

de
Prijs
voor
de
Jonge
Kunst
kritiek

De Prijs voor de Jonge Kunstcritiek is een initiatief van: de Appel Amsterdam, Mondriaan Fonds, Formerly known as Witte de With Center for Contemporary Art, Stedelijk Museum Amsterdam, Van Abbemuseum, Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond, M Leuven, Mu.ZEE en Z33 Huis voor Actuele Kunst, Design & Architectuur

De (media)partners zijn: AICA Nederland, Domein voor Kunstcritiek, De Nieuwe Garde, Prix de Rome, De Groene Amsterdammer, HART, Knack Focus, Metropolis M, Het Parool, rekt:verso en Tubelight

Essay

Beschermengel incognito

Luuk Vulkers

Als afstudeercadeau kreeg ik van mijn moeder een roze sjaal. Het was destijds, en is nu nog steeds, de mooiste sjaal die ik ooit heb gezien. Gesierd door dit pronkstuk, dat mij in één klap weet te transformeren tot een flamboyante verschijning, loop ik afgelopen winter naar het treinstation van mijn woonplaats Middelburg. Een dame die me op straat passeert roept met opgetogen stem: ‘Wat ben jij mooi vrouwelijk!’. Ik knik haar vriendelijk toe en loop door, maar merk dat de opmerking mij van mijn stuk brengt. Eenmaal in de trein vraag ik me af waar deze weifeling vandaan komt: is het om reden of juist in weerwil van het feit dat ik mezelf beschouw als homoman? Geeft het blijk van de afkeer van ‘hokjesdenken’ die ik mezelf graag toedicht, of verraadt het juist dat ik me wel degelijk conformeer aan betugelende genderrollen? Ik besluit – voor zover zoiets besloten kan worden – de opmerking op te vatten als een compliment voor mijn sjaal en mij, waarna ik me richt op de bestemming van mijn reis: de *Frankfurter Engel* (1994).

Deze sculptuur, een monument, staat op het Klaus-Mann-Platz, een klein plein in het centrum van het Duitse Frankfurt am Main. De bronzen engel is in 1994 gemaakt door kunstenaar Rosemarie Trockel. Het monument herdenkt de strafrechtelijke veroordeling en vervolging van tienduizenden homoseksuele mannen en vrouwen onder het nazibewind en in een lange periode die daarop volgde, tot in 1969. De grondslag voor deze veroordelingen vormde paragraaf 175 van het Duitse wetboek, een artikel dat wonderbaarlijk genoeg pas in het maakjaar van de *Frankfurter Engel* volledig uit het wetboek is verwijderd, terwijl er al in de negentiende eeuw tegen werd geprotesteerd. De sculptuur is het eerste monument in Duitsland dat deze geschiedenis herdenkt.

Mijn reis kan wellicht het best worden omschreven als pelgrimage – des te toepasselijker dat mijn object van devotie een engel is. Sinds ik het werk van Trockel jaren geleden heb leren kennen tijdens een archiefonderzoek heeft het me nooit meer losgelaten. Daarnaast staat het werk als gedenkmontument stil bij het collectieve trauma van de gemeenschap waar ik me onderdeel van voel.

Mijn hoop is echter dat deze reis ook buiten de persoonlijke dimensie betekenis heeft. In een tijd waarin de zekerheid van de historische canon sterk onder druk is komen te staan in het publieke domein, een tijd waarin standbeelden van onderdrukkers van hun sokkels worden gestoten, wordt ook het monument ontmanteld. Het wordt blootgelegd als een symbool van repressieve structuren, maar ook als een krachtig instrument waarmee het collectieve geheugen en identiteiten van natiestaten, volken of groepen geconstrueerd worden. Is er nog wel een toekomst voor het fysieke, statische monument-als-symbool, gebouwd voor de eeuwigheid, nu zowel de geschiedenis die het herdenkt als de methoden van herdenken veranderlijker dan ooit blijken te zijn? Bewust van mijn onvermijdelijk gekleurde blik maar

met een open vizier zoek ik mijn toevlucht bij de *Frankfurter Engel*. Parallel aan deze zoektocht staat nog een andere vraag: wat is de hedendaagse relevantie en urgentie van de kunstenaarspraktijk van Rosemarie Trockel, die zich weliswaar nog steeds aan het ontvouwen is in de tegenwoordige tijd, maar ook sterk verankerd lijkt te zijn in postmodern gedachtengoed van rond het eind van de twintigste eeuw?

