Rosemarie Trockel

Flagrant Delight

NL

Nederlandse tekstuitgave, hoort bij de publicatie Rosemarie Trockel: Flagrant Delight, uitgegeven door WIELS en Blackjack Editions ter gelegenheid van de tentoonstelling Flagrant Delight, georganiseerd door WIELS, Brussel in samenwerking met Culturgest, Lissabon en Museion Bolzano.

Rosemarie Trockel
Flagrant Delight

De collages van Rosemarie Trockel vormen een belangrijk en centraal onderdeel van de overzichtstentoonstellingen *Flagrant Delight* (Flagrant Genot), georganiseerd in 2012–2013, en *Verflüssigung der Mutter* (Vervloeiing van de Moeder) die te zien was in de Kunsthalle Zürich in 2010. Deze publicatie wil een gedetailleerde en diepgaande blik werpen op dit (tot nu toe relatief onderbelicht gebleven) segment van Trockels oeuvre aan de hand van een uitvoerige verzameling illustraties waarin de ongeveer 100 collages die ze tot op vandaag maakte zijn opgenomen en van een collectie op onze vraag geschreven essays die zich specifiek buigen over dit aspect van haar veelomvattende en veelzijdige werk. Sinds 2004, het jaar waarin ze de Wolfgang Hahn Prijs won, werkte Trockel min of meer ononderbroken aan collages. Gregory Williams situeert in zijn essay het beginpunt van deze nieuwe werkmethode in de breed opgezette overzichtstentoonstelling *Post-Menopause*, georganiseerd in Museum Ludwig in Trockels thuisstad Keulen. Hij merkt op dat in deze tentoonstelling al twee collages te zien waren – *RAF (recycled Arnulf Rainer)* en *Frost* – die tevens in de catalogus werden opgenomen. Daarenboven ziet hij een direct verband tussen de mogelijkheden die geboden worden door de techniek en methodiek van de collage, enerzijds, en de gedachtenoefening die de kunstenaar ter voorbereiding van een overzichtstentoonstelling moet maken, namelijk het overschouwen van de eigen kunstproductie, anderzijds. Dat Trockel haar eigen oeuvre gaandeweg opnieuw evalueert, is af te lezen uit de manier waarop ze omgaat met originelen: tijdens het werkproces worden originele werken minstens getransformeerd of zelfs vervangen door kopieën of reproducties – als ze al niet volledig verdwijnen. Het standpunt van de overzichtstentoonstelling beperkt zich met andere woorden niet tot het uitlichten van een biografische evolutie waarin zowel de eigen levensloop als de ontwikkeling van het eigen werk aan bod komen. In plaats daarvan wordt het een proces dat leidt tot de ontwikkeling van een volstrekt nieuwe benadering.

Op het moment van de tentoonstelling *Verflüssigung der Mutter* was het aantal collagewerken dusdanig toegenomen dat ze een volledige ruimte konden vullen. Dit maakte in die mate indruk op Anita Haldemann, curator van een tentoonstelling in Kunstmuseum Basel waar op hetzelfde moment tekeningen van Trockel werden tentoongesteld, dat ze een groot aantal

reproducties van deze collages in de catalogus opnam. In haar tekst constateert Haldemann dat de collages "het resultaat zijn van een proces van selectie, her-evaluatie, recapitulatie en affirmatie." We kunnen dan ook beslist stellen dat de "begeleidende" of "ondersteunende" status die traditioneel aan de collage wordt toegeschreven, bij deze werken niet aan de orde is: dit zijn geen mentale oefeningen of voorbereidende studies voor de "hoofdwerken." Dezelfde ondergeschikte rol wordt trouwens ook toegeschreven aan de tekeningen van Trockel; onterecht, want net als de collages behandelt ze de tekeningen niet als voorstudies maar als definitieve werken. Deze observatie wordt ook bevestigd door *Flagrant Delight* aangezien de kunstenares de collages heeft geconcipieerd als het uitgangspunt en de centrale focus van de tentoonstellingsstructuur en de bijhorende publicatie

In haar toelichting merkt Brigid Doherty op dat de collages van Trockel weinig gemeen hebben met de traditionele collagetechnieken die voor het eerst geïntroduceerd en vervolgens verder uitgewerkt werden door de avant-garde van de twintigste eeuw. Volgens Doherty verschilt de "droge" collagevorm, waarbij een compositie wordt gemaakt van verscheidene, ongelijksoortige elementen van Trockel die meer verwantschap vertoont met assemblagekunst, radicaal van de gekleefde, "natte" collagevorm. Om die reden wordt de uitdrukking "mixed media" gewoonlijk gebruikt om de technieken en materialen te benoemen die aangebracht worden op het oppervlak van de beschilderde, houten kaders.

Rekening houdend met het feit dat de positie en functie van deze collagepraktijk in Trockels werk een onafhankelijk en autonoom karakter heeft waardoor niet alleen de benadering van de collage als voorstudie en voorlopig voorontwerp wordt geproblematiseerd, maar ook de relatie met de ultieme "afwerking" of "vervollediging" van het hoofdwerk wordt bevraagd, dan vervaagt de hiërarchie tussen ontwerp en eindresultaat eveneens. Deze anti-academische aanpak, waarbij de grenzen tussen categorieën vervagen of zelfs verdwijnen, en het onderscheid tussen origineel, replica, kopie en reproductie wordt afgeschaft, leidt tevens tot een herwaardering en herevaluatie van de dagelijkse praktijk van het open creatieproces van een beeldend kunstenaar. Elvan Zabunyan merkt op dat Trockel niet erg geïnteresseerd is in het eindproduct: in navolging van de feministische analyse van maatschappelijke rollenpatronen, zo stelt zij, onderzoekt en ondermijnt Trockel ook steevast het concept "werk"." De begrippen wederkerigheid en onderhandelbaarheid van de gebruikte materialen (concept, beeld, tekst), samen met de begrippen kopie, replica en reproductie, ondergraven de idee van het "afgewerkte" werk (in vergelijking met het "voorbereidende" of "ondersteunende" werk). Deze praktijk, zo merkt Zabunyan op, problematiseert echter ook het verband tussen een vast "centrum" (het museum, de markt, duurzaamheid) en de experimentele ruimte in de "periferie" (de studio, de wereld van het innerlijke, het efemere).

Trockels radicalisme ligt niet alleen in hoe ze deze verschuivingen tussen de rol van het museum, de markt en de werkplek tot stand brengt, maar ook in de ontwikkeling van een medium dat deze experimentele praktijk in dialoog laat treden met het geformaliseerde, "centrale" werk. In dit opzicht zijn de collages niet zomaar een plaats waar voorafgaande ideeën verwerkt en herinnerd worden, of het nu gaat om een autobiografische analyse of visuele, literaire, of filosofische associaties. Ze geven daarentegen en in de eerste plaats blijk van een nieuwe praktijk die in staat is om Trockels creatieve proces – de ongeëvenaarde associatie en vertaling van alle materialen, herinneringen, gedachtes en referenties die ermee gepaard gaan – op radicale wijze voor het voetlicht te plaatsen.

Rosemarie Trockel verwelkomt de moeilijke oefening van de overzichtstentoonstelling niet. Zoals vele nog actieve kunstenaars hield ze zich ver van deze institutionele methode, wat opmerkelijk is, gezien het groot aantal tentoonstellingen en de ononderbroken stroom kunstkritische publicaties die aan haar werk gewijd werden, en het huidige institutionele klimaat waarin musea een grote voorliefde hebben voor de overzichtstentoonstelling. Bijgevolg bestaat er ondanks het aanzienlijke corpus dat ze de afgelopen dertig jaar heeft opgebouwd, nog steeds geen omvattend overzicht van Trockels oeuvre. In haar vele publicaties blijven de gegevens, illustraties en inventarissen met opzet gefragmenteerd – een bijzondere prestatie voor een kunstenaar van haar generatie en met haar faam. De enige mogelijke verklaring hiervoor ligt erin dat ze het academische/historiografische documentatie- en conservatieproces de rug toekeert. Dit gebaar ligt in de lijn van haar bewering dat ze een "interesse in innerlijke tegenspraak en incoherentie" verkiest boven de onderlinge samenhang en ontwikkeling die gesuggereerd wordt door de overzichtstentoonstelling waarin een oeuvre volgens een coherente en chronologisch orde wordt ontvouwd. De functie van een overzichtstentoonstelling vooronderstelt een proces – opeenvolgende kunstwerken worden ingeschreven in een veld van relaties tussen werken, thema's en ideeën met als doel hun evolutie en invloed zichtbaar te maken – dat niet strookt met Trockels hang naar "onvolledigheid," "ondoorzichtigheid," en een open, niet-systematische esthetische taal en praktijk. Gezien het feit dat Trockel in haar collages het proces van herzien en herwerken een plaats en een vorm geeft, is dit procedurele creatieproces

zowel een methode als een programma, niet alleen in een technische of symbolische zin maar ook (en vooral) in een conceptuele zin. De niet-academische feedback op de verbinding van ideeën en concepten in haar praktijk ruimt een belangrijke plaats in voor onbepaaldheid, procedure en complexiteit. Zoals verschillende auteurs gelijklopend hebben vastgesteld, is haar praktijk verwant met de werkmethodes die ontwikkeld werden door Joseph Beuys en Robert Morris: ze onderschrijft hun idee van een "informele kunst" en hun definitie van het kunstwerk als "aggregaat," i.e. een onstabiel tussenstadium tussen vorm, idee en concept.

Trockels metaforische en associatieve werkmethode is de basis voor de poëtische beeldtaal die ze verdedigt. Haar grote vrijheid in de keuze van ideeën, media en materialen drijft niet alleen de ontwikkeling van een singuliere, subjectieve beeldtaal aan. Deze keuzevrijheid gaat eveneens hand in hand met een specifieke ambitie, een programmatische oriëntatie waarbij een feministische en antiautoritaire stimulans worden gekoppeld aan de ontmanteling en iconoclastische ondermijning van regels en categorieën, en van verworven en gevestigde vormen van denken en handelen. Door de manier waarop ze haar beeldtaal inzet, verwijdert ze zich van de methode die de feministische kunstenaars van haar generatie zich hadden toegeeigend, namelijk de systematische analyse en deconstructie van clichés, vooroordelen en normen. Trockel verlegt de feministische focus naar de subversie van de idee van het transparante, rationele en coherente wezen van de natuur. Daartegenover stelt ze opaciteit, inefficiëntie, afwijking, wanorde, desorganisatie, onleesbaarheid en complexiteit. Deze zin voor de ontwrichting van systematiek en nauwkeurigheid is net zo goed merkbaar in de structuur en de vorm van de wolschilderijen als in sommige van de reliëfs van elektrische kookplaten. De esthetische waarneming wordt verbonden met een speels provocatieve over-affirmatie van met vrouwelijke technieken en symbolen geassocieerde clichés.

Het primaat van het oog is een kenmerk van deze beide werken. Zien, de meest prominente vorm van waarneming, die een visuele observatie vanop een veilige afstand vooronderstelt, wordt dankzij de tactiele suggestiviteit van de materialen verbonden met een lichamelijke, haptische en fysische ervaring die het "lichaamsloze kijken" ontwricht. Dit feministische element in haar werk wordt ook vertaald naar de toepassing van een radicale vorm van vrije associatie die, wars van alle regels en conventies, een visuele vertaling is van het verwerpen van de patriarchale orde en autoriteit. Bijgevolg geeft haar aanpak in elke tentoonstelling – de specifieke keuzes, combinaties, verschuivingen en montages – ook blijk van een frivole

en onconventionele humor, vrij van complexen. Hoezeer Trockels interpretatie van de kunstpraktijk afwijkt van bestaande conventies zal meteen duidelijk worden wanneer men de strikt methodologische categorisering in beschouwing neemt die ze zichzelf oplegt, zowel in de strak georganiseerde overzichtstentoonstelling *Verflüssigung der Mutter* als in de analoog gestructureerde tentoonstelling *Flagrant Delight* in WIELS, Culturgest en Museion. In *Flagrant Delight* bracht Trockel een indeling volgens medium aan – beeldhouwwerken, collages, keramiek en textiel (de wolschilderijen) – waarmee ze een orde oplegt die zich lijkt te spiegelen aan een van de meer traditionele en conventionele kunsthistorische indelingen, namelijk volgens categorie. Echter, wat op het eerste gezicht een rigoureuze toepassing van de categorische benadering lijkt te zijn, blijkt bij nadere beschouwing van de feitelijke presentatie een extreem verscheiden en ongebonden verzameling van de mogelijkheden en beperkingen van een medium waarbij zelfs de kleinste hint van een strikte categorisering voortdurend wordt gedwarsboomd. Dit toont een essentiële eigenschap van haar experimentele benadering van elke artistieke beslissing: een niet-aflatende toewijding aan de ontwikkeling van een artistieke praktijk die als tegendeel een lineair gestructureerd en coherent oeuvre heeft.

