Ралф Мелчер

Роземари Трокел: „видео!”

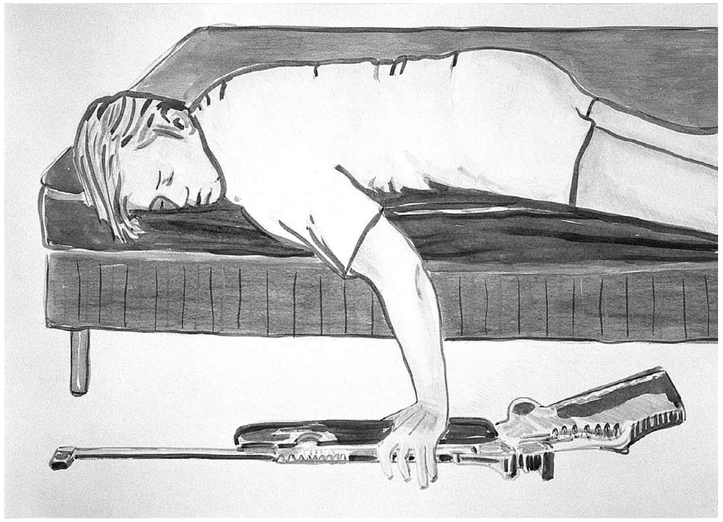
„Ако думата „видео“ се разбира буквално – а именно от латинското „виждам“, т.е. да се филмира това, което човек вижда или избира да види, тогава регистрираното върху лентата е свързано с това, което така нареченото „его“ е записало в неговото или нейното съзнание. Може да се каже, че магнитният запис отразява „потока на съзнанието”. Въпреки това, когато видеото се възпроизвежда, то се изключва от действителните събития. Това, което се вижда, превръща ли се в спомен, в памет? Очевидно от този момент нататък възникват явни различия между егото, неговата осъзнатост, възприемането на това осъзнаване и повторенията на тези възприятия. Сложността на тези взаимоотношения прикрива документалния характер на видеозаписа и разкрива, че възприятията са ненадеждни за успокояване на съзнанието по отношение на идентичността и Аз-а. Това е фундаментална тема в много от видеата на Роземари Трокел, а също е и един от най-важните въпроси, поставени от нейното творчество като цяло.“

Ralph Melcher

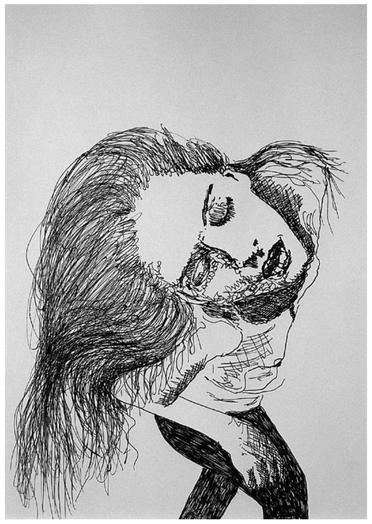
Rosemarie Trockel: “video!”

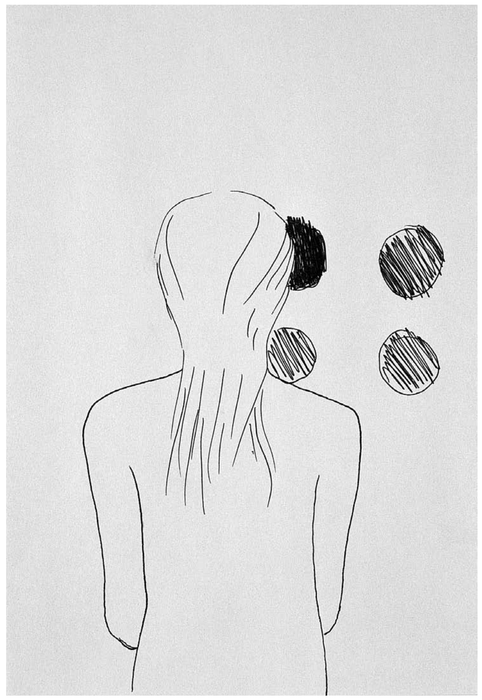
“If the word “video” is understood literally — viz. the Latin “I see” — to mean the filming of that which a person sees or chooses to see, then what is registered on videotape is linked with what the so-called “ego” has recorded in his or her consciousness. The magnetic recording can thus be said to be an embodiment of the “stream of consciousness”. However, when the video is played back it is disengaged from the actual events of consciousness. Has what is now visible become memory? By this point, at the latest, such stark distinctions have arisen between the ego, its awareness, perception of that awareness and repetitions of those perceptions that the very complexity of these relationships obscures the documentary nature of a videotape — and reveals that perception is unreliable for reassuring conscious awareness about its identity with the self. This is the fundamental theme in many of the videos by Rosemarie Trockel, and it is also one of the crucial questions posed by her artistic work as a whole.”