Zowel op esthetisch als thematisch vlak is de kunstenaarspraktijk van Rosemarie Trockel extreem veelomvattend en veelzijdig te noemen. Een willekeurige greep uit haar oeuvre behelst keramiek, minimalistische installaties, natuurgetrouwe sculpturen, kinetische wanden, gebreide schilderijen, een schildermachine, kunstenaarsboeken, kinderboeken, non-fictie, een fontein, tijdschriften, raceauto's, *readymades*, collages, videowerken, huizen voor dieren, objecten gemaakt door of met dieren, opgeblazen huizen, kinderspeelgoed, meubilair, interieurs, maskers, een schaatsbaan, advertenties, edities, fotografie, ansichtkaarten, *earth works*, tuinen, zoölogische specimen, kleding, kostuums, prijskaartjes en mannequins, om nog maar te zwijgen over de ontelbare hoeveelheid werken op papier. Ook wat betreft thematiek zou een vergelijkbare opsomming gemaakt kunnen worden, waar veelbesproken en uitvoerig geïnterpreteerde thema's als het dier, consumentisme, het huis en vrouwelijkheid in voorkomen, maar ook onderbelichte thema's als slaap, psychoanalyse en evolutie. Trockels oeuvre lijkt wat betreft esthetiek en onderwerpkeuze een overweldigende chaos te zijn, waarin geen enkele rode draad te ontdekken valt.

Het is dan ook niet heel verwonderlijk dat auteurs die over dit oeuvre schrijven het over het algemeen met elkaar eens zijn: Trockel dient te worden gekarakteriseerd als een kunstenaar 'zonder stijl', die met haar werk eenduidige kunsthistorische categorisering tart. Als conceptueel

kunstenaar zou Trockel, zo concluderen de auteurs, diverse visuele motieven en tekensystemen uit de Westerse maatschappij nabootsen, uitvergrooten, combineren en muteren. Op die manier kan de kunstenaar culturele codes en epistemologische fundamenteen waarop ze gestoeld zijn op humoristische wijze deconstrueren. Curator en kunsthistoricus Gudrun Inboden beschrijft deze artistieke strategie als volgt: 'Rosemarie Trockel takes apart the meanings that everyday things hold for us. But it would be wrong to describe her as an analyst. In her case, taking things apart means laying out before us the semantic multiplicity that as a rule goes to make up a concept or an image in our mind's eye.'^[1] Vanuit deze artistieke strategie gezien houden de uiteenlopende werken, dwars door de chronologie heen, dus wel degelijk verband met elkaar, maar binnen een soort anti-structuur, die tegelijkertijd vraagtekens plaatst bij de notie van structuur.

Het werk van Trockel lijkt dan ook zeer schatplichtig te zijn aan een specifiek soort postmodern gedachtegoed. In de introductie van de anthologie *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983) maakt kunstcriticus Hal Foster onderscheid tussen twee soorten postmodernisme: aan de ene kant een affirmatieve variant, die de status quo viert en bekrachtigt door inzet van ironie, relativisme en nihilisme, en aan de andere kant een postmodernisme van verzet, dat zich bezighoudt met 'critical deconstruction of tradition, not an instrumental pastiche of pop- or pseudo-historical forms' en streeft naar een 'critique of origins, not a return to them'.^[2] In lijn met de tweede variant van het postmodernisme die Foster beschrijft, bestempelen auteurs complexiteit steevast als kern en kracht van Trockels oeuvre. Kunsttheoreticus Wilfried Dickhoff typeert het oeuvre bijvoorbeeld als een 'incomplete polylogue of references, lines of flight, traces, and formations of difference'.^[3] Zoals uit deze beschrijving blijkt, vindt deze overheersende

lezing van Trockels werk haar weerklank in de literatuur die het probeert te duiden: deze is vaak extreem ingewikkeld en staat bol van verwijzingen naar denkers als Jacques Derrida, Julia Kristeva, Gilles Deleuze en Félix Guattari.