Wanneer men het werk als geheel onderzoekt, wordt elke toeschouwer getroffen door het extreem verscheiden, breedvoerig en (schijnbaar) conflictueus beelduniversum en ideeëngoed dat daarin te vinden is: de twijfels, angsten en risico's van het creatieve proces worden er haast fysisch tastbaar. Opnieuw zoals in de collages, verkent Trockel op de haar kenmerkende, onorthodoxe manier en met een grote zin voor vrijheid, binnen elk medium een uitgebreid aantal mogelijkheden. Net als in de collages stoten we er op tekeningen, foto's, textiel, breiwerk, video stills en ander materiaal die overblijfselen lijken te zijn uit het atelier die werden gereactiveerd doordat ze in de definitieve context van de inventaris werden geplaatst. Elke tentoonstelling wordt op die manier ook een gebaar dat tot de potentiële ontwikkeling van nieuwe, voorheen ongeziene verbanden leidt. De overzichtstentoonstellingen die hier worden behandeld, kunnen en moeten op een gelijkaardige manier worden geïnterpreteerd: als gebaren die kunnen leiden tot de ontwikkeling van mogelijk nieuwe verbanden.

Rosemarie Trockel verdiepte zich met een haar karakteriserende intensiteit en passie voor uitdaging in de tentoonstellingen in Zürich, Brussel, Lissabon en Bozen. We willen onze dankbaarheid betuigen voor haar nauwe betrokkenheid en haar vertrouwen. Wat de productie betreft, mogen de voltijdse hulp en input van haar assistente, Friederike Schuler, niet onvermeld

blijven, net als die van Heide Häusler, Monika Sprüth, Philomene Magers en Sprüth Magers Berlin Londen: ze droegen allen bij aan het succes van de tentoonstelling. We genoten ook substantiële steun van het Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart, en van de Gladstone Gallery voor de tentoonstelling in WIELS, in Brussel.

Naast de vele privépersonen, galerieën en musea die bereid waren werken uit hun collectie uit te lenen aan de tentoonstellingen *Verfüssigung der Mutter* en *Flagrant Delight*, willen we de drie auteurs van de essays bedanken, net als de uitgevers, Nathalie Guiot-Saucier en Léa Gauthier, voor hun betrokkenheid bij het tot stand komen van deze catalogus en voor hun bijdrage aan het succes van deze publicatie.

Letizia Ragaglia
Directeur, Museion Bolzano/Bozen

Beatrix Ruf
Directeur, Kunthalle Zürich

Dirk Snauwaert
Directeur, WIELS

Miguel Wandschneider
Curator beeldende kunst, Culturgest Lissabon

"She is dead"

De vervorming van oorsprong in Rosemarie Trockels collages[1]

Brigid Doherty

L'Origine du monde (1866), het schilderij van Gustave Courbet, maakt geen deel uit van de werken die te zien zijn in de postkaartenverzameling van Rosemarie Trockels moeder en gereproduceerd werden in het boek *Mutter*, een samenwerking tussen Trockel en Marcus Steinweg uit 2006, waarin de postkaarten worden voorgesteld als een soort memoriaal voor de gestorven moeder uit de titel.[2] Reproducties op postkaartformaat van Courbets schilderij komen nochtans meermaals voor in Trockels collagewerken met gemengde technieken. Eén daarvan is *Gossip* (2007), waar de expliciete close-up van de dijen, de genitaliën, de buik en één borst van een vrouwenlichaam, deel ging uitmaken van een samengestelde figuur die uitloopt in het hoofd van een man met een witte T-shirt, die rustend op een kussen gefotografeerd werd (de man, zo blijkt, is de kunstenaar Raymond Pettibon, op een foto die werd ontleend aan de uitnodiging voor een vernissage). Hoewel de reproducties van *L'Origine du monde* in Trockels collages geen tegenhanger hebben in *Mutter*, bevatten zowel de collages als het boek thematische allusies naar de menselijke voortplanting (vooral naar het moederschap) en haar mogelijke relaties met de artistieke productie die van vitaal belang zijn voor Trockels kunst.

Gossip. "Roddel; onbeduidend of ongegrond gerucht; doelloze kletspraat. Ook, in een iets gunstiger betekenis: rustig, ongedwongen praten of schrijven, in het bijzonder over personen of sociale gebeurtenissen." De persoon die zich in zulke gesprekken uitleeft. Een peter of een meter. En ook dit nog: "de vriendinnen van een vrouw die een geboorte mogen bijwonen."[3] Titels die bestaan uit zinnen waar ze soms toevallig op kwam of weloverwogen van anderen leende, met inbegrip van geciteerde titels van werken van andere kunstenaars, zijn belangrijk voor de manier waarop Trockel haar kunst presenteert. Deze tentoonstelling bevat bijvoorbeeld twee werken vernoemd naar schilderijen van Courbet, *Man with a Pipe* en *The Artist's Studio*. Dikwijls, zoals het geval is bij *Gossip* en de collages waarvan de titels naar Courbet verwijzen, zijn de titels van Trockels werken eerst in het Engels geformuleerd. Hoewel het werk weinig te doen heeft met

de definities die in de diepten van de Oxford English Dictionnary te vinden zijn, zijn in Trockels *Gossip* de eigen titel én die van Courbets schilderij van vitaal belang voor het bekijken van de collage, of zo lijkt het toch. Met andere woorden, "Gossip" kan dienst doen als geheugensteuntje voor, en commentaar op de associaties en perspectieven die opkomen bij de toeschouwers die zich min of meer bewust zijn van het verband tussen een element van Trockels collage en een ooit zo berucht kunstwerk dat nu aan de muren van het Musée d'Orsay prijkt.

Met alle stukken van de collage vastgeniet aan de binnenkant van een geverniste houten baklijst – het soort kader dat Trockel regelmatig gebruikt om haar collagewerken samen te stellen (het kader en de collage die het bevat zijn op hun beurt bedekt met een Plexiglazen blad dat erop geschroefd werd) – weerkaatst het liggende hybride lichaam dat in de rechterbenedenhoek van *Gossip* werd geplaatst het ruimtelijke dieptezicht dat geënsceneerd wordt in de zwart-wit foto die tweederde van het daarboven gelegen beeldvlak opvult. Die foto, waarop donkere rechthoekige vormen van uitgesneden openingen te zien zijn die her en der verspreid zijn op helderen vloerplanken, is op zijn beurt een tegenhanger van de verticale zwarte verfstreken tegen de witte achtergrond van het achterpaneel van het houten kader, links van de figuur.

Door het onvolledige lichaam van *L'Origine du monde* te herverbeelden als een soort androgyne Olympia, alludeert *Gossip* op het afzweren van de conventies met betrekking tot het liggende naakt, in Courbets werk en in dat van Manet na hem. Door de figuur voor te stellen, omgeven door witte lakens en gedraaid met de benen open, en met het achterhoofd gehuld in een duisternis, net diep genoeg om het liggende lichaam te omvatten, verandert de collage de blik van Pettibon in een parodie van de blik van Olympia. De lichaamsopening en de voorstelling van de genitaliën in Courbets schilderij komen in een relationeel verband te staan met de ruimtelijke dynamiek van de collage, die wordt opgeroepen door de rechtlijnig geperforeerde oppervlakken die niet alleen de vorm van de drager van de collage weerspiegelen, maar ook openingen zijn naar een diepte die onmeetbaar veel dieper is dan de effectieve ruimte van de baklijst die de collage bevat. In *Gossip* lijkt het samengestelde lichaam achterover te leunen in de oppervlakkig geschilderde ruimte van de baklijst waardoor de lijn van het lichaam doorloopt van de frontale genitaliën tot het kussen dat het lichaam ondersteunt. In de foto erboven daarentegen zweeft een onsamenhangend aanhangsel van overhellende planken alsof het net tevoorschijn is gekomen uit het zwart van de plots diepe ruimte in het centrum van het beeld. De naar voren springende,

vage en witachtige planken doemen op als een obscure antithese voor het kleurrijke detail van de vaginale lichaamsopening die de centrale focus is van de kleurreproductie onderaan. De planken die, drijvend in een lichte waas, een haast misselijkmakend effect hebben, suggereren een blokkering van, of zelfs een regelrechte aanval op het minutieuze kijken waartoe men wordt aangespoord door de gespreide benen in de kleine kleurreproductie van het schilderij. De enigszins ziekmakende visuele effecten van de planken bespoken ook de uitdrukking op Pettibons gezicht in de collage, waarin ondoorgrondelijkheid, de suggestie van een erotisch verzoek, en de symptomen van een kater samen lijken te komen. (Voor zij die weten dat de man op de foto Pettibon is, suggereert zijn verschijning dat de collage zowel beschouwd kan worden als een hommage aan de kunstenaar en zijn werk, waarmee dat van Trockel een grote affiniteit heeft, maar ook als een medium ter verspreiding van roddels uit de kunstwereld.)

De structuur op de zwart-wit foto in *Gossip* is een kartonnen schaalmodel van een nooit gerealiseerd projectvoorstel voor een park in Frankrijk waarin de donkere zones, die de helderheid van de planken op de foto onderstrepen, de contouren markeren van ruimtes die naar het voorbeeld van open graven werden ontworpen. In de foto, lijkt het alsof deze "graven" uitkomen op een peilloze diepte onder de planken terwijl ze terugwijken in de ruimte – een diepte die (binnen de logica van de compositie van de collage) achter de ruimte ligt waarin de Olympia-achtige figuur zich bevindt. Deze diepte lijkt ertoe in staat om die figuur te verzwelgen. Tegelijk verwijst ze naar de ruimte die besloten ligt in het samengestelde lichaam waarvan de genitaliën hier de drempel lijken te zijn. Als de witte rand rond de Olympia-achtige figuur de aanwezigheid suggereert van een bed dat volgestouwd is met een kluwen van stof en een hoop kussens, dan maakt het omliggende zwart het mogelijk om het achteroverliggen van de figuur te situeren in de dieptes van een grafachtige ruimte. Tegenover Courbets schilderij van de vaginale opening van het menselijke model als "de oorsprong van de wereld" wordt een figuur geplaatst die gestalte geeft aan het verlies van de wereld. Of men nu al dan niet weet dat de structuur op de foto een quasi-architecturaal schaal-model is van Trockels ontwerp en dat de verspreide open ruimtes daarin op graven alluderen, toch is het verband dat wordt gelegd tussen het lichaam en de afgrond, opgebouwd rond een verstoring van het gezichtsvermogen, onmiskenbaar.[4]

In het onderste deel van de collage omranden zwarte verfstreken die alle richtingen opgaan de samengestelde Olympia-achtige figuur. Ze verduisteren de boorden van de vastgeniete foto's. Enkel de boven- en

rechterrand van de reproductie van *L'Origine du monde* worden niet verduisterd maar plots onderbroken door een wit kader waarmee de kunstmatigheid wordt onderstreept van de eenheid of continuïteit van de witte lakens over de twee beelden heen. Zwarte verf of inkt bevuilt de witte stof onder het achterwerk en schroeft het contrast verder op tussen de kleurtonen van de menselijke huid in de kleine kleurreproductie en het zwart-wit van Trockels schilderij en de fotografische elementen die de compositie domineren. Het lijkt bijna alsof de zwarte plas op de stof voor de genitaliën gezien moet worden als de bron van de zwarte vegen en vormen die de compositie als geheel overheersen (hierover verder meer). In elk geval wordt in *Gossip* een spel gespeeld tussen vormen van zichtbaarheid en afscherming, tussen verschijnen en verdwijnen, waarvan de spil de relatie is tussen de storende perceptuele effecten van de foto van het quasi-architecturale schaalmodel in het centrum van de compositie en de fascinatie voor de genitaliën van het schildersmodel in de kleurreproductie van Courbets schilderij beneden.