Сиеста, 2000. Акрил и молив на хартия, 53.5 x 75.6 см
Siesta, 2000. Acrylic and pencil on paper, 53.5 x 75.6 cm
© VG Bild-Kunst. Фотограф: Бернхард Шауб / Photographer: Bernhard Schaub



Без название, 1978. Флумастер на хартия, 29.8 x 20.9 см
Untitled, 1978. Felt pen on paper, 29.8 x 20.9 cm
© VG Bild-Kunst. Фотограф: Бернхард Шауб / Photographer: Bernhard Schaub





Без название, 1990. Мастило на хартия, 21 x 14.5 см
Untitled, 1990. Ink on paper, 21 x 14.5 cm
© VG Bild-Kunst. Фотограф: Бернхард Шауб / Photographer: Bernhard Schaub

Роземари Трокел е родена на 13 ноември 1952 г. в град Шверте, Германия.
Развива интерес към живописта и киното още в ранна възраст, но в колежа учи антропология, социални науки, теология и математика. По-късно следва изкуство в Академията за изящни и приложни изкуства в Кьолн.
Професор в Академията по изкуства в Дюселдорф от 1998 г.
Организира първата си изложба в галерия Моника Шпрут, Кьолн, през 1983 г.
През 1997 г. участва в Документа 10, Касел, с инсталацията „Къща за прасета и хора“ (съвместно с Карстен Хьолер). Първата жена художничка, която представя Германия на Венецианското биенале през 1999 г.
Работи в областта на рисунката, инсталацията, видеото, ръчно и машинно плетената „живопис“, керамиката и скулптурата.
Сред последните й по-големи изложби са тези в Модерна Музеет, Малмьо, Швеция, 2018; Гладстън Гелъри, Ню Йорк, САЩ, 2017; Кунстхаус Брегенц, Австрия, 2015 г., Галерия Сърпентайн, Лондон, 2013; Музея Рейна София, Мадрид и The New Museum, Ню Йорк, 2012 и други.
Rosemarie Trockel (born 13 November 1952, Schwerte, West Germany) is a German artist.
She studied at the Werkkunstschule in Cologne.
Professor at the Kunstakademie Düsseldorf, in Düsseldorf in Nordrhein-Westfalen since 1998.
In 1983 she had her first solo shows at the Monika Spruth Galerie, Cologne.
In 1997 presented the installation “House for Pigs and People” (together with Carsten Höller) at *documenta* 10, Kassel.
She was the first female artist to represent Germany at the Venice Biennial at 1999.
Works in the field of drawing, installation, video, hand and machine knitted “paintings”, ceramics and sculptures.
In 2012 The New Museum, New York, presented a major exhibition of Trockel’s work, curated by Lynn Cooke, titled Rosemarie Trockel: A Cosmos.
Among her last personal exhibitions are these in: Moderna Museet Malmö, Sweden, 2018; Gladstone Gallery, New York, USA, 2017; Kunsthaus Bregenz, Austria, 2015; Serpentine Gallery, London, 2013; Reina Sofia Museum, Madrid, etc.

Публикуваните текстове са извадки от статиите в каталога „Роземари Трокел“ към едноименната изложба, организирана от ifa – Институт за международни отношения на Германия. Концепция и планиране – Роземари Трокел и Гудрун Инбоден.
The published texts are excerpts from the articles in the catalog “Rosemarie Trockel”, produced on the occasion of the exhibition, organized by ifa - Institute for Foreign Cultural Relations, Germany. Concept and planning: Rosemarie Trockel and Gudrun Inboden
www.ifa.de

Съставител: Мария Василева / Compiler: Maria Vassileva
Превод: Мария Василева, Зоя Петрова, Георги Димитров
Translation: Maria Vassileva, Zoya Petrova, Georgi Dimitrov
Дизайн: НОЛ / Layout: NÖL
Печат / Print: **Illusion&neo**print

