Meditation zur Verschmelzung der 'romantischen' Geschichte und auf die 'Kultur' in der berlagerung der Natur.

low cultural inclusions of pop art and the Warholesque play with the boundaries between art and cultural productions were critical responses to the academic nature of 'high modernism'. This approach, following on from Duchamp's exhibiting of extra-aesthetic objects, acted as a further erosion of the integrity of 'the aesthetic'.

Both movements, within the general sphere of modernism, underscored the institutional and conventional constructions of the aesthetic — its history. This insertion of 'ruinous' history or a rhetoric of temporality which unsettled lapidary notions of the 'timeless art' object, found celebratory expression in performance art, in the 'events' and 'happenings' of the 1960s, in street theatre and the staging of undocumented performances. But if such events resisted placement in museums and galleries, they could not resist processes of commodification or appropriation by what Jameson famously called 'the logic of late capitalism'.[3] Avante garde poetics found its productions and techniques taken up by its mass-cultural opposite, critique neutralised by inclusion, by the unlimited incorporations of 'postmodernity'. Consequently the juxtapositions of Dada were drained of critical effect (irony) because their techniques of pastiche are now the common language of video clips and advertising. And if the nineteenth century aesthetes cultivated their bodies and lives as 'artworks', in critical opposition to bourgeois sexual repression and consumerism, postmodernity gives us the mass-marketing of 'life-style', and endless (marketing) possibilities of self-fashioning. The Marxist logic of surplus production was thus extended into the realm of the symbolic, of the 'spectacle'. This new realm of mass production and extreme fetishisation of the image inspired Jean Baudrillard's rhetoric of depthlessness, virtuality, or the reality of the simulacra. For Baudrillard there are now no hidden structures to uncover, or at least no point from which one may identify them that is not itself part of the fetishising process. Jameson remains ambivalent about the possibility of finding points of resistance to the globalising logic of corporate capitalism while Baudrillard (sardonically) defines terrorism as the only effective form of criticism. Meanwhile Lyotard articulates this 'aestheticisation of everyday life' as a

Entität), um dadurch Abgrenzungen und Unzusammenhängendes aufzuzeigen und um die folgende dialektische Geschichte zu bestätigen: Das Einbeziehen der kulturell niedrigen Pop Art und das Warholsche Spiel mit den Grenzen zwischen Kunst und kulturellen Produktionen waren kritische Antworten auf die akademische Natur des 'hohen Modernismus'. Diese Einstellung, die auf Duchamps Ausstellung extra-ästhetischer Objekte folgte, war eine weitere Untergrabung der Integrität 'der Ästhetik'.

Beide Bewegungen unterstrichen — innerhalb des allgemeinen Bereichs des Modernismus — die institutionelle und konventionelle Konstruktionen des Ästhetischen: seine Geschichte. Dieses Einbringen 'katastrophaler' Geschichte oder einer Rhetorik der Zeitlichkeit, die lapidare Vorstellungen 'zeitloser Kunstobjekte' aus dem Gleichgewicht brachte, fand in der Performance Art, in den 'Ereignissen' und 'Happenings' der 60er Jahre, in Straßentheater und den Aufführungen von undokumentierten Performances feierlichen Ausdruck. Während jedoch solche Ereignisse sich der Ausstellung in Museen und Galerien widersetzten, so konnten sie sich doch den Vorgängen nicht entgegensetzen, die sie als Gebrauchsgegenstände vereinnahmten oder appropriierten, durch etwas, das Jameson den berühmten Ausspruch 'die Logik des Spätkapitalismus' entlockte.[3] Die Produktionen und Techniken der avantgardistischen Poetik wurden von ihren Massenkulturgegensätzen vereinnahmt, Kritik wurde durch Einbeziehung und durch die unbegrenzte Aufnahme der 'Postmodernität' neutralisiert. Infolgedessen wurden die Juxtapositionen Dadas ihres kritischen Effektes (Ironie) beraubt, denn ihre Pastichetechniken sind heute die allgemein übliche Sprache der Videoclips und der Werbung. Und wenn die Ästheten des 19. Jahrhunderts ihre Körper und Leben als 'Kunstwerke', als eine Form kritischer Opposition zur sexuellen Unterdrückung der Bourgeoisie und zum Konsum kultivierten, so bietet uns die Postmodernität dafür die Massenvermarktung von 'life-style' und endlose (Vermarktungs-) Möglichkeiten der Selbstgestaltung. Die marxistische Logik der Überschußproduktion wurde somit in den Bereich des Symbolischen hinein erweitert, in den Bereich des 'Spektakels'. Dieser neue Bereich der Massenproduktion und der extremen Fetischisierung der Vorstellungen inspirierte Jean Baudrillards Rhetorik von der Tiefe, der Virtualität oder der Realität der Simulacra inspiriert. Für Baudrillard gibt es nun keine verborgenen Strukturen zu enthüllen, oder zumindest keinen Punkt, von dem aus sie identifiziert werden könnten, und der nicht selbst Teil des Fetischisierungsvorgangs ist. Jameson ist ambivalent über die Möglichkeit der Entdeckung von Punkten, von denen

celebratory postmodernity, a redemptive poesis in which the fragmentary 'difference' of *petits récits* has eroded the tyranny of 'master narratives'. History has ended and we have re-entered mythic time.

For Jurgen Habermas and other theorists associated with the Frankfurt school the narrative of modernity has had more sombre articulations. Walter Benjamin had noted, on the eve of national socialism, a dangerous new aestheticisation of politics. In the aftermath of World War II the 'failure' of modernism and the threat to the idea of a separate (reflecting and reflective) realm of the aesthetic was articulated in tragic terms — and with an acute focus on the relationship of art, science and technology. From sociological and philosophical directions, the notion of the aesthetic was eroded through a questioning of the epistemology of natural science practices. After all, were the events of the holocaust simply explicable as a perversion of 'normal science', a rupture of the modernist dream of the enlightenment by 'primitive' blood-earth mythologies and Hegelian idealisms? Or were such events, more terribly, also a very logical conclusion to the dreams of modern science as the technological mastery of 'nature', which would include the raw material of human nature?

War-time sociologies of science such as Joseph Needham's *The Nazi attack on international science* (1941) sought to daemonise the events and ideologies of German biotechnology, and thereby to separate American eugenics from such ideologies and their consequences. However, later sociologies such as Zygmont Bauman's *Modernity and the holocaust* (1984) and Robert Proctor's *Racial hygiene — medicine under the Nazis* (1988) remembered America's leading role in eugenics and racial discriminatory biological theory, and concluded that the events of the holocaust were coherent with global ideologies of scientific control, through rationalisation, specialisation and professionalisation of labour.

Such post-war reconstructions of the technologies and ideologies of Nazi genocide precipitated an acute awareness of 'normal science' as not only descriptive but diagnostic — and thereby creative. While conceptions of science as interpretive and

aus ein Widerstand gegen die globalisierende Logik des Unternehmenskapitalismus möglich ist, während Baudrillard (bissig) den Terrorismus als die einzig effektive Form der Kritik definiert. Unterdessen artikuliert Lyotard diese 'Ästhetisierung des alltäglichen Lebens' als eine feierliche Postmodernität, als eine befreiende Poesis, in der der fragmentarische 'Unterschied' von *petits récits* die Tyrannei von 'Meistererzählungen' untergraben hat. Die Geschichte ist am Ende angekommen, und wir befinden uns wieder in der Zeit der Mythen.

Für Jürgen Habermas und andere Theoretiker der Frankfurter Schule besitzt die Geschichte der Modernität ernstere Artikulationen. Am Vorabend des Nationalsozialismus hat Walter Benjamin auf eine gefährliche neue Ästhetisierung der Politik hingewiesen. In den Folgen des 2. Weltkrieges wurde das 'Scheitern' des Modernismus und die Bedrohung der Idee eines separaten (nachdenkenden und reflektierenden) Bereiches der Ästhetik in tragischen Formen ausgedrückt — und mit einem genauen Blick auf die Beziehung von Kunst, Wissenschaft und Technik zueinander. Von soziologischen und philosophischen Richtungen aus wurde die Vorstellung von der Ästhetik durch ein In-Frage-Stellen der Epistemologie von naturwissenschaftlichen Praktiken unterminiert. Waren letzten Endes die Ereignisse des Holocausts einfach als eine Pervertierung von 'normaler Wissenschaft', als ein Platzen des modernistischen Traumes der Aufklärung durch 'primitive' Mythologien von Blut und Erde und durch Hegelschen Idealismus erklärbar? Oder, noch schlimmer, waren solche Ereignisse auch eine sehr logische Schlußfolgerung auf die Träume von der modernen Wissenschaft als die technische Meisterung der 'Natur', die das Rohmaterial menschliche Natur beinhalten würde?

Wissenschaftliche Soziologien der Kriegszeit, wie zum Beispiel *The Nazi attack on international science* (1941) von Joseph Needham versuchten, die Ereignisse und die Ideologien in der deutschen Biotechnik zu dämonisieren und dadurch die amerikanische Eugenik von solchen Ideologien und deren Konsequenzen zu trennen. Spätere Soziologien wie z.B. Zygmont Baumans *Modernity and the holocaust* (1984) und Robert Proctors *Racial hygiene — medicine under the Nazis* (1988) erinnerten jedoch an Amerikas führende Rolle in der Eugenik und der rassendiskriminierenden biologischen Theorie und zogen daraus die Schlußfolgerung, daß ein Zusammenhang zwischen den Ereignissen des Holocaust und den weltweiten Ideologien der wissenschaftlichen Kontrolle durch Rationalisierung, Spezialisierung und Professionalisierung der Arbeit bestand.

Solche Nachkriegsrekonstruktionen der Technik

creative had been formulated early in the nineteenth century (by Schelling and exegetes of *Naturphilosophie*), it is with twentieth century advances in biotechnology that this blurring of the boundaries between art and science reaches critical conclusions. In biology, the enlightenment dream of the progress of mankind is clearly articulated as curative, and humanist ideologies (ethically calculating what is against what should be) are complicit, grounded as they are in a perfectable conception of the human condition. Nazi ideologies of racial purification and extermination of 'degenerate' specimens were facilitated by a popular cult of 'nature' harnessed to the globalising ideologies of increased technical control. Thus National Socialism initiated and rationalised policies of environmental protection, body culture, whole food, physical hygiene, anti-smoking, fresh milk for babies, homeopathy etc, which are now, ironically, the signatures of 'enlightened' western consumerism.

These ideologies drew their images from pathologised conceptions of nature constructed in biological, anthropological and ethnographical writings of the eighteenth and nineteenth centuries. These disciplines (the term is inadequate for they were/are in the flux of self-definition), romanticised the integrity of 'the natural' and engendered ideas of its necessary preservation; but the notion of its preservation slides easily into ideas of necessary *'cultivation'*. Thus nature and culture were confused and ideas of 'healthy' and 'unhealthy' were projected back into cultural formations.

It is in such confusion that Max Nordau's, *Degeneration* famously appropriated terms from Spenglerian history and Lombroso's clinical criminology, and declared contemporary German culture as symptomatic of physiological decline in European civilisation. Finding massive speech disorders in famous writers and painters, he explained *fin de siècle* culture and most of modern art (those 'impressionists, stipplers, mosaists, pappilloteurs, quiverers') in biological terms drawn from Charcot's research into the visual derangements of female hysterics. Nordau's arguments slide uneasily between the implication that genetic decline is the cause of unhealthy cultural practices (and thus the

und der Ideologien des Nazi-Genozids beschleunigten eine genaue Wahrnehmung von der 'normalen Wissenschaft' als nicht nur beschreibende, sondern auch als diagnostizierende — und somit kreative Wissenschaft. Während die Vorstellungen von der Wissenschaft als interpretierend und kreativ Anfang des 18. Jahrhunderts formuliert wurden (von Schelling und Exegeten der *Naturphilosophie*), geschah es durch den Fortschritt des 20. Jahrhunderts in der Biotechnik, daß diese Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft kritische Schlußfolgerungen mit sich brachte. In der Biologie wird der Traum der Aufklärung vom Fortschritt der Menschheit als eindeutig heilend beschrieben, und humanistische Ideologien (das, was ist, ethisch berechnet gegen das, was sein sollte) sind komplizenhaft, da sie in einer perfektionistischen Vorstellung von der menschlichen Kondition begründet sind. Nazi-Ideologien der Rassenreinigung und der Ausrottung von 'degenerierten' Exemplaren wurden durch einen populären Kult unterstützt, der die 'Natur' von den weltweiten Ideologien der wachsenden technischen Kontrolle genutzt sah. Somit initiierte und rationalisierte der Nationalsozialismus politische Maßnahmen zum Umweltschutz, zur Körperkultur, zu gesunder Ernährung und körperlicher Hygiene, zum Nichtrauchen, zu frischer Milch für Babies, zur Homöopathie etc., ironischerweise heute alles Zeichen für 'aufgeklärtes' westliches Konsumverhalten.

Diese Ideologien bezogen ihre Bilder von pathologisierten Vorstellungen von der Natur, die in biologischen, anthropologischen und ethnographischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts gebildet wurden. Diese Disziplinen (die Bezeichnung ist unzulänglich, denn sie waren/sind im Fluß der Selbstdefinierung) romantisierten die Integrität 'des Natürlichen' geht jedoch leicht in Vorstellungen zur notwendigen 'Kultivierung' über. Somit wurden Natur und Kultur verwechselt und Ideen von 'gesund' und 'ungesund' wurden auf kulturelle Formationen zurückprojiziert.

Aus dieser Verwirrung heraus geschah es, daß Max Nordau in *Degeneration* Bezeichnungen aus Spenglers Geschichte und Lombrosos klinischer Kriminologie auf berühmte Weise appropriierte und zeitgenössische deutsche Kultur als symptomatisch für den physiologischen Abstieg in der europäischen Zivilisation erklärte. Er fand schwere Sprachstörungen bei berühmten Schriftstellern und Malern vor und erklärte daraufhin die Kultur des *fin de siècle* und den Großteil moderner Kunst (diese 'Impressionisten, Stippler, Mosaisten, Papilloteure, Zitterer') anhand biologischer Bezeichnungen, die er aus Charcots Forschungen zu den visuellen Störungen der weiblichen Hysterie bezog. Nordaus Argumente gleiten auf unbehagliche

need to isolate specimens), and the seemingly opposite idea that the mechanisation of modern life, and its increasingly technological (artificial) processes are the casue of biological degeneration. His views were only moderately extremist at the time. Such ideas were pervasive in Europe after World War I. They had their apotheosis in the Nazi *Degenerate art* exhibition in 1937 in which avant garde paintings were juxtaposed with photos of 'handicapped' people, and with pamphlets promoting genetic and racial purification.

Theorisation and investigation of genetic 'degeneracy' preoccupied legitimate scientific discourses in all industrialised European countries, and very notably in America, until the events of the holocaust and the subsequent discrediting of Nazi eugenics. There is a certain irony to post-war representations of the Nazi exhibition as the act of an 'unhealthy' culture. Such charges preserve the idea of 'the aesthetic' as a special realm of expression and reflection in a generalised social organism, whose organic function is articulated with the following contradictions. The functioning of the social machine depends on the 'free expression' of critical/creative energies, so that coherence and smooth relations are maintained. This model is mechanistic and art energy is let out like steam. However, this conceptualising is crossed with the rhetoric of corporate individualism and the implicit assumption is that the 'agon' of competition makes the animal fitter, evolving it only in ascendent or desirable directions.

It is worth remembering that the shift from a language of deformity and degeneracy to the more socially enlightened 'handicapped' happened only in World War I, with the need to rationalise human labour. Human worth was recalculated according to function, of 'use' value — in a move from biological/aesthetic categorisation to a dynamic one of increased technological production. The metaphorics of humanist individualism find complicity with corporate capitalism and increased technological production. If Nazi biotechnology gave priority to the pathologising image which 'treats' and eradicates diseased parts of the vital organism, post-war liberalism articulates another kind of machine-dream, in which every part should be functional.

Weise zwischen der Implikation, daß genetischer Abstieg die Ursache von ungesunden kulturellen Praktiken ist (und somit die Notwendigkeit dafür besteht, Exemplare abzusondern), und der scheinbar gegensätzlichen Idee, daß die Mechanisierung des modernen Lebens und seine immer technischeren (künstlicheren) Vorgänge die Ursache von biologischer Degeneration ist. Seine Ansichten waren zu dieser Zeit nur moderat extrem. Solche Ideen waren in Europa nach dem 1. Weltkrieg weit verbreitet. Sie erreichten ihre Apotheosis im Jahre 1937 in der Nazi-Ausstellung *Entartete Kunst*, in der Avantgardegemälde mit Photos 'behinderter' Menschen zusammen mit Flugblättern, die genetische und rassische Reinigung propagierten, juxtapositioniert wurden.

Das Theoretisieren über und die Investigation von genetischer 'Degeneration' herrschte bei vielen legitimen wissenschaftlichen Diskursen in allen industrialisierten Ländern Europas vor, und insbesondere auch in Amerika — bis zu den Ereignissen des Holocausts und der nachfolgenden Diskreditierung der Nazi-Eugenik. Es besteht eine gewisse Ironie darin, daß die Nazi-Ausstellung nach dem Krieg als ein Akt 'ungesunder' Kultur dargestellt wurde. Solche Anklagen erhalten die Idee von der 'Ästhetik' als einem verallgemeinerten sozialen Organismus, dessen organische Funktionen mit den folgenden Widersprüchen ausgedrückt werden. Das Funktionieren der sozialen Maschine hängt vom 'freien Ausdruck' kritischer/kreativer Energien ab, so daß Zusammenhang und reibungslose Beziehungen aufrechterhalten werden. Dieses Modell ist mechanischer Art — und Kunstenergie wird wie Dampf abgelassen. Diese Begriffsbestimmung wird jedoch von der Rhetorik des Unternehmensindividualismus durchzogen und von der impliziten Annahme, daß das 'Agon' des Wettbewerbs das Tier stärker macht und es nur in aufsteigende oder erwünschte Richtungen sich entwickeln läßt.

Es ist es wert, sich daran zu erinnern, daß der Übergang von einer Sprache der Verunstaltung und Degenerierung zu einer sozial aufgeklärteren Sprache von den 'Behinderten' erst im 1. Weltkrieg aus der Notwendigkeit heraus erfolgte, Arbeitskraft zu rationalisieren. Der Wert des Menschen wurde somit anhand seiner Funktion, seines 'Gebrauchswertes' neu kalkuliert — von einer biologisch/ästhetischen Kategorisierung zu einer dynamischen mit gesteigerter technischer Produktion hin. Das Metaphorische des humanistischen Individualismus findet Komplizen im Unternehmenskapitalismus und in der gesteigerten technischen Produktion. Während die Nazi-Biotechnologie der pathologisierenden Vorstellung, bei der 'behandelt' und erkrankte Teile des lebenden Organismus ausgelöscht werden, Priorität gab, so gibt der

> True this individual is blind or deaf or mute or short or tall or paralysed but can he/she operate a lathe, a telephone, guard the door . . .[4]

These organic/mechanistic elisions had earlier expression in turn of the century anthropology, and especially in those 'moments' when 'disciplines' effected exchange. Italian anthropologist and psychologist, Guillaume Ferrero's sensational article *Les formes primitives du travail* (1894) claimed that ethnography indicated that the idleness of primitive cultures was healthier and more progressive. Mechanistic modernity violated human nature and was therefore a form of decay. Two years later, German economist and musicologist Karl Buchner synthesised his own disciplinary preoccupations in *Arbeit und Rhythmus*, and challenged Ferraro by arguing that it wasn't mechanisation, but 'unrhythmic and fragmented' labour (alienated from natural *aesthetic* sense) which caused decay. The labour of primitives was toilsome but achieved a unique synthesis of *techne* and *arte*. Fears of degeneration were thus compromised by romantic and nostalgic yearning. One way or another 'primitivia' seemed to hold the secret of the future. The modern dream of the natural machine was perhaps a very old one of the harmony of the spheres.

For many theorists of modernity the dream had a significant working out in the Nazi synthesis of primitive 'blood-earth' mythologies with biotechnological control. For many, Leni Riefenstahl's *Triumph of will* (1936) is a significant moment.[5] In her masterpiece of cutting, lighting and orchestration of a cast of thousands, the mechanical march of Hegelian history seems to have its first 'realisation'. The boundaries between *arte* and *techne* were dissolved. Art became history. And there seems no paradox that in the failure of the Aryan dream, Riefenstahl turned to those lyrical, beautiful, wholly romanticised but graphically 'realised' portraits of primitives. It seems that the term 'nature' will always be laden — with art, with culture. It is with this sense that Adorno wrote:

> I cannot look at nature, I cannot look at the shadow of trees without the shadow of Buchenwald.[6]

Nachkriegsliberalismus einer anderen Art von Maschinentraum Ausdruck, in dem jeder Teil funktionstüchtig sein soll.