De rechthoekige uitsparingen uitgesneden in de planken op de foto in *Gossip* benadrukken de status van de graven als een model om naar te kijken, niet als een omgeving die werkelijk in de aarde werd gerealiseerd. Met betrekking tot de manier waarop de gaten uitgeven op lege duisternis, loont het te vermelden dat luiken, ramen en zonneschermen een opvallend motief vormen in Trockels collages, waar ze doorgaans worden weergegeven als zwarte en witte figuren die het zicht belemmeren. *Hole in a Veil* (2008) bijvoorbeeld koppelt een vastgeniete foto van een verduisterd raam aan zwarte, verticale penseelstreken, die, net als in Gossip, zowel de witte achtergrond van de baklijst als de witte randen ervan (gedeeltelijk) bedekken. Het is alsof de foto van het verduisterde raam gezien moet worden als een gat in de figuurlijke sluier van de penseelstreken – een sluier die het schilderen zelf belichaamt als een middel voor het gelijktijdig tonen en verbergen van de eigen vormgevingswijzen. Er valt meer te zeggen over de lichamelijke metafoor van de doorprikte sluier in de titel van het werk. In deze context volstaat het echter op te merken dat de vastgeniete foto van het verduisterde raam, die enerzijds opdoemt als een scherm dat minder doordringbaar lijkt dan het gordijn of de sluier van penseelstreken en anderzijds als een teken voor een breuk in het figuratieve oppervlak, kan worden benaderd als de aankondiging van de desintegratie van het project van het schilderen. De sluier van de illusie dat de schilderkunst een medium is dat figuratieve beelden communiceert en het zien verlevendigt, wordt doorprikt. Een foto van het metalen kader van een raam beslaat de linkerkant van de collage *Nothing at All 2* (2008). Daar waar een venster uitgesneden is uit de

foto toont het vastgeniete raamwerk het onbewerkte hout van de baklijstdrager, terwijl rechts droge, verticale, witte penseelstreken een patroon van geschilderde, gele, cirkelvormige vormen gedeeltelijk bedekken. Het werk *Nothing at All 2* dat deel uitmaakt van een reeks gelijknamige werken, suggereert een vergelijking tussen één onbeduidend oppervlak (de onbewerkte houten drager) en een ander (het decoratieve, gele schilderij onder het gordijn van witte penseelstreken). De opmerkelijke textuur van de drager herinnert aan de artificiële houten oppervlakken van de kubistische collage, terwijl het sleutelgat teruggaat op een motief uit Picasso's werken uit die periode – een "visueel motief van penetratie" dat, met de woorden van Leo Steinberg "de fysieke beschikbaarheid van het beeld insinueerde" in erotische termen.[5] *Nothing at All 2* suggereert daarentegen onbeschikbaarheid en ondoordringbaarheid van het beeld en daarmee een soort onerotische lichamelijkheid die in ironische verhouding staat tot de conventies van een vroeger model van de collage.

Met de gereduceerde afmetingen van een postkaartformaat moet de reproductie van *L'Origine du monde,* zoals zij getoond wordt in *Gossip,* wel aan realistisch effect inboeten. Op een schaal die niet alleen de gedachte aan een museumpostkaart oproept die op de nu onzichtbaar geworden achterzijde de titel zou dragen waaronder het schilderij van Courbet bekend staat, maar ook de negentiende-eeuwse pornografische foto's waarnaar kunsthistorici verwijzen als bron voor het originele werk, lijkt de kleurreproductie gekenmerkt door een bijna curieuze zucht naar erotiek, terwijl bij zij die hem kennen, de titel van het schilderij een associatie moet oproepen met Trockels *Gossip.* Hoewel *L'Origine du monde* bij zijn leven nooit aan het publiek werd getoond en geen gekende geschriften van Courbets hand het schilderij bij naam noemen, is er anekdotisch bewijs (oorspronkelijk tafelroddels) dat suggereert dat Courbet zelf naar het werk verwees onder die titel.[6] Roddels – schriftelijk vastgelegd door niemand minder dan Maxime du Camp en Edmond de Goncourt in de late negentiende eeuw en in de hand gewerkt door de laatste privé-eigenaar van het werk, Jacques Lacan, in de tweede helft van de twintigste eeuw – hebben het schilderij vergezeld sinds haar oorspronkelijke installatie, veilig opgeborgen in het appartement van Khalil Bey, in wiens opdracht het werk gemaakt was. Bey hield het schilderij verborgen achter een groen fluwelen gordijn, om het vervolgens theatraal te onthullen voor zorgvuldig geselecteerde gasten. Lacan van zijn kant (die bij zijn schoonbroer André Masson een geveinsd decoratief surrealistisch "landschap" bestelde dat de compositie van Courbets origineel weerspiegelde, om dienst te doen als afdekking van het schilderij in een weelderig

kader) beperkte het aantal ingewijden dat wist dat het schilderij in zijn bezit was tot een nog geringer aantal. De psychoanalyticus liet nu en dan een glimp van het werk zien aan voorname bezoekers van zijn privé-studeerkamer op het landgoed van zijn buitenverblijf. J.B. Pontalis herinnerde zich bijvoorbeeld hoe Lacan het schilderij toonde tijdens een bezoek dat hij aflegde in het gezelschap van Marguerite Duras en hoe hij, Lacans leerling in die tijd, zeker was dat Lacan het doek die dag omwille van haar toonde.[7]

In *L'Origine du monde* is de kleurwaarachtigheid van geschilderd vlees – het coloriet produceert de schijn van bloedtoevoer in roodachtige schaamlippen, de net echte verstijving van een roze tepel en het virtuele kloppen van blauwe aders in gespreide dijen – niet alleen een hommage aan de locus van de menselijke procreatie en de daarmee verbonden erotiek, maar ook een eis, gesteld aan de menselijke creativiteit (in het bijzonder van de schilderkunst) en het vermogen om het effect van levensechtheid voort te brengen. Door vrouwelijke genitaliën te tonen als "de oorsprong van de wereld", maakt het schilderij van de vagina een geprivilegieerde waarnemingsplek, een plaats waar de schepping tastbaar aanschouwd kan worden. De genitaliën in het schilderij, belichamen de fantasie van een teruggevonden oorsprong die niet zozeer begrepen moet worden als de plaats van de geboorte maar als de bestemming van een ander lichaam dat seksuele voldoening zoekt – een opwekkende bron van opwinding die de belofte inhoudt dat de ervaring van de seksuele daad de kracht zal bezitten van een ervaring van een ontspringen, in de eerste plaats van een relatie tot de wereld. Courbet maakt van zijn schilderij natuurlijk niet enkel het medium waarop de fantasie van die belofte wordt voorgesteld. Hij maakt van zijn schilderij de aanleiding voor die belofte en een poging om deze werkelijkheid te doen worden.

Trockels *Gossip* erkent de belofte van Courbets schilderij maar verwerpt tegelijk de mogelijkheid om een alibi voor haar verwezenlijking te voorzien. Het ongedaan maken van de gezochte effecten van het origineel, begint met het nieten als een tegenpraktijk voor het schilderen. Als de kunst van Courbet, zoals Michael Fried overtuigend heeft geargumenteerd, streeft naar een bijna lichamelijke versmelting van schilder en schilderij en "een extreme fantasie van picturale productiviteit" uitdrukt, "die schilderen als een geheel natuurlijke activiteit voorstelt, onbemiddeld tenzij door het lichaam van de schilder zelf"[8], dan genereert Trockels kunst daarentegen haar fantasieën over de mediatie van de kunstenaarsproductie door tussenkomst van niet-menselijke objecten en vormen van representatie. In de collages weerklinkt bijvoorbeeld nog de dreigende mechanische klik van

een met de hand dichtgeknepen nietmachine die stukjes metaal met scherpe punten naar buiten stoot om papier te doorprikken, te doorboren en tegen een houten drager aan te drukken. Nieten is ook, en dat is cruciaal, een "droge" techniek om vast te hechten, en dus een methode die verwijst naar het spel van "natte" (bvb. verf) en "droge" (bvb. wol) media, waarvan ik de betekenis voor Trockels werk uitgebreid op andere plaatsen heb besproken.[9] In het geval van Trockels collagewerken staat nieten als een "droge" techniek in contrast met bijvoorbeeld de "natheid" van de modernistische collagepraktijk van Kurt Schwitters die bij het maken van zijn *Merzzeichnungen* lijm gebruikte (een soort pigmentloze verf) om het vloeiende oppervlak te krijgen waarover hij de elementen van de collage verschoof tot hij op een beeldende compositie uitkwam die hij geschikt vond om te laten drogen.

In Trockels collagewerken is schilderen vaak een vorm van bedekken waarbij de sporen van een min of meer vloeibaar pigment over de droge oppervlaktes van papier en hout worden geborsteld. Schijnbaar ontdaan van de capaciteit tot representatie, expressie en formele eenheid die op andere momenten eigen is aan het medium collage, leiden de geschilderde elementen in de collages daarentegen tot vervormingen en verstoringen van het zicht. In het geval van *Gossip* krijgt de verstoring van het zicht die zich manifesteert in de planken die op de foto te zien zijn, een tegengewicht in de zwarte penseelstreken in het onderste deel van het werk. Wanneer we ze in verband brengen met de uitstekende planken en de tentoonspreiding van vrouwelijke genitaliën in de collage lijken deze zwarte penseelstreken een scherm te vormen en geven ze gestalte aan de beteugeling of zelfs afstomping van het voelen in het algemeen. In die zin kan men stellen dat Trockels collages alluderen op een onmogelijkheid die volgens Fried een wezenlijk kenmerk is van Courbets werk: de onmogelijkheid om een project te realiseren waarbij schilder en schilderij samenvallen. Fried stelt dat het realiseren van een lichamelijke fusie zoals die wordt voorgesteld in Courbets schilderij, zou samengaan met een "ontwaarding van het zien" of zelfs "het verdwijnen van de visualiteit – het ongedaan maken van het toeschouwerschap." In *L'Origine du monde* en andere werken zou dus de "representeerbaarheid gethematiseerd worden als een gevolg het onvermijdelijke falen van het project van fusie."[10] Door de presentatie van motieven die de ontwaarding van het zien (en van het schilderen) letterlijk maken, herverbeeldt *Gossip* de problematiek van de representeerbaarheid en de zichtbaarheid in *L'Origine du monde*. Het verstoren van het zien in het centrum van de collage schakelt het soort kijken uit dat wordt uitgelokt door het quasi-pornografische, postkaartachtige beeld onderaan: doordat het voorwerp van dit kijken

een kleine, ruwe reproductie is van Courbets origineel, lijkt deze collage te insisteren dat de relatie tussen dat kijken en de lichamelijke ervaring noodzakelijk wordt afgevlakt. De ambitie van Courbets schilderij wordt door de collage als geheel tegelijk bevestigd als vervormd doordat ze enerzijds alludeert op de productiviteit van het onvermijdelijke falen van een project van lichamelijke fusie en anderzijds een volstrekt andere vorm van falen oproept, namelijk het falen van de toeschouwers die in *L'Origine du monde* een gelegenheid zien tot een obscene conversatie (minder verheven dan de fantasie die het werk beoogt). De androgyne Olympia belichaamt in *Gossip* de 'travestie' van Courbets schilderij als een materialisatie, doorheen collage, van een "fantasmatische versmelting van het mannelijke en het vrouwelijke" die, zo argumenteerde Fried, vaak functioneert als een soort thematische uitbeelding van Courbets project voor de fusie van schilder en schilderij.[11] Wanneer de collage een nieuwe vorm van falen in *L'Origine du monde* formuleert dan doet ze dit niet enkel door te tonen waarin ze afwijkt van de thema's en procedures in Courbets schilderij. De collage toont ook hoe ze hieraan schatplichtig blijft, aangezien in *Gossip* (maar ook elders) het werk van Courbet een blijvende bron is om aan te geven wat collages vermogen én wat ze aankondigen niet langer te vermogen.

