Document généré le 15 juil. 2025 20:05

esse arts + opinions

Celebrating an Unstable Oeuvre: Rosemarie Trockel's Retrospective
Célébration d'une oeuvre instable : une rétrospective de Rosemarie Trockel

Katherine Guinness

Numéro 80, hiver 2014

Rénovation
Renovation

URI : https://id.erudit.org/iderudit/70980ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Guinness, K. (2014). Celebrating an Unstable Oeuvre: Rosemarie Trockel's Retrospective / Célébration d'une oeuvre instable : une rétrospective de Rosemarie Trockel. *esse arts + opinions*, (80), 76–81.

Droits d'auteur © Katherine Guinness, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

KATHERINE GUINNESS

CĒLĒBRATION D'UNE OEUVRE INSTABLE :

UNE RĒTROSPECTIVE DE ROSEMARIE TROCKEL

CELEBRATING AN UNSTABLE OEUVRE:

ROSEMARIE TROCKEL'S RETROSPECTIVE

ROSEMARIE TROCKEL,
UNTITLED (SCHIZO-PULLOVER), 1988.
© ROSEMARIE TROCKEL/ SODRAC (2013).
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF SPRUTH MAGERS BERLIN LONDON

ROSEMARIE TROCKEL: A COSMOS,
VUE D'EXPOSITION | EXHIBITION VIEW,
SERPENTINE GALLERY, LONDRES, 2013.
© ROSEMARIE TROCKEL / SODRAC (2013).
PHOTO : JERRY HARDMAN-JONES,
PERMISSION DE | COURTESY OF
SERPENTINE GALLERY, LONDRES

« Qui est le meilleur artiste ? » C'est ce que crie à son double Rosemarie Trockel dans son œuvre vidéographique *Continental Divide* (1994). Incapable de fournir une réponse satisfaisante, elle est giflée et battue jusqu'à en perdre connaissance. Si cette vidéo ne livre pas le secret de la réussite artistique, elle en soulève la question, récurrente au demeurant dans le processus créatif de Trockel (née en 1952 à Schwerte, en Allemagne), et particulièrement au moment où celle-ci se trouve au seuil de l'une des plus importantes marques de succès pour un artiste : la rétrospective. Pour préparer un tel événement, s'il est assez chanceux ou assez connu, l'artiste fouillera son œuvre, il évaluera les unes après les autres les strates de sa production afin de donner de lui-même une nouvelle image, actuelle ou future, destinée à la consommation par le public. Cette « perceptibilité » (le fait d'être vu et reconnu) est l'objectif premier de la plupart des rétrospectives. Mais que se passe-t-il quand l'artiste refuse d'être révisé, « arrangé », réduit à un produit consommable, ou quand son travail ne présente pas de strates que l'on puisse discerner ? Que se passe-t-il quand son évolution et son identité sont rhizomateuses[1], imperceptibles plutôt que perceptibles ?

1. Au sens où l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari, l'œuvre de Trockel, comme le rhizome, consiste à créer des connexions qui ne finissent jamais, qui peuvent se lier à n'importe quoi et qui, si elles sont rompues, reprendront plus loin, en un autre point. Son œuvre se meut en cercles et en spirales, elle revient vers d'anciens centres et de vieux thèmes tout en se transformant et en se connectant constamment à de nouveaux styles et à de nouveaux sujets. Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, « Introduction : rhizome », Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 9-37.

"Who is the best artist? " Rosemarie Trockel (b. 1952 Schwerte, Germany) screams at herself in her 1994 video work *Continental Divide.* She cannot give herself an adequate answer and is slapped and beaten until unconscious for her ineptitude. Although the secret of artistic success is not given away in this work, it is a question that seems to follow Trockel's artmaking, especially when she is faced with one of the biggest demarcations of artistic success: the retrospective. If they are lucky or famous enough, artist's will search through their oeuvre, evaluating layer upon layer of work in order to build a new present/future image of themselves fit for public consumption. This perceptibility (to be seen and acknowledged) is the primary goal of most retrospectives. But what if an artist refuses to be edited down into a public comestible or has no discernable layers? What if their evolution and identity is more rhizomatic,[1] more imperceptible than perceptible?