> Es ist wahr, dieses Individuum ist blind oder taub oder stumm oder klein oder groß oder gelähmt — aber kann er/sie eine Drehmaschine bedienen, ein Telefon oder die Tür bewachen . . .[4]

Diese organischen/mechanistischen Auslassungen hatten früher Ausdruck in der Anthropologie der Jahrhundertwende und besonders in jenen 'Momenten' gefunden in denen 'Disziplinen' Austausch bewirkten. Der sensationelle Artikel *Les formes primitives du travail* (1894), geschrieben vom italienischen Anthropologisten und Psychologen Guillaume Ferrero, stellte die Behauptung auf, daß die Ethnographie andeutete, daß der Müßiggang primitiver Kulturen gesünder und progressiver sei. Mechanistische Modernität verletze die menschliche Natur und sei demzufolge eine Art des Verfalls. Zwei Jahre später brachte der deutsche Wirtschafts- und Musikwissenschaftler Karl Burchner seine eigenen disziplinären Anliegen in *Arbeit und Rhythmus* zur Synthese und forderte Ferrero durch die Argumentation heraus, daß es nicht die Mechanisierung, sondern 'unrhythmische und fragmentierte' Arbeit sei (von natürlichem ästhetischen Sinn entfremdet), die einen Verfall verursache. Die Arbeit primitiver Menschen sei mühsam, sie erreiche jedoch eine einzigartige Synthese von *techne* und *arte*. Die Angst vor der Degeneration wurde somit durch romantische und nostalgische Sehnsüchte kompromittiert. Irgendwie schien die 'primitivia' das Geheimnis der Zukunft zu bergen. Der moderne Traum der natürlichen Maschine war vielleicht ein sehr alter Traum von der Harmonie der Sphären.

Für viele Theoretiker der Modernität wurde der Traum in der Nazi-Synthese der primitiven Mythologien von 'Blut und Boden' mit biotechnischer Kontrolle stark ausgelebt. Für viele stellte Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1936)[5] ein bedeutsamer Moment dar. In ihrem Meisterstück des Schnitts, der Beleuchtung und der Orchestration einer Besetzung von Tausenden schien der mechanische Marsch der Hegelschen Geschichte seine erste 'Realisierung' zu finden. Die Grenzen zwischen *arte* und *techne* waren aufgelöst. Kunst wurde zur Geschichte. Und es scheint auch kein Paradox darin zu liegen, daß sich Riefenstahl beim Scheitern des arischen Traumes jenen lyrischen, wunderschönen gänzlich romantisierten, aber graphisch 'realisierten' Porträts Primitiver zuwandte. Es scheint so, als ob die Bezeichnung 'Natur' immer belastet sein wird: mit Kunst, mit Kultur. In diesem Sinne schrieb Adorno:

> Ich kann die Natur nicht betrachten, ich kann den Schatten der Bäume nicht betrachten ohne den

This conceptual expansion of 'the aesthetic' serves to empty the category, the art object is in danger of losing its separate definition — its auratic power. It is this philosophical sense of tragedy, as well as affirmation of a necessary 'silence' in mourning (reason must *not* account), that underwrites Adorno's other cryptic utterance:

> There is no poetry after Auschwitz.[7]

Whether the historical conditions of postmodernity (and the crisis in representation) are posited in terms of the death of God, the failures of master narratives, or in the 'caesura' of the holocaust, the idea of postmodernism is entrenched in the discourses of philosophy, aesthetics and cultural theory. Much attention has been paid to the ways in which 'organicist' assumptions have structured the natural and social sciences, as well as the aesthetic ideologies of a Eurocentric tradition, with contemporary criticisms presuming to deconstruct older symbolic unities — such as man, nature, culture. If modernism sought to fracture the 'well-wrought urns' of organicist imaging, it is argued that postmodernism articulates a condition of 'dismembering semiosis', beyond conceptual integrities, linear narrative and depth.

It is tempting to say, post-Marx's Brumaire (1852), that tragedy returns now as theory. The 'dismembering semiosis' seems an old story — whether celebrated or deplored. When Milton's Adam and Eve turned from Eden and walked into the fallen world, was it a wasteland or was it freedom? Classical and Christian myths of a hero's descent into a 'dark place' and sacrificial dismemberment (*sparagmos*) before the restoration of social order, find uncanny re-enactments. The narratives of modernity seem anxious allegories with old religious traces, gnostic imperatives or revelation which begin *in* the experience of difference, discontinuity and incommensurability. The progress of reason then finds its dominant nineteenth century expressions in the Hegelian *via negativa* (in myriad images of physiological travail), in Darwinian evolutionary theory which confronts primitive 'origins', in the curative psychoanalytic journey into the 'savage' mind, in the Marxist revelation of the 'hidden' narrative of dialectical materialism, and in the anthropological penetration of the darkness of 'other' cultures. It now finds expression in the postmodernist celebration,

> Schatten von Buchenwald zu sehen.[6]

Diese konzeptuelle Erweiterung des 'Ästhetischen' dient dazu, die Kategorie zu leeren — das Kunstobjekt ist in Gefahr, seine separate Definition zu verlieren: die Kraft seiner Aura. Es ist dieser philosophische Hauch der Tragödie, sowie die Bejahung eines notwendigen 'Schweigens' der Trauer (Verstand darf *nicht* zählen), der Adornos andere geheimnisvolle Äußerung untermauert:

> Es gibt keine Poesie nach Auschwitz.[7]

Ob nun die historischen Bedingungen der Postmodernität (und ihre Repräsentationskrise) in Beschreibungen vom Tod Gottes, als das Scheitern von Meistererzählungen oder in der 'Zäsur' des Holocausts postuliert sind, die Idee des Postmodernismus ist fest in den Diskursen der Philosophie, Ästhetik und Kulturtheorie verwurzelt. Der Art und Weise, wie 'organistische' Annahmen die Natur- und Sozialwissenschaften strukturiert haben, wurde viel Aufmerksamkeit geschenkt, ebenso den ästhetischen Ideologien einer eurozentrischen Tradition in der zeitgenössischen Kritik, die es sich anmaßt, ältere symbolische Einheiten, wie z.B. Mensch, Natur, Kultur zu dekonstruieren. Wo der Mondernismus versuchte, die 'gut gebauten Gefäße' *organicist* Vorstellung zu zersplittern, da wird argumentiert, daß der Postmodernismus eine Bedingung der 'verstümmelnden Semiosis' ausdrückt, jenseits konzeptueller Integritäten, linearer Erzählung und Tiefe.

Man ist versucht zu sagen (in Anlehnung an Marxs *Brumaire* (1852)), daß Tragödie nun als Theorie wiederkehrt. Die 'verstümmelnde Semiosis' scheint eine alte Geschichte zu sein — ob sie nun gefeiert oder verurteilt wird. Als Miltons Adam und Eva sich vom Garten Eden abwandten und in die gefallene Welt hinausgingen, war diese ein Ödland oder war es Freiheit? Klassische und christliche Mythen vom Abstieg des Helden in einen 'dunklen Ort' und seine Opferung (*sparagmos*) vor der Wiederherstellung der sozialen Ordnung werden auf unheimliche Weise wiederholt. Die Erzählungen der Modernität scheinen angstvolle Allegorien mit alten religiösen Spuren, gnostischen Imperativen oder Enthüllungen zu sein, die *in* der Erfahrung des Unterschieds, des Bruches und der Unangemessenheit beginnen. Der Fortschritt der Vernunft findet so seinen dominierenden Ausdruck des 19. Jahrhunderts in der Hegelschen *via negativa* (in unzähligen Images von physiologischer *travail*), in Darwins Evolutionstheorie, die primitive 'Ursprünge' konfrontiert, in der heilenden psychoanalytischen Reise durch den 'primitiven' Geist, in der marxistischen Enthüllung der 'verborgenen' Erzählung des dialektischen Materialismus und in der anthropologischen Eindringung in die Dunkelheit 'anderer' Kulturen. Er

which would 'dance in the ruins', play with the fragments — be the primal child interrupting the discourse.

One may argue a Benjaminian thesis, that there has always been the 'ruinous' correlative, the *wounding* dislocataion in the passage of 'organic' reason. The 'structural' vision does not deny differences; it is their very possibility. It is no coincidence that the constructions of modern art parallel European exploration and conquest of other places. Expressionism, Impressionism, Symbolism, Fauvism, Primitivism, Naivete, etc, record the modern as an *ethnographien*, a writing of the other in images of animality, femininity and madness — those old 'disfiguring' figures which threaten (from within) the integrity and progress of Man. The machine-dreams of penetrating nature, of conquest and exploration of 'primitive' people and other places had literal inscriptions, on the bodies of women and 'other' people. The metaphors have origins in practices, and the practices *engender* metaphors.

In 1913 Sigmund Freud believed that studying the physiology and psychology of primitive peoples would reveal a 'well-preserved picture' of an earlier stage in 'our own development'.[8] He also called women 'the dark continent', and imagined that the physiology of 'savages' might 'throw light' on the sexual dysfunction of white Viennese women. His ideas were hardly novel. Throughout the nineteenth century French and German anatomists and embryologists were keenly determining the 'vestiges' of progressively higher animals in the developing human foetus. Concepts of phylogenic recapitulation were consolidated in the larger spheres of European colonisation. Thus 'savages' reflected the intellectual infancy of the human race, and the animal aspects of female reproduction variously clouded the picture of mankind's 'civilised' progress. In 1864, the celebrated German anatomist Carl Vogt wrote:

> By its rounded apex and less developed posterior lobe the Negro's brain resembles that of our children, and by the protuberance of the parietal lobe, that of our females . . . The grown-up Negro partakes, as regards his intellectual faculties, of the nature of the child, the female and the senile white . . .[9]

These scientific findings were given sociological gloss in 1879 by

findet nun Ausdruck in der postmodernen Feier, die 'in den Trümmern tanzen' würde, mit den Fragmenten spielen würde — das primitive Kind sein und den Diskurs stören würde.

Man könnte eine der Thesen Bejamins vertreten, daß es immer schon eine 'katastrophale' Wechselbeziehung gab, die *verwundende* Beeinträchtigung im Verlauf der 'organischen' Vernunft. Die 'strukturelle' Vision verneint Unterschiede nicht, das ist gerade ihre Möglichkeit. Es ist kein Zufall, daß die Konstruktionen der modernen Kunst vergleichbar sind mit der Erforschung und der Eroberung anderer Orte. Expressionismus, Impressionismus, Symbolismus, Fauvismus, Primitivismus, Naivität etc. zeichnen die Moderne als eine *ethnographie* auf, eine Beschreibung des anderen in Bildern der Animalität, Femininität und des Wahnsinns — diese alten 'entstellenden' Figuren, die die Integrität und den Fortschritt des Menschen bedrohen (von innen her). Die Maschinenträume von der Durchdringung der Natur, von Eroberung und Erforschung 'primitiver' Völker und anderer Orte besaßen buchstäblich Aufschriften, nämlich auf den Körpern von Frauen und 'anderen' Menschen. Die Metaphern haben Ursprünge in Praktiken, und die Praktiken haben Metaphern zur *Folge*.

1913 war Freud der Ansicht, daß das Studium von der Physiologie und Psychologie primitiver Völker ein 'gut erhaltenes Bild' eines früheren Stadiums 'unserer eigenen Entwicklung'[8] aufzeigen würde. Er nannte Frauen auch den 'dunklen Kontinent' und dachte, daß die Physiologie von 'Wilden' 'Licht' auf die sexuelle Dysfunktion weißer Wienerinnen werfen würde. Seine Vorstellungen waren kaum neuartig. Durch das 19. Jahrhundert hindurch legten französische und deutsche Anatome und Embryologen eifrig die 'Spuren' von fortschreitend höherrangigen Tieren im sich entwickelnden menschlichen Fötus fest. Konzepte der phylogenetischen Zusammenfassung wurden im größeren Umfeld der europäischen Kolonisation konsolidiert. Somit spiegelten 'Wilde' die intellekuelle Kindheit der menschlichen Rasse und den tierischen Aspekt der weiblichen Fortpflanzung wider, welche das Bild des 'zivilisierten' Fortschritts überschattete. 1864 schrieb der gefeierte deutsche Anatom Carl Vogt:

> Durch seinen gerundeten Apex und den weniger entwickelten posterior Lobus gleicht das Gehirn des Negers dem unserer Frauen . . . Der erwachsene Neger hat, soweit es seine intellektuellen Fähigkeiten betrit, die Natur mit dem Kind, der Frau und dem senilen Weißen gemein . . .[9]

Diese wissenschaftlichen Befunde wurden 1879 durch Gustave Le Bon, dem Gründer der Sozialpsychologie und Autor des hochrespektierten *La psychology des foules*, einer 'klassischen' Studie zum Massenverhalten,

Gustave Le Bon, founder of social psychology, and author of the highly respected *La psychologie des foules*, a 'classic' study in crowd behaviour:

> In the most intelligent races, as among the Parisians, there are a large number of women whose brains are closer in size to those of gorillas than to the most developed male brains. This inferiority is so obvious that no one can contest it for a moment; only its degree is worth discussion . . . Without doubt there exist some distinguished women, very superior to the average man, but they are as exceptional as the birth of any monstrosity . . . consequently we may neglect them entirely.[10]

Of course, Freud's vision of the 'dark continent' had other determinations. Kant's long essay on insanity[11] had profoundly influenced the thinking of such figures as JF Blumenbach (1752-1840), the German naturalist and comparative anatomist, founding father of anthropology and famous for his curiosity about voyages of exploration and 'primitive' peoples, as well as his collection of skulls. The conceptual space of 'the mind', its transcendental integrity, was thus invaded by temporality, by figures of the past.

This Freudian cure was one which strained to catch the 'muttering retreat' of the unconscious, to read the 'dark italics' in the passage of reason; his 'new' psychoanalytical paradigm of decipherment was already well established in French psychiatric practice. German physicians traditionally learned their medicine at the university, as part of a coherent philosophical system, dominated by Kantian transcendentalism. But France had the Salpêtrière and the figure of Pinel (1745-1826), famous for his revolutionary act of 'unchaining the insane' and also for initiating a methodology of direct observation of the surface manifestations of illness in severely insane patients. Widely read in other disciplines, Pinel's writings made illness the site for defining the limits of 'normal' physiology. He read anthropology and ethnography and constructed the pathological behaviour of his patients as a 'foreign language', an *uncivilised* utterance (of tics, jerks, grimacing and gibbering), having some kind of coherence that was

soziologischer Glanz verliehen:

> Bei den intelligentesten Rassen, wie z.B. bei den Parisern, gibt es eine große Anzahl Frauen, deren Gehirne ihrer Größe nach eher denen von Gorillas gleichen als denen von höchstentwickelten männlichen Gehirnen. Diese Unterlegenheit ist so offensichtlich, daß niemand sie auch nur für einen Moment anzweifeln könnte — nur der Grad der Unterlegenheit ist der Diskussion wert . . . Zweifellos existieren einige distinguierte Frauen, die dem durchschnittlichen Mann sehr überlegen sind, aber diese sind so außergewöhnlich wie die Geburt einer jeden Monstrosität . . . folglich können wir sie gänzlich außer acht lassen.[10]

Natürlich hatte Freuds Vision vom 'dunklen Kontinent' andere Absichten. Kants langes Essay zum Thema Geisteskrankheit[11] hatte das Denken solcher Figuren wie J.F. Blumenbach (1752-1840), deutscher Naturforscher und vergleichender Anatomist, Begründer der Anthropologie, der berühmt war für seine Neugier über Entdeckungsreisen und Naturvölker und für seine Schädelsammlung, stark beeinflußt. Der konzeptuelle Raum 'des Geistes', seine transzendentale Integrität erfuhr eine Invasion durch Zeitlichkeit, durch Figuren aus der Vergangenheit.

Diese Freudsche Heilung bemühte sich sehr, den 'murrenden Rückzug' des Unbewußten mitzuerleben und um die 'dark italics' im Verlauf der Vernunft zu lesen. Seine 'neuen' psychoanalytischen Paradigma der Entzifferung waren in der französischen Psychiatrie bereits sehr etabliert. Deutsche Ärzte studierten Medizin traditionsgemäß an der Universität, als Teil eines zusammenhängenden philosophischen Systems, das von Kantschem Transzendentalismus dominiert wurde. Frankreich hatte jedoch das Salpêtrière und Pinel, der berühmt war für seinen revolutionären Akt der 'Loskettung der Wahnsinnigen' und für die Einführung einer Methodik der direkten Observation der oberflächlichen Manifestationen von Krankheit in schwer geisteskranken Patienten. In vielen anderen Disziplinen auch gelesen, machten Pinels Schriften die Krankheit zu der Stelle, an der die Grenzen 'normaler' Physiologie definiert wurden. Er las Anthropologie und Ethnographie und bildete aus dem pathologischen Benehmen seiner Patienten eine 'Fremdsprache', eine *unzivilisierte* Bemerkung (Ticks, Zuckungen, Grimassen und Stammeln), die eine Art von Zusammenhang besitzt, die nicht jenseits der durchdringenden Kapazität der Vernunft lag.

Pinel ist berühmt dafür, den Wahnsinn als heilbar definiert zu haben (was spätere Ideen seiner sozialen Konstruktion inspirierte), aber seine Auseinandersetzung mit 'oberflächlichen' Manifestationen, zusammen mit der Lesung des Textes über Geistesstörung,

not beyond the penetrative capacities of reason.

If Pinel is famous for defining madness as curable (inspiring later ideas of its social construction), his preoccupation with 'surface' manifestations, with reading the text of mental derangement, was notably extended by Charcot (1825-93), who established his clinic for treatment of female hysterics at the Salpêtrière. Charcot, who was Freud's teacher, created valuable (archival) photographic records of hysterics and gave 'demonstrations' of the ways in which disorder is 'acted out' or expressed in a code of visually accessible 'surface' excitations. (The term demonstration is appropriate, remembering *dae*-monstration, and the fact that 'monster' means literally a 'showing forth'). Pinel's name is most certainly an eponym for wide-spread practices in the early history of French psychiatry, but the impact of his figure is ongoing. Foucault debunked the truth of the revolutionary act (*le geste de* Pinel), but one may argue that Foucault made it monumental, expanding *le geste* into the landscape of contemporary theory. If Nordau's 'stipplers and quiverers' were the symptoms of a decadent modernism, giving dark sense to Rimbaud's 'the man of the future who is full of animals',[12] Foucault's freeing of madness from the scopic regime of reason generated the images and themes of what he came to call (in arguments with Derrida), a relentless theorising of the text.

Foucault meant the writings of deconstruction and celebratory postmodernism, in which older biological fears and fascination are fetishised as 'text' and very explicitly feminised — in Barthes' *jouissance*, Guattari's hysteria, Kristeva's semiotic and Derrida's 'hymenised' and 'invaginated' figures of semantic excess.[13] Such monuments 'stand for' the histories and while remembering, erase them. If Pinel's and Charcot's 'penetrating' treatments were effected mostly in the realms of representation ('defining' subjects), the medical history of hysteria and *jouissance* is littered with more literal mechanisms of control. Krafft-Ebbing's *Psychopathia sexualis* (1918) cites the instructive 'case notes' of Zambaco, Commander of the French Legion of Honour, whose treatments involved isolation, starvation, bromides, bandages, straps, whips, chains, electric shock and cauterisation. Although he died in 1918,

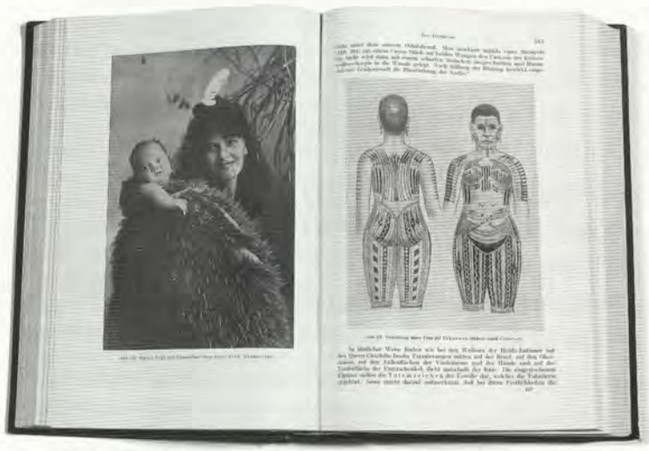
wurde besonders durch Charcot (1825-93) erweitert, der seine Klinik zur Behandlung weiblicher Hysterie am Salpêtrière errichtete. Charcot, der Freuds Lehrer war, machte wertvolle (Archiv-) Aufnahmen von hysterischen Anfällen und gab 'Demonstrationen' der Arten, in denen Störungen 'abreagiert' oder in einem Code visuell zugänglicher 'oberflächlicher' Erregungen ausgedrückt werden. (Der Begriff Demonstration ist angemessen, er erinnert an dae-monstration und an die Tatsache, daß 'Monster' buchstäblich 'zeigen' bedeutet). Der Name Pinel ist definitiv ein Eponym für weitverbreitete Praktiken in der frühen Geschichte der französischen Psychiatrie, aber sein Einfluß hält an. Foucault enthüllte die Wahrheit des revolutionären Aktes (*le geste de* Pinel), aber man kann argumentieren, daß es Foucault zum Monument machte und *le geste* in den Bereich zeitgenössischer Theorie aufnahm. Wo Nordaus 'Stippler' und Zitterer' die Symptome eines dekadenten Modernismus waren und Rimbauds 'der Mensch der Zukunft der voll von Tieren ist'[12] einen düstern Klang verliehen, da schuf Foucaults Befreiung des Wahnsinns vom skopus der Vernunft die Vorstellungen und Themen von dem, was er selbst letzten Endes (in Auseinandersetzungen mit Derrida) 'ein unerbittliches Theoretisieren des Textes' nennen sollte.