In de fotomontage *Replace Me* (2006), die op een kleiner formaat terugkeert in een gelijknamige baklijstcollage uit 2010, lijkt het opvallende schaamhaar van Courbets model in een spin veranderd te zijn. De fotomontage dient zich aan als een commentaar, niet enkel op *L'Origine du monde* maar ook op het soort surrealistische persiflage of grap waarop ze vormelijk lijkt. Met deze nieuwe configuratie van Courbets schilderij suggereert *Replace Me* het afsterven van het menselijke vlees tot grijswaarden, een gegeven waarvoor de metamorfose van schaamhaar tot spin misschien tegelijk verantwoordelijk en een mogelijk tegengif is – alsof in Trockels digitaal gemanipuleerde fotografische reproductie van Courbets schilderij de spin het vermogen zou bezitten om niet alleen dodelijk te besmetten, maar ook om te reanimeren; een vermogen, in dit geval, om het menselijk lichaam seksueel op te winden en zodoende terug tot "leven" te brengen. Met een voor haar gebruikelijke spaarzaamheid geeft Trockel in dit werk geen aanwijzingen dat dit moment van heropleving ooit zal komen – ook al roept de zwart-wit fotomontage op wat de levendige zwarte spin kan doen met het vergrauwde, doodse vlees van het mensenlichaam. *Replace Me* biedt de toeschouwers daarentegen niets meer dan de waarneming van de blootgestelde vrouwelijke schaamdelen die een spin lijken te hebben voortgebracht. Nemen we de titel van de collage mee in beschouwing, dan gaat

de collage, door middel van de digitaal voortgebrachte transformatie, de rol spelen van een soort onafwendbare vervanging van de levengevende toets van de schilder door de aanraking van de spin als bezield seksspeeltje. In plaats van de genitaliën als metafoor voor de oorsprong van de wereld, toont de collage schaamdelen die ertoe uitgerust lijken om te anticiperen op een castratiefantasie, om die vervolgens te frustreren. De nabijheid van de spin tot de plek waar de penis zogezegd ontbreekt, wijst dan, komisch genoeg, op een mislukte vervanging.[12] Het is alsof we kijken naar een opname van een nachtmerrie van iemand anders, een beeld met zo'n fascinerende kracht dat het ons verhindert om het te vervangen met figuren die onze eigen verbeelding voortbrengt.

Als onderdeel van de baklijstcollage *Replace Me* (2010), neemt de gemanipuleerde zwart-wit reproductie van Courbets schilderij de linkerbovenhoek van de compositie in, die gemaakt is volgens de regels van Trockels collagepraktijk: zowel de kleine fotomontage als een grotere tekening in gemengde techniek van een man met een zonnebril en een hippiekapsel, in bloot bovenlijf, links onder, werden vastgeniet op de houten drager aan de achterkant van de baklijst nadat eerst vegen zwarte, bruine, rode en groenbruine verf op de witte primer van de drager werden aangebracht. Anders dan de opvallend droge, zwarte penseelstreken die in *Gossip* een parallel vormen met de witte houten drager, komen vooral de rood en groenbruine strepen over als vlekkerige klodders die op het houten oppervlak van *Replace Me* gemorst of gespoten lijken te zijn of er krachtig tegenaan werden gegooid. Tegen de grijsbruin geverfde vlek die de witte achtergrond grotendeels bedekt, lijken deze klodders op lichaamsvlekken, sporen van bloed en feces. Wat de afdruk van een vingertop lijkt te zijn die werd gehaald uit een groenbruine en rode vlek rechtsboven, tast de schijnbare onvoorspelbaarheid van de vorm van de vlekken aan door de onverbloemde aanwijzing van de aanraking van een hand, een handeling die geassocieerd kan worden met de masturberende onderneming van de spin. Als een metamorfose van schaamhaar lijkt de spin op een borstel, en staat ze als een figuur voor droogte in relatie tot de tekens van vloeibaarheid die het spoor van de vingerbeweging over het oppervlak van het werk omgeven. Als we de rode en groenbruine vlekken in verband brengen met het gemanipuleerde beeld van *L'Origine du monde* in de fotomontage, dat tegenover het beeld van de buste van een mannelijke figuur wordt gezet (een koppeling van man en vrouw, en van lichaam en hoofd, die hier op een minder dramatische manier wordt getoond dan het geval was bij de androgyne Olympia in *Gossip*), roepen de vlekken het effect van seksueel geweld en castratiefantasieën op. Misschien

nog het meeste doen de kleurvlekken denken aan de lichaamssappen die men tijdens het geboorteproces uitstoot, het residu van de arbeid waarmee men een kind op de wereld zet, als om zo vorm te geven aan de metaforische relatie tussen de arbeid van het schilderen en de kraamarbeid.

In *Replace Me* (2010) blijft de kleine fotomontage in zwart-wit zelf vrij van verfmarkeringen. In *Gossip* echter komt een zone van zwarte verf of inkt, van een andere makelij dan de penseelstreken die elders in de collage voorkomen, voor als een vlek die uit het kruis van de figuur in de kleurreproductie van Courbets werk, op het witte laken stroomt. Hier kunnen de associaties, voor zij die de naam van Courbets schilderij kennen, weer schuiven tussen postcoïtale en postnatale residuen. Als de Olympiafiguur een seksuele ontmoeting signaleert, dan presenteert de vastgeniete foto die erboven opdoemt een vorm die tegelijk het zicht verstoort en gestalte geeft aan een steriele wereld, een plek van lege, ijle, onregelmatig verspreide graven, het ene na het andere – een wereld die uit de plas zwart pigment voor de genitaliën of uit de neerslachtige verbeelding van de androgyne Olympia zou kunnen ontstaan zijn. *Gossip* herconfigureert de ambities van Courbets schilderij en herroept zijn premissen: dat schilderkunst het zicht bedreigt is hier niet zozeer de mogelijkheidsvoorwaarde van de representeerbaarheid maar een ontwaarding van het zien en een (louter procedurele) versmelting van het mannelijke en het vrouwelijke.

Een reeks collagewerken met de titel *She is Dead* drijft de vervorming van oorsprong en de afstomping van zintuigelijke ervaring tot het uiterste. In deze reeks thematiseert Trockel wat ze elders de *Verflüssigung der Mutter* noemt, de titel van haar indrukwekkende tentoonstelling in de Kunsthalle Zürich. Die zin betekent letterlijk "vloeibaarmaking van de moeder" (vloeibaarmaking is het proces waarbij iets in vloeistof overgaat, door de condensatie van gas of het smelten van wat vast is), een begrip dat ik opnieuw versta als het spel met de nat/droog-dynamiek in Trockels kunst.

Zoals het wordt voorgesteld in een zwart-wit, dubbel geprojecteerde video die *Verflüssigung* (2003) heet en die deel uitmaakte van haar *Children's Room* tentoonstelling in het Museum für Moderne Kunst in Frankfurt in 2003–2004, roept de zin metaforisch de "verdwijning van de moeder" op. De video toont een sequentie van korte gebeurtenissen op een kermisterrein vol kinderen en adolescenten, waaronder een onfortuinlijke jongeman die een goocheltruc met een sigaret oefent en een tienermeisje dat Desirée heet, dat het kerstliedje "O Wonder was soll das beteuten" (O wonder, wat betekent dit?) op haar radio speelt. Met dat primitieve deuntje vraagt ze,

in de schaduw van een parasol op een zonnige dag, naar de betekenis van Christus' geboorte: een kind is geboren. O wonder, wat betekent dit? Na het tromgeroffel van een kleine jongen, wordt een moeder in een rookwolk tot verdwijning gebracht door een tienertovenaar die zijn truc opvoert onder een decor dat het opschrift draagt "La grande illusion". Poef. De moeder is verdwenen. O wonder, wat betekent dit? Op het kermisterrein van *Verflüssigung* spelen kerstliederen als achtergrondmuziek en is magie slechts datgene wat de dingen doet verdwijnen.

De *She is Dead*-collages worden bevolkt door kledingstukken uitgestald op tafels en sofa's en stoffen gedrapeerd rond antropomorfe armaturen of kleerhangers. Deze belichamingen van een afwezig lichaam verschijnen in sequenties van kleurfoto's die in nogal onregelmatige volgorde werden vastgeniet, onderbroken door spleten waardoor de geschilderde houten drager van de collage te zien is. Ik versta de "zij" uit de titel als een verwijzing naar een "moeder" waarvan de verdwijning of *Verflüssigung* gethematiseerd wordt in deze kenmerkende "droge" werken door het schikken van lichaamsloze kledingstukken. *She is Dead 1. She is Dead 2. She is Dead 3. She is Dead 4. She is Dead 5.* Trockels werk is een onbewogen verbeelding van de verdwijning als eerste voorwaarde om iets te zien, of helemaal niets.

1 Fragmenten van dit essay verschenen in een enigszins andere vorm in de catalogus van de tentoonstelling *Animism* (Extra City Kunsthalle, Antwerpen, 2010). Zie Brigid Doherty, "Animated Origins, Origins of Animation," in *Animism*, uitg. door Anselm Franke, Berlijn: Sternberg, 2010, p. 126–131.

2 Rosemarie Trockel en Marcus Steinweg, *Mutter* (Keulen: Salon Verlag, 2006).

3 *Oxford English Dictionary*, tweede editie, 1989; online versie maart 2012. www.oed.com/view/entry/80197.

4 Het is verleidelijk om in deze context ook *Un enterrement à Ornans* (1849–1850) toe te voegen aan de lijst van Courbets werken waarop Trockel zinspeelt in haar collages. De allusie gebeurt in dit geval niet door middel van een titel maar aan de hand van het motief van het graf. De kunstenaar weet dat dit motief speelt, maar naar de kijker toe wordt het niet echt als een referentiepunt gepresenteerd maar veeleer geëvoceerd.

5 Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel", in *October*, 44 (lente 1988), p. 24.

6 Laurence des Cars, "The Origin of the World", in *Gustave Courbet*, tent. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, p. 378, p. 382.

7 Bernard Teyssèdre, *Le Roman de l'origine*, Parijs: Gallimard, 1996, 256, geciteerd in Shuli Barzilai, *Lacan and the Matter of Origins*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999, p. 251.

8 Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, p. 192–193.

9 Zie Brigid Doherty, "On *Iceberg* and *Water*. Or, Painting and the 'Mark of Genre' in Rosemarie Trockel's Wool-Pictures," *MLN* (lente 2006), p. 720–739; en Doherty, "Rosemarie Trockel's Monsters," in *Rosemarie Trockel: Drawings, Collages and Book Drafts*, uitg. door Anita Haldemann, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 102–35.

10 Fried, *Courbet's Realism*, p. 217, p. 221.

11 Fried, *Courbet's Realism*, p. 193.

12 Voor meer over de allusies op castratie-fantasieën in het werk van Trockel, zie: Doherty, "Rosemarie Trockel's Monsters."

Ondersteboven

Elvan Zabunyan

De rijkdom van een kunstwerk kan beoordeeld worden op haar vermogen om een veelheid aan theoretische, historische en esthetische kwesties op te roepen, en er tegelijk aan te weerstaan. Wanneer we nadenken over de plaats die wordt ingenomen door het beeldend werk van Rosemarie Trockel en daarbij twee complementaire parameters aanvoeren (namelijk context en zichtbaarheid binnen deze context) dan constateren we dat haar ideeën erg klaar zijn, vanaf het begin van haar artistieke activiteit, in de vroege jaren tachtig, en dan ononderbroken in de daaropvolgende decennia. Daarbij werpt Trockel een zeer scherpe blik op de notie van artistieke creatie zelf, die ze nooit loskoppelt van literaire en filosofische verwijzingen. Net zo min omzeilt ze de plaats die vanaf de jaren tachtig wordt ingenomen door kunstenaars die een tweeledige relatie aangaan met de kunstmarkt, waarbij ze de markt temmen om haar beter te kunnen verwerpen en ermee spelen zoals een kat met een bolletje wol.

In het beroemde en vaak geciteerde interview met Isabelle Graw, uit 2003, komt de kunstenares onomwonden met de volgende zin aanzetten:[1] "Vanaf het ogenblik dat iets werkt, is het niet meer interessant. Zodra je iets hebt gearticuleerd, moet je het opzijzetten."[2] In het bijzonder het idee van spellen is hier interessant. Het omvat het fabriceren, "woord voor woord", van een element (object, beeld, tekst) dat zijn eigen bestaan verwerft wanneer het door de kunstenaar als afgerond wordt beschouwd. De handeling van het "opzijzetten" roept de mogelijkheid op van het scheppen van een kloof tussen wat tot een "centrum" behoort (het museum, de markt, blijvendheid…) en een experimentele "periferie" (het atelier, het efemere, de innerlijke wereld…). Rosemarie Trockels radicaliteit gaat samen met haar lucide integriteit, die ze wil bewaren opdat haar werk kan leven in zijn uniciteit. De uitwisseling die ze creëert tussen deze publieke en die private ruimte doet denken aan de eis die kunstenaars die zich op een feministische positie beroepen hebben gesteld sinds de vroege jaren zeventig, meer bepaald via een kritische analyse van de notie van "werk". Wanneer men de talrijke essays en artikels leest die over Trockel zijn geschreven, dan begrijpt men de moeilijkheid om dit complex werk te labelen, een werk dat van figuratief in abstract omslaat en dat representatie beschouwt als een permanente omkering. Dit is ergens een verhouding zoals die van het patroon tegenover

het naaiwerk: een middel om de omkeerbaarheid van de materialen te onderzoeken, het kledingstuk om te keren, het te doen leven zonder zijn dubbele binnen- en buitenkant, de steken nooit definitief aan te brengen, de draad los te laten hangen zodat hij elk moment kan worden doorgesneden.