Na een lange treinreis en een korte wandeling door de winkelstraten van Frankfurt arriveer ik bij het Klaus-Mann-Platz. De bronzen, zwart gepatineerde engel is een stuk kleiner dan ikzelf, maar prijkt door een sokkel met opschrift een paar koppen boven mij uit. Toch maakt het beeld een bescheiden indruk. Het is een figuratieve beeltenis van een engel zoals je die vaker tegenkomt in de openbare ruimte; in of rond kerken, als monument of op oude begraafplaatsen. De engel draagt een gewaad vol plooiën en houdt met beide handen een onbeschreven banderol vast. Een aankondiger? De vleugels van het wezen zijn voor een deel afgebroken. Het bronzen gezicht, dat omlijst wordt door een krans van halfang, krullend haar, heeft een sterk androgyne uitstraling. De engel is zowel man als vrouw. Hij en zij wenden hun blik af, alsof ze oogcontact met de toeschouwer ontwijken. Hun gezichtsuitdrukking is ambigu en drukt een emotie uit die het midden houdt tussen intens verdriet en contemplatieve sereniteit. Een beschermengel?

Op het plein, dat de vorm heeft van een onregelmatige driehoek, creëerde Trockel met buxushagen en ronde bankjes een cirkel waar de engel het middelpunt van vormt. Terwijl dit volgens de initiatiefnemers van het monument tot een *Bedeutungshof* had moeten leiden, een betekenisvolle rustplaats voor introspectie middenin het centrum van de stad, wordt de symmetrische cirkel in werkelijkheid moeiteloos opgeslokt door het stedelijke landschap van Frankfurt – een logge kolos opgebouwd uit ontelbare stukjes spiegelend glas en staal, afkomstig van non-descripte kantoorgebouwen. De *Frankfurter Engel* neemt in dit geheel moeiteloos plaats als generieke markering van ruimtelijke ordening.

Hoewel ik geroerd ben door het opschrift dat in de sokkel gegraveerd is, moet ik aan mezelf toegeven dat mijn ontmoeting met de *Frankfurter Engel* niet de sacrale ervaring oplevert waar bedevaartgangers mee worden beloofd. Hier had ik me echter op voorbereid. Net als veel van Trockels werken is ook dit namelijk een conceptueel kunstwerk 'incognito'. De gedaante waarin het zich aan de toeschouwers lijkt te presenteren zet hen op het verkeerde been – ook hier is een spel van nabootsen, uitvergroten, combineren, muteren en uiteindelijk deconstrueren aan de gang.

Wie het *Bedeutungshof* betreedt en dichterbij de engel komt ziet dat er een grillige breuklijn over de nek van de engel loopt. Uitgangspunt voor de *Frankfurter Engel* is een neogotische sculptuur uit de negentiende eeuw van Peter Fuchs, die oorspronkelijk het westportaal van de Dom van Keulen sierde. Van de originele sculptuur is niets meer over, er is enkel nog een gipsmodel waarvan de vleugels beschadigd zijn. Een kopie zonder origineel. Trockel maakte een reproductie van dit gipsmodel in was, sloeg vervolgens het hoofd eraf en plaatste het daarna licht gedraaid terug op zijn plaats, waardoor de breuklijn als open wond zichtbaar zou blijven nadat de sculptuur in brons gegoten was.

Een aankondiger die monddood is gemaakt. Een beschermengel die zelf beschermd moet worden. Het is zo droevig dat ik overweeg mijn sjaal op te offeren om de breuklijn te bedekken en de nek van de engel te beschermen.

Met zijn open wond spreekt deze sculptuur over zwijgen, verzwijgen en het zwijgen toeleggen. De zichtbare verminking van de engel toont dat stil blijven bij misstanden nooit neutraal is, maar een daad van agressie. Tegelijkertijd geeft de engel ook uitdrukking aan de ervaring van systematische onderdrukking: hoe hoog je ook op je sokkel staat, midden op een plein waar iedereen je ziet; als je monddood gemaakt bent luistert niemand naar wat je te zeggen hebt.

‘The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.’