Foucault bezog sich dabei auf die Schriften der Dekonstruktion und des feierlichen Postmodernismus, in denen älteren biologischen Ängste und Faszinationen als 'Text' fetischisiert sind und explizit feminin sind — in Barthes *jouissance*, in Guattaris Hysterie, in Kristevas Semiotik, und in Derridas 'hymenisierten' und 'vaginierten' Figuren semantischen Exzesses.[13] Solche Monumente 'stehen für' die Geschichte, und indem man sich ihrer erinnert, wird sie ausgelöscht. Während Pinels und Charcots 'eindringende' Behandlungen zumeist in Bereichen der Repräsentation ausgeführt wurden ('definieren' von Subjekten), so ist die medizinische Geschichte der Hysterie und *jouissance* übersät mit sprichwörtlicheren Kontrollmechanismen. Krafft-Ebbings *Psychopathia sexualis* (1918) zitiert die aufschlußreichen 'Fallnotizen' des Zambaco, Kommandeur der französischen Ehrenlegion, dessen Behandlung Isolierung, Nahrungsentzug, Bromsalze, Bandagen, Riemen, Peitschen, Ketten, elektrische Schocks und Kauterisation beinhaltete. Obwohl er 1918 starb, schildern Krafft-Ebbings 'Fallnotizen' die Geschichte von der Dämonologie bis hin zur modernen Chirurgie.[14] In ihrem prüfenden Eifer und äußerst schauerlicher Beschreibung berufen sie sich auf die vergessenen Ursprünge der Detektivgeschichten.

Der metaphorische Austausch zwischen den Bildern von der weiblichen Sexualität, der Dunkelheit und der Krankheit ist so alt wie die Überlieferung. Sie

Kraft-Ebbing's 'case notes' chart a history from demonology to modern surgery.[14] In their investigative zeal and high Gothic inscription, they suggest the forgotten origins of detective fiction.

Metaphorical exchange, between images of female sexuality, darkness and disease is as old as recorded history, but was graphically realised in the European partitioning of Africa, which determined important 'clinical' advances in modern anatomy and gynaecology and provided 'raw material' for some of Europe's most significant text-books. There is *Das Weib*; translated into



Das Weib. Berlin: Naufeld & Henius Verlag, 1927, p 242, 'Maori woman (with lip tattoo) carrying child. New Zealand'. P 243, 'Tattoo of a woman from Nukumanu (South Seas) (from Parkinson)' Photograph by Michael Roth

Das Weib. Berlin: Naufeld & Henius Verlag, 1927, p 242, 'Maori-Frau (mit Lippentatauierung) nebst Kind. Neuseeland'. P 243, 'Tatauierung einer Frau auf Nukumanu (Südsee) (nach Parkinson)' Photo von Michael Roth

English in 1935; its three volumes had already been a standard 'gynaecological, anthropological and ethnographical' German text-book for half a century. In its pages the authors marvel that Oriental men might find the transcendent image of a 'little flower' in the bound feet of their women, or that Hindus might treat some women as 'heirlooms', keeping them in darkened rooms and feeding them on fat and milk so that they might achieve the ideal form of 'young elephants'. The editors recognised no correspondence between such primitive 'idealism', and their own scientic recourse to the zoological. Such genteel expressions of cultural relativism in perceptions of beauty did not account for the overt eroticisation of the 'exotic' in nineteenth century

wurde jedoch in der Aufteilung Afrikas durch Europa, die wichtige 'klinische' Fortschritte in moderner Anatomie und Gynäkologie festlegte und 'Rohmaterial' für einige der bedeutendsten Lehrbücher Europas lieferte, graphisch realisiert. Es existiert *Das Weib*, 1935 ins Englische übersetzt, dessen drei Bände schon seit einem halben Jahrhundert ein deutsches Standardwerk zur 'Gynäkologie, Anthropologie und Ethnographie' gewesen waren. Darin staunen die Autoren darüber, daß asiatische Männer das transzendente Bild einer 'kleinen Blume' in den gebundenen Füßen ihrer Frauen sehen, oder daß Hindus einige Frauen als 'Erbstücke' behandeln und sie in verdunkelten Zimmern halten, sie mit Fett und Milch füttern, so daß sie die Idealform eines 'jungen Elephanten' annehmen. Die Herausgeber sahen keinen Zusammenhang zwischen solch primitivem 'Idealismus' und ihrem eigenen Rückgriff auf die Zoologie. Solch vornehmer Ausdruck von kulturellem Relativismus in der Wahrnehmung von Schönheit erklärte den unverhohlenen Erotizismus des 'Exotischen' in der Anthropologie und Ethnographie des 19. Jahrhunderts nicht. Die neue Technik der Photographie verstärkte nicht nur die strukturellen und erleuchtenden Metaphern der Aufklärung (Freuds Vorstellungen von 'erhaltenen Bildern' und 'Licht' ins Dunkel bringen), ihr Gebrauch in der Ethnographie eröffnete neue Bereiche der Fetischisierung in der Nachbildung. Joseph Conrads 'dunkle Lady' verlor ihre berühmte Mehrdeutigkeit. Mit dem Beginn der Werbung konnte sie einfach *alles* bedeuten — den Geschmack von Kaffee, den schärfsten Kontrast für die Reinheit weißer Seide. Erotische Vorstellungen warteten nicht auf die Werbung. Sie waren *in* der Wissenschaft vorhanden. Die englische Übersetzung von *Das Weib* beinhaltete 32 Photos von nackten Brüsten, zusätzlich zu denen, die Tätowierungen, Narbenbildungen und Infibulation illustrierten. Der Verkauf war garantiert, und die Seiten des Buches wurden verschiedentlich für den Nachdruck von sexuellen *curiosa* 'gewählt'.

Medizinische Diskurse haben schon immer blasphemische Plagiate erzeugt, aber Theorien über Degeneration in Verbindung mit dem Beginn der Photographie bedeutete, daß die Sprache des *eros* erneut pathologisiert und 'klinisch' wurde. Verschiedene Arten der Zensur legten fest, daß für viele Teile der europäischen Bevölkerung die einzig verfügbare Sexualanleitung und -unterhaltung stark belastet war mit graphischen Bildern von Krankheit, Verformung und 'primitiver' Physiologie. Kracauer weist in seiner deutschen Kinogeschichte auf die Flut von 'Hygiene'-filmen hin, die von der Gesellschaft zur Bekämpfung von Geschlechtskrankheiten sofort in Anschluß an den 1. Weltkrieg unterstützt wurden.

anthropology and ethnography. The new technology of photography not only reinforced the scopic and luminary metaphors of Enlightenment (Freud's images of 'preserved pictures' and 'throwing light' into darkness); its use in ethnography opened new realms of fetishisation in replication. Joseph Conrad's 'dark lady' lost her famous ambiguity; with the advent of advertising she could mean just *anything* — the taste of coffee, the sharpest contrast for the purity of white silk. Erotic imaging did not wait for advertising. It was *in* the science. The English translation of *Das Weib* had 32 photos of naked breasts, beyond those illustrating tattooing, scarification and infibulation; sales were guaranteed and its pages were variously 'selected' for republication as sexual *curiosa*.

Medical discourses have always generated blasphemous plagiarisms, but theories of degeneracy in conjunction with the advent of photography, meant that the language of *eros* became newly pathologised and 'clinical'. Varieties of censorship determined that for many sections of European populations, the only available sexual instruction/entertainment was heavily implicated in graphic images of disease, deformity and 'primitive' physiology. Kracauer, in his German cinema history, references the spate of 'hygiene' films sponsored by the Society for Combating Venereal Disease, immediately after World War I. These films, with such titles as *Let there be light*, dealt with the destruction of nature by syphilis, and their success at the box office inspired even more 'light and hygiene', but also 'engendered' darker primal versions — such as *From the verge of the swamp, Women engulfed by the abyss* and *Hyenas of lust*. For Kracauer, the dark fantasms so 'bright lit' of German cinema and art of the 1920s were because Germany hadn't had its revolution — its 'carnival of fools'.[15] Walter Benjamin's bleak vision of modernity as 'the dwarf in the Machine'[16] came straight from German cinema, with its freaks and homunculi and Lubitsch's famous hunchback 'Who must dance again . . . for the public wants to laugh.'[17] In France the madness was 'unchained' and material anxieties fully articulated in a social revolution. In Germany there was inward turning, surrealism and 'expressive' art which *included* history with Riefenstahl's 'heroic' manipulation of the cast of thousands.[18]

Diese Filme mit Titeln wie z.B. *Es werde Licht* handelten von der Zerstörung der Natur durch die Syphilis, und ihr Erfolg an den Kinokassen inspirierte zu noch mehr 'Licht und Hygiene', waren jedoch 'gefolgt' von noch düstereren, primitiveren Versionen, wie z.B. *Am Rande des Sumpfes, Frauen, die der Abgrund verschlingt* und *Hyänen der Lust*. Kracauer führte die Existenz der dunklen Phantasien, die von deutscher Kunst und dem Kino der 20er Jahre so 'hell erleuchtet' wurden, darauf zurück, daß Deutschland seine eigene Revolution — seinen 'Karneval der Narren'[15] — nicht gehabt hatte. Walter Benjamins düstere Vision der Modernität als 'dem Zwerg in der Maschine'[16] kam direkt vom deutschen Kino, mit seinen Mißgeburten und Homunculi und dem berühmten Buckligen von Lubitsch, der 'wieder tanzen muß . . . denn die Leute wollen lachen'.[17] In Frankreich war der Wahnsinn 'losgekettet' worden und materielle Ängste fanden gänzlich in einer sozialen Revolution Ausdruck. In Deutschland sah man nach innen, es gab den Surrealismus und die 'expressive' Kunst, die Geschichte und Riefenstahls 'heroische' Manipulation einer Filmbelegschaft von Tausenden von Leuten mit beinhaltete.[18]

Es ist jedoch nicht möglich, die 'hellen Alpträume' der Kunst des 20. Jahrhunderts und den Nazismus in die Vergangenheit und eine dunkle Matrix zu verbannen. Man ist versucht zu argumentieren, daß der Vormarsch des Unternehmenskapitalismus einen umgekehrten Hegelianismus realisieren kann, mit dem Unterschied gänzlich im symbolischen Bereich artikuliert, während der Vorgang noch der einer unerbittlichen Vereinigung korporativer Kontrolle ist. Paul Rabinow meinte, daß die Herkunft der Multikultur (Widerstand zur Globalisierung und Rationalisierung, begründet auf Ethnizität, rassischer, kultureller oder nationaler Unterschiede) durch ein rapides Zusammenwachsen von übernationalem Interesse an der Gentechnologie in Komplizenschaft mit liberalen Sozialwohlfahrtsprojekten neutralisiert wird. Zukünftige 'Gruppen' werden durch multinationale Drogenunternehmen und genetische Risikoüberwachung isoliert und kontrolliert werden. Gegenwärtige Durchleuchtungsprogramme zur Identifizierung, zur Ausbildung und Behandlung von genetischen 'Risiko'-Individuen sind erst der Anfang. In der Zukunft

> werden sich Gruppen um das Chromosom 17, Genort 16256, Standort 654375, Allele variable mit einer echten Substitution herum formieren. Sie werden ihre eigene separate Kultur, medizinische Spezialisten, Labors, Erzählungen und Traditionen und eine große Palette an Wärtern besitzen, um ihnen dabei zu helfen, ihr Schicksal zu erfahren, zu teilen, daran teilzuhaben und es zu 'verstehen'.[19]

But it is not possible to relegate the 'bright nightmares' of twentieth century art and Nazism to the past, and one dark matrix. It is tempting to argue that the march of corporate capitalism may realise an inverse Hegelianism, with difference fully articulated in the symbolic realm, while the process is yet an inexorable unifying of corporate control. Paul Rabinow has argued that the provenances of multiculturalism (resistances to globalisation and rationalisation grounded in ethnicity, racial, cultural or national distinction) will be neutralised by a rapid cohering of transnational interests in genetic technology in complicity with liberal social welfare projects. Future 'groups' will be isolated and controlled by multinational drug corporations and genetic risk surveillance operations. Present screening programmes for identifying, educating and treating genetic 'risk' individuals are just the beginning. In future

> groups may form around the chromosome 17, locus 16,256, site 654,375 allele variable with a genuine substitution. They will have their separate culture, of medical specialists, laboratories, narratives and traditions and a heavy panoply of pastoral keepers to help them experience, share, intervene in and 'understand' their fate.[19]

From this perspective the rhetoric of celebratory postmodernity reinforces the interests of corporate capitalism, promotes belief in more 'natural' cultural differentiation without accounting for consolidating control in the manufacture of desire and copywriting of image production. For instance, the narratives of ethnic minorities (Lyotard's *petits récits*) must compete with the label of Ralph Lauren which manufactures Navajo blankets on computer-operated fully automated looms, in 'natural fibres'.

Meanwhile old Aryan dreams work themselves out on the catwalk — in Michael Jackson video clips with black leather, bleached skin, panthers leaping. Lubitsch's hunchback plays on in *Twin Peaks*' 'dancing dwarf' and Hitler, Mussolini and Arnold Schwarzenegger are the idols of neo-Nazi youth groups. Physical hygiene isn't state controlled but the images are the same, courtesy of Reebok and designer drug companies. Men get bigger pumping steroids while women's bodies are endlessly consumed, animal

Von dieser Perspektive aus verstärkt die Rhetorik der feierlichen Postmodernität die Interessen des Unternehmenskapitalismus, propagiert den Glauben an 'natürlichere' kulturelle Differenzierung, ohne die konsolidierende Kontrolle in der Herstellung von Verlangen und das Copywriting der Imageproduktion zu bedenken. Zum Beispiel müssen die Erzählungen ethnischer Minderheiten (Lyotards *petits récits*) mit dem Label Ralph Lauren konkurrieren, das Navajo-Decken auf computergesteuerten und vollautomatisierten Webstühlen aus 'natürlichem' Gewebe herstellt.

In der Zwischenzeit sind alte arische Träume auf dem Laufsteg am Arbeiten — in Michael Jackson Videoclips mit schwarzem Leder, gebleichter Haut und springenden Panthern. Der Bucklige von Lubitsch spielt in *Twin Peaks* den 'tanzenden Zwerg' und Hitler, Mussolini und Arnold Schwarzenegger sind die Idole neonazistischer Jugendgruppen. Physische Hygiene ist nicht staatlich kontrolliert, aber die Bilder sind dieselben — mit freundlicher Genehmigung von Reebok und den Unternehmen von Designerdrogen. Männer pumpen wirkungsvollere Steroide in ihre Körper hinein, während Frauenkörper endlos aufgebraucht werden, tierisch schmollen, (dieses Jahr wird der Kopf rasiert), und in den Millionen Phantasien der Unternehmensdesigner immer dünner werden. Bakhtins Karneval mag überall sein, aber die Lizenz wird immer noch streng kontrolliert. Wenn die Geschichte zu Ende ist, wie Baudrillard und die Kolporteure der 'tiefenlosen' Postmodernität anbringen, dann muß der oppositionelle Künstler vielleicht zu den Archiven zurückkehren, um sich an die Geschichte zu erinnern, um sich wieder an 'Ursprünge' zu erinnern . . .

> Europa hat das seit langem geträumt — *Amerika*.*[20]

Literaturverzeichnis

1. Walter Benjamin, 'Thesen zur Geschichts philosophie', *Illuminations*, ed Hannah Arendt, Ubersetzung von Harry Zahl, Großbritannien: Johnathan Cape, 1970.
2. Lyotard gibt in *The postmodern condition* seiner eigenen linearen Erzählung durch die Bestätigung ihre Berechtigung, daß 'die Postmodernität' auch den avantgardistischen 'Moment' in irgendeinier Zeit bedeuten könnte, welcher im Moment des Ausdrucks verlorengeht.
3. Frederic Jameson, 'Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism', *New Left Review*, 146, 1984. Dies ist das schöpferische Essay. Es wurde später zum Buch mit demselben Titel ausgearbeitet (Durham: Duke University Press, 1991).
4. Paul Rabinow, 'Artificiality and enlightenment from sociobiology to biosociality' in *Incorporations*, ed J Crary und S Kwinter, New York: Zone, 1992, Seiten 234–253.

* America wird von zeitgenössischen Theoretikern, u.a. Derrida, oft als 'die Postmodernität' betrachtet. Dies bezieht sich auf die lange Tradition, seit der Französischen Revolution Amerika mit Freiheit und hypostasierten Raum gleichzusetzen.

pouting (this year they have their heads shaved), always thinner on the million fantasies of corporate designers. Bakhtin's 'carnival' may be everywhere but the licence is still strictly controlled. If history has ended, as Baudrillard and the purveyors of 'depthless' postmodernity argue, perhaps the oppositional artist must return to the archives, to remember histories, to recollect 'origins' . . .

> Europe has been dreaming it for a long time — *Amerika*.*[20]

Notes

1. Walter Benjamin, 'Theses on the philosophy of history', *Illuminations*, ed Hannah Arendt, trans Harry Zohl, Great Britain: Johnathan Cape, 1970.
2. Lyotard, in *The postmodern condition*, qualifies his own linear narrative by asserting that 'the postmodern' might also mean that avant garde 'moment' in any age, which is lost in the moment of articulation.
3. Fredric Jameson, 'Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism', *New left review*, 146, 1984. This is the seminal essay. It was later expanded into a book of the same title (Durham: Duke University Press, 1991).
4. Paul Rabinow, 'Artificiality and enlightenment: from sociobiology to biosociality' in *Incorporations*, ed J Crary and S Kwinter, New York: Zone, 1992, pp 234–253.
5. Leni Riefenstahl's *Triumph of will* was the official Nazi film of the Nuremburg Party convention held in 1934. The film was released in 1936. The rally was staged to make the propaganda film, and yet the film intended to document free flowing history.
6. Theodor Adorno, *Prisms*, trans Samuel & Shierry Weber, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1982, p 34. The references are here explicated in terms of 'cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of cultural barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric'. For Adorno the 'postmodern' begins with this nature/culture conjunction — after Auschwitz.
7. Ibid, p 257
8. Sigmund Freud, *Totem und tabu*, Leipzig: H Heller, 1913.
9. Vogt in *Lectures on man*, London: Longman, Green & Roberts, 1864, p 475.
10. Le Bon in 'Recherches anatomiques et mathématiques sur les lois des variations du volume du cerveau et sur leurs relations avec l'intelligence', *Revue d'Anthropologie*, 2nd series, vol 2, pp 27–104.
11. Immanuel Kant's essay on insanity is now in *Anthropologie in pragmatische Hinsicht*, Part 1, Book 1, sections 35–45, Konigsberg: Nicolouius, 1789.
12. A general representation of his writing. Rimbaud's prophetic visions are notoriously full of animals, atavistic excess and the falling away from the civilised.
13. Jacques Derrida, *Glas*, Paris: Galilee, 1974, pp 79–82. For discussion of these ideas see also 'Emund Jabes and the Book' in *Writing and difference*, translated by Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978.
14. Richard von Krafft-Ebbing, 'Paradoxia' in *Psychopathia sexualis*, 5th edition, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1989, p 51.
15. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological history of the German film*, USA: Princeton University Press, 1947, pp 50–59
16. Depicted in 'Theses on the philosophy of history' in *Illuminations*, op cit, p 255. The dwarf is theology which is now 'wizened' and has to keep out of sight, hiding in the bright machine (puppet or apparatus of historical materialism).
17. Kracauer, pp 50–59
18. Kracauer, pp 50–59
19. Rabinow, ibid, pp 234–253

* For contemporary French theorists, including Derrida, America is often figured as 'the postmodern'. This refers to a long tradition since the French Revolution equating America with liberty and hypostatised space.

5. Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* war der offizielle Nazifilm, der 1934 beim Parteitag in Nürnberg gedreht wurde. Der Film wurde 1936 freigegeben. Die Versammlung war zur Herstellung des Propagandafilmes organisiert worden der Film war jedoch dazu gedacht, frei ablaufende Geschichte zu dokumentieren.
6. Theodor Adorno, *Prisms*, Übersetzt von Samuel Sherry Weber, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1982, S. 34 (Die Hinweise werden hier mit den Worten erläuter — 'Kulturkritik sieht sich der letzten Stufe der Dialektil der Kulturbarbarei gegenüber. Nach Auschwitz Poesie zu schreiben ist Barbarei.' Für Adorno beginnt die Postmodernität mit dieser Verknupfung von Natur/Kultur — nach Auschwitz.
7. Ibid, S. 257
8. Sigmund Freud, in *Totem und tabu*, Leipzig: H. Heller, 1913.
9. Vogt in *Lectures on man*, London: Longman, Gren & Roberts, 1864, S. 475.
10. Le Bon in 'Recherches anatomiques et mathématiques sur les lois des variations du volume du cerveau et sur eurs relations avec l'intelligence', *Revue d'anthropologie* 2. Auflage, Band 2, Seiten 27–104.
11. Immanuel Kants Essay zur Geisteskrankheit befindesich nun in *Anthropologie in pragmatische Hinsicht*, Teil 1 uch 1, Abschnitt 35–45, Konigsberg: Nicolouius, 1789.
12. Eine allgemeine Repräsentation seiner Schrten. Rimbauds prophetische Visionen sind berüchtigt fü die Vielzahl von Tieren darin, für den atavistischen Exzess un das Abfallen von der Zivilisation.
13. Jacques Derrida, *Glas*, Paris: Galilee, 1974, Seiten 79-82. Zur Erörterung dieser Gedanken sehen Sie dazu uch 'Edmund Jabes and the book', in *Writing and differnce*, Übersetzung von Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978.
14. Richard von Krafft-Ebbing, 'Paradoxia' in *Psychopathia sexualis*, 5. Ausgabe, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1989, S51.
15. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. USA: Princeton Univsity Press, 1947, Seite 50–59.
16. Aufgezeigt in 'Theses on the philosophy of histor' in *Illuminations*, op cit, S. 255. Der Zwerg ist die Theologiund ist nun runzelig. Er darf sich nicht sehen lassen und versckt sich in der glänzenden Maschine (Marionette oder Gerädes historischen Materialismus).
17. Kracauer, op cit
18. Kracauer, op cit
19. Rabinow, ibid, Seiten 234–253
20. Kafka, *Amerika*, Deutschland 1923, Übersetzung Amrika von Willa und Edwin Muir, New York: Schocken, 1946 an Baudrillard, *Amerique* von Bernard Grasset, Paris, 86. Übersetzung *America* von Chris Turner, Verso: New York, 1988.

Biographische Notizen

Walter Benjamin (1892–1940) deutscher Literaturkritiker und Ästhetiker.

Jean Francois Lyotard (1924–) französischer Philosoph Für seine Studien über Postmodernismus und über das Erhabene bekannt.

Fredric Jameson (1934-) amerikanischer Literaturhistoriker. Zahlreiche Veröffenlichungen über Marxismus, Postsukturalismus und Postmodernismus.

Andy Warhol (1930-1985) amerikanischer Maler und Pop-Künstler.

20. Kafka, *Amerika*, Germany 1923 translated as *America* by Willa and Edwin Muir, New York: Schocken, 1946. Jean Baudrillard, *Amerique* by Bernard Grasset, Paris, 1986, translated as *America* by Chris Turner, Verso: New York, 1988.

Biographical Notes

Walter Benjamin (1892–1940) German literary critic and aesthetician.

Jean François Lyotard (1924–) French philosopher, renowned for his studies of postmodernism and the sublime.

Fredric Jameson (1934–) American literary theorist. Has published widely on Marxism, post-structuralism and postmodernism.

Andy Warhol (1930–1985) American painter and pop artist.

Marcel Duchamp (1887–1968) One of the original Dadaists.

Dada (French for hobby horse). Name of a nihilistic movement that was a percursor to surrealism. Invented in Zürich during World War I. It was anti-art and anti-sense, intended to outrage and scandalise. The movement lasted from approximately 1915–1922.

Jürgen Habermas (1929) Philosopher specialising in the theory of society.

Joseph Needham (1900–) Biochemist. Wrote on the history of science.

George Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) German philosopher.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) Philospher concerned with nature philosophy.

Oswald Spengler (1880–1936) German philosopher of history. Wrote *The Decline of the West* (1918-1922) which argues that civilisations go through natural cycles of growth and decay.

Cesare Lombroso (1835–1909) Italian criminologist who initiated the scientific study of crime.

Jean-Martin Charcot (1825–1893) Leading French medical teacher and clinician, and founder of modern neurology.

Sigmund Freud (1856–1939) Founder of the psycho-analytical school that had as its central tenets the predominance of sex and the doctrine of the subconscious.

Immanuel Kant (1724–1804) Philosopher. Studied the Leibniz-Woffian philosophy under Martin Knutzen which focused on critical philosophy, criticism and transcendentalism.

Michel Foucault (1926–1984) Influential French thinker on the nature of power in society; politics; madness and sexuality.

Roland Barthes (1915–1980) Literary theorist. Wrote on postmodernism and deconstructionism.

Felix Guattari (1930–) Famous for writing *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*, 1977, with Gilles Deleuxe.

Julia Kristeva (1941–) French literary theorist. Writes on deconstructionism and semiotics.

Philippe Pinel (1754–1826) French physician. Initiated the humane treatment of the mentally ill and pioneered the classification of mental illness.

Salpêtrière A hospital in Paris. Its neurological clinic under Jean-Martin Charcot was considered the greatest in late nineteenth century Europe.

Johann Friedrich Blumerbach (1752–1840) German physiologist and founder of physical anthropology who proposed one of the first systems for classifying human races.

Siegfried Kracauer (1889–1966) Wrote books on the Nazi propaganda films, German cinema and the nature of film.

Guilliame Ferrero (1871–1942) Italian anthropologist and psychologist.

Jacques Derrida (1930–) French philosopher and post-structuralist. The major concern of his work has been meaning and its relation to the text.

Marcel Duchamp (1887–1968) einer der ursprünglichen Dadaisten.

Dada (französisch für Steckenpferd) Bezeichnung für eine nihilistische Bewegung, die ein Wegbereiter für den Surrealismus war. Sie wurde während des 1. Weltkrieges in Zürich erfunden und war in ihrer Einstellung anti-Kunst und anti-Szene. Sie sollte empören und schockieren. Die Bewegung dauerte ungefähr von 1915 bis 1922.

Jürgen Habermas (1929–) Philosoph, der sich hauptsachlich mit Gesellschafts theorie befaßt.

Joseph Needham (1900–) Biochemiker. Schriften zur Geschichte der Wissenschaft.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) deutscher Philosoph.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) Philosoph. Befaßte sich hauptsachlich mit der Naturphilosophie.

Oswald Spengler (1880–1936) deutscher Geschichtsphilosoph. In seinem Hauptwerk *Der Verfall des Westens* (1918–1922) argumentiert er, daß Zivilisationen naturliche Zyklen des Wachstums und des Verfalls durchgehen.

Cesare Lombroso (1835–1909) italienischer Kriminologe, der das wissenschaftliche Studium des Verbrechens initiierte.

Jean-Martin Charcot (1825–1893) führender französischer Lehrer der Medizin und Kliniker, Gründer der modernen Neurologie.

Sigmund Freud (1856–1939) Gründer der psychoanalytischen Schule, die als zentrale Grundsätze die Vorherrschaft von Sex und die Doktrin des Unterbewußtseins hat.

Immanuel Kant (1724–1804) Philosoph. Studierte unter Martin Knutzen die Leibniz-Woffian Philosophie, die sich auf kritische Philosophie, Kritik und Transzendentialismus konzentrierte.

Michel Foucault (1926–1984) einflußreicher franzosischer Denker auf dem Gebiet der Kraft der Natur in der Gesellschaft; Politik; Wahnsinn und Sexualität.

Roland Barthes (1915–1980) Literaturtheoretiker. Schriften zum Postmodernismus und zum Dekonstruktionismus.

Felix Guattari (1930–) Berühmt für *Anti- Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie*, 1977 zusommen mit Gilles Deleuxe geschrieben.

Julia Kristeva (1941–) französische Literaturtheoretikerin. Schriften zum Dekonstruktionismus und zur Semiotik.

Philippe Pinel (1754–1826) französischer Arzt. Initiierte die menschliche Behandlung der Geisteskranken und war Vorreiter der Klassifikation der Geisteskrankheit.

Salpêtrière — ein Krankenhaus in Paris. Seine neurologische Klinik unter Jean-Martin Charcot wurde als die beste im Europa des 19. Jahrhunderts betrachtet.

Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840) deutscher Physiologe und Gründer der physischen Anthropologie, der eines der ersten Systeme fur die Klassifizierung der menschlichen Rassen plante.

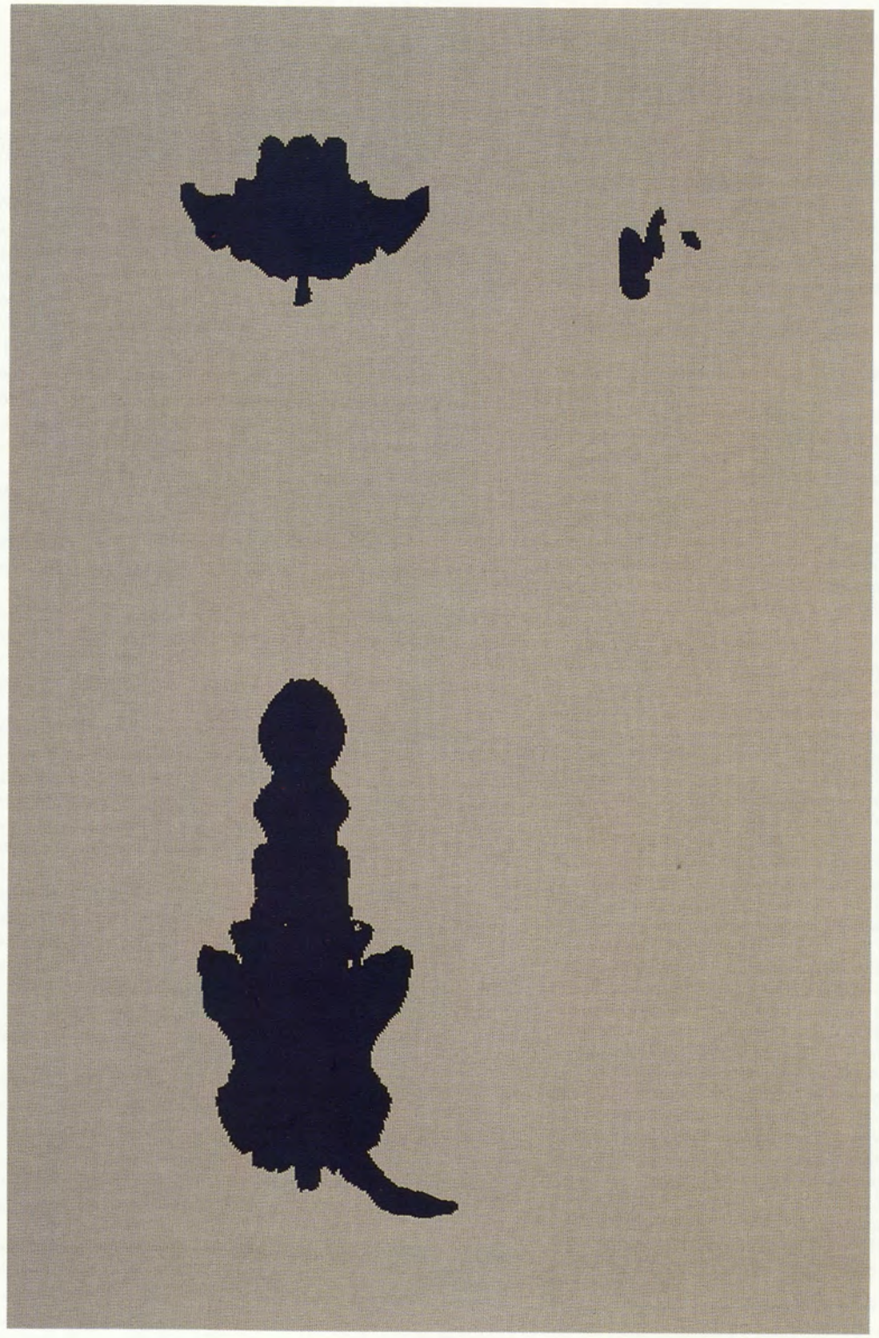
Siegfried Kracauer (1889–1966) Verfasser von Büchern über Nazi-Propagandafilme, deutsches Kino und Theater.

Guilliame Ferrero (1871–1942) italienischer Anthropologe und Psychologe.

Jacques Derrida (1930–) französischer Philosoph und Poststrukturalist. Die Bedeutung und ihr Bezug zum Text war das Hauptanliegen in seiner Arbeit.