De vrijheid en soepelheid die Trockel zichzelf gunt, vinden we op een bijzondere manier terug in haar collages. Die vallen moeilijk precies te beschrijven: het zijn collages, *maar ook* tekeningen; *maar ook* schilderijen en sculpturen – en door dit alles zijn het *collages*. "Het stoort me niet echt om het voorwerp te zijn van de misverstanden en misvattingen van de kunstmachine. Denk aan de lijstjes in de tijdschriften *Kapital* en *Focus* die, ten dienste van de kunstinvesteerders, een puntensysteem gebruiken om het succes van kunstenaars te meten; je kan meteen zien dat ze niets te maken hebben met de kwaliteit van een kunstenaar. Een dergelijke vertegenwoordiging in de media heeft me sowieso nooit geïnteresseerd. Ik was blij dat ik deze dingen gewoon kon laten gebeuren. Volgens mij moet je je eigen carrière nooit proberen te controleren of richten. Controle is alleen mogelijk wanneer ze gelieerd is aan zelfrespect, en slechts tot op zekere hoogte. (…) Alleen de machinaties van musea en galerieën zijn al genoeg om je het gevoel te geven dat je geen controle meer hebt."[3]

Door noties te bevragen die eigen zijn aan elke commerciële positie, zoals die van "waarde" en "kwaliteit", provoceert Trockel tegelijkertijd, samen met haar collega's uit de kunstwereld, in het bijzonder haar galeriste Monika Sprüth en de kunstcritica Isabelle Graw, een kritische lezing van deze noties. Ze koppelt ze met name aan de kwestie van gender en vrouwelijke en feministische specificiteit, maar ook aan een kunstgeschiedenis die zich in Duitsland heeft ontwikkeld op grond van een herziene chronologie waarin de aardverschuiving die door de jaren 1933–1945 werd veroorzaakt, wordt herdacht.

Het evenwicht dat ze in haar werk aanbrengt tussen de receptie door een markt waarin ze niet geïnteresseerd is en een intiemer project (waartoe ook de tekeningen en collages van de kunstenares behoren, zo stellen althans de curatoren van de tentoonstelling *Drawings, Collages and Book Drafts* uit 2010, in hun voorwoord tot de tentoonstellingscatalogus), wordt op het niveau van het grafisch werk direct opgebouwd als een verhaal dat, met behulp van foto's, getekende fragmenten, gescheurd papier, stukken stof, breiwerk en verfvlekken temporele slingerbewegingen produceert.[4] Terwijl de techniek die wordt gebruikt verwijst naar een belangrijk moment in de kunstgeschiedenis waarop aan het begin van de twintigste eeuw het fundament van de moderniteit werd gelegd, van Picasso's collages tot de

politieke fotomontages van John Heartfield (zonder het te hebben over de verwijzing naar Hannah Höch, die vaak wordt aangehaald om een parallel te trekken tussen het werk van "twee Duitse kunstenaars"), is het duidelijk dat voor Trockel dit deel van haar creatie ook een manier is om nieuwe beelden te produceren, waarbij ze tegelijk gestalte geeft aan verschillende afzonderlijke elementenlagen, met elk een temporaliteit, een materialiteit en een historiciteit. De collages maken een ontmoeting mogelijk tussen verschillende momenten; bij sommige collages zie je onderaan ook verschillende data, die tussen haakjes staan. Voor de kunstenares is het oscilleren tussen deze momenten net een manier om te ontsnappen aan de nauwe definities die de markt graag op haar werk zou kleven. Het is ook een manier om in geen enkele 'identificeerbare' categorie te bestaan, om een artistieke en intellectuele autonomie te behouden. Hier kan de notie van gender een obstakel vormen, niet wat betreft haar conceptuele en ideologische betekenis, maar omdat ze beperkend werkt, want categoriseert.

Het zijn in het bijzonder dit soort vragen die gesteld worden op het moment dat er een verplaatsing is van "waarde" en "kwaliteit" naar een problematiek van de notie van universaliteit, die betwist wordt, aangezien ze veelal geworteld is in een grotendeels door mannen gedomineerde westerse kunstgeschiedenis, met name in de context van het Duitsland van de jaren tachtig.[5]

In een gesprek dat ze in 1985 voerden in het eerste nummer van het tijdschrift *Eau de Cologne*, hebben Rosemarie Trockel en Monika Sprüth vragen bij het idee dat "kwaliteit" al dan niet "een tendentieus gerealiseerde waarde" kan zijn. Trockel vraagt zich af hoe het *establishment* van de kunstwereld getransformeerd zal worden door de veel zichtbaardere aanwezigheid en de participatie van vrouwen, terwijl de werkelijke waarde bijna uitsluitend voorkomt uit een mannelijke culturele traditie. Monika Sprüth erkent dat dit een zeer moeilijke taak is, wanneer de transformaties zelfs in de Amerikaanse context niet de verwachte zichtbaarheid krijgen en de praktijken van vrouwen nog steeds worden beoordeeld volgens een pejoratief idee van kwaliteit, dat wordt toegeschreven aan hun sekse. En dat terwijl de rol van vrouwelijke kunstenaars in de VS, gezien door de bril van de feministische theorie, veel meer geaffirmeerd wordt dan in Duitsland.[6] Monika Sprüth en Ingrid Sischy, op dat moment opererend als critica voor *Artforum*, voeren in hetzelfde nummer van *Eau de Cologne* een vergelijkbaar debat: "Als we vandaag," zegt de galeriste, "een tentoonstelling organiseren met vrouwen als belangrijkste onderwerp, dan is de eerste kritiek die we krijgen, de kritiek van kwaliteit, omdat echte kwaliteit niet volgens sekse

verdeeld kan worden." Waarop Sischy antwoordt: "Maar u weet net zo goed als ik dat wat er achter deze kwestie van kwaliteit schuilt, verraderlijk is, want wat is kwaliteit? En wie bepaalt wat kwaliteit is? En welke waarden maken kwaliteit? Er is geen abstract concept met de naam universele kwaliteit. Want wat er achter zulke uitspraken zit, is dat er in het waardensysteem dat een dergelijke situatie heeft gecreëerd, meer machtige mannen zijn dan vrouwen."[7]

Dit alles weerspiegelt een moment in de geschiedenis van de hedendaagse kunst waarop kritische uitlatingen in het theoretische veld de overgang naar nieuwe vormen van denken mogelijk maken. Die laatste hebben betrekking op noties van verschil en alteriteit en combineren de begrippen van postmoderniteit, geslacht en postkolonialisme met poststructuralistische discours die de plaats van de autoriteit (staat, economie, patriarchaat) en macht (media, massacultuur, instellingen) van binnenuit bevragen. Ondanks deze vooruitgang blijft er, wanneer het gaat om de analyse van een kunstwerk dat door een vrouwelijke kunstenaar werd gemaakt, niettemin een zekere terughoudendheid bespeurbaar.

Er werden verschillende studies geschreven vanuit feministisch perspectief over het verband tussen Rosemarie Trockels creatieve proces en haar oeuvre, dat, door het medium dat wordt gebruikt, specifiek als "vrouwelijk" wordt geduid. Zelfs indien de kunstenares deze stereotype interpretaties aan banden legt en de simplistische vereenvoudigingen die ermee geassocieerd kunnen worden, betreurt, verwerpt ze de productiecontext waarbinnen deze posities konden bestaan niet. Vergeten we inderdaad niet dat er bij de vorming van een kritische theorie een koppeling bestaat tussen een artistieke praktijk en de politieke rol die ze vervult. In die zin is de plaats van het feminisme vanaf de late jaren zestig van wezenlijk belang, omdat ze de grondslag vormt voor esthetische houdingen die – van binnenuit – paradigma's in aanmerking nemen die volledig nieuw zijn en die erom vragen dat de culturele en de maatschappelijke context samen gelezen worden. Het is hier dat de eerste zin van Isabelle Graws artikel in *Texte Zur Kunst* uit 1993 interessant is. Ze schrijft: "Feministische theorie heeft met politieke theorie gemeen dat ze onder de druk van actie wordt geschreven, gestimuleerd, bevestigd en gerechtvaardigd door een dagelijkse praktijk. (…) Voor het feminisme bezit de plaats van de theorie een bijzondere waarde, omdat theorie altijd reeds vragen naar levenstechnieken en existentiële vragen in zich draagt, en omdat, omgekeerd, de praktijk niet zonder de theorie kan worden gedacht."[8] Wanneer het werk van Trockel ter sprake komt, is het daarom verrassend om tijdens het lezen op expliciete reserves

te stoten wanneer het gaat om een mogelijke 'genderoptie'. Er is bijvoorbeeld de waarschuwing van Friedemann Malsch in zijn inleidende tekst tot de catalogus voor "Der Kaiserring/Kunstpreis der Stadt Goslar" uit 2011. Hij evoceert de bewondering die de collector Reiner Speck tijdens zijn eerste bezoek aan het atelier van de kunstenares voelt: "Het is waar dat Trockel veel belang hecht aan dergelijke vraagstukken [over de status van vrouwen] en het is onder andere ook steeds present in haar grafisch werk. (…) Maar zich focussen op dit aspect doet helemaal geen recht aan de artistieke inhoud [van het werk] en aan de omvang van zijn thematische bereik. En het was zeker ook niet dit aspect van het oeuvre van de kunstenares dat, zoals ik zei, zo'n grote indruk heeft gemaakt op de wereldwijze Reiner Speck."[9] Evenzo lezen we in een bericht op een blog waarin in februari 2011 de tentoonstelling *Drawings, Collages and Books Drafts* wordt gerecenseerd, de volgende woorden van Kathryn Lloyd, een vrouw: "Hoewel Trockels werk zich een vrouwelijke gevoeligheid veroorlooft, en aansluit bij onvermijdelijk feministische interesses, laat haar werk zich niet tot feministische kunst reduceren."[10] Het gaat er hier niet om de kritische vrijheid van deze auteurs in vraag te stellen, maar eerder om de onderliggende redenen van hun terughoudendheid te onderstrepen. Deze vergezelt de blik op een kunstwerk dat gemaakt is door een vrouw, terwijl de specifieke aard van haar sekse als interpretatief argument naar voren wordt geschoven. Halen we Isabelle Graws conclusie aan, wanneer ze uitroept: "Als, gisteren en vandaag, de sekse op de voorgrond staat en elk ding dat door een vrouw wordt gemaakt met haar sekse wordt verbonden, dan is het absoluut noodzakelijk dat we er ons om bekommeren."[11]

Het vrouwelijke geslacht (en het gender dat ermee gepaard gaat) is aanwezig in de collages en in sommige van hun titels. De afbeelding van genitaliën duikt dankzij de reproductie van het beroemde *L'Origine du mond*e, dat Gustave Courbet in 1866 schilderde, zelfs herhaaldelijk op. Verschillende foto's werden gegroepeerd en op houten platen gekleefd die als ondergrond voor de collages dienen. Courbets schilderij is beneden in de linkerhoek samengevoegd met de figuur van een man die in bed ligt, zijn hoofd op een kussen. De titel *Wish you were here* (2006) wijst op een afwezigheid (van de geliefde?), maar de hybriditeit van dit wezen, een halfman-halfvrouw die dus genoeg heeft aan zichzelf, vult het gemis onmiddellijk op. Twee andere raadselachtige beelden complementeren de vorige: een afdruk op A4-formaat toont het onwaarschijnlijke gezicht van een gerimpeld dier of van een oude man en een stuk gescheurde pagina met daarop een lichaam waarvan we alleen de benen zien en dat in een holte vastgekneld lijkt. Dezelfde

montage van *L'Origine du monde* en de liggende man wordt het jaar daarop (in 2007) in *Gossip* door de kunstenaar hernomen. Dit keer splitst het werk de oppervlakte in twee. Het presenteert een zwart-witfoto van een vloer met al even mysterieuze, rechthoekige gaten. In *Replace Me* (1994/2010), een collage met een titel die nogmaals de mogelijkheid van afwezigheid oproept, wordt Courbets schilderij ten slotte verdraaid, want op het schaamhaar kleeft een spin; de foto duikt in de linkerhoek van het beeld op. De rest van het werk bestaat uit een potloodtekening van een man die beneden in het kader werd geplaatst en rode en zwarte waterverfvlekken, die het houten oppervlak niet helemaal bedekken. De twee data, 1994 en 2010, wijzen op die tussenliggende ruimte, die het proces zelf – dat de kunstenaar toelaat over haar voorgaande productie na te denken, terwijl ze die op een nieuwe manier interpreteert en dus terugkeert naar herinneringsflarden – tegelijkertijd veraf houdt, dichter brengt en benadrukt. Sommige titels, en de collages die ernaar verwijzen, evoceren ook de (jonge) vrouw: *Oh Mystery Girl* (2006), dat uit verschillende collages bestaat, *Great Nude* (2008), *Vacances Religieuses* (2008) of ironischer, wanneer men het werk probeert te analyseren aan de hand van wat het afbeeldt, *Study for the Girlie Show* (2011). Maar vaak spreken de afbeeldingen van een vrouw over haar verdwijning. In die zin verzekeren de collages die in 2008 de reeks *She is Dead* (# 1, 2, 3, 4, 5) uitmaken een continuïteit met de confrontatie die de kunstenaar aan zichzelf oplegt. De collagereeks *She is Dead* kunnen we lezen tegen de achtergrond van deze reflexiviteit, en van de evocatie van zowel een persoonlijk als een historisch geheugen. In de reeks zijn levenloze kleren op meubels (stoel, tafel, bank, kruk, …) gerangschikt. Zo wordt de afwezigheid van het lichaam benadrukt terwijl het tegelijk afgebeeld wordt, want de truien en broeken worden zo geplaatst dat het lijkt alsof iemand ze draagt.