This is just the case with Trockel's 2013 retrospective, *Rosemarie Trockel: A Cosmos*.[2] Her curatorial work for *A Cosmos* reveals this rhizomatic practice, which refuses to reduce the retrospective to a backward-looking reframing of an artist in terms of a stable, fixed entity (perceptibility)

1. As used by Gilles Deleuze and Felix Guattari, Trockel's work, like the rhizome, is about creating connections that never end, that can connect to any other thing, and if they are broken, they will begin again at some other point. Her work circles and spirals, returning to old themes and subject matter while constantly changing and connecting to new styles and subjects. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia,* trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 7.

2. This exhibition was presented at the Museo Reina Sofia in Madrid (2012), at the New Museum in New York (2012–13), and at the Serpentine Gallery in London (2013).

C'est précisément le cas de la rétrospective de 2013 intitulée *Rosemarie Trockel: A Cosmos*[2]. Le travail de sélection effectué par Trockel pour cette exposition met en lumière une pratique rhizomateuse qui refuse de réduire la rétrospective à un recadrage à rebours de l'artiste en fonction d'une entité (une perceptibilité) stable, figée, et l'ouvre plutôt sur l'avenir infiniment transformateur de l'imperceptible et de l'indéfini. L'œuvre de Trockel est réputée pour son exaspérante instabilité. Le critique Jean-Christophe Ammann affirme que « [q]uand il s'agit d'écrire au sujet du travail de Rosemarie Trockel, vous sentez littéralement le sol se dérober sous vos pieds… Il est impossible d'appréhender cette œuvre comme un tout[3]. » Composée de milliers de dessins, de centaines de vidéos et de peintures, de dizaines de sculptures, de vêtements, de céramiques, de monuments commémoratifs et même de livres pour enfants, l'œuvre de Trockel est complexe, tant matériellement que théoriquement. Cela dit, l'artiste est le mieux connue pour ses tableaux tricotés réalisés tout au long des années 80.

L'une des raisons qui expliquent la complexité de cette œuvre est son imperceptibilité : elle n'est jamais vraiment complète ou achevée. *Schizopullover*, par exemple, un chandail de laine noir à deux encolures, a été exposé tel quel – accroché à un mur, suspendu à un cintre ou en vitrine –, mais apparaît également dans une série de photos de 1988, porté par différents couples de femmes (le couple étant parfois formé d'une seule femme avec son double – le comble du look « schizo »). Ces photos reviennent dans divers livres de Trockel, et les livres apparaissent à leur tour dans d'autres œuvres – photos, sculptures et vidéos. Ce réemploi n'est pas exclusif à *Schizopullover* ; un grand nombre de ses créations sont ainsi détournées par l'artiste, réexposées dans de nouveaux contextes, combinées à d'autres. On le voit, son œuvre ne saurait être catégorisée de manière linéaire ou stylistique, même si cela semble être une nécessité de la rétrospective.

La « perceptibilité », disions-nous, est l'objectif premier de la plupart des rétrospectives d'envergure. Ce n'est pas ce que vise Trockel qui, elle, expose l'imperceptibilité. Or, selon Ronald Bogue, « [d]evenir imperceptible est un processus d'élimination par lequel on se départit de toute identité codée pour embrasser les lignes abstraites d'une vie non unifiée[4] ». Devenir imperceptible, c'est échapper à l'ordre symbolique, c'est éviter d'avoir une identité fixe et ne jamais être réellement complet. C'est le lieu d'un mouvement perpétuel et sans fin essentiel à la création. Mais comment ce devenir peut-il prendre place dans les limites d'une rétrospective ? Comment Trockel peut-elle éviter d'être révélée par son propre travail ?