The Exhibition

Die Ausstellung

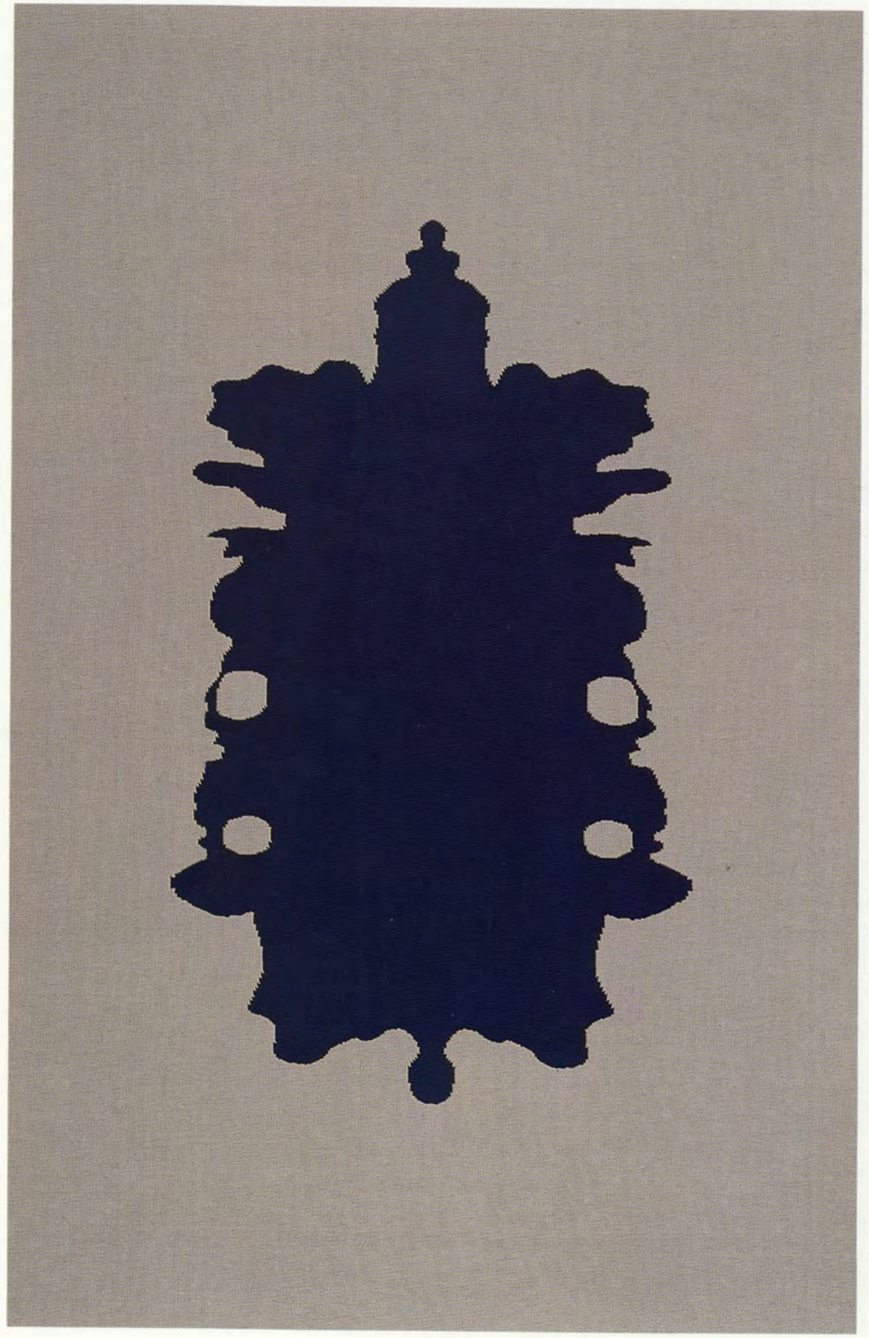


5 UNTITLED *1991*

5 OHNE TITEL *1991*

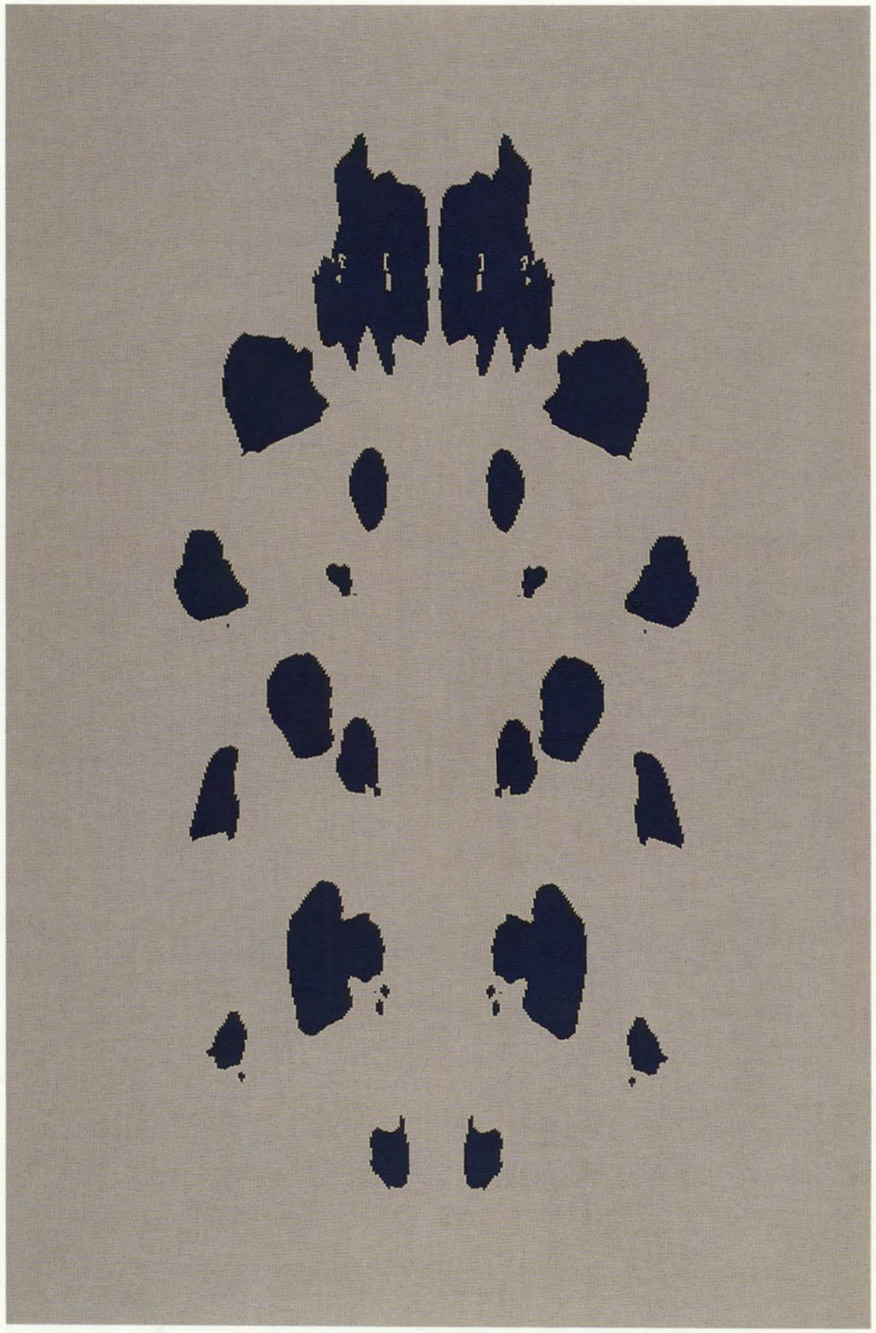
6 UNTITLED *1991*

6 OHNE TITEL *1991*



7 UNTITLED *1991*

7 OHNE TITEL *1991*



8 UNTITLED *1991*

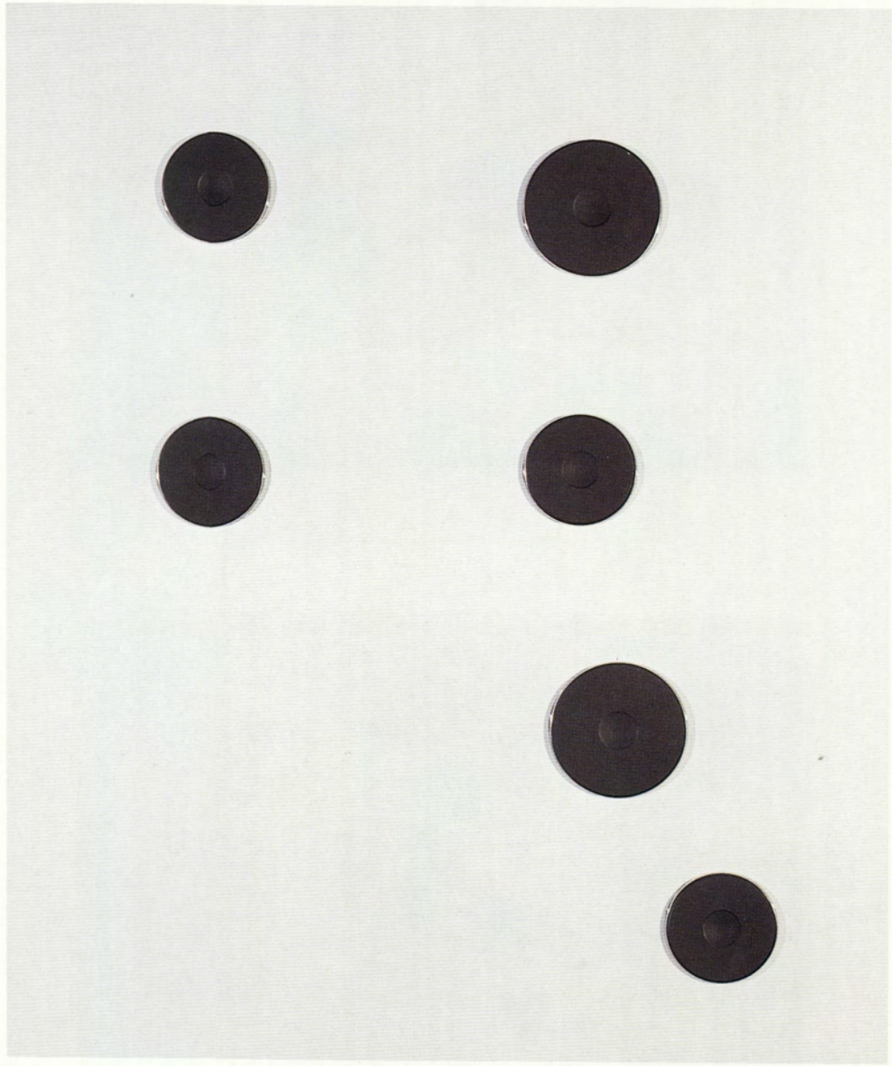
8 OHNE TITEL *1991*

9 UNTITLED *1991*

9 OHNE TITEL *1991*

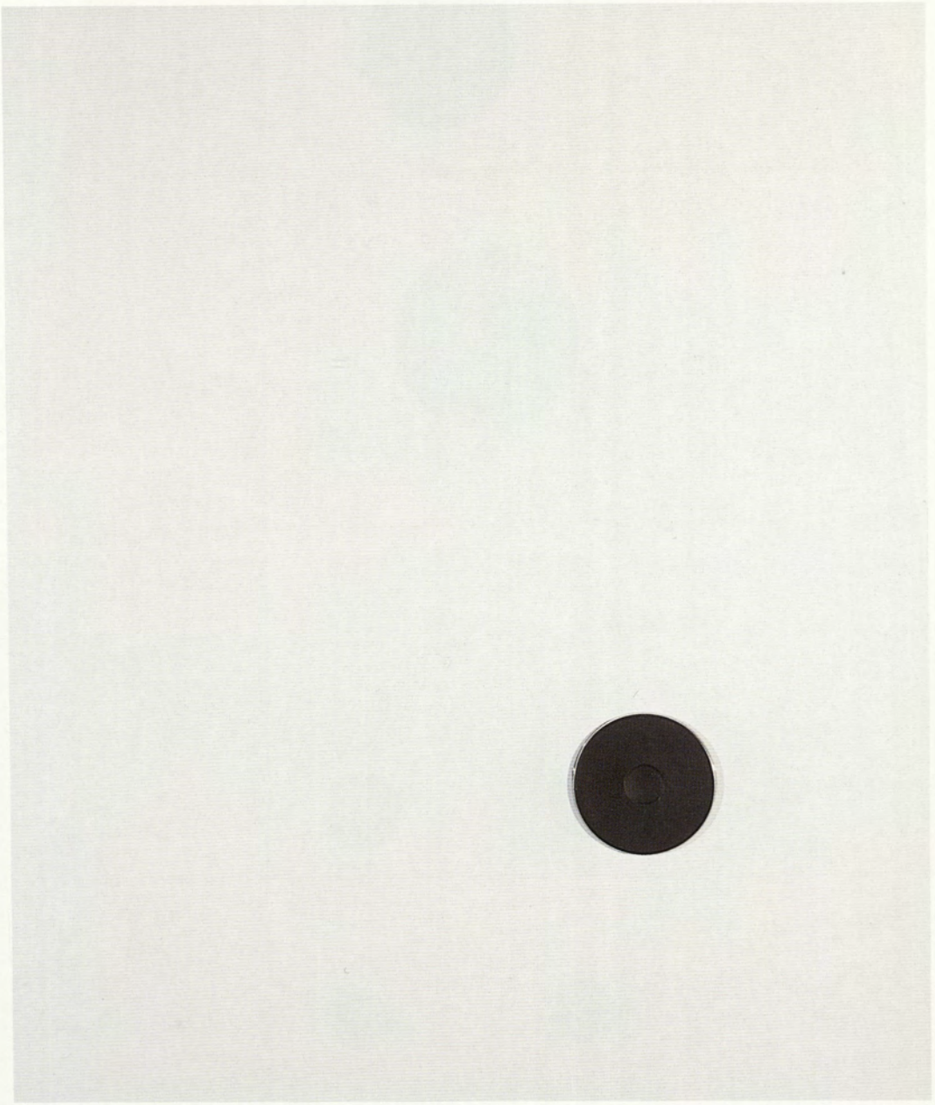
12 – 21 'SOMEONE SENTENCED TO LIFE IMPRISONMENT HAS ESCAPED' *1992*

12 – 21 'EIN ZUM LEBEN VERURTEILTER IST ENTFLOHEN' *1992*



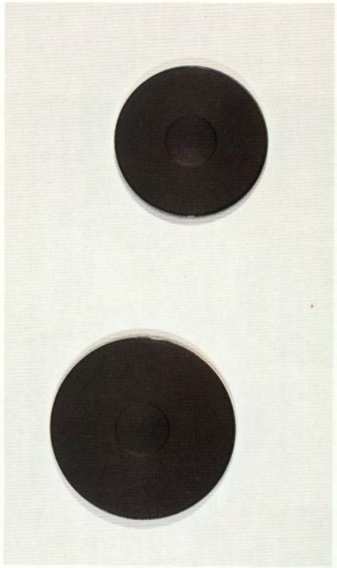
10 UNTITLED *1991*

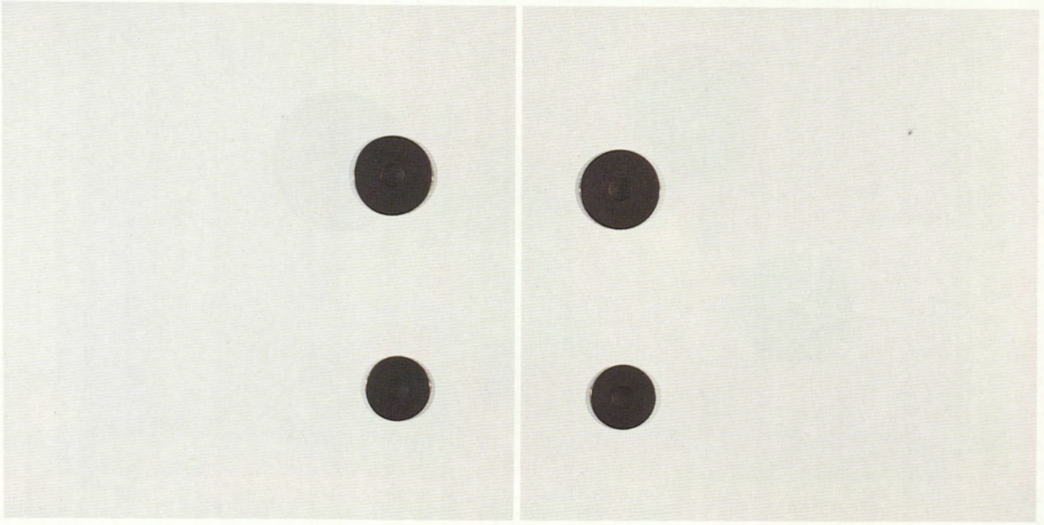
10 OHNE TITEL *1991*



23 UNTITLED *1991*

23 OHNE TITEL *1991*



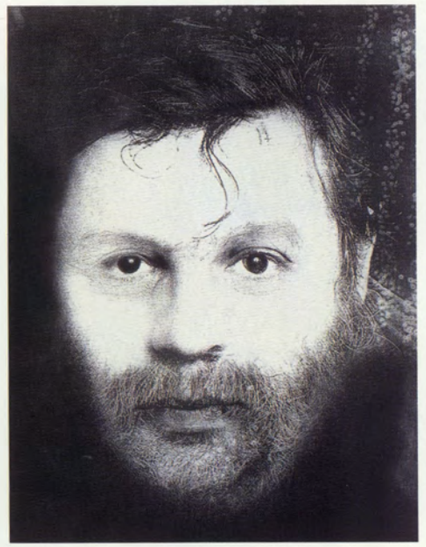


11 UNTITLED *1991*
24 UNTITLED *1992*

11 OHNE TITEL *1991*
24 OHNE TITEL *1992*

32 SNOW BODY *1993*

22 THE MYSTERY OF MALPICA *1992*



31 'COLLECTIV NO. 1b' *1992*
30 'COLLECTIV NO. 1a' *1992*

28 UNTITLED *1992*

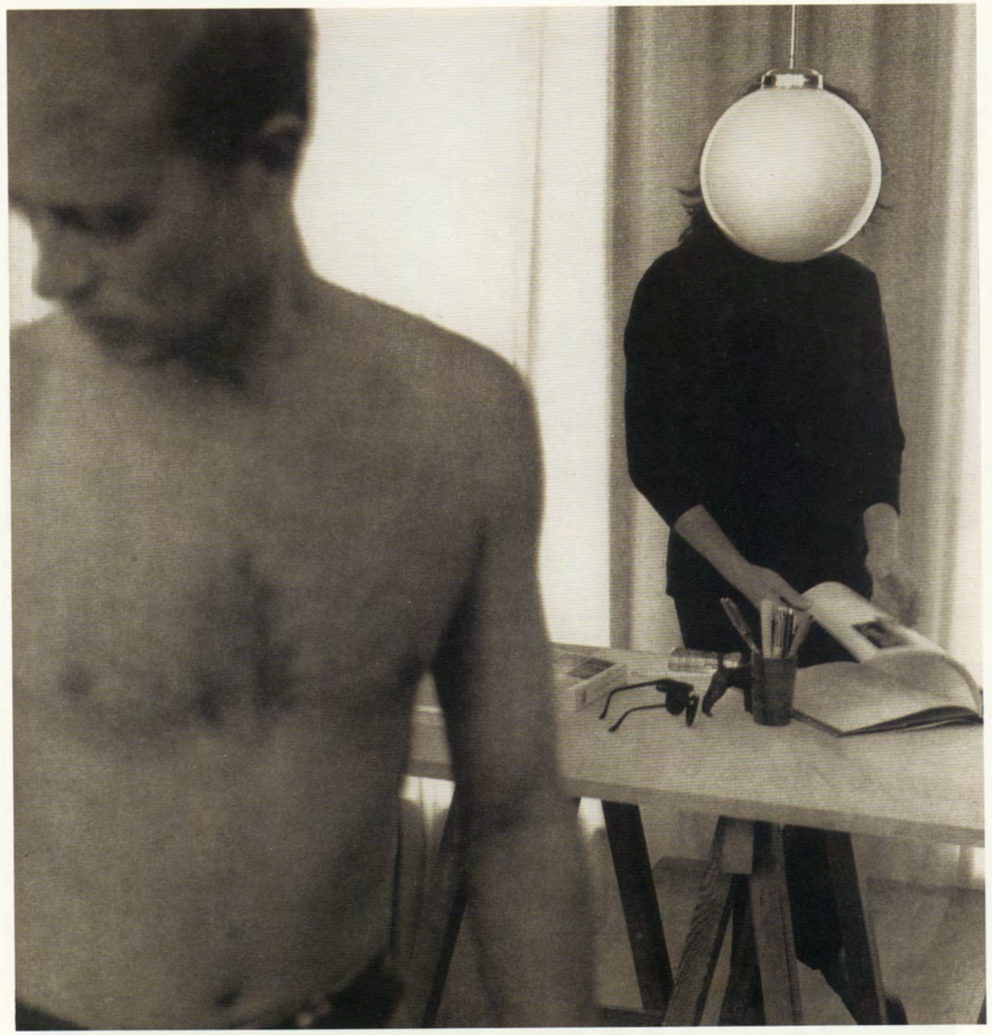
28 OHNE TITEL *1992*

27 UNTITLED *1992*
29 UNTITLED *1992*

27 OHNE TITEL *1992*
29 OHNE TITEL *1992*

25 UNTITLED *1992*

25 OHNE TITEL *1992*



26 UNTITLED *1992*

26 OHNE TITEL *1992*

35 UNTITLED *1993*

35 OHNE TITEL *1993*

2 UNTITLED 'COMALAND' *1987*

2 OHNE TITEL 'COMALAND' *1987*

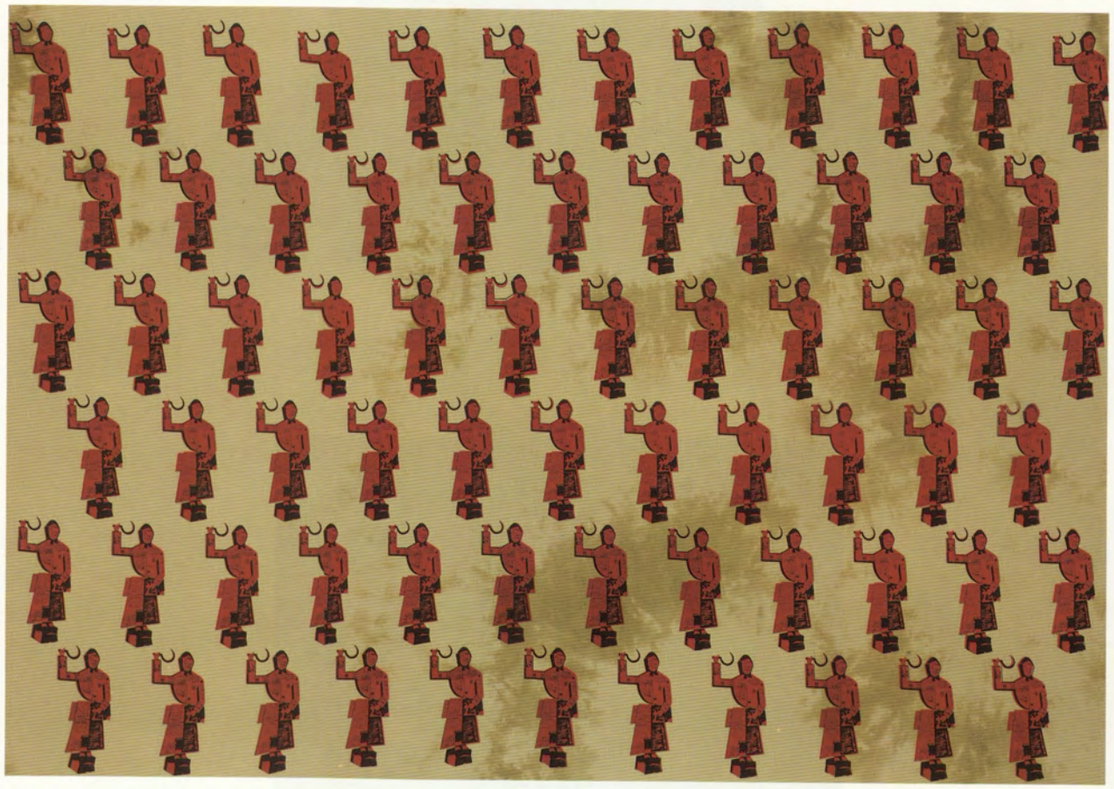
" Ich sehe rote Wolle "
eingefärbtes Wachs,1985

47 'I SEE RED WOOL' TINTED WAX 1985 *1992*
44 'PROFUMO' *1990*

47 'ICH SEHE ROTE WOLLE' EINGEFARBTES WACHS 1985 *1992*

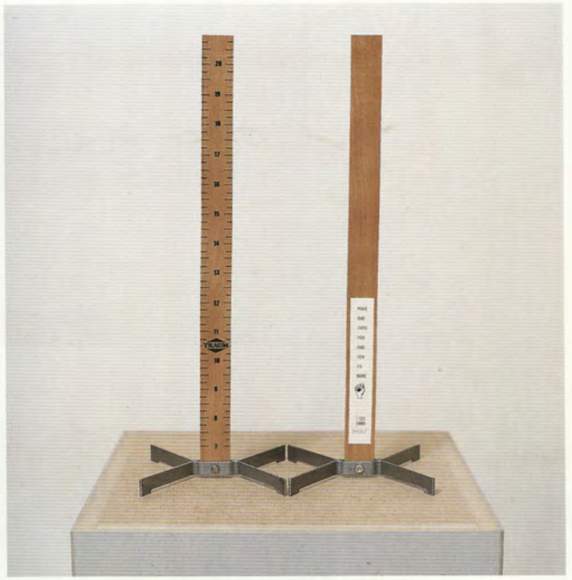
1 UNTITLED *1985*
37 BALACLAVA *1986*

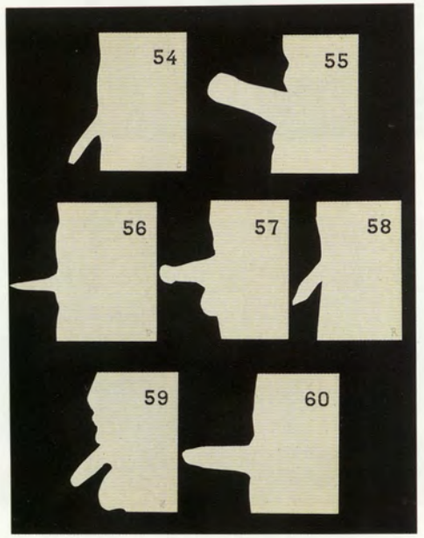
1 OHNE TITEL *1985*
37 BALAKLAVA *1986*



38 UNTITLED *1988*

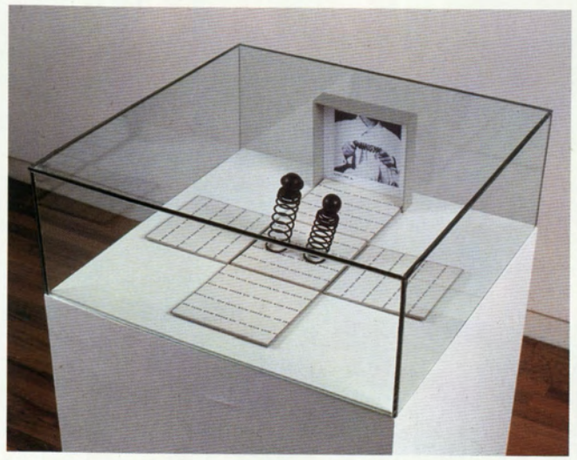
38 OHNE TITEL *1988*

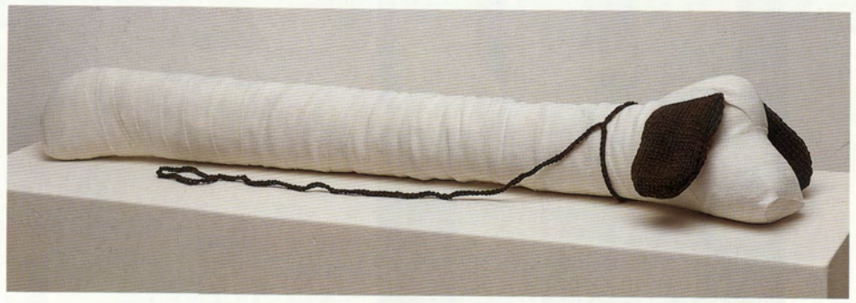




42 UNTITLED (MOUTH SCULPTURE) *1989*
43 'ILLUSION' *1989*
36 'EVERY NIGHT A DREAM VISITS US' *1986*

42 OHNE TITEL (MUNDPLASTIKEN) *1989*
43 'TRAUM' *1989*
36 'JEDE NACHT BESUCHT UNS EIN TRAUM' *1986*



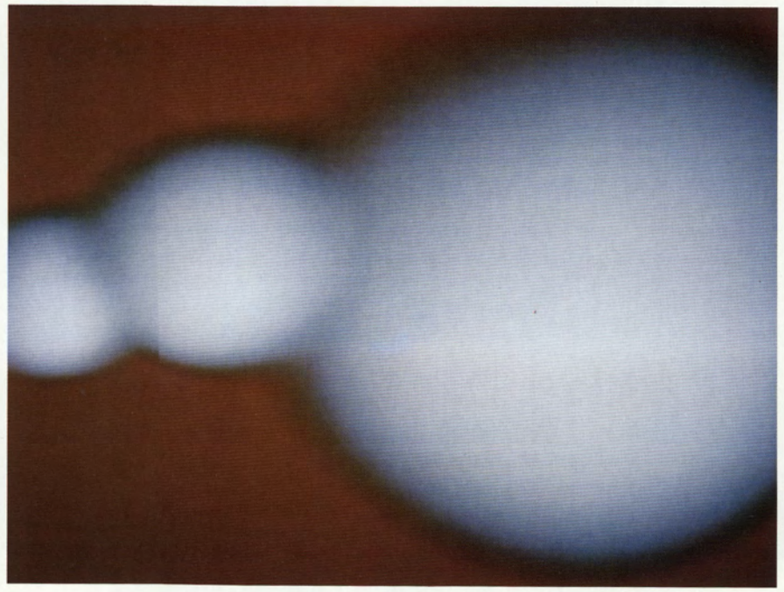


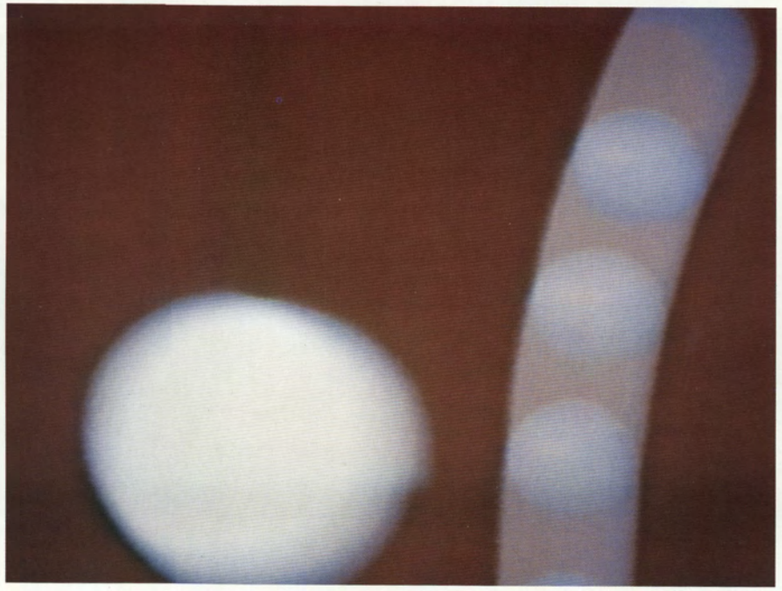
39 SILENT READING IN THE MANNERIST GOTHIC STYLE *1988*
40 'I AM STUMPED' *1988*
45 'I'VE ALWAYS WANTED TO BE SOMETHING SPECIAL' *1992*