Samuel Beckett, *Three Dialogues*, 1949

Door dit meerduidige zwijgen, de onmogelijkheid te ‘spreken’ als kunstwerk, geeft de sculptuur ook gestalte aan het idee dat het kritische potentieel van beeldende kunst ledig is; een nutteloze aangelegenheid die gedoemd is tot falen. Hoewel dit niet per se maakt dat het werk geschaard dient te worden onder de regressieve variant van het postmodernisme die Foster beschrijft, drukt het wel een diepgeworteld pessimisme uit, dat ook uit andere werken van Trockel – met titels als *Art is Depression* (2017) – naar voren komt. Het doet denken aan de fatalistischere opvatting over het postmoderne tijdperk van de late Jean Baudrillard, die de kunstwereld van de jaren tachtig en negentig in zijn greep hield. De filosoof betoogde dat ‘de werkelijkheid’ in de kapitalistische spektakel- en consumptiemaatschappij steeds verder aan het verdampen was om plaats te maken voor ‘simulaties’; tekenen, motieven en symbolen zonder origineel of betekenis die enkel naar elkaar verwijzen.

Is het spreken over de onmogelijkheid van spreken, hoe poëtisch en complex het ook gedaan wordt, wel genoeg in de huidige tijd? Kunstcriticus Jörg Scheller vraagt zich hetzelfde af in de recensie die hij schreef over een tentoonstelling van Trockel bij Kunsthau Bregenz in 2015. De tentoonstelling maakt volgens de criticus duidelijk ‘how indebted [Trockel’s] work is to the Postmodern spirit, with its penchant for endless semantics and fetishization of a lost urtext, and to the rhizomatic structures of openness, incompleteness, linkability and process’.^[4] Vanuit het idee dat het postmodernisme inmiddels ook een historisch te benaderen periode is concludeert Scheller in zijn recensie:

‘What was once conceived as an ethical aesthetic of non-identity and progressive formlessness has paradoxically congealed into a form – precisely because it’s now identifiable as a historically locatable type.’⁽⁵⁾ Ironisch genoeg is het voor Scheller dus precies de – vanuit artistiek oogpunt bewonderenswaardige – complexiteit van Trockels werk die het minder relevant maakt in het heden. Vraagt de huidige tijd, waarin ongekende sociale, economische en klimatologische vraagstukken zich op een mondiaal niveau aandringen en waarin het politieke debat steeds verder polariseert en verhardt, niet om een luider en eenduidiger geluid? En is dit niet bij uitstek het geval voor een *monument*, een gedenkplaats in de openbare ruimte?

Terwijl ik in een innerlijk conflict verkeer kijk ik naar de gebroken vleugels en bedenk ik me dat deze niet zozeer verhalen over een mutilatie van de *Frankfurter Engel*, als meer over het gebroken gipsmodel van Peter Fuchs dat eraan voorafging. Opeens besef ik dat dit monument over meer spreekt dan zwijgen alleen. Het stelt een historische benadering voor.

Peter Fuchs’ gipsmodel is niet de enige kopie zonder origineel. Zijn oorspronkelijke sculptuur zal dat in zekere zin ook geweest zijn. Nationalisme en het ontstaan van een lineair historisch besef zorgden in het Duitsland van de negentiende eeuw en elders op de wereld voor een hernieuwde interesse in erfgoed dat uitdrukking kon geven aan de volksaard. In deze context ontstond de neogotiek als romantische herinterpretatie van de middeleeuwen: de evocatie van een verleden dat er nooit is geweest. Op eenzelfde manier als de neogotiek de gotiek opnieuw uitvond, herdefinieerde Trockel het historische gipsmodel weer vanuit haar heden, en wel door het te mutileren. Bij een (re)constructie van het verleden komt noodzakelijkerwijs destructie kijken, lijkt de engel ons te willen vertellen.

Trockel citeert met het gebruik van Fuchs' neogotische gipsmodel niet alleen een tijd waarin nationalisme een historisch besef aanwakkerde en monumenten als paddenstoelen uit de grond schoten, maar ook een tijd waarin de 'moderne', lineaire opvatting van geschiedschrijving als aaneenschakeling van gebeurtenissen ontstond. Deze negentiende-eeuwse notie van historiciteit, het veroordelen en vervolgen van homoseksuele mannen en vrouwen tussen 1933 en 1969 en het heden waarin de *Frankfurter Engel* zich aan ons presenteert komen ineens naast elkaar te staan. De bindende factor is destructie. Het doet sterk denken aan de fragmentarische historiografie die de twintigste-eeuwse filosofen Walter Benjamin en Hannah Arendt voorstaan. Vanuit een kritiek op de moderniteit betogen zij dat de historicus te werk zou moeten gaan als een parelvisser: het is niet de bedoeling om de zeebodem in zijn geheel te ontginnen, maar parels, betekenisvolle fragmenten, moeten worden gevonden en aan het licht worden gebracht. Op deze manier zou niet een sequentie van gebeurtenissen maar juist de momenten van breuk, verplaatsing en ontwrichting in de geschiedenis geïdentificeerd moeten worden.^[6]