Wanneer een kunstenaar of kunstenares naar de dood verwijst dan is dat vaak niet onschuldig. Het kan wellicht teruggaan op een getraumatiseerde verbeelding, op een onbewuste expressie die overgaat van latentie in het zich manifesteren in een bepaalde vorm, op een ervaring uit het verleden die tot metafoor wordt getransfigureerd. Wanneer deze verwijzing zich voordoet in het werk van een Duitse kunstenares, dan steekt de automatische reflex die men hoopte te kunnen vermijden plots terug de kop op, vooral als het schrijven van deze tekst vergezeld gaat (en toeval bestaat waarschijnlijk niet) met de lectuur van het nieuwste boek van Georges Didi-Huberman, *Écorces* (schorsen; schillen), dat zijn bezoek beschrijft aan Auschwitz-Birkenau in juni 2011. Je zou deze interpretaties kunnen verwerpen omdat ze te haastig lijken. Toch voeren twee collages ons zonder omhaal terug naar een

bepaald idee van de dood, namelijk *Ornament* (2006) en *Overlapping* (2008), waar je respectievelijk een zwart-witfoto hebt van een wirwar van lichamen met uitgeteerde ledematen, omlijst met zilverpapier dat herinnert aan een overlevingsdeken, en een foto van de armen van een met *pied-de-poule* (een motief dat je ook in andere collages terugvindt) bedekt skelet dat tegen een pollockiaanse picturale achtergrond werd geplaatst. Zonder twijfel zou het nuttig geweest zijn om de kunstenares te vragen naar de juistheid van deze lezing, maar het is eigen aan de interpretatie om mentale beelden en verwijzingen die een moment van schrijven begeleiden tot zich te laten komen.

In 1993 verschijnt er in het tijdschrift *Texte Zur Kunst* een artikel van de filosofe Judith Butler, waarin ze onder de titel "One Girl's Story. Überlegungen zu Deutschland" haar ervaringen als studente filosofie van 1978 tot 1979 beschrijft, en vervolgens de ontvangst van de Duitse vertaling, in de vroege jaren negentig, van *Gender Trouble*. Haar theoretische positie en haar opmerkingen over concepten waarin kwesties van gender en nationaliteit elkaar effectief overlappen, komen hier samen: "Zo leken feministische debatten mij een ruimte waar zich vragen naartoe hadden verplaatst die in ruimere zin raakten aan de nationale verantwoordelijkheid en waar zich op traumatische wijze het probleem van de sociale schuld, zoals ze Duitsland bijna vijftig jaar na de val van het nationaalsocialisme blijft achtervolgen, opnieuw afspeelde. (…) Een jonge feministe suggereerde me dat de dichteres Audre Lorde een erg bruikbaar onderscheid had voorgesteld tussen 'schuld' en 'verantwoordelijkheid', en dat het belangrijk was dat progressieve Duitse feministen zich met dit onderscheid vertrouwd zouden maken. 'Schuld' is een verlammende ervaring en geen gevoel – Lorde benadrukte dit punt. Daartegenover verwijst 'verantwoordelijkheid' voor haar naar de mogelijkheid van een handeling die de omstandigheden transformeert, naar het feit dat schuld overwonnen kan worden in en door de verloop zelf van deze handeling. Ik vind het interessant dat het de dichteres en Afrikaans-Amerikaanse schrijfster Audre Lorde is die deze woordenschat heeft aangeboden aan Duitse feministen." [12]

Een arbeid van herinnering en analyse is gegrond in deze geschiedenis. Die arbeid liet toe dat gescheurde elementen werden opgelapt, maar maakte het ook noodzakelijk dat er intrinsieke verbanden werden gelegd tussen de politieke en kritische functie van kunst en haar esthetische receptie. Kunstenaars en schrijvers waren bij de eersten om deze taak op zich te nemen – zij waren de verkenners. Als we denken aan de metaforen waarvan hedendaagse denkers op verschillende momenten gebruik hebben gemaakt om hun filosofie te koppelen aan een genealogische vorm, dan is het beeld

dat ontstaat door een verwijzing naar de grond, vol van betekenis. Walter Benjamin schreef: "Wie het eigen bedolven verleden tracht te benaderen, moet zich gedragen als een man die graaft. Hij mag vooral niet bang zijn om steeds op dezelfde feiten terug te komen – ze uit te strooien zoals men aarde uitstrooit, ze om te woelen zoals men grond omwoelt." [13]

Keren we terug naar dit specifieke voorstel, dat eigen is aan de op de geschiedenis gerichte blik, dan zou het waarschijnlijk verstandiger zijn zich te concentreren op die notie van verantwoordelijkheid die in de context van een artistiek en intellectueel proces de positie van de kunstenaar als getuige versterkt.[14] Vestigen we even de aandacht op een werk van Rosemarie Trockel dat de collages prefigureert, een lichtend voorbeeld van een subjectieve blik die zich richt op hedendaagse historische gebeurtenissen. In *Benachbarte Felder* (1990) werd een kleurenfoto van een glimlachende John F. Kennedy op de boekomslag van Sylvia Plaths *Winter Trees* gekleefd. Plath, een prominente figuur in de Amerikaanse literatuur en poëzie, pleegde in 1963 op 31-jarige leeftijd zelfmoord, een tiental maanden voor Kennedy werd vermoord. Het visueel materiaal van beide thema's overlapt elkaar en wordt via de lijnen van een lichte geometrische vorm met elkaar verbonden. Boeken en archieffoto's zijn belangrijke elementen in het werk van Rosemarie Trockel. Het boek is er via omslagen en kaften, of wordt afgebeeld in haar 'kladwerken' (de hele reeks *Book Drafts* in het bijzonder is representatief voor een werk dat de dualiteit van een creatie in wording affirmeert en versterkt) en tenslotte in installaties, met name de reeks *Living means not good enough* (2002), waar stapels echte boeken de foto van een jonge vrouw die uitgestrekt op de vloer ligt, omringen. Maakt de afbeelding van vrouwen (en mannen) deel uit van wat men bij Trockel vaak "thema's" heeft genoemd, dan lijkt het relevanter om niet te werk te gaan via sleutelwoorden, die dan de beschrijving van een corpus van onderwerpen zouden mogelijk maken. Zelfs als sommige sleutelbegrippen steeds terugkeren, dan nog laten ze niet toe dat de totaliteit van de praktijk wordt beschreven. Die praktijk ontkomt moedwillig aan een eenzijdige definitie en ontvouwt zich in complementaire registers, waardoor de fragmentatie visueel gesuggereerd kan worden. De collage blijkt een van de meest passende vormen te zijn om dit quasi-archeologische experiment doorheen een individueel en collectief archief te voeren. "De analyse van het archief," vertelt Foucault ons, "bevat dus een bevoorrecht gebied: tegelijk dichtbij ons, maar verschillend van onze actualiteit, is het de rand van de tijd die ons heden omringt, die erbovenuit steekt en het aanduidt in zijn alteriteit; het is wat ons, buiten ons, afbakent." [15]

De radicaliteit van Rosemarie Trockels praktijk is ook zichtbaar in de intense relatie die ze aangaat met de tijd. Wanneer ze besluit om een van haar tentoonstellingen de titel *Post-Menopause* (2005) te geven, dan is het redelijk te stellen dat haar positie als Vrouw helemaal niet wordt ontkend en dat ze door haar verantwoordelijkheid als kunstenaar nog verder afstaat van een positie van slachtoffer. Deze staat waarin de vrouw door de samenleving wordt gestigmatiseerd omdat ze haar bevruchtingspotentieel heeft verloren, wordt hier echter niet gepresenteerd als dor terrein. In plaats daarvan toont ze een plek "voorbij" de overgang, want die *post* in *Post-Menopause* lijkt de chronologie ongelimiteerd te overstijgen en een voorwaartse beweging aan te geven, zonder te suggereren dat de flux wordt onderbroken. Vanaf dat moment kan de bouw van een tijdloze herinnering worden aangevat, en dat is zonder twijfel een belangrijke feministische positie.

1 Alle citaten die volgen werden recht-streeks vanuit het origineel vertaald, met uitzondering van de citaten waar de noten 6, 7 en 8 naar verwijzen, waarvan het origineel die niet ter beschikking was. (S.T.)

2 Rosemarie Trockel, "Rosemarie Trockel Talks to Isabelle Graw," in Artforum, 41:7 (maart 2003), p. 224–225.

3 Ibid., p. 224–225.

4 Christian Müller, Pat Fisher, Stephan Berg, "Foreword," in Drawings, Collages and Books Drafts, uitg. door Anita Haldemann, Christoph Schreir, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 7.

5 Zie in dit verband de inleidingen tot de nummers 1 en 3 van Eau de Cologne (1985 en 1989), s.l. en Gregory H. Williams, Laughter and Cultural Pessimism. The Joke in West Germany 1974–1989, New York: City University of New York, 2006.

6 Rosemarie Trockel in gesprek met Monika Sprüth, Eau de Cologne n°1, 1985, s.l.

7 Rosemarie Trockel in gesprek met Monika Sprüth en Ingrid Sischy, Eau de Cologne n°1, 1985, s.l.

8 Isabelle Graw , "Genres anciens et genres nouveaux," in Texte Zur Kunst, 8, (december 1992), pp. 135–145. Franse versie in Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998, uitg. door Catherine Chevalier, Andreas Fohr, Dijon: Presses du Réel, JRP/Ringier, 2010, p. 249.

9 Friedemann Malsch, "Do Not Know, Suspect!", tent.cat., Goslar, Kaiserring, 2011, p. 12. Hier vertaald uit het Duits origineel, "Ahnen, nicht wissen!", dat ook te consulteren is op de nieuwssite www.goslarsche.de/Home/magazin/magazin-archiv/rosemarie-trockel-und-der-kaiserring/die-laudatio-von-kaiserringjuror-dr.-friedemann-malsch.html. (S.T.)

10 www.kathrynmlloyd.blogspot.com/2011/02/rosemarie-trockel-drawings-collages-and.html.

11 Graw, "Alte und neue Geschlechter," p. 262.

12 Judith Butler, "One Girl's Story. Überlegungen zu Deutschland," in Texte Zur Kunst, 11 (september 1993) in de hierboven geciteerde anthologie (1990–1998) opgenomen als "Mémoires d'une jeune fille en Allemagne," p. 285. (S.T.)

13 Walter Benjamin, "Berliner Chronik," in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. VI: Fragmente, Autobiographische Schriften, uitg. door Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984, p. 486. (Vertaling fragment S.T.)

14 Zie met name Gregory H. Williams' analyse in Laughter and Cultural Pessimism over de kwestie van de Duitse en internationale receptie van het werk van Trockel (vooral pagina 208).