39 DAS INTUS LEGERE DURCH DIE SONDERGOTIK *1988*
40 'ICH KENNE MICH NICHT AUS' *1988*
45 'ICH WOLLTE SCHON IMMER ETWAS BESONDERES SEIN' *1992*

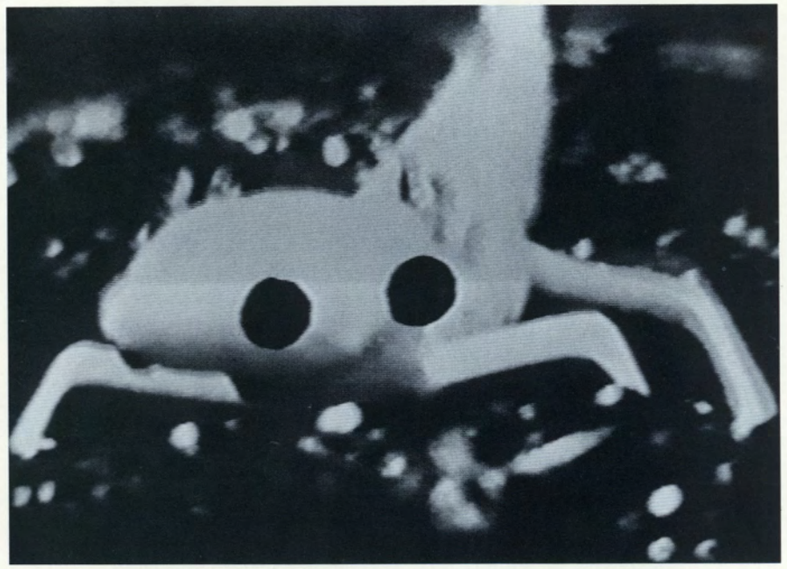
41 UNTITLED *1988*
3 UNTITLED *1989*
46 'I SEEM TO BE A HORSE' *1992*

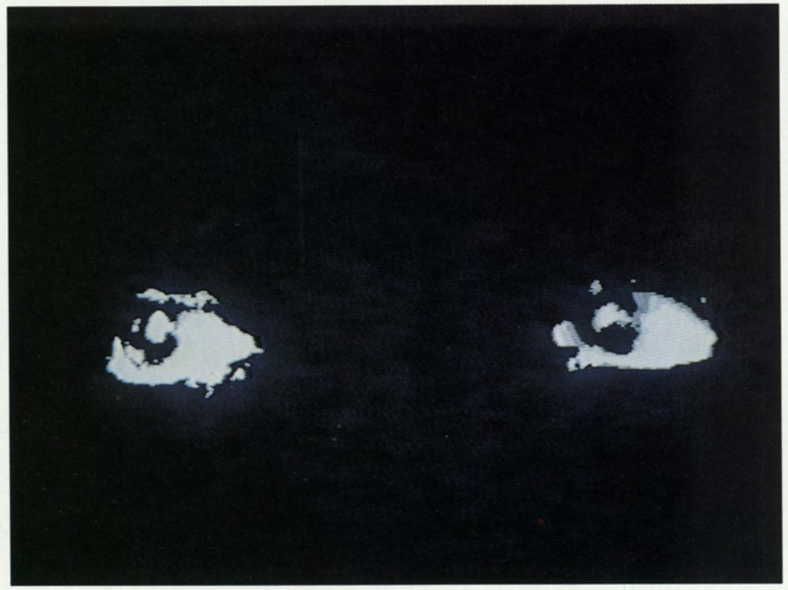
41 OHNE TITEL *1988*
3 OHNE TITEL *1989*





33 'POI POI' *1993*

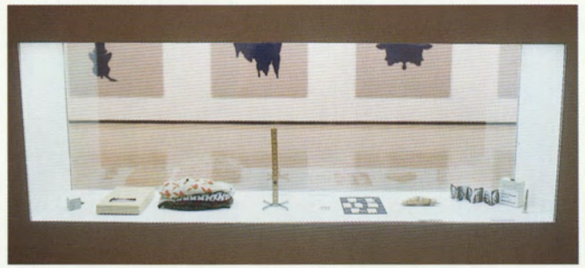


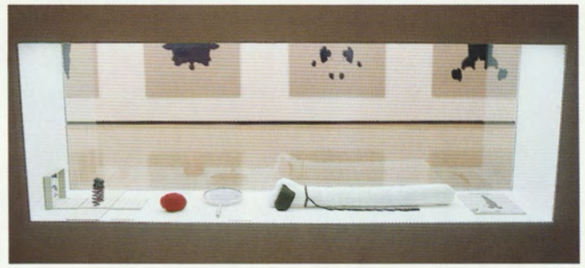


4 ANIMAL FILM *1978-90*
33 'TOI TOI' *1993*

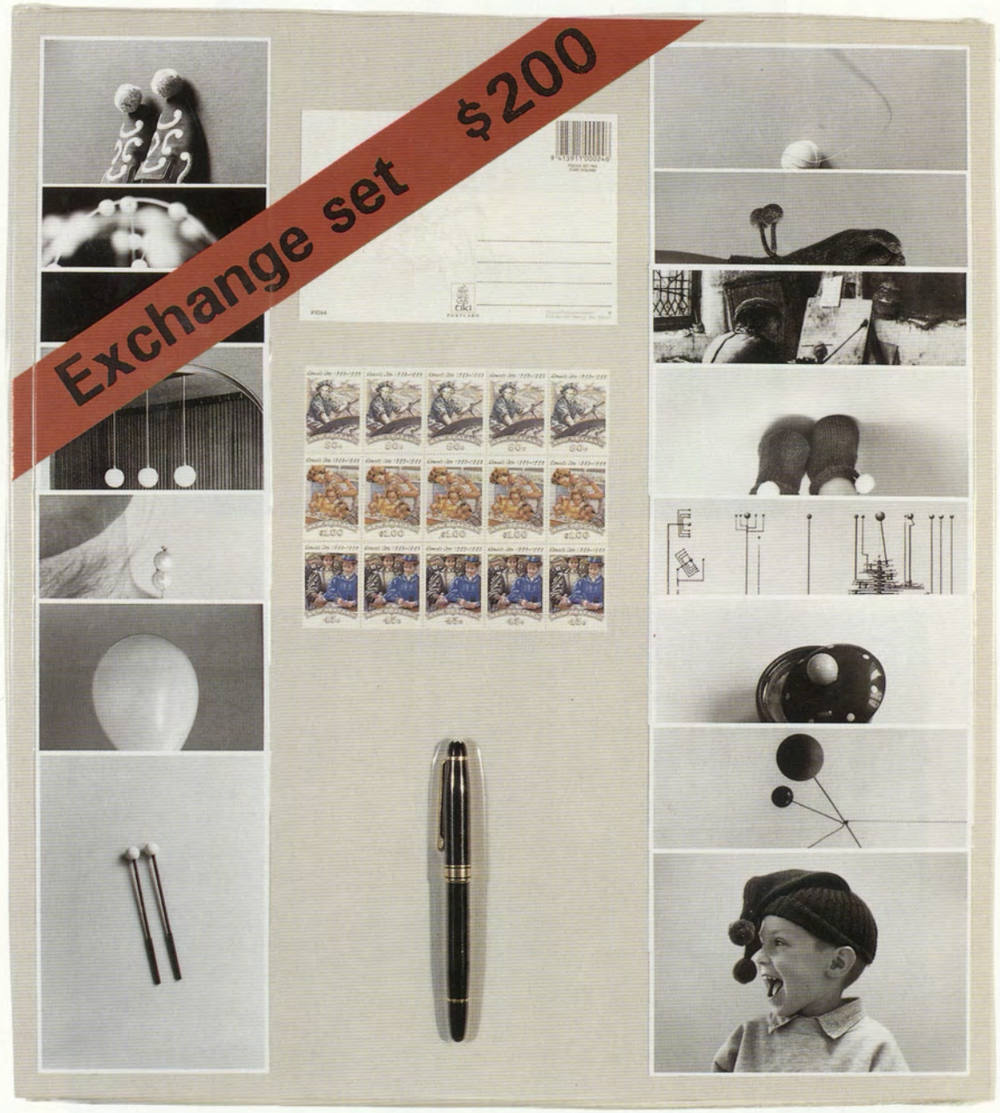
4 TIERFILME *1978-90*

EXHIBITION AT THE CITY GALLERY, WELLINGTON

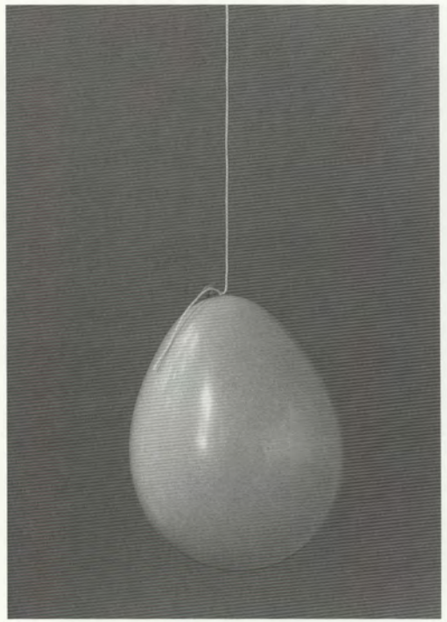


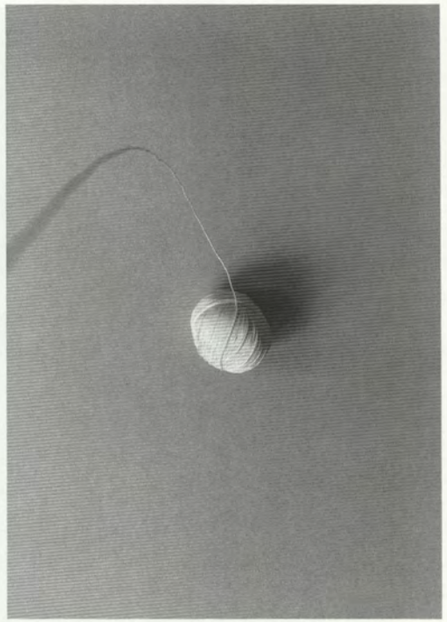


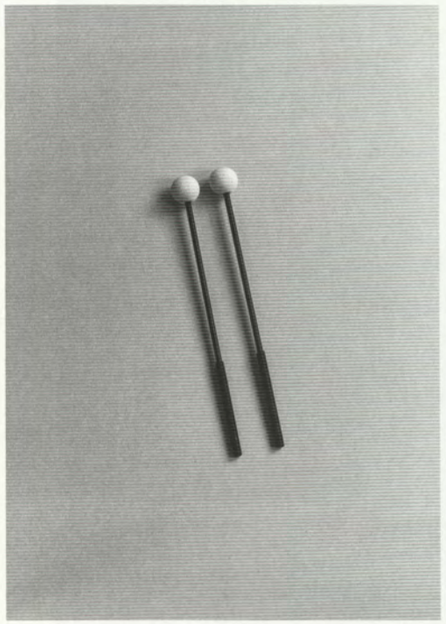
AUSSTELLUNG IN DER CITY GALLERY, WELLING'ON



34 EXCHANGE SET *1993*

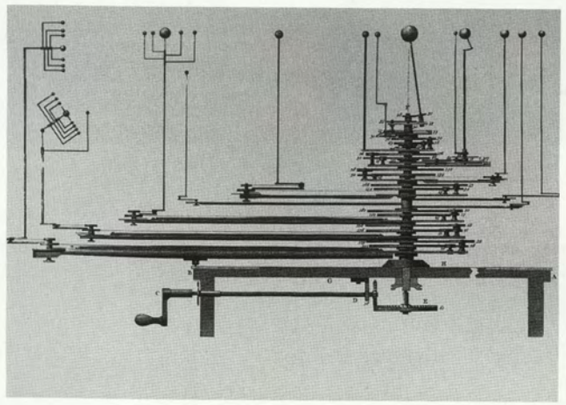


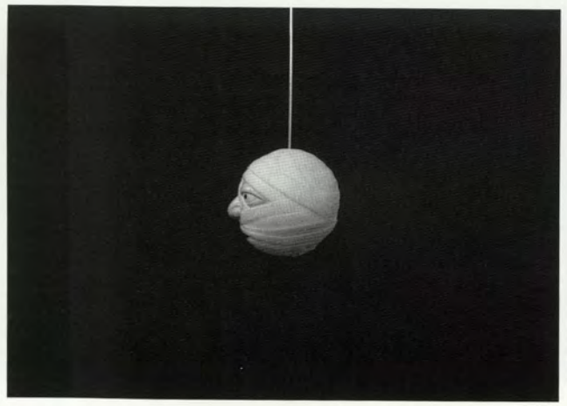


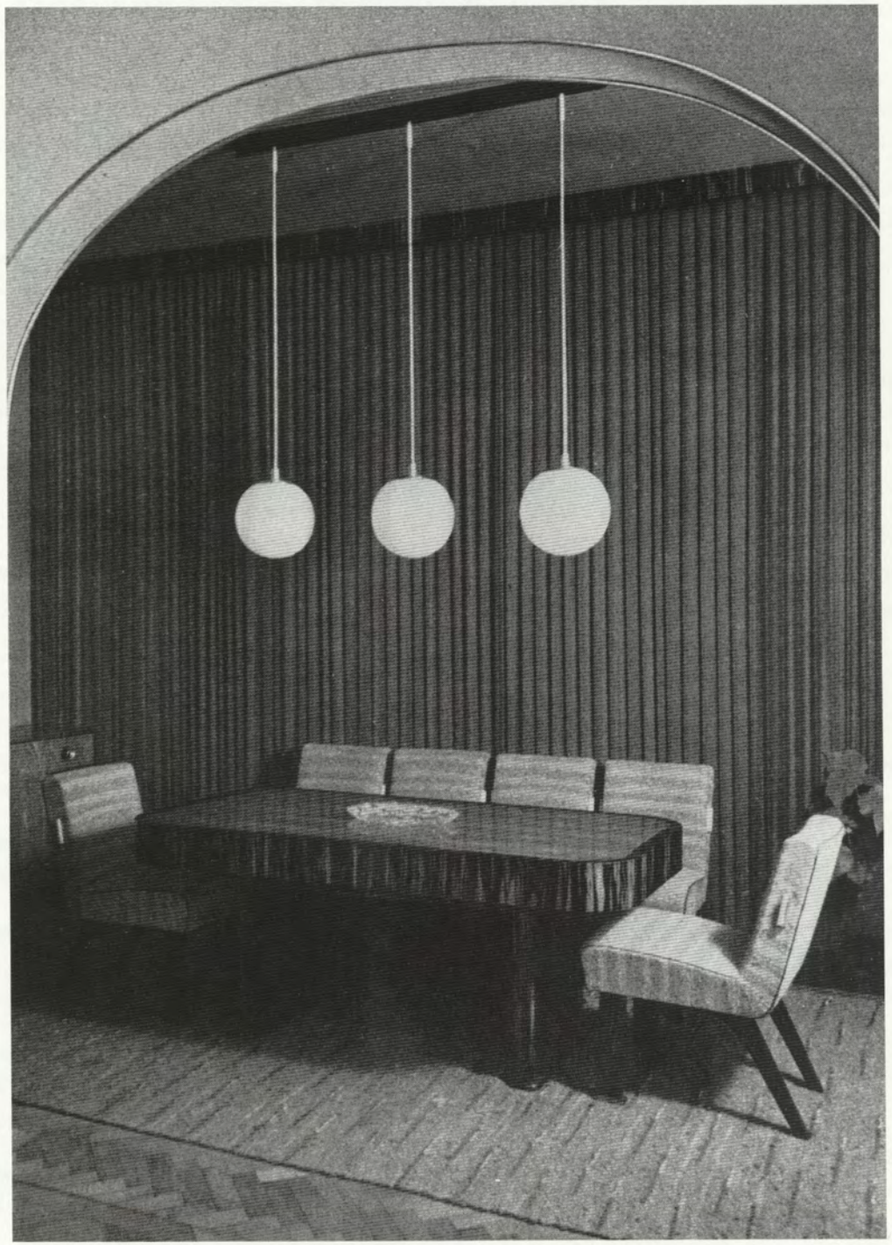


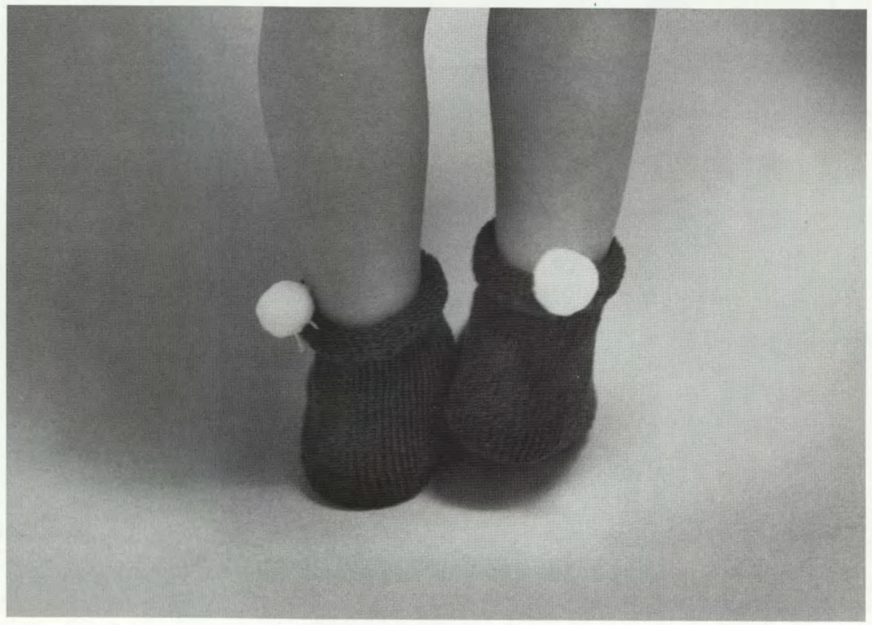
34 EXCHANGE SET (photographs) *1993*

34 EXCHANGE SET (Photos) *1993*









List of Works/Liste der Ausstellungswerke

All works are courtesy of Rosemarie Trockel and the Monika Sprüth Galerie, Cologne, unless otherwise specified. Dimensions are in millimetres, height before width before depth.

Soweit sie nicht anders bezeichnet sind, wurden alle Arbeiten mit der freundlichen Genehmigung von Rosemarie Trockel und der Monika Sprüth Galerie, Köln, zur Verfügung gestellt. Abmessungen sind in Millimeter angegeben, Höhe mal Breite mal Tiefe.