Dans *A Cosmos*, elle se présente comme étant une parmi d'autres. Son travail est montré aux côtés de celui de quatorze autres artistes, choisis avec soin. Ceux-ci comptent dans leurs rangs des marginaux comme James Castle et Judith Scott, des botanistes depuis longtemps oubliés mais influents, et la superstar Salvador Dali. Tous ces artistes et la multitude d'œuvres qu'ils apportent à l'exposition illustrent bien les aspects non hiérarchiques de la démarche artistique et de l'œuvre de Trockel. Même le texte mural et les commentaires des critiques semblent vouloir insister sur l'absence de style de l'artiste. Comme on peut le lire sur le mur : « Bien que remarquablement inventive et prolifique, Trockel résiste à toute signature stylistique identifiable. » Le critique du *Guardian*, Jason Farago, abonde dans ce sens : « Elle s'applique depuis des lustres à éviter tout ce qui peut être appelé un style[5]. » Pourtant, ce qui rend son œuvre spéciale

2. Cette exposition a été présentée au Museo Reina Sofia de Madrid (2012), au New Museum à New York (2012-2013) et à la Serpentine Gallery de Londres (2013).

3. Jean-Christophe Ammann, *Rosemarie Trockel*, Londres et Bâle, Institute of Contemporary Art and Kunsthalle, 1998, p. 6. [Trad. libre]

4. Ronald Bogue, *Deleuze's Wake: Tributes and Tributaries*, Albany, State University of New York Press, 2004, p. 73. [Trad. libre]

5. Jason Farago, « Rosemarie Trockel: A Cosmos Review », *The Guardian*, 8 novembre 2012. [Trad. libre]

and opens up the practice to an infinitely transformative future of the imperceptible and undefined. Trockel's work is known for its infuriating instability. Critic Jean-Christophe Ammann asserts that "when you come to write about Rosemarie Trockel's work, you literally feel the ground cut away from beneath your feet. . . . It is impossible to grasp the sense of that work as a whole."[3] Trockel's oeuvre is both physically and theoretically complex, containing thousands of drawings, hundreds of videos and paintings, dozens of sculptures, clothing, earthworks, public memorials, and even children's books. She is best known, however, for her knit canvasses produced throughout the 1980s.

One reason for the complexity of Trockel's work is its imperceptibility: it is never truly finished or complete. For example, her work *Schizopullover*, a black wool sweater with two head-holes, has been displayed by itself—hung on walls or hangers or in vitrines—but was also in her 1988 series of photographs depicting several different women wearing the sweater (some combined to look like they are wearing it with themselves, the pinnacle of "schizo" styling). These photographs appear throughout books Trockel has created, which in turn appear in other photographic, sculptural, and video works. This reuse is not limited to *Schizopullover*; a large number of Trockel's artworks are repurposed, redisplayed in new contexts, and combined with other works. As one can see, Trockel's oeuvre cannot be categorized in a linear or stylistic way—seemingly a necessity for the typical retrospective.

As previously mentioned, perceptibility is a primary goal for most major retrospectives but not for Trockel's. Hers is a showing of imperceptibility. Ronald Bogue writes that "becoming imperceptible is a process of elimination whereby one divests oneself of all coded identity and engages the abstract lines of a nonorganic life."[4] To become imperceptible is to escape symbolic order, to avoid a fixed identity and never be truly complete. It is a place of constant unending movement essential for creation. But how can that becoming be placed within the confines of a retrospective? How can Trockel not be signalled out through her own work?

In *A Cosmos* Trockel positions herself as one among many. Her work is shown alongside fourteen other artists, all carefully chosen. The artists range from outsiders such as James Castle and Judith Scott, to long forgotten but influential botanists, to well known superstar Salvador Dali. All of these artists, and the wide range of work they bring to the exhibition, demonstrate the non-hierarchical components of Trockel's process and oeuvre. The take-home message that the exhibition itself (the text included in it, anyway) and critics seem to promote is Trockel's lack of style. As the wall-text for the exhibition states, "Although remarkably inventive and prolific, Trockel has deflected any identifiable stylistic signature." *Guardian* critic Jason Farago agrees: "For decades, she has studiously avoided anything that can be called a style."[5] What is special about Trockel's work, however, is not a lack of style. (Her work certainly does have a style, as anyone familiar with it could walk into the gallery and easily recognize her drawings, her ceramic work, her use of yarn.) What makes her work so intriguing is that her style is rhizomatic and in a constant state of flux. While one could of course recognize her older works, it was also easy to believe that any of the other works in the room were made by her, new works in which she was—like a rhizome—expanding her oeuvre. If the Dali phone or the Scott sculpture had been mislabelled as being by Trockel, it would not have been difficult to believe.[6]

3. Jean-Christophe Ammann, *Rosemarie Trockel* (London and Basel: Institute of Contemporary Art and Kunstahalle, 1998), 6.