ISSN 2603-4484

Издател: Галерия Структура
Publisher: Structura Gallery
София 2019 Sofia

STRUCTURA 5/2019

Institut für Auslandsbeziehungen
GOETHE INSTITUT

14 февруари – 30 март 2019 / February 14 – March 30, 2019

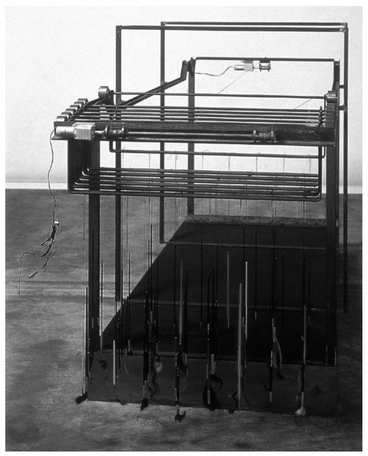
Роземари Трокел
Rosemarie Trockel

Институтът за международни отношения ifa е посветен на културния обмен между Германия и останалия свят. Една от посоките е популяризирането на немското изкуство и култура в чужбина, предимно чрез провеждане на изложби в страни и градове, които желаят да представят значими произведения и теми в съвременното немско изкуство, но не могат да ги реализират по финансови или структурни причини. Заради това Институтът планира и организира изложби за работата на изключителни личности и за теми, свързани с различни периоди от художествения живот на Федералната република.

Настоящата изложба на Роземари Трокел е част от поредица монографични изложби в програмата на Института, която включва Зигмар Полке, Джордж Базелиц и Герхард Рихтер. Това не само илюстрира мястото на художничката в съвременното изкуство. По странен начин, артистичните позиции на по-старите колеги формират програмна отправна точка за концепциите на Роземари Трокел.

Една художествена сцена, доминирана предимно от мъже, дори през 80-те години на миналия век, подтиква Роземари Трокел да се противопостави. Тя упорито формулира контрапозиции, в които сблъсква мъжкия артистичен гений с женските роли и теми. Различните групи от творби отразяват нейната гледна точка и са безкомпромисни в своята фундаментална критика на преобладаващата система на изкуството.

Въпреки критичната си позиция, творбите на Роземари Трокел предлагат на зрителя жизнени, изпълнени с въображение концептуални конструкции и са живи и убедителни художествени творения. Авторката успява да визуализира дори най-интелектуалните теми по ироничен и хумористичен начин, като избягва догматични опозиции или дори полемика. Хуморът и иронията я държат достатъчно далеч от разказите, сякаш Трокел отстъпва крачка назад и се самонаблюдава по време на работния процес. Така тя успява директно да се пребори с някои предразсъдъци и клишета, с които се сблъскват жените в обществото и в света на изкуството, и ги възпроизвежда в множество проницателни тематични вариации и майсторска диалектика. Един от нейните най-ранни шедьоври „Машина за рисуване“ от 1990 г., показан в изложбата, издига до абсурд, разбира се, във виртуозен стил, обичайното мнение за ръчното занаятчийско-механично естество на изкуството, създадено от женската ръка. С механична възпроизвеждане на живописния Гестус[1], „Машина за рисуване“ е пародия на идеята за художника-гений.



Без название (Машина за живопис), 1990
Машина: желязо, плоскости, филц, четка и др. 257 x 76 x 115 см
Untitled (Painting machine), 1990
Machine: iron, particle board, felt, brush, etc. 257 x 76 x 115 cm
© VG Bild-Kunst. Фотограф: Бернхард Шауб / Photographer: Bernhard Schaub

Същата стратегия се преследва и след 1991 г. в плетените картини, които висят на стената като минималистични скулптури. Художничката ги заимства от ежедневието на жените и ги изважда от традиционната им функция. Както вълнените материали в плетените картини – идеологически обременени като „типично женски“, електрическите котлони, които използва като елемент в своите произведения, също се отклоняват от баналните си конотации на домакинството или занаята. Като женски двойник на индустриално произведения писоар на Марсел Дюшан, плетените картини и котлоните намират мястото си в музея като произведения на изкуството.

Роземари Трокел не развива работата си линеарно, а предпочита заобиколни и пресечни пътища. С напълно деконструктивен метод тя поставя всеки отговор, веднъж намерен, отново под въпрос и търси нов отговор. Непосветеният наблюдател би могъл да намери работата й за нехомогенна и за трудно достъпна. За групите от творби и отделните произведения художничката прилага очевидно несъвместими пътеки на изследване, които почиват, както на научна основа – Роземари Трокел обръща особено внимание на антропологията, така и на естетическа. И все пак една фино тъкана мрежа от асоциации се „върти“ около всяка група произведения, в които мотивите, след като са формулирани, претърпяват многобройни вариации в различните медии през годините и така се дешифрират.

В нейните творби традиционните и новите медии създават удивителни връзки. Това е особено очевидно при тушовете, въгленте, моливите, колажите или компютърните рисунки, които заемат важно място в творчеството й. Рисунките придружават всяка нова работна фаза, както като експерименти и скици, отбелязващи наблюдения и идеи, но, както е особено очевидно в сегашните голямоформатни творби, те също така формират независими произведения. Наред с видеата, изложбата поставя специален акцент върху това изразно средство.