			Page/Seite
1.	*Untitled* 1985 Edge measurement: 145 x 145 x 205 Wooden triangle and hair	*ohne Titel* 1985 Seitenmaße: 145 x 145 x 205 Holzdreieck und Haar	71
2.	*Untitled 'Comaland'* 1987 300 x 170 x 170 Plaster, wood and glass Courtesy of Galerie Ascan Crone, Hamburg	*ohne Titel 'Comaland'* 1987 300 x 170 x 170 Gips, Holz und Glas Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Ascan Crone, Hamburg	69
3.	*Untitled* 1989 300 x 245 Print of a photomontage	*ohne Titel* 1989 300 x 245 Druck einer Photomontage	75
4.	*Animal film* 1978–1990 Video VHS	*Tierfilme* 1978–1990 Video VHS	77
5.	*Untitled* 1991 2600 x 1700 Wool	*ohne Titel* 1991 2600 x 1700 Wolle	48
6.	*Untitled* 1991 2600 x 1700 Wool	*ohne Titel* 1991 2600 x 1700 Wolle	49
7.	*Untitled* 1991 2600 x 1700 Wool	*ohne Titel* 1991 2600 x 1700 Wolle	50
8.	*Untitled* 1991 2600 x 1700 Wool	*ohne Titel* 1991 2600 x 1700 Wolle	51
9.	*Untitled* 1991 2600 x 1700 Wool	*ohne Titel* 1991 2600 x 1700 Wolle	52
10.	*Untitled* 1991 1500 x 1250 x 100 Enamelled steel and hotplates	*ohne Titel* 1991 1500 x 1250 x 100 Emailliertes Stahlblech und Herdplatten	58
11.	*Untitled* 1991 50 x 350 x 600 Enamelled steel and hotplates	*ohne Titel* 1991 50 x 350 x 600 Emailliertes Stahlblech und Herdplatten	60
12 – 21.	*'Someone sentenced to life imprisonment has escaped'* 1992 10 works, each 500 x 650 Watercolour and ink on paper Courtesy of Galerie Ascan Crone, Hamburg	*'Ein zum Leben Verurteilter ist entflohen'* 1992 10 Arbeiten, je 500 x 650 Aquarelle und Tinte auf Papier Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Ascan Crone, Hamburg	53
22.	*The mystery of Malpica* 1992 520 diameter Life-saver and wool	*The mystery of Malpica* 1992 Durchmesser 520 Rettungsring und Wolle	62
23.	*Untitled* 1992 1500 x 1250 x 100 Enamelled steel and hotplates	*ohne Titel* 1992 1500 x 1250 x 100 Emailliertes Stahlblech und Herdplatten	59

		Page/Seite
24. *Untitled* 1992 2 pieces, each 1250 x 1250 x 100 Enamelled steel and hotplates	*ohne Titel* 1992 2 Teile, je 1250 x 1250 x 100 Emailliertes Stahlblech und Herdplatten	60
25. *Untitled* 1992 400 x 500 Heliogravure	*ohne Titel* 1992 400 x 500 Heliogravur	66
26. *Untitled* 1992 500 x 470 Heliogravure	*ohne Titel* 1992 500 x 470 Heliogravur	67
27. *Untitled* 1992 420 x 570 Heliogravure	*ohne Titel* 1992 420 x 570 Heliogravur	65
28. *Untitled* 1992 530 x 430 Heliogravure	*ohne Titel* 1992 530 x 430 Heliogravur	64
29. *Untitled* 1992 470 x 550 Heliogravure	*ohne Titel* 1992 470 x 550 Heliogravur	65
30. *'Collectiv No. 1a'* 1992 470 x 380 Heliogravure (Schenk & Hecker Portfolio)	*'Collectiv No. 1a'* 1992 470 x 380 Heliogravur (Schenk & Hecker Portfolio)	63
31. *'Collectiv No. 1b'* 1992 560 x 380 Heliogravure (Schenk & Hecker Portfolio)	*'Collectiv No. 1b'* 1992 560 x 380 Heliogravur (Schenk & Hecker Portfolio)	63
32. *Snow body* 1993 4000 x 2500 Wool	*Snow body* 1993 4000 x 2500 Wolle	61
33. *'Poi Poi', 'Toi Toi', 'Pearls'* 1993 Film sequence Video VHS	*'Poi Poi', 'Toi Toi', 'Pearls'* 1993 Reihe Video VHS	76
34. *Exchange set* 1993 500 x 950 Cardboard, postage stamps, photographs, postcard, pen, paper and vacuum packing	*Exchange set* 1993 500 x 950 Karton, Briefmarken, Photografien, Postkarten, Kagezschreiber, Papier und Vakuumverpackung	80
35. *Untitled* 1993 597 x 420 Photograph on plexiglass	*ohne Titel* 1993 597 x 420 Photo auf Plexi	68

Multiples

36. *'Every night a dream visits us'* 1986 Cardboard: 260 x 200 Envelope: 162 x 110 Cardboard and paper	*'Jede Nacht besucht uns ein Traum'* 1986 Karton: 260 x 200 Umschlag: 162 x 110 Karton und Papier	73
37. *Balaclava* 1986 5 items, each approximately 280 x 140 x 50 Wool and cardboard	*Balaklava* 1986 5 Einzelstücke, jedes ungefähr 280 x 140 x 50 Wolle und Karton	71
38. *Untitled (After El Lissitzsky)* 1988 1900 x 2700 Silkscreen on cotton	*ohne Titel (Nach El Lissitzsky)* 1988 1900 x 2700 Siebdruck auf Baumwolle	72
39. *Silent reading in the mannerist gothic style* 1988 128 x 100 x 55 Silver, cardboard and paper	*Das Intus Legere durch die Sondergotik* 1988 128 x 100 x 55 Silber, Karton und Papier	74
40. *'I am stumped'* 1988 155 x 165 x 165 Bronze, photo, paper, linen and cardboard	*'Ich kenne mich nicht aus* 1988 155 x 165 x 165 Bronze, Photo, Papier, Leinen und Karton	74
41. *Untitled* 1988 2000 x 500 x 300 Shirt and spider webs in vitrine	*ohne Titel* 1988 2000 x 500 x 300 Hemd und Spinnweben in einer Vitrine	75
42. *Untitled (Mouth sculpture)* 1989 60 x 60 x 20 Silver, cardboard, paper and chewing gum	*ohne Titel (Mundplastiken)* 1989 60 x 60 x 20 Silber, Karton, Papier und Kaugummi	73
43. *'Illusion'* 1989 Height: 385 Wood, metal and paper	*'Traum'* 1989 Höhe: 385 Holz, Metall und Papier	73
44. *'Profumo'* 1990 205 diameter Mirror in silver frame	*'Profumo'* 1990 Durchmesser 205 Spiegel in Silberrahmen	70
45. *'I've always wanted to be something special'* 1992 130 x 900 x 130 Wool, cotton and synthetic material	*'Ich wollte schon immer etwas Besonderes sein'* 1992 130 x 900 x 130 Wolle, Baumwolle und Kunstfaser	74
46. *'I seem to be a horse'* 1992 5 potholders 340 x 220 Wool	*'I seem to be a horse'* 1992 5 Topflappen 340 x 220 Wolle	75
47. *'I see red wool' tinted wax 1985* 1992 130 diameter Wool, glass and plastic	*'Ich sehe rote Wolle' eingefarbtes Wachs 1985* 1992 Durchmesser 130 Wolle, Glas und Plastik	70

Photography Credits

References are to List of Works numbers except where otherwise specified

Courtesy of the Monika Sprüth Galerie, Cologne: 1, 3, 4, 12 to 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47

Photographs by Michael Roth: 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 23, 24, 32, 33, 34, 37. Also installation photographs: pp 2, 78, 79

Photographien

Hinweise beziehen sich auf Liste der Ausstellungswerke nummern sofern nicht anders angegeben

Mit freundlicher Genehmigung der Monika Sprüth Galerie, Köln: 1, 3, 4, 12 bis 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47

Photographien von Michael Roth: 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 23, 24, 32, 33, 34, 37. Als Installationsphotos: S. 2, 78, 79

Exhibitions / Ausstellungen

Solo Exhibitions/ Einzelausstellungen

1983
Galerie Philomene Magers, Bonn;

Monika Sprüth Galerie, Cologne/Köln

1984
Galerie Stampa, Basel

Monika Sprüth Galerie, Cologne/Köln

Galerie Ascan Crone, Hamburg

1985
Galerie Folker Skulima, Berlin

Rheinisches Landesmuseum, Bonn

1986
Galerie Erika & Otto Friedrich, Bern

Monika Sprüth Galerie, Cologne/Köln

1987
Galerie Ascan Crone, Hamburg

Galerie Tanit, Munich/München

1988
Barbara Gladstone Gallery, New York

Galerie Erika & Otto Friedrich, Bern

Galerie Stampa, Basel

Projects: Rosemarie Trockel, Museum of Modern Art, New York

Rosemarie Trockel, Kunsthalle, Basel; Institute of Contemporary Arts, London

1989
Donald Young Gallery, Chicago

Galerie Erika & Otto Friedrich, Bern

1990
Kunstverein Schwerte, Schwerte

Galerie Michael Werner, Cologne/Köln

Galleri Susanne Ottesen, Copenhagen/Kopenhagen

1991
Galerie Amelio-Brachot/*Piece Unique*, Paris

Galerie Erika & Otto Friedrich, Bern

Galerie Samia Saouma, Paris

Mario Diacono, Boston

Rosemarie Trockel, Institute of Contemporary Art, Boston; University Art Museum, Berkley; Museum of Contemporary Art, Chicago; The Power Plant, Toronto; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Stuart Regen Gallery, Los Angeles

Rosemarie Trockel: Papierarbeiten, Museum für Gegenwartskunst, Basel; Neuer Berliner Kunstverein; Kunstmuseum St Gallen; Kunstraum München; Statens Museum for Kunst, Copenhagen/Kopenhagen; Museum Ludwig, Cologne/Köln

1992
Galerie Karlheinz Meyer, Karlsruhe

Monika Sprüth Galerie, Cologne/Köln

Museum of Contemporary Art, Helsinki

Galerie Ascan Crone, Hamburg

1993
Le Case d'Arte, Milan/Mailand

Galerie Xavier Hufrens, Brussels

Kunststation Sankt Peter, Cologne

Rosemarie Trockel, City Gallery, Wellington

Group Exhibitions/ Gemeinschaftsausstellungen

1982
Ausstellung Maria-Hilf, Cologne/Köln

Circolo Artistico, Bologna

La linea d'ombra, Galleria d'Arte Moderna, Copparo, Italy/Italien

Licht bricht sich in den oberen Fenstern, Klapperhof 33, Cologne/Köln

1984
Arbeiten auf Papier, Galerie Barbara Jandrig, Krefeld

Bella figura, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg; Museum van Bommel-van Dam, Venlo, Netherlands/Niederlande
Kunstverein Lübeck, Kunstlandschaft BRD

Une sélection de la collection particulière de Joshua Gessel, Halle Sud, Geneva/Genf

1985
Ars viva 85/86, Arbeiten mit/auf Papier, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin; Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen

Eau de Cologne, Monika Sprüth Galerie, Cologne/Köln

Kölner Herbst-Salon, Museum Ludwig, Cologne/Köln

Kunst mit Eigensinn, Museum Moderner Kunst and Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna/Wien

Perspectiven, Art 85, Basel

PHASE II, Steirischer Herbst, Palais Attems, Graz

Synonyme für Skulptur, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Trockel, Semmer, Koether, La Grande Serre, Rouen

Primer salon irrealista, Galerie Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife

1986
Junge rheinische Kunst, Galerie Shipka, Sofia, Bulgaria/Bulgarien

Memento mori, Centro Cultural de Arte Contemporaneo, Mexico City/Mexiko City, Mexico/Mexiko

Origins, originality and beyond: sixth Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Sonsbeek '86, Arnheim

What it is, Tony Shafrazi Gallery, New York

1987
Art from Europe, Tate Gallery, London

Balkon, Kulturreferat der Stadt München, Munich/München

Comic iconoclasm, Institute of Contemporary Arts, London; Douglas Hyde Gallery, Dublin; Cornerhouse Gallery, Manchester

Denkpause: pause for thought, Karsten Schubert and Interim Art, London

80-Les peintres d'Europe, Strasbourg/Straßburg

Einblicke: 35 Jahre Künstlerförderung des Kulturkreises im BDI, Bundeskanzleramt, Bonn

Hacen lo que quieren, Museo de Arte Contemporaneo de Sevilla, Seville/Sevilla

Invitation exhibition, Curt Marcus Gallery, New York

Jutta Koether, Bettina Semmer, Rosemarie Trockel, La Máquina Española, Seville/Sevilla

Kunst RAI 87, Amsterdam

Monika Sprüth Galerie, Cologne/Köln
New renaissance voices, Rastovski Gallery, New York

Room enough, Suermondt-Museum, Aachen

Similia/dissimilia, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Wallach Gallery, Columbia University; Leo Castelli Gallery, New York; Sonnabend Gallery, New York

1988
Arbeit in Geschichte — Geschichte in Arbeit, Kunstverein und Kunsthaus, Hamburg

BiNATIONALE: German art of the late 80s, Städtische Kunsthalle, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; Institute of Contemporary Art and Museum of Fine Art, Boston

Camouflage, The Scottish Arts Council, Edinburgh/Edinburg

1988 Carnegie International, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania/Pennsylvanien

Cultural geometry, DESTE Foundation for Contemporary Art, Athens/Athen

Fischli/Weiss, Leccia, Rüff, Trockel, Centre d'Art Contemporain, Geneva/Genf

Kölner Kunst, Kunstforeningen, Copenhagen/Kopenhagen, and Horsens Kunstmuseum, Lunden

Kunst der Gegenwart aus der Bundesrepublik Deutschland, Dublin, Belfast, Limerick, and Cork

Made in Cologne, DuMont Kunsthalle

Media post Media, Scott Hanson Gallery, New York

The multiple object, Bank of Boston Gallery, Boston

Sculpture, Brooke Alexander, New York

A thick layer underfoot, Galerie Hulkens-Noirhomme, Brussels/ Brüssel

Walk out to winter, Bess Cutler Gallery, New York

Walter Dahn and Rosemarie Trockel, Galerie Philomene Magers, Bonn

Wechselströme — Kontemplation, Expression, Konstruktion. Deutsche Kunst Heute, Bonner Kunstverein, Bonn

Works on paper, Curt Marcus Gallery, New York

1989
Art from Köln, Tate Gallery, Liverpool

Bilderstreit: Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Museum Ludwig in den Rheinhallen der Kölner Messe, Cologne/Köln

Einleuchten, Deichtorhallen, Hamburg

2000 Jahre — Die Gegenwart der Vergangenheit, Bonner Kunstverein, Bonn

Mondi possibili, Le Case d'Arte, Milan/Mailand

Objet/objectif, Galerie Templon, Paris

Prospect 89, Frankfurter Kunstverein und Schirn Kunsthalle, Frankfurt

Psychological abstraction, House of Cyprus, Athens/Athen

Refigured painting: the German image 1960 – 88, Solomon R Guggenheim Museum, New York; Toledo Museum of Art, Ohio; Kunstmuseum, Düsseldorf; Schirn Kunsthalle, Frankfurt

Scripta manent-verba volant, Monika Sprüth Galerie, Cologne/ Köln

Skulls, Galleri Susanne Ottesen, Copenhagen/Kopenhagen

I triennal de dibuix Joan Miro, Barcelona

Das Verhältnis der Geschlechter, Bonner Kunstverein, Bonn

Vom Kriege, Grazer Kunstverein, Graz

Works on paper, David Nolan Gallery, New York

Zeichnung + Skulptur, Stampa Galerie, Basel

1990
Artistes de Colonia, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona

Barbara Gladstone Gallery, New York

Berlin März 1990, Wiensowski & Harbord, Berlin

A la bibliothek, Salzburger Kunstverein, Salzburg; Städtisches Museum, Mülheim

Le choix des femmes, Le Consortium, Dijon

Compositions, Galerie Anne de Villepoix, Paris

The readymade boomerang: certain relations in 20th century art: the eighth Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose, Barbara Gross Galerie, Munich/München; Städtische Galerie, Göppingen/Göppingen

Faces, Marc Richards Gallery, Los Angeles

Half-truths, Parrish Art Museum, Southampton, New York

Galerie Sofia Ungers, Cologne/Köln

Israel Museum, Jerusalem

Jardins de bagatelle, Galerie Tanit, Munich/München

Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Museum Wiesbaden

Lotte or the transformation of the object, Grazer Kunstverein, Graz, und Akademie der Bildenden Künste, Vienna/Wien

Neue Arbeiten, Galleri Susanne Ottesen, Copenhagen/Kopenhagen

New works for different places, TSWA, Glasgow

Pharmakon '90, Tokyo/Tokio

Representation — non-representation, Security Pacific Gallery, Costa Mesa, California/Kalifornien

Stuart Regen Gallery, Los Angeles

Takeover, Fabian Carlsson Gallery, London

3 Tage Umhausen, Umhausen, Österreich

A vint minuts de Paris, Galerie Joan Prats, Barcelona

Worlds, Joensuu Art Museum, Finland/Finnland

1991
Art Cologne, Cologne/Köln

Außerhalb von Mittendrin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin

Das Bild nach dem letzten Bild, Galerie Metropol, Vienna/Wien

Bilder zur Bibel heute, Frankfurter Bibelgesellschaft, Frankfurt

Bildlicht, Museum Moderner Kunst, Vienna/Wien

Galerie Wanda Reiff, Maastricht

Gulliver's travels, Galerie Ungers, Cologne/Köln

Kunstfonds — 10 Jahre, Bonner Kunstverein, Bonn

Metropolis, Berlin

Objects for the ideal home, Serpentine Gallery, London

Sculptors' drawings, Paula Cooper Gallery, New York

Un secreto fluir, Galerie la Máquina Española, Madrid

Zone D-Innenraum, Förderkreis der Leipziger Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig

1992
Allegories of modernism: contemporary drawing, Museum of Modern Art, New York

Al(l)ready made, Het Kruithuis, s'Hertogenbosch

Animals, Galerie Anne de Villepoix, Paris; Kubinski, Cologne/Köln

Ars pro domo, Museum Ludwig, Cologne/Köln

Ceci n'est pas une image, Musée des Beaux-Arts, André Malraux, Le Havre; Usine-Fromage, Ecole D'Architecture, Rouen; Musée de Ancien évêché, Evreux

De Pont Stichting, Tilburg

Drawn in the '90s, Katonah Museum of Art, New York

Finale, Josef-Haubrich Kunsthalle, Cologne/Köln

Galleri Susanne Ottesen, Copenhagen/Kopenhagen

Mind the gap, Gimpel Fils, London

Das offene Bild – Aspekte der Moderne in Europa nach 1945, Westfälisches Landesmuseum, Münster

1993
Huntsville Museum of Art, Alabama

Illingworth Kerr Gallery, Alberta College of Art, Calgary

Sculpture and multiples, Brooke Alexander, New York

Subversion des Lachens, Museum am Ostwall, Dortmund

Bibliography / Bibliographie

Catalogues/Kataloge

Amman, Jean-Christophe. *Richard Artschwager, Bruce Nauman, Ed Ruscha, Rosemarie Trockel*, Frankfurt: Museum für Moderne Kunst.

Arbeit in Geschichte — Geschichte in Arbeit, Hamburg: Hamburg Kunstverein, 1988. Essay by/von Georg Bussmann.

Ars viva 1985/86, Arbeiten mit/auf Papier, Berlin: Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin und Leverkusen: Erholungshaus der Bayer AG, 1985.

Art from Europe, London: Tate Gallery, 1987. Essay by/von Catherine Lacey.

Balkon, Munich/München: Kulturreferat der Stadt München, 1987. Essay by/von Gislind Nabakowski.

Bella figura, Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1984. Essay by/von Karl-Egon Vester.

Bleich-Rossi, A ed. *PHASE II, Steirischer Herbst*, Graz: Kulturreferat der Stadt Graz, 1985.

Camouflage, Edinburgh/Edinburg: Scottish Arts Council, 1988.

Comic iconoclasm, London: Institute of Contemporary Arts, 1987. Essay by/von Iwona Blazwick.

Crone, Rainer ed. *Similia/Dissimilia*, New York: Rizzoli, 1988. Essay by/von Kirby Gookin.

Cultural geometry, Athens/Athen: DESTE Foundation for Contemporary Art, 1988.

Denkpause: pause for thought, London: Karsten Schubert and/und Interim Art, 1987. Essay by/von Stuart Morgan.

Rosemarie Trockel, Boston: Mario Diacano, 1991.

Dickhoff, Wilfried ed. *Rosemarie Trockel*, London: Institute of Contemporary Arts, and/und Basel: Kunstmuseum Basel, 1988.

Dickhoff, Wilfried ed. *Rosemarie Trockel: Bilder-Skulpturen-Zeichnungen*, Cologne/Köln: Rheinland Verlag, 1985.

Eau de Cologne, Cologne/Köln: Monika Sprüth Galerie, 1985.

80-Les peintres d'Europe, Strasbourg/ Straßburg, 1987.

Einblicke: 35 Jahre Künstlerförderung des Kulturkreises im BDI, Bonn: Bundeskanzleramt, 1987.

Exchange Germany — Ireland, Dublin: The Arts Council of Ireland, 1988. Essay by/von Klaus Honnef.

Gohr, Siegfried, and/und Johannes Gachnang. *Bilderstreit: Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Cologne/Köln: DuMont, 1989.

Half-truths, New York: Parrish Art Museum, 1990. Essay by/von Marge Goldwater.

Hacen lo que quieren, Sevilla: Museo de Arte Contemporaneo de Sevilla, 1987. Essay by/von Margarethe Jochimsen.