15 Michel Foucault, L'archéologie du savoir, Parijs, Gallimard, 1969, p. 172.

De preventieve weigering van "late stijl" in Rosemarie Trockels recente collages

Gregory H. Williams

Deze catalogus vergezelt een reeks tentoonstellingen die doorgaan in het jaar van Rosemarie Trockels zestigste verjaardag. Het lijkt misschien ongewoon om aan het begin van een essay te wijzen op de leeftijd van een levende kunstenaar die het hoogtepunt van haar invloed beleeft, maar in het voorbije decennium heeft Trockel zelf openlijk en herhaaldelijk de aandacht gevestigd op het historische verloop van haar carrière. Terugblikkend op haar eigen oeuvre, geholpen door de afstand in de tijd, moedigt ze haar publiek aan om, met het scala aan voorbije producties in gedachten, na te denken over het eventuele eindpunt ervan. Door de manier waarop ze het publiek haar praktijk te verstaan geeft, zeker sinds haar overzichtstentoonstelling in 2005 in het Museum Ludwig in Keulen, verplicht Trockel de toeschouwer om akte te nemen van deze specifieke fase in haar leven. Ze gaf de tentoonstelling in Keulen de mogelijk gewaagde titel *Post-Menopause*, waarmee ze blijk geeft van de geestige ondertoon van veel van haar werk. Maar onder Trockels beklemtoning van het verglijden van de tijd, valt meer te verstaan dan een sluwe, zelfverwijtende verwijzing naar sterfelijkheid. In recente jaren ging de ambitie verder: een aanval op het eigenlijke begrip van de "late stijl" in de carrière van een kunstenaar.

Er is uitgebreid onderzoek gevoerd naar het thema van late stijl in het parcours van kunstenaars, schrijvers en musici, een traditie die teruggaat tot het gedachtegoed van de Verlichting inzake productiefases die al sinds de oudheid in kaart werden gebracht: van archaïsch over hoog-klassiek, tot uiteindelijk de decadentie. Muziekhistorica Karen Painter heeft geschetst hoe tijdens de negentiende en twintigste eeuw het geloof in categorieën van stilistische ontwikkeling toe- en afnam. Ze is vooral geïnteresseerd in het begrip *Spätstil* dat opkwam in het naoorlogse Duitsland en een hoogtepunt bereikte in de zestiger jaren.[1] Maar, zo verklaart ze, de voorbije veertig jaar is men in mindere mate overtuigd van de weerklank van "late stijl": "Sinds de jaren zeventig, hebben theoretici bewust afstand genomen van *Spätstil*, een verandering die gepaard gaat met de overstap van biografie naar contextuele interpretatie."[2] Trockels eigen biografie loopt gelijk met deze verwijdering van de individuele levenservaring van de kunstenaar als

het voornaamste studieobject. Ze werd volwassen in de midden tot late jaren zeventig, een periode waarin postmoderne en poststructuralistische theorieën de autoriteit van de kunstenaar onderuit haalden. De hybride natuur van haar praktijk heeft altijd weerstand geboden aan een al te makkelijke constructie van auteurschap. Ze is een van de hedendaagse Duitse kunstenaars die op een actieve manier heeft aangezet tot een kritische interpretatie die veeleer wordt aangedreven door een sociaal-historische context en conceptuele draagwijdte dan door het voor de hand liggende realisme van een biografie.

Maar alsof ze zo'n visie op haar eigen invloed in vraag wou stellen, heeft Trockel sinds 2004 een aanzienlijk aantal collages gemaakt, die op indirecte wijze, van biografie weer een relevante term maken. De eerste twee collages *RAF (recycled Arnulf Rainer)* en *Frost*, beiden uit 2004) toonde ze in 2005 in het Museum Ludwig; ze bevatten allebei een uitgesneden zelfportret getekend in potlood op papier. Zodoende bepaalt het thema zelfintrospectie de reeks van meet af. Vervolgens was er in 2010 de tentoonstelling met Trockels werk op papier die Anita Haldemann organiseerde voor het Kunstmuseum Basel. In de begeleidende publicatie beschreef Haldemann hoezeer de collages van Trockels overige projecten verschillen omdat "ze het resultaat zijn van een proces gebaseerd op selectie, herevaluatie, herhaling en bevestiging."[3] Over het algemeen bestaan de collages uit dunne houten kaders waarin Trockel een wisselende mix van oudere en meer recente elementen schikt, van kladwerken voor bestaande tekeningen tot reproducties van beroemde kunstwerken. Het geheel wordt verzegeld onder een laag plexiglas die aan de hoeken op het kader wordt vastgevezen.[4] Delen van de aangebrachte verf en stukken materiaal, zoals driehoekige plastic vlaggen, worden soms vastgemaakt aan de buitenkant van de doos of overschrijden de randen van het kader en hangen naar buiten. De objecten dragen het kenmerk van een sterke curatoriële neiging tot sorteren en organiseren. Wanneer Trockel de verschillende elementen vermengt, beschouwt ze de plaatsing van haar werk in het museum zowel als een onderdeel van haar verleden als een punt voor de toekomst. Ik wil suggereren dat ze zo al bij voorbaat om het werk van historici heen manoeuvreert die er zich op een dag toe laten verleiden om een "late stijl" in het oeuvre van Trockel te detecteren. Toekomstige aanspraken op een verschuiving in focus of benadering zouden rekening moeten houden met de bewuste poging van de kunstenaar om elke vorm van lineaire vooruitgang in haar ontwikkeling teniet te doen.

Hoewel de collages een op zichzelf staand deel van Trockels werk vertegenwoordigen, houdt de techniek die ze aanwendt om de doosvormige objecten op te bouwen verband met haar aloude voorkeur om verwarring

te stichten over de grens tussen twee- en driedimensionale objecten, of tussen het werken met beelden en het sculpturale. Al in de jaren tachtig experimenteert ze met tekeningen die de aandacht vestigen op de plastische eigenschappen van haar beelden, zoals curator Dieter Koepplin opmerkte in een essay uit 1991 over Trockels werken op papier. Koepplin citeerde Trockel die zelf commentaar geeft bij de manier waarop ze zich tot deze traditionele dichotomie verhoudt: "De kloof tussen beide is nooit heel diep: een tekening is eigenlijk plastisch. Wanneer een tekening ontstaat, heeft dat steeds met de derde dimensie te maken."[5] Meer dan twintig jaar geleden, toen Trockel dit beweerde, produceerde ze nog werken op basis van papier die, zeker in de materiële opbouw, behoorlijk vlak waren. Naast tekeningen die ze maakte met wisselende materialen, incorporeerde ze vanaf 1980 ook gevonden elementen in vroege werken die al voor collages doorgaan, hoewel ze nog niet het gelaagde voorkomen en de puur materiële sfeer bezaten van de recente objecten. In die jaren nam Trockels geëxperimenteer met het plastische van tekeningen, de vorm aan van een spanningsopbouw tussen de achtergrond die een patroon herhaalt en de figuren die erboven zweven, of tussen getypte of handgeschreven tekst en beeldende componenten. Ze creëerde ook een aantal werken waarin ze bestaande fotografische fragmenten aanbracht op het papieren oppervlak. Maar die laatste zijn eerder zeldzaam in het werk dat ze voor 2000 maakte.

In de jaren tachtig bestond een groot deel van Trockels werk uit tekeningen. Ze experimenteerde toen met een breed assortiment materialen en stilistische benaderingen, en verwees geregeld naar eerdere gebeurtenissen uit de geschiedenis van het naoorlogse Duitsland. Veel studies hebben haar belangstelling voor Joseph Beuys opgemerkt. Zijn invloed op Trockel is merkbaar in haar vroege tekeningen met waterverf of pen en inkt op bruin papier. Meerdere tekeningen uit 1984, bijvoorbeeld, zijn gemaakt door kleurverspreiding op papiervellen die ze van een laagje schellak voorzag.[6] De roodbruine tint van de kleurschifting roept onmiddellijk de talrijke tekeningen van Beuys op uit de late jaren vijftig en vroege zestiger jaren, waarin hij de door hem uitgevonden kleur *Braunkreuz* (bruin kruis) gebruikt, een mengeling die naar verluidt olie- en roestwerende verf zou bevatten en, volgens sommige bronnen, bloed. De bijna spirituele aardsheid van Beuys' werk vond een luchtiger, meer humoristische aanpak in Trockels beelden, die hun onderwerp, dieren of mensen, licht vervormd of buiten proportie aanwezig stellen. Waar Beuys' tekeningen een gevoel van onmiddellijkheid overbrengen – het motief is als het ware verschenen tijdens een moment van meditatieve reflectie over de natuur of in de tactiele hoedanigheid van het

behandelde papieroppervlak – suggereert Trockel doorgaans eerder afstand tussen de door haar getekende vormen en de kijker. De levende wezens die ze afbeeldde in de jaren tachtig, en zeker de talrijke tekeningen van apen, lijken onscherp te zijn, alsof ze net in iemand zijn blikveld opdoken en nog niet helemaal tot de geest zijn doorgedrongen.

De vroege referenties in Trockels carrière naar oudere Duitse kunstenaars zijn belangrijk omdat ze beantwoorden aan een diepgewortelde voorkeur om in historische termen te denken. Toen ze zich begon te vestigen in de Keulse kunstwereld van de jaren tachtig, richtte Trockel haar aandacht op de strategieën van gevestigde kunstenaars met wie ze een dialoog kon aangaan en tegelijk haar eigen individuele artistieke gevoeligheid verkennen. Dit spel van externe en interne referenties is meegegroeid met haar werk en heeft geleid tot de recente collages. Met meer dan drie decennia van eigen producties om uit te putten, maken Trockels curatoriële neigingen het mogelijk om haar eigen verleden te herdenken en tegelijk op het werk van kunstenaars uit vorige generaties en van tijdgenoten te blijven reageren. Zo'n brede visie kan de vorm aannemen van komische allusies op een ver verleden in een hedendaagse context, zoals het geval is in haar collage *Wish You Were Here* uit 2006, waarin twee foto's overlappen in de linkerhoek: het beeld op het voorplan is een reproductie van Gustave Courbets fameuze *L'Origine du monde* (1866), waarachter het bovenlichaam van kunstenaar Raymond Pettibon uit Los Angeles zichtbaar is. De twee foto's zijn zo geschikt dat de gespreide benen van Courbets vrouw aan Pettibons torso lijken vast te zitten. Het hybride wezen brengt vreemd genoeg een negentiende-eeuwse schilder-provocateur samen met een laat-twintigste-eeuwse tekenaar die voortkomt uit de punkscène. In de rechterbovenhoek van de doos kijkt een foto van een masker – een ander onderwerp dat Trockel regelmatig aanhaalt – deze merkwaardig rake juxtapositie aan. De wenk van het masker naar fictie werkt de kunstmatigheid van de scène eronder in de hand, die ook meerdere stenen bevat (het blijkt om kwarts en andere kleine kiezels te gaan) die rusten op de lagere rand van de drager. De bijeengebrachte beelden en de spanningsopbouw tussen twee- en driedimensionale elementen bewerkstelligen vervreemdende effecten die ervan weerhouden het object als een enkelvoudig autobiografisch statement te lezen.

Trockels collages hechten veel belang aan dergelijke conflicten tussen picturale bronnen, wat uitnodigt tot vergelijkingen met andere West-Duitse kunstenaars en generatiegenoten, zoals Martin Kippenberger en Albert Oehlen. Doorgaans eigenden Kippenberger en Oehlen zich in de jaren tachtig en negentig beelden uit de mediacultuur toe, wat de Fluxus kunstenaar Bazon Brock ertoe bracht om naar Kippenbergers werk uit die tijd te verwijzen met de term "picture-journalism"[7] (fotojournalistiek). Deze aanpak sprak al uit zijn vroege collages, wiens invloed zich het sterkst deed gelden in de vele boeken die hij produceerde. In *Abschied vom Jugendbonus!* (Afscheid van jeugdbonus) dat hij in 1983 publiceerde om zijn dertigste verjaardag te vieren, sneed Kippenberger foto's uit een naaktmagazine dat ook Oehlen in hetzelfde jaar gebruikte om de collages te maken die in zijn kunstenaarsboek *Ewige Feile* (Eeuwig bestand) verschenen. In beide boeken combineren de kunstenaars foto's die ze uitscheurden uit populaire "gespecialiseerde" publicaties met andere beeldfragmenten uit advertenties, nieuwsitems uit tijdschriften (zoals *Stern*) en reproducties van schilderijen. Het algemene effect is er een van onomwonden, zelfs gewelddadige verbindingen tussen lichamen en objecten, vaak met grappig wrede seksuele connotaties (Oehlen maakt een nogal overdreven gebruik van een fallische pijp die hij doorheen *Ewige Feile* herhaalt). Zelfs in zijn hedendaagse schilderijreeksen construeerde Kippenberger zijn groepen – die in rijen of roosterformaties hangen – uit de jaren tachtig met een enkel beeld dat hij uit de media haalde en soms nogal onhandig weergaf met olieverf op doek. De overheersende indruk is er een van drukwerk, hoewel de bestudeerde narratieve cohesie meestal ontbreekt.