Урсула Целер

[1] Gestus е актьорска техника, развита от Бертолт Брехт. Това е комбинация от физически жестове и „същност“ или отношение.

The Institut für Auslandsbeziehungen (Institute for Foreign Cultural Relations / ifa) is dedicated to promoting cultural exchange between the peoples of the world and Germany. Part of this endeavour entails making German art and culture known abroad, primarily by making exhibitions possible in countries and cities whose wish to present significant works and themes in German contemporary art would otherwise, for financial or structural reasons, not be realised. With this intention, the Institut plans and organises exhibitions about the work of outstanding artistic personalities and about themes relating to periods in the artistic life of the Federal Republic.

The current exhibition on Rosemarie Trockel is part of a series of monographic exhibitions in the Institut’s program that includes Sigmar Polke, Georg Baselitz and Gerhard Richter. This not only illustrates the standing that accrues to the artist’s work within contemporary art. The artistic positions of the elder colleagues also, in a cryptic way, form the programmatic starting point for Rosemarie Trockel’s concepts.

An art scene that has been largely male-dominated, even into the 1980s, spurs Rosemarie Trockel to dissent. She persistently formulates counterpositions in which she confronts the male artist-genius with feminine roles and subject matter. The various groups of works reflect her standpoint within a decidedly feminine artistic realm and are unstinting in their fundamental critique of the prevailing art system.

Despite her critical stance, Rosemarie Trockel’s works encounter the viewer as lively, highly imaginative conceptual constructs and as vivid and convincing artistic creations. The artist manages to visualise even weighty intellectual cargo in an ironic and humorous way, avoiding dogmatic oppositions or, indeed, polemic. Humour and irony also keep her sufficiently distant from the contents, as if Trockel were to step behind herself as a self-critical observer during the working process. So she succeeds in directly coming to grips with certain prejudices and clichés that women are confronted with in society and the art world, and replicates them with astute thematic variations in a masterful dialectic. One of her earliest masterpieces, “Malmaschine” from 1990, which is shown in our exhibition, takes to the absurd, in virtuoso style, the commonplace about the complaisant handicrafted-mechanical nature of art created by woman’s hand. With its mechanical production of the painterly Gestus, “Malmaschine” reads well as a parody on the topos of the artist-genius.

The same strategy is pursued after 1991 in the knitted pictures, which hang on the wall like minimalist sculptures. The artist strips a prop borrowed from the everyday life of women of its traditional function. Like the wool material in the knitted pictures – ideologically burdened as “typically feminine”– electric hotplates, too, depart from their banal connotations of domesticity or craft. As the feminine counterpart to Marcel Duchamp’s masculine-referenced urinal –industrially produced, without an artist’s hand – the knitted pictures and hotplates find their way into the museum as work-pieces defined as art.

Rosemarie Trockel does not develop her work in a linear manner, but prefers to take intentionally circuitous artistic paths. With a thoroughly deconstructive method, she places every answer, once found, again in question, or even takes the answer back. The uninitiated observer might therefore find her work heterogeneous and, at first, not easily accessible. For the groups of works and individual pieces pursue, one after the other, apparently incompatible paths of investigation that rest on both natural scientific foundations – Rosemarie Trockel pays careful attention to anthropology – as well as aesthetic ones. And yet a finely woven web of associations is spun around each group of works in which the motifs, once formulated, undergo manifold variations in different media over the years and so decipher themselves.

In her works, traditional and new visual media make astonishing connections for the viewer again and again. This is particularly evident in the India ink, charcoal, pencil, collaged or computer drawings, which have an important place in the œuvre. Drawings accompany each new phase of work both as trial runs and as sketches noting observations and ideas but, as is especially apparent in the current large format works, they also form an independent body of work. Along with the videos, our exhibition therefore puts special emphasis on this medium.

My thanks to Rosemarie Trockel for her constant and committed interest in our common project as well as to Monika Sprüth for her generous support. Gudrun Inboden – who already had curated the artist’s work in the 1999 Venice Biennale – guided the project knowledgeably and surely, for which I thank her. I would also like to thank the authors for their texts, which afford access to this complex body of work.