Harten, Jürgen, and/und David A Ross eds. *Binationale: German art of late 80s*, Cologne/Köln: DuMont, 1988.

Heymer, Kai and/und Hugo von Hoffmannsthal. *Rosemarie Trockel: die Rorschach-Bilder*, Hamburg: Galerie Ascan Crone, 1992.

Jutta Koether, Bettina Semmer, Rosemarie Trockel, Seville/Sevilla: La Máquina Española, 1987. Essay by/von Diedrich Diederichsen.

Keller, Rebecca. *Rosemarie Trockel*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1991.

Koepplin, Dieter. *Rosemarie Trockel: Papierarbeiten*, Basel: Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung 1991.

Kölner Kunst, Copenhagen/ Kopenhagen: Kunstforeningen, 1988. Essay by/von Kirsten Ortwed.

Krens, Thomas, Michael Govan, and/und Joseph Thompson, eds. *Refigured painting: the German image 1960–1988*. Munich/ München: Prestel, 1989.

Kunstlandschaft BRD, Lübeck Kunstverein, 1984. Essay by/von Wulf Schadendorf.

Licht bricht sich in den oberen Fenstern, Cologne/Köln: Klapperhof 33, 1982.

Sie machen was sie wollen: Junge rheinische Kunst, Sofia/Sofia, Bulgaria/Bulgarien: Galerie Shipka, 1986.

Made in Cologne/Köln, Cologne/Köln: DuMont, 1988. Essay by/von Klaus Honnef.

Media post media, New York: Scott Hanson Gallery, 1988. Essays by/von Tricia Collins and/und Richard Milazzo.

Origins, originality beyond, Sydney: Sixth Biennale of Sydney, 1986.

Pietrantonio, Giacinto di and/und Gilberto Pellizzola eds. *La linea d'ombra*, Copparo, Italy/Italien: Galleria d'Arte Moderna, 1982.

Primer salón irrealista, Santa Cruz de Tenerife: Galeria Leyendecker, 1986. Essay by/von Wilfried Dickhoff.

Prischl-Maier, Monika ed. *Kunst mit Eigensinn*, Vienna/Wien: Locker, 1985.

Projects: Rosemarie Trockel, New York: Museum of Modern Art, 1988. Essay by/von Jennifer Wells.

Prospect 89, Frankfurt: Frankfurter Kunstverein, 1989. Essay by/von Peter Weiermair.

The readymade boomerang: certain relations in 20th century art, Sydney: Eighth Biennale of Sydney, 1990.

Representation — non-representation, California/Kalifornien: Security Pacific Gallery, 1990. Essay by/von John C Welchman.

Room enough, Aachen: Suermondt Museum, 1987.

Rose, Bernice. *Allegories of modernism: contemporary drawing*, New York: Museum of Modern Art, 1992.

Rosemarie Trockel: neue Arbeiten, Cologne/Köln: Galerie Michael Werner, 1990.

Rosemarie Trockel: Plastiken 1982-83, Bonn: Galerie Philomene Magers and/und Cologne/Köln: Monika Sprüth Galerie, 1983. Essay by/von Wilfried Dickhoff.

Rosemarie Trockel: Skulpturen und Bilder, Hamburg: Galerie Ascan Crone, 1984. Essays by/von A R Penck and/und Reiner Speck.

Rosemarie Trockel, Cologne/Köln: Monika Sprüth Galerie and/und Munich/München: Galerie Tanit, 1986. Essay by/von Peter Weibel.

Rosemarie Trockel, Basel: Kunsthalle, and/und London: Institute of Contemporary Arts, 1988. Essays by/ von Jean-Christophe Ammann, Peter Weibel and/und Wilfried Dickhoff.

Rosemarie Trockel, A R Penck, Cologne/Köln: Galerie Michael Werner and/und Monika Sprüth Galerie, 1990.

Une sélection de la collection particulière de Joshua Gessel, Geneva/Genf: Halle Sud, 1984. Essays by/von Renate Cornu and/und Joshua Gessel.

Serota, Nicholas ed. *Art from Köln*, Liverpool: Tate Gallery, 1989. Essay by/von Jutta Koether.

Sonsbeek 86, Utrecht: Veen. Reflex, 1986. Essay by/von Saskia Bos.

Stich, Sidra ed. *Rosemarie Trockel*, Boston: Institute of Contemporary Art, 1991.

Synonyme für Skulptur, Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1985.

A thick layer underfoot, Brussels/Brüssel: Galerie Hufkens-Noirhomme, 1988.

Trockel, Semmer, Koether, Rouen: La Grande Serre, 1985.

Das Verhältnis der Geschlechter, Bonn: Bonner Kunstverein, 1989. Essay by/von Margarethe Jochimsen.

Wechselströme — Kontemplation, Expression, Konstruktion. Deutsche Kunst Heute, Bonn: Bonner Kunstverein, 1988. Essay by/von Annelie Pohlen.

What it is, New York: Tony Shafrazi Gallery, 1986. Essay by/von Wilfried Dickhoff.

Articles/Artikel

Anderle, Claudia. 'Rosemarie Trockel: Freude aus Verunsicherung zieh'n' *NOEMA* 22, January – March/Januar – März 1989, pp 30–33.

A.T. 'Wollust' *Wolkenkratzer* 9, November – December/November – Dezember 1985, p 41.

Bacchetta, Veronique. 'Provokation und poetisches Rätsel/Provocation and poetic enigma' *Parkett* 33, September/September 1992, pp 32–40.

Berkson, Bill. 'Rosemarie Trockel at the University Art Museum' *Art in America* 80, February/Februar 1992, p 127.

Beyer, Lucie. 'Rosemarie Trockel' *Flash Art* 118, June/Juni 1984, p 74.

'Bildanthologie' *Kunstforum* 62, June/Juni 1983, pp 120–121.

Caley, Shaun. 'Rosemarie Trockel' *Flash Art* 140, May – June/Mai – Juni 1988, p 103.

Cameron, Dan. 'In the realm of the

hyper-abstract' *Arts* 61 No. 3, November/November 1986, pp 35–40.

Carpenter, Merlin. '*Art from Köln*: Tate Gallery Liverpool' *Artscribe* 77, September – October/September – Oktober 1989, pp 77–78.

Cone, M. exhibition review *Arts* 66, March/März 1992, p 93.

'Conversation between Rosemarie Trockel and Monika Sprüth' *Eau de Cologne* 1, November/November 1985, pp 28–29.

Cooke, Lynn. "*A distanced view*" at the New Museum *Artscribe* 61, January – February/Januar – Februar 1987, pp 68–70.

Cotter, Holland. 'Rosemarie Trockel' *Art in America* 76 No. 4, April/April 1988, p 207.

Cotter, Holland. 'Rosemarie Trockel' *Arts* 65 No. 5, January/Januar 1989, p 81.

Cottingham, L. 'Rosemarie Trockel' *Flash Art* 144, January – February/Januar – Februar 1989, p 119.

Danto, Arthur. 'Rosemarie Trockel' *The Nation*, October/Oktober 1991, pp 420–423.

Dickhoff, Wilfried. 'Schein des Scheines — oder was?' *Kunstforum* 68, December/Dezember 1983, pp 43–53.

Drateln, Doris von. 'Endlich ahnen, nicht nur wissen' *Kunstforum* 93, February – March/Februar – März 1988, pp 210–217.

Drier, Deborah. 'Spiderwoman' *Artforum* 30 No. 1, September/September 1991, pp 119–123.

Dubrow, Norman. 'The neo tendencies of the late '80s' *Drawing* 12, March – April/März – April 1991, pp 121–124.

'Entdeckt' *Art* 2, February/Februar 1984.

Godfrey, Tony. 'Report from Germany: a tale of four cities' *Art in America* 76 No. 11, November/November 1988, pp 33–41.

Goodeve, Thyrza Nichols. 'To tame the wild profusion of existing things' *Artforum* 30 No. 1, September/September 1991, pp 120–121.

Haase, Amine. 'Umgang mit der Kunstgeschichte' *Kölner Stadtanzeiger* August/August 9, 1985.

Graw, Isabelle. 'Rosemarie Trockel, A R Penck: space switch' *Flash Art* 155, November – December/November – Dezember 1990, p 150.

Hixon, Kathryn. *Arts 64*, September/September 1989, p 106.

'Insert: Rosemarie Trockel' *Parkett* 14, 1987, pp 100–116.

Johnson, Ken. 'Tales from the dark side' *Art in America* 76 No. 12, December/Dezember 1989, pp 140–143.

Kandel, Susan. 'Liz Larner, Rosemarie Trockel and Meg Webster' *Arts* 64, May/Mai 1990, p 123.

Koether, Jutta. 'Interview with Rosemarie Trockel' *Flash Art* 134, May/Mai 1987, pp 40–42.

Koether, Jutta. 'Pure invention' *Flash Art* 127, April/April 1986, pp 48–51.

Koether, Jutta. 'The resistant art of Rosemarie Trockel' *Artscribe* 62, March – April/März – April 1987, pp 54–55.

Koether, Jutta. 'Rosemarie Trockel/A R Penck' *Artscribe* 83, September – October/September – Oktober 1990, pp 92–93.

Kindermann, Angelika. 'Attacken auf männliche Symbole' *Art* 4, 1991, pp 136–137.

Krebs, Edith. 'Katharina Fritsch/Rosemarie Trockel' *NOEMA* 20, September – October/September – Oktober 1988, p 79.

Leigh, Christian. 'Rosemarie Trockel' *Artforum* 26 No. 10, Summer/Sommer 1988, pp 135–136.

'Lettera da Colonia' *Domus* 667, December/Dezember 1985, p 73.

Levin, Kim. 'Little somethings' *Village Voice*, March/März 22 1988, p 94.

LLoyd, Jill. 'German sculpture since Beuys: disrupting consumerist culture' *Art International* 6, Spring/Frühjahr 1989, pp 8–16.

Malen, Lenore. 'Rosemarie Trockel' *Artnews* 87 No. 6, Summer/Sommer 1988, p 179.

Messler, Norbert, 'Art and value', interview. *Art International* 12, Autumn/Herbst 1990, pp 48–49.

Messler, Norbert. 'Rosemarie Trockel' *Artforum* 29 No. 2, October/Oktober 1990, p 183.

'Multiples and objects and books' *The Print Collector's Newsletter* 22, November – December/November – Dezember 1991, pp 177–178.

Nyffeler, Nona. 'Rosemarie Trockels Strickbilder' *Wolkenkratzer* 2 No. 12, April – June/April – Juni 1986, pp 50–53.

Oliva, Achile Bonito. 'Neo-Europe (West)' *Flash Art* 139, March – April/März – April 1988, pp 67–71.

Ostrow, Saul. 'Köln' *Bomb* 9, Spring/Frühjahr 1987, pp 77–89.

Ottmann, Klaus. 'Rosemarie Trockel' *Flash Art* 134, May/Mai 1987, pp 38–39.

Parkes, Addison. *Art* 66, October/Oktober 1991, p 86.

'Pieces of life' *The Print Collector's Newsletter* 22, July – August/Juli – August 1991, pp 89–90.

Pietrantonio, Giacinto di. 'Wind from the east' *Flash Art* 138, January – February/Januar – Februar 1988, pp 67–69.

Pixi, G. 'Rosemarie Trockel' *Juliet* 21, November 1985 – January 1986/November 1985 – Januar 1986, p 17.

Pohlen, Annelie. 'Rosemarie Trockel' *Kunstforum* 81, April/April 1985, pp 260–261.

Puvogel, Renate. 'Cumulus von Europe' *Parkett* 15, 1988, pp 139–142.

Puvogel, Renate. 'Katharina Fritsch, Rosemarie Trockel, Anna Winkler' *Kunstforum* 97, 1988, pp 313–316.

Regen, Stuart. 'German artists' *Journal: a contemporary art magazine*, Fall/Herbst 1987, p 18.

Rein, Ingrid. 'Knitting, stretching, drawing out' *Artforum* 25 No. 10, Summer/Sommer 1987, p 110.

'Rosemarie Trockel' *File* Magazine 28, 1987 (endpapers).

'Rosemarie Trockel: Wie aus Menschen Vasen werden' *Art* 2, February/Februar 1984, pp 94–95.

'Rosemarie Trockel' *Fibrearts* 18, January – February/Januar – Februar 1992, pp 20–21.

Salvoni, Daniela. 'Trockel and Fritsch' *Flash Art* 142, October/Oktober 1988, p 110.

Schipper, Esther. 'La didactique selon Rosemarie Trockel' *Artefactum* 26, November 1988 – January 1989/November 1988 – Januar 1989, pp 48–50.

Schmidt-Wulffen, Stephan. 'Fit for the postmodern' *Flash Art* 138, January – February/Januar – Februar 1988, pp 96–99.

Schmidt-Wulffen, Stephan. 'Rosemarie Trockel' *Flash Art* 132, February – March/Februar – März 1987, p 111.

Schmidt-Wulffen, Stephan. 'Rosemarie Trockel und die Philosophie' *NOEMA* 22, January – March/Januar – März 1989, pp 24–29.

Schünemann, Ingrid. 'Zwei rechts zwei links: Kunststück' *Männer Vogue* February/Februar 1988, pp 104–106.

Smith, Roberta. '*Art: Media post media*, a show of 19 women' *The New York Times*, January/Januar 15, 1988, p C24.

Smith, Roberta. 'Sly, sardonic feminism from a West German' *The New York Times*, March/März 11, 1988, p 24.

Speck, Reiner. 'Rosemarie Trockel' *Wolkenkratzer* 1 No. 11, February – April/Februar – April 1986, pp 80–81.

Speck, Reiner. 'Rosemarie Trockel — Streit des Sichtbaren mit dem Denkbaren oder: Die subversive Kraft des Lapidaren' *Kunst Köln* 1, 1988, pp 17–21.

Smolik, Noemi. 'Rosemarie Trockel' *Flash Art* 116, October/Oktober 1992, pp 108–109.

Spector, Nancy. 'Pat Hearn group exhibition' *Artscribe* 67, January – February/Januar – Februar 1988, pp 69–70.

Taylor, Paul. '*Cultural geometry*' *Flash Art* 140, May – June/Mai – Juni 1988, pp 124–125.

Wagner, Anne M. 'How feminist are Rosemarie Trockel's objects?/Wie feministisch sind Rosemarie Trockels Objekte?' *Parkett* 33, September/September 1992, pp 61–67.

Watten, Barrett. 'Turning upside down' *Artweek* July/Juli 18 1991, p 1.

Watten, Barrett. 'As objects of/Als Objekte von' *Parkett* 33, September/September 1992, pp 48–55.

Welles, Jennifer. 'Rosemarie Trockel: images without explication' *Women Artists News*, 13, Fall/Herbst 1988, pp 7–8.

Whiles-Serreau, Virginia. 'Notes' *Artscribe* 61, January – February/Januar – Februar 1987, p 9.

The contributors

Gregory Burke is Managing Curator at the City Gallery, Wellington. His major exhibitions and publications include *Imposing narratives*, 1990, *Now see hear!: art, language and translation*, 1990, with Ian Wedde, *As good as gold: Billy Apple art transactions 1981-1991*, 1991, with Wystan Curnow, and *Brodsky and Utkin: Palazzo nero and other projects*, 1992.

Jutta Koether is a Cologne based artist and writer. Her articles on German art and culture have been published in *Artforum*, *Texte zur Kunst* and *SPEX*, a German music and culture journal. Koether has solo exhibitions scheduled at Pat Hearn Gallery, New York, as well as in Berlin and Cologne.

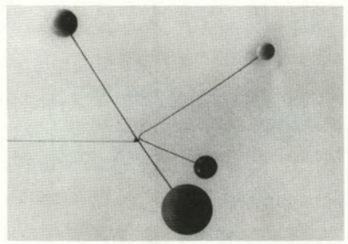
Robyn Gardner is a final year doctoral candidate in the English Department at the University of Melbourne. She is also co-editor of the Australian literary journal, *Mattoid*. Her research interests are in interdisciplinary 'tracings' — articulating historical and conceptual intersections between the biological sciences, philosophy and aesthetics. Gardner has published widely and is currently working on a book titled *Degenerate texts: Medicine, Nazism, postmodernity*.

Anmerkungen zu den Mitwirkenden

Gregory Burke ist leitender Kurator an der City Gallery, Wellington. Seine bedeutendsten Ausstellungen und Veröffentlichungen sind unter anderem: *Imposing narratives*, 1990, *Now see hear!: art, language and translation*, 1990, mit Ian Wedde, *As good as gold: Billy Apple art transactions 1981-1991*, 1991, mit Wystan Curnow und *Brodsky and Utkin: Palazzo nero and other projects*, 1992.

Jutta Koether ist eine in Köln lebende Künstlerin und Schriftstellerin. Ihre Artikel zu deutscher Kunst and Kultur wurden im *Artforum*, in *Texte zur Kunst* und im *SPEX*, einem deutschen Musik-und Kulturmagazin, veröffentlicht. Koether hat Soloshows in der Pat Hearn Gallery in New York, sowie in Berlin und Köln geplant.

Robyn Gardner ist eine Doktorandin im anglistischen Seminar der Universität Melbourne und im letzten Jahr vor ihrer Promotion. Außerdem ist sie Co-Redakteurin des australischem literarischen Magazins Mattoid. Ihre Forschungsinteressen liegen in interdisziplinären 'Berührungspunkten' — die Artikulation von historischen und konzeptuellen Intersektionen zwischen den biologischen Wissenschaften, der Philosophie und der Ästhetik. Gardner hat vieles veröffentlicht und arbeitet derzeit an einem Buch mit dem Titel: *Degenerate texts: Medicine, Nazism, postmodernity*.



Exhibition Itinerary

City Gallery, Wellington: August — November 1993

Auckland City Art Gallery: December 1993 — February 1994

Museum of Contemporary Art, Sydney: March — June 1994

Ausstellungsroute

City Gallery, Wellington: August — November 1993

Auckland City Art Gallery: Dezember 1993 — Februar 1994

Museum of Contemporary Art, Sydney: März — Juni 1994

The contributors

Gregory Burke is Managing Curator at the City Gallery, Wellington. His major exhibitions and publications include *Imposing narratives*, 1990, *Now see bear!: art, language and translation*, 1990, with Ian Wedde, *As good as gold: Billy Apple art transactions 1981-1991*, 1991, with Wystan Curnow, and *Brodsky and Utkin: Palazzo nero and other projects*, 1992.

Jutta Koether is a Cologne based artist and writer. Her articles on German art and culture have been published in *Artforum*, *Texte zur Kunst* and *SPEX*, a German music and culture journal. Koether has solo exhibitions scheduled at Pat Hearn Gallery, New York, as well as in Berlin and Cologne.

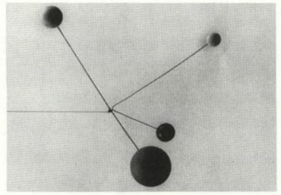
Robyn Gardner is a final year doctoral candidate in the English Department at the University of Melbourne. She is also co-editor of the Australian literary journal, *Mattoid*. Her research interests are in interdisciplinary 'tracings' — articulating historical and conceptual intersections between the biological sciences, philosophy and aesthetics. Gardner has published widely and is currently working on a book titled *Degenerate texts: Medicine, Nazism, postmodernity*.

Anmerkungen zu den Mitwirkenden

Gregory Burke ist leitender Kurator an der City Gallery, Wellington. Seine bedeutendsten Ausstellungen und Veröffentlichungen sind unter anderem: *Imposing narratives*, 1990, *Now see bear!: art, language and translation*, 1990, mit Ian Wedde, *As good as gold: Billy Apple art transactions 1981-1991*, 1991, mit Wystan Curnow und *Brodsky and Utkin: Palazzo nero and other projects*, 1992.

Jutta Koether ist eine in Köln lebende Künstlerin und Schriftstellerin. Ihre Artikel zu deutscher Kunst and Kultur wurden im *Artforum*, in *Texte zur Kunst* und im *SPEX*, einem deutschen Musik-und Kulturmagazin, veröffentlicht. Koether hat Soloshows in der Pat Hearn Gallery in New York, sowie in Berlin und Köln geplant.

Robyn Gardner ist eine Doktorandin im anglistischen Seminar der Universität Melbourne und im letzten Jahr vor ihrer Promotion. Außerdem ist sie Co-Redakteurin des australischem literarischen Magazins Mattoid. Ihre Forschungsinteressen liegen in interdisziplinären 'Berührungspunkten' — die Artikulation von historischen und konzeptuellen Intersektionen zwischen den biologischen Wissenschaften, der Philosophie und der Ästhetik. Gardner hat vieles veröffentlicht und arbeitet derzeit an einem Buch mit dem Titel: *Degenerate texts: Medicine, Nazism, postmodernity*.



Exhibition Itinerary

City Gallery, Wellington: August — November 1993

Auckland City Art Gallery: December 1993 — February 1994

Museum of Contemporary Art, Sydney: March — June 1994

Ausstellungsroute

City Gallery, Wellington: August — November 1993

Auckland City Art Gallery: Dezember 1993 — Februar 1994

Museum of Contemporary Art, Sydney: März — Juni 1994