4. Ronald Bogue, *Deleuze's Wake: Tributes and Tributaries* (Albany: State University of New York Press, 2004), 73.

5. Jason Farago, "Rosemarie Trockel: A Cosmos Review," *The Guardian* (8 Nov. 2012).

6. This mislabelling has occurred and been believed by several "experts." The New Museum promoted the show using another artist's piece and Farago's article identified the sculpture as Trockel's. The caption read: "Tiny dancer… Rosemarie Trockel's *Untitled* (1950–60)." Trockel would have been ten years old or younger when the piece was made.

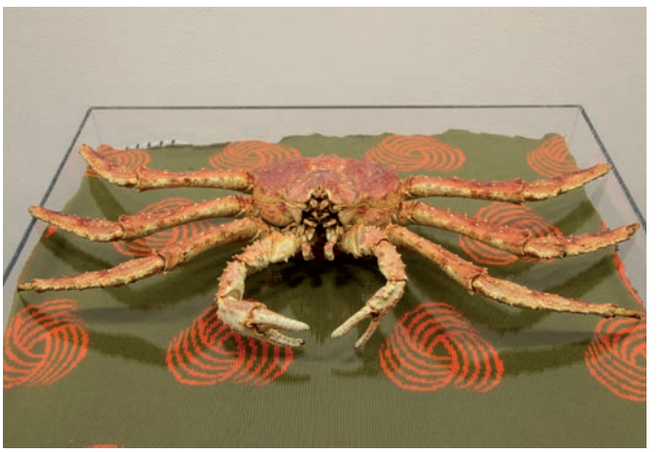
ROSEMARIE TROCKEL,
LIVING MEANS TO APPRECIATE YOUR MOTHER NUDE, 2001.
© ROSEMARIE TROCKEL/ SODRAC (2013).
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF SPRUTH MAGERS BERLIN LONDON

n'est pas l'absence de style. (Son œuvre a un style, c'est certain, puisque n'importe quelle personne à qui elle est familière pourrait entrer dans la galerie et reconnaître sans peine ses dessins, ses céramiques, sa façon de travailler le fil.) Ce qui la rend intrigante, mystérieuse, c'est que son style est rhizomateux et en constant changement. Bien que l'on puisse, évidemment, reconnaître les créations antérieures de Trockel, il est facile aussi de croire que tous les objets montrés dans la salle sont d'elle, qu'il s'agit de nouvelles pièces par lesquelles, comme par rhizome, elle prolonge son œuvre. Si le téléphone de Dali ou la sculpture de Scott avaient été attribués par erreur à Trockel, on aurait facilement pu s'y laisser prendre[6].

6. En fait, la méprise s'est déjà produite et plusieurs « experts » n'y ont vu que du feu. Le New Museum a fait la promotion de l'expo avec une œuvre de quelqu'un d'autre, et l'article de Farago indiquait que la sculpture était de Trockel. La légende disait : « Une minuscule danseuse, par Rosemarie Trockel – *Sans titre* (1950-60). » L'artiste aurait eu dix ans, au plus, au moment de créer cette pièce.

The multiple artists included in *A Cosmos* not only help with Trockel's constant becoming (imperceptible), they also give entirely new meanings, when juxtaposed with her older work, to her oeuvre. Sometimes these are not even juxtapositions but complete absorptions of old works into the service of the new. For example, Trockel's *Living Means to Appreciate Your Mother Nude,* a 2001 life-sized photo of a young girl lying on her stomach amongst projector