Ursula Zeller

Без название, 1996. Цибахром, 42 x 43 см
Untitled, 1996. Cibachrome, 42 x 43 cm
© VG Bild-Kunst

Ане М. Вагнер

Обектите на Трокел и машината за живопис

„Колко автентичен е процесът при „Машината за живопис“ на Трокел? Приемам този въпрос като изначален, като есенцията на работата, дори повече от електричеството, което би трябвало да я задвижва. Какво трябва да си мислим за вида и оригиналността на всеки отделен отпечатък? Всяка четка носи името на художника, от чиято коса е направена (56 автори, между които самата Трокел, Арнулф Райнер, Вито Аконичи, Георг Базелиц, А. Р. Пенк, Марсел Оденбах, Анет Месаже, Филип Таафе, Софи Кал, Джон Балдесари, Кики Смит, Харалампи Орошаков, Герхард Мерц, Гилбърт & Джордж, Зигмар Полке, Питър Фишли, Барбара Крюгер, Анджела Бълок, Алекс Кац, Мартин Кипенбергер, Джеймс Търъл, Синди Шърман и др. – бел. ред.). Няма как едно оръдие на художническия труд да бъде по-органично, освен ако самата четка не се замени със самата ръка на художника. И все пак Трокел ни подтиква да сме подозрителни към това, което ще произлезе от този факт. В крайна сметка бихме могли да проследим чии са следите, които четките оставят. Но веднъж разпознали ги, с каква информация за художниците и техните артистични почерци ще се сдобием? Телата оставят следи, но в този конкретен случай физическият отпечатък е далеч от авторството. Трокел се отнася с особено подозрение към оригиналните характеристики на всяка една линия. Разбира се, всяка е различна, но не носи достатъчно информация; не бихме могли да различим Кал от Крюгер, а колкото до Полке и Базелиц, две велики имена, те почти не се отличават. И би било неуместно да се увлечем в поетични разсъждения за всяка линия или група от линии. Кой ли не би посрещнал едно такова намерение за интерпретация с обвинението, че е невъзможно работата да бъде разчетена? Със сигурност всяка от тези следи е конкретна и обозрима, но тук не може да става дума за експресивност.“

Anne M. Wagner

Trockel Objects, or the Painting Machine

„How authentic is the process Trockel’s machine implies? I take this question as something like the juice, the energy of the work, even more than the electricity from which it has been so abruptly weaned. What are we to believe about the look and veracity of any individual mark? Each brush is labeled, its human source signaled: no way to make the artist’s tool be more bodily, unless the brush were to cede its place, regressively, to the artist’s bare hand. Yet Trockel means us to be suspicious about what follows from this fact. We can eventually learn which stroke any one cluster of bristles has made. But having learned it, what exactly would we then know about artists and the characteristic qualities of their marks? Bodies make marks, yet in this particular instance, the bodily mark is far from forming a signature stroke. Trockel is being singularly suspicious about the individualized qualities of any one line. Each is different, certainly, but all are taciturn; we cannot tell Calle from Kruger, and as for Polke and Baselitz, eminences both, they hardly stand out. And it could only be embarrassing to wax poetic about any single touch, or even a grouping of eight. Who would not be ready to greet such a critical effort with a charge of reading in? Each mark is concrete and visible, certainly: but expressive it is not.“

Гудрун Инбоден

Двойките на Розмари Трокел

„Сериите на Трокел не се придържат към принципите на формалната логика, нито техните индивидуални елементи позволяват обобщаване. Серийността не може да бъде дефинирана чрез логическа последователност; елементите могат да „изпаднат“ от произволна линия, без това до доведе до загуба на „смисъл“. Точно обратното, дупките и накъсванията осигуряват нови ритмически интервали, които отприщват динамични разлики и позволяват на другите серии цялостно или частично да се доближат за различен период от време до ръба на цезурата или паузата. Формирането им е толкова променливо, колкото и това на вълнистите облаци в лазурно лятно небе. И точно както техните плаващи контури са свободни да осцилират между поразителни прилики и изчезващи илюзии, границата между фигура и фон в сериите се разтваря; те флуктуират върху една и съща повърхност и стават неразличими в своята взаимна метаморфоза.


Без название, 1995. Въглен на хартия, 40 x 40 см
Untitled, 1995. Charcoal on paper, 40 x 40 cm
© VG Bild-Kunst


Без название, 1995. Въглен на хартия, 41 x 41 см
Untitled, 1995. Charcoal on paper, 41 x 41 cm
© VG Bild-Kunst