Net als Trockels chaotische oeuvre zelf knipt de *Frankfurter Engel* lineaire geschiedschrijving op tot ontelbare fragmenten van herinnering, die onderling sterk verband houden – als onderdeel van een complexe kosmos die het idee van lineaire geschiedschrijving ter discussie stelt. Dit laatste is zeker niet uniek: naast Benjamin en Arendt hebben talloze denkers zich hiermee beziggehouden. Wel uniek is dat dit werk, door middel van een complex postmodern spel van visuele motieven en tekensystemen, het monument-als-symbool weet te deconstrueren, om het vervolgens nieuw leven in te blazen. De *Frankfurter Engel* is onmiskenbaar een monument voor het herdenken en herdenken van geschiedenis, maar kan, door zich te verzetten tegen een lineair historisch kader, tegelijkertijd nooit toegeëigend

worden als instrument om het collectieve geheugen te institutionaliseren of te politiseren. Dit maakt het monument tot een relevante en urgente stem in het hedendaagse culturele debat, ondanks (of juist omdat?) de sculptuur misschien niet zo luid schreeuwt over de eigen betekenis als Scheller zou willen zien.

Sinds mijn pelgrimage word ik iedere keer als ik mijn roze sjaal draag herinnerd aan het belang dat Trockels post-moderne deconstructie, het bevragen en herdefiniëren van culturele codes en epistemologische fundamenteën, voor mij heeft. Met trots blijf ik de sjaal-als-symbool dragen, hopen op een toekomst waarin anders-zijn niet meer bestaat.

¹
Gudrun Inboden, 'Presence Seen as Difference,' in Rosemarie Trockel: La Biennale di Venezia 1999, red. Rosemarie Trockel (New York: Nabe Press 1999), 9. Tentoonstellingscatalogus.

²
Hal Foster, red. *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend: Bay Press, 1983, xii.

³
Wilfried Dickhoff, 'An Oblique Encounter with Ovulation,' in Rosemarie Trockel: Bodies of Work 1986-1998, red. Britte Frenssen (Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1998) 33.

⁴
Jörg Scheller, 'Rosemarie Trockel,' *Frieze* 19 (2015), <https://frieze.com/article/rosemarie-trockel-0>.

⁵
Ibid.

⁶
Hannah Arendt, 'Introduction. Walter Benjamin, 1892-1940,' in Benjamin, *Illuminations*, 1999, red. Hannah Arendt (London: Pimlico) 54-55.

De zevende editie van de Prijs voor de Jonge
Kunstkritiek is uitgereikt op 16 december 2020.

De prijs is een initiatief van: de Appel
Amsterdam, Formerly known as Witte de With
Center for Contemporary Art, Mondriaan Fonds,
Stedelijk Museum Amsterdam, Van Abbemuseum,
M Leuven, Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond,
Mu.ZEE, Z33 Huis voor Actuele Kunst, Design &
Architectuur.

Met dank aan: AICA Nederland, Domein
voor Kunstkritiek, De Nieuwe Garde,
Prix de Rome, De Groene Amsterdammer,
HART, Knack Focus, Metropolis M, Het Parool,
rekto:verso en Tubelight.

Coördinatie en redactie: Julia Steenhuisen;
ontwerp: High Rise; fotografie: Lucas Denuwelaere,
Robert Hamacher, Aad Hoogendoorn; drukwerk:
NPN Drukkers.

de
Appel
Amsterdam



M
mondriaan
fonds

STEDELIJK
MUSEUM
AMSTERDAM

VAN
ABBE



Museum
Leuven

Mu.
ZEE



Copyright 2020
de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek
www.jongekunstkritiek.net

December 2020
isbn 9789076936543

De Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
is een stimuleringsprijs voor een
nieuwe generatie critici en essayisten
die schrijft over hedendaagse
beeldende kunst.