Ook Trockel weet een occasionele, vulgaire visuele grap te smaken, maar is subtieler in de manier waarop ze niet verwant beeldmateriaal samenbrengt. In sommige collages schroeft ze het vertrouwen terug in de veelvuldige, wedijverende fotografische bronnen die uit de mediacultuur stammen om zich beter te concentreren op geschiedenissen die eigen zijn aan de beeldende kunsten. Twee collages uit 2008 roepen indirect herinneringen op aan het werk van Sigmar Polke en Lucio Fontana, respectievelijk; beide werken maken deel uit van een reeks die de titel *Nothing at All* draagt. Voor *Nothing at All 3* keerde Trockel een opzichtige trui binnenstebuiten en legde die op haar kant in de onderste helft van het houten kader. De trui ligt op het geverniste achterpaneel, dat werd bedekt met laagjes dunne verf die het heldere geel en paars van het bloemenpatroon op de trui herhalen. Hoewel het niet rechtstreeks verwijst naar Polkes gewoonte om verf te combineren met gevonden textiel, wordt men toch herinnerd aan zijn talrijke schilderijen waarin een laken of deken de achtergrond vormen voor zijn gelaagde composities van abstracte en figuratieve elementen. Trockels aandacht voor de overeenkomst tussen de bloemen op het kledingstuk en haar vage, organische, abstracte vormen, geeft het geheel een beeldende eenheid en herinnert ook aan Polkes behendige, esthetisch geëxperimenteer.

Tegen 2008 is de kans natuurlijk ook groot dat ze verwijst naar haar eigen, goed onthaalde, gebreide schilderijen uit 1980 en later, omdat juist de spanning tussen handgemaakt en industrieel geproduceerd materiaal hier goed zichtbaar werd. Ze brengt dus simultaan haar eigen voortgang in kaart en situeert zichzelf binnen een langere geschiedenis van naoorlogse Duitse kunst.

Op een meer internationaal niveau doet *Nothing at All 4* een beroep op de opengesneden doeken die Fontana vanaf 1949 begon te maken. In deze collage werken de componenten van Trockels constructie wederom beperkend. Het bestaat uit een lichtbruin dekenachtig stuk stof dat aan de bovenste en onderste randen is vastgeniet aan het donkergekleurde binnenste. Op drie plaatsen heeft ze verticaal in de stof gesneden. Ze laat losse draden naar buiten puilen, waarmee ze het zogenaamd mannelijke gebaar van Fontana's agressieve aanval op de traditie van het naadloze oppervlak van het doek van een geestige commentaar voorziet. De stof zou men eerder met het herstelwerk van kleermakers of naaisters in verband brengen dan met de destructieve sneden van Fontana. Toch deelt ze met de oudere kunstenaar een voorkeur voor het spel tussen dat wat vlak is en diepte, of tussen de letterlijke materialiteit van de drager en de suggestie van een illusionistische ruimte. Door de alledaagsheid van het deken worden de "ruimtelijke concepten" van Fontana in Trockels werk in verband gebracht met het gewone huiselijke leven. En rekening houdend met de aandacht voor vertoon in deze collage kan Trockels collage ook gelezen worden als een gordijn dat private activiteiten van het publieke oog afschermt. De scheuren kunnen dan begrepen worden alsof ze het toelaten om een glimp op te vangen van wat normaal een ontoegankelijk deel van haar leven is, wat het gevoel bijvalt dat de collages betrokken zijn in een proces van zelfanalyse. Maar zo'n aanpak zou niets meer dan een lege verpakking blootleggen. Meer van tel is het feit dat Trockels belangstelling voor patronen, die we tegenkomen in het scherpe contrast tussen de onregelmatige textuur van het hout en het raster in de stof van het deken, een consistent thema in haar werk is geweest.

Hoewel Trockel haar recente collages soms zo ontwerpt dat ze associaties oproepen met andere kunstenaars, heeft ze ook veel objecten geproduceerd die in het bijzonder een blik op haar eigen verleden werpen. Twee collages uit 2006 roepen specifieke, vroegere werken voor de geest die elk voor belangrijke thema's in haar praktijk staan. In *Ornament* plaatste Trockel in het houten kader een grote, korrelige zwart-wit foto die bijna de gehele beschikbare ruimte inneemt. Op de smalle stroken die rechts en onderaan zijn overgebleven, legde ze repen dik, zilverkleurig papier dat ze

eerder had verfrommeld om een geribbeld oppervlak te creëren. Op de foto zijn de rug, een been en de armen van een man (misschien wel een vrouw) te zien die een verwrongen lichaamshouding aanneemt. Hoewel het om een ijverig yoga manoeuvre kan gaan, wordt de vreemde positie van de figuur nog meer overdreven omdat de foto zelf vervormd werd. De uitgerekte ledematen kunnen het resultaat zijn van een fotokopie waarbij de originele print over het glas bewogen werd tijdens het scannen. Het vervlakkende effect hiervan dringt het driedimensionale van het lichaam terug en het zilverpapier trekt het nog verder in twijfel. Waar de rechterstrook bovenaan stopt, heeft Trockel een indruk van een gezicht verwerkt, die ofwel op basis van een mal gemaakt werd (een masker bijvoorbeeld) of met de hand. De twee materiële componenten vestigen speels tegengestelde houdingen ten opzichte van visuele toegang en picturale afbeelding; de vlakke reproductie wedijvert met het gekreukelde papier om de aandacht van de toeschouwer. De foto en de titel van de collage herinneren een publiek dat vertrouwd is met Trockels werk aan een tekening uit 2000 met dezelfde naam. Dit beeld, gemaakt met acrylverf op papier, voorziet ons van de ontbrekende voorkant van de figuur die op de foto staat. Ook hier komen we een slangenmens tegen die op zijn handen balanceert terwijl hij zijn benen achter zijn hoofd legt. Misschien staan de genitaliën van de man voor het "ornament" uit de titel, maar het hele lichaam vertegenwoordigt wat curator Barbara Engelbach verstaat onder "koorddansen tussen een natuurgetrouw getekende figuur en ornamenteel verweven vormen."[8] Samen beschouwd tonen de twee werken Trockels consistente interesse voor patronen en de ongemakkelijke waarneming van ruimtelijke diepte.

De tweede collage uit 2006, *Departure of the Volunteer*, citeert ook een ander werk, maar hier gaat het om een object dat in hetzelfde jaar gemaakt werd. In 2006 stelde Trockel een groep sculpturen tentoon die gemaakt werden van geglazuurde keramiek, waarvan er enkele rechtstreeks aan de muur hangen. Van een van die werken, *Shutter* genaamd, maakte Trockel meerdere versies die op dezelfde manier zijn samengesteld: het gaat om een kleiplaat van ongeveer negentig centimeter hoog en zeven centimeter dik waarin een reeks horizontale lijnen gedrukt werden, die vaag op een vensterluik lijken. Een glanzende, dieprode glazuurlaag bedekt het oppervlak in gelijke mate en roept, in combinatie met de bultige textuur en ruwe buitenranden, associaties op met meer aardse substanties als lappen vlees of het inwendige van een lichaam. In de lage doos van de collage niette Trockel een kleurfoto van *Shutter (a)* (de eerste in deze reeks keramiek) op zo'n manier dat die bijna de gehele ruimte vult. De foto is dusdanig scherp dat ze eerst lijkt te suggereren dat de dikke klei over de diepte van de met hout omrande

hoeken heen puilt. Maar, zoals in het merendeel van haar collages, is een vel van plexiglas aan het kader bevestigd met duidelijk zichtbare schroeven, waardoor het driedimensionale effect wordt teniet gedaan. Om de perceptuele onzekerheid te vergroten, plaatst Trockel twee zwart-wit foto's van ouderwets, ornamenteel deurbeslag over de rechterkant van de *Shutter*-reproductie.Het deurbeslag onthult niet alleen het vlakke van de kleurfoto, het lijkt ook de keramische plaat op zijn plaats te houden of de doos van de collage te sluiten. Het spel van tegengestelden, met name tonen en verhullen, is typisch voor Trockels werk. Heel in de verte herinnert de ijzeren vorm ook aan een tekening uit 1983 waarin ze op een foto van Beuys uit 1972 alludeert die de voorzijde van een kerkdeur afwast.[9] Zowel op de foto als in de tekening valt de metalen component op, en doet er dienst als nog een andere interne referentie naar de meer recente collage.

De collages die Trockel de voorbije acht jaar heeft samengesteld benadrukken hoe haar praktijk altijd op een circulair tijdsconcept gebaseerd is geweest. Maar het proces van recyclage en reflectie dat tot stand komt in de houten dozen intensifieert en compliceert nog de reflexiviteit die al lang haar werkwijze heeft bepaald. In één van de meest invloedrijke essays (hoe kort het ook is) over het concept van artistieke late stijl, pleit Theodor W. Adorno in 1937 tegen de traditionele nadruk op de biografische verklaring voor het uit de toon vallen van de laatste werken van een componist. Volgens deze klassieke verklaring ontketenen het falende lichaam en de naderende dood in de kunstenaar een "bevrijde geest".[10] Adorno waarschuwt ervoor dat zo'n interpretatie de formele conclusies van de kunsttheorie dreigt te negeren en al te veel steunt op het "document" van een leven.[11] Hij pleit daarentegen voor een "technische analyse" van de werken, die inzicht geeft in de manier waarop de componist formele conventies beheerst en manipuleert.[12] We lijken ons op het punt te bevinden – lang na het hoogtepunt van het modernistisch formalisme en de meest relativistische fase van het postmodernisme – waarop het geloof in het ultieme vermogen om vorm en document te scheiden op zijn best genomen zwak is. Door haar eigen formele conventies te onderzoeken in relatie tot die van kunstenaars die ze bewondert, houdt Trockel de historische relevantie van esthetisch en technisch experimenteren hoog, maar ze deinst er niet voor terug om een semibiografisch document te doen opduiken binnen de beperkte ruimte van de baklijst. Alsof ze een toekomstige curator voor wil zijn, die de verscheiden stilistische fasen in haar werk probeert na te gaan, tracht Trockel aan te tonen dat de tijd eerder in cirkelbewegingen voortgaat dan in rechte lijnen.

1 Karen Painter, "On Creativity and Lateness", in *Late thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work*, uitg. door Karen Painter and Thomas Crow, Los Angeles: Getty Research Institute, 2006, p. 1–11.

2 Ibid., p. 5.

3 Anita Haldemann, "'Disintegration de la madame': Rosemarie Trockel's Collages since 2004", in *Rosemarie Trockel: Drawings, Collages, and Book Drafts*, uitg. door Anita Haldemann en Christoph Schreier, tent. cat., Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 138.

4 Zie Haldemanns essay voor een beknopte beschrijving van de opbouw van de recente collages. Ibid., p. 137–145.

5 Rosemarie Trockel geciteerd in Dieter Koepplin, "Betrachtung", in *Rosemarie Trockel: Papierarbeiten*, tent. cat., Basel: Wiese, 1991, p. 7. Eigen vertaling; "Da ist nie so ein tiefer Graben dazwischen, eigentlich ist die Zeichnung Plastik. Wenn sich was Zeichnerisches entwickelt, betrifft es immer die dritte Dimension."

6 Voor reproducties van die tekeningen, zie ibid., p. 49–54.

7 Bazon Brock, "Picture-Journalism as an Aesthetic Force", in Martin Kippenberger, *Miete Strom Gas*, tent. cat., Darmstadt: Hessisches Landesmuseum, 1986, p. 62–77.

8 Barbara Engelbach, "Patterns, Structures, Ornaments: Rosemarie Trockel's Work with Oppositions and Similarities", in *Rosemarie Trockel: Post-Menopause*, tent. cat., Keulen: Walther König, 2005, p. 40.

9 Zie Koepplin, "Betrachtung", p. 9.

10 Theodor W. Adorno, "Beethoven's Late Style", in *Night Music: Essays on Music 1928–1962*, uitg. door Rolf Tiedemann, vert. Wieland Hoban, Londen: Seagull Books, 2009, p. 12.

11 Ibid.

12 Ibid., p. 13.

WIELS