Концепцията за метаморфозата е толкова тясно свързана със сюрреализма, че човек се колебае да я приложи към изкуството на Розмари Трокел. Нейният метафоричен свят е изцяло несюрреалистичен. Няма нищо, което да свързва изкуството ѝ с Фройдисткия топос на сюрреалистите – сънят, нито със структурата на текста, който несъзнаваното приписва на своите непостоянни, но дискурсивно последователни образи, като по този начин позволява четене, което информира съзнателното състояние. По-скоро спането в неговото родство със смъртта е това, което прониква повечето произведения на Трокел. Спането и смъртта обгръщат егото на другия и бидейки нереферентни и неопределени, те, за разлика от сънуването, са напълно неспособни да изпълняват функциите на самоидентификацията. Спането и смъртта са интервали във времето, както съспенса и импулса или паузата и началото, от които метаморфозите на Трокел, игрово променливата хетерогенеза на нейните образи, извличат своята динамика и поетична енергия. Нединамичният, виртуално осифициращ сюрреалистичен свят на мечтите се състои, от една страна, от значителни визуални изобретения, които, колкото и да са загадъчни, могат също така да бъдат прочетени и интерпретирани контекстуално. Рисунките на Трокел нямат референтна основа и никога не са енигматични; като симулакрум с нищо за наблюдение, те нямат скрити решения. Винаги трябва да се има предвид, че както спането и смъртта, те са с безкрайна дълбочина и като такива образуват безмерна, несвързана повърхност, която, вместо да осигурява предписана пътека, предлага постоянно променяща се мрежа от пътища, в които хетерогенността, Аз-ът и другият съжителстват по номадски начин.

Но какъв стил е този, който привилегирова подобна динамика „да станеш друг”? Коя конкретна линия и фигура предизвикват този самозараждащ се свят от образи? Въпросът е погрешно поставен, защото при Трокел нищо не е последователно. Линия, форма, стил, всичко заобикаля – и как би могло да е другояче – готовите пътеки. Независими от „това е“ или от „резултата“, те са едновременно само-създадени и само-променящи се, каквото и да е направено от тях.“

„Практиката на Трокел да еманципира изкуството от модела и вместо това да комбинира парадоксални прилики извън установените идентичности, както и да експериментира с граничните пресичания и да представя възможностите „да станеш друг“, може да се разглежда като източник на нейния изключително различен и необичайно метафоричен „симулакрум“, който често се присмива и „спъва“ очакванията на наблюдателя.

Две идентични портретни снимки на жена, едната черно-бяла, другата цветна, са съпоставени в серията Untitled (1988-1996) с три подобни портретни рисунки на пудел. Бързо осъзнатите прилики в рамките на всяка група метаморфозират в парадоксалното впечатление за сходство между общоприетите като различни субекти на жените и животните, което внезапно започва да взаимодейства в една зона на неопределеност. При въображаема метаморфоза разрошената коса на жената се превръща в къдравата коса на пуделите и обратното, и зрителят започва да играе с възможността „да станеш животно“ – смяна на ролите, която, както при смесването на половете в серията „B.B./B.B.“ (Бриджит Бардо/Бертолт Брехт – бел.прев.), незабавно предизвиква освобождаващ смях за „жанра“ (портретни, биологични видове, социални групи, малцинствени групи), т.е. смях по отношение категоризацията на идентичността, чиито граници очевидно се размиват по своему. Жената, а оттам и един от пуделите, едва успяват да потиснат веселите усмивки в тази посока. Това, което обаче дава портретът като доказателство за идентичност с доза ирония е, че фотографиите на жената са типични паспортни снимки, така че „особеностите на субекта“ – в единия случай „тъмни петна“, а в другия – „перука“ – иронизират официалните класификации. Конкретният прицел на Трокел в тази серия е идентичността, а може би и фотографията като „жанр“, чиято основна функция е идентификацията. Това е подчертано от „идентичността“ на двете снимки в сравнение с индивидуалните рисунки на пудел.”

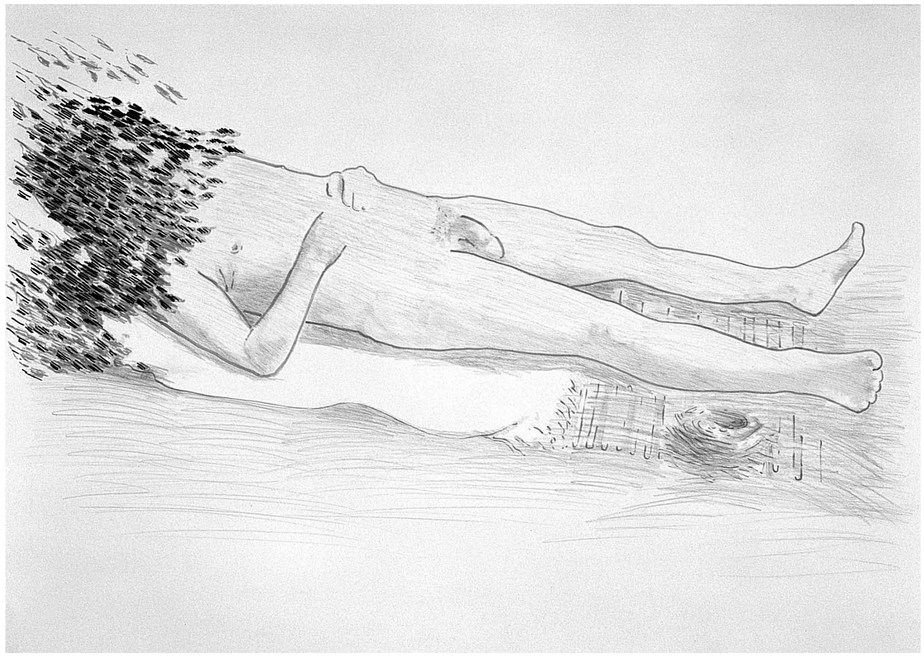
Gudrun Inboden

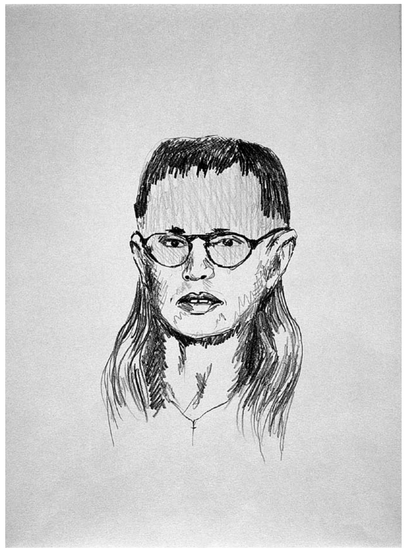
Rosemarie Trockel’s Doubles

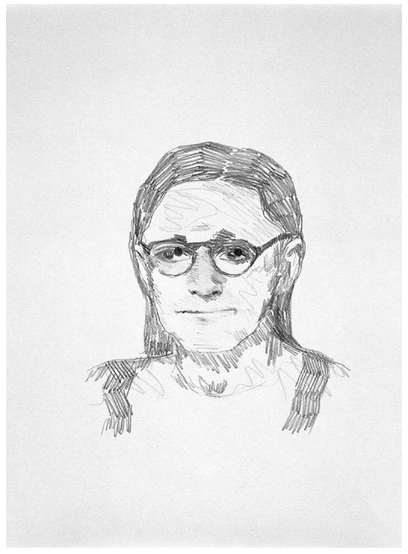
“Trockel’s series do not adhere to the principles of formal logic, nor do their individual elements allow bottom-line summation. The serial concatenation cannot be defined by a logical sequitur; its elements do not cohere and, far from forming a discursive relationship, they may individually fall out of line at random without the series suffering any loss of “sense”. On the contrary, holes and fractures provide for new rhythmic intervals that unleash dynamic differences and allow other series to attach themselves wholly or partially for a longer or shorter period to the edge of the caesura. Their formation is as changeful as billowing clouds in an azure summer sky. And just as their floating contours are free to oscillate between startling effects of resemblance and fading illusions, the boundaries between ground and figure in the series dissolve; they fluctuate on one and the same surface and become indistinguishable in their mutual metamorphosis.

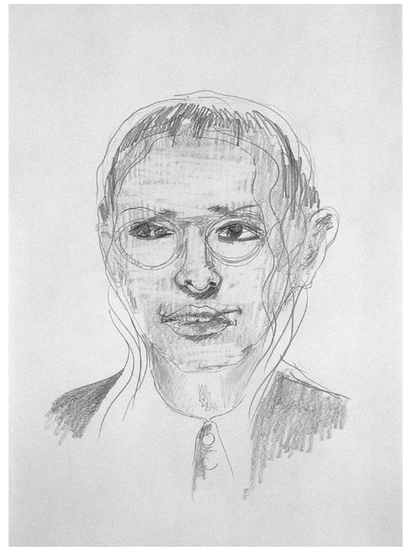
The concept of metamorphosis is so closely associated with surrealism that one hesitates to apply it to the art of Rosemarie Trockel. Her world of metaphor is wholly nonsurrealistic. There is nothing to link Trockel’s art with the Freudian topos of the surrealists, the dream, nor with the structure of text that the unconscious ascribes to its volatile yet discursively consecutive images, so allowing a reading that informs the conscious state. It is rather sleep in its kinship with death that permeates almost all of Trockel’s works.~~20~~ Sleep and death envelop the ego in the other of difference and, being nonreferential and indeterminate, they are, unlike the dream, totally incapable of performing the functions of self-identification. Sleep and death are intervals in time, like suspense and impulse or pause and start, from which Trockel’s metamorphosis, viz. the playfully volatile heterogenesis of her images, derives its dynamism and autopoetic energy. The nondynamic, virtually ossified surrealistic dream world consists, on the other hand, of significant pictorial inventions which, however enigmatic they may appear, can always be read and interpreted contextually. Trockel’s drawings, having no referential background, are never enigmatic; as simulacra with nothing to obscure, they have no hidden solutions. It should always be kept in mind that, like sleep and death, they are of infinite depth and consequently form a dimensionless, unbounded surface that, instead of providing a prescribed path, offer a continuously fluctuating indeterminate network of paths in which the heterogeneous, the self and the other coexist in nomadic fashion.

But what kind of style is it that privileges such dynamic “becoming-other”?~~21~~ Which particular line and figure bring forth this self-generative world of images? The question is wrongly put, for with Trockel nothing is consecutive. Line, form, style, all avoid – how should it be otherwise? – the prepared paths. Independent of the “is” or the “result”, they are equally as self-creative and self-modifying as whatever is made out of them.”


Полулегнало голо тяло, 2000
Цветен молив и химикалка на хартия, 70 x 100 см
Reclining Nude, 2000
Coloured crayon and felt pen on paper, 70 x 100 cm
© VG Bild-Kunst
Фотограф: Бернхард Шауб / Photographer: Bernhard Schaub

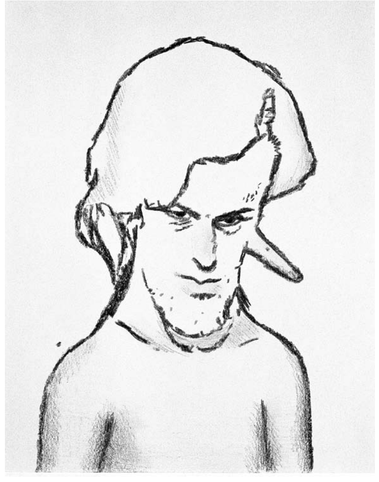

Без название, 1993. Молив на хартия, 33 x 24 см
Untitled, 1993. Pencil on paper, 33 x 24 cm
© VG Bild-Kunst. Фотограф: Бернхард Шауб / Photographer: Bernhard Schaub


Без название, 1993. Молив на хартия, 33 x 24 см
Untitled, 1993. Pencil on paper, 33 x 24 cm
© VG Bild-Kunst. Фотограф: Бернхард Шауб / Photographer: Bernhard Schaub


Без название, 1993. Молив на хартия, 33 x 24 см
Untitled, 1993. Pencil on paper, 33 x 24 cm
© VG Bild-Kunst. Фотограф: Бернхард Шауб / Photographer: Bernhard Schaub

“Trockel’s practice of emancipating art from the model, and, instead, of combining paradoxical similarities outside of established identities, as well as experimenting with border crossings and presenting possibilities of “becoming-other”, may be seen as the source of her highly disparate and dissimilar metaphorical “simulacra”, which repeatedly mock and suspend the expectations of the beholder.

Two identical portrait photographs of a woman, one black-and-white, the other in colour, are juxtaposed in Trockel’s series Untitled (1988–1996) with three similar portrait drawings of a poodle, two in charcoal, one in charcoal and coloured crayon. The swiftly perceived similarities within each group are precipitously metamorphosed into the paradoxical impression of resemblance between the generically different subjects of women and animals, which now suddenly interact within a zone of indeterminacy. In imaginary metamorphosis the tousled hair of the woman turns into the curling hair of the poodles and vice versa, and the beholder begins to play with the feasibility of becoming-animal – a change of role which, like the mixing of genders in the B.B/B.B. series, immediately evokes liberating laughter about “genre” (portraiture, biological species, social group, minority group), i.e., laughter about the categorization of identity, the boundaries of which are apparently liable to become blurred of their own accord. The woman, and also one of the poodles, is barely able to suppress an amused smile on this account. What, however, endows the portrait as a proof of identity with particular irony is that the photographs of the woman are typical passport mugshots, so that the subject’s “special features” – in one case “black dots”, in the other a “wig” – satirize official passport and ID card classification. The particular butt of Trockel’s wit in this series is identity, and perhaps also photography as “genre”, the basic function of which is identification. This is appropriately emphasized by the “identity” of the two photographs as compared to the individual poodle drawings.”


Без название, 1994. Креда и цветен молив на хартия, 26.9 x 21 см
Untitled, 1994. Chalk and coloured crayon on paper, 26.9 x 21 cm
© VG Bild-Kunst
Фотограф: Бернхард Шауб / Photographer: Bernhard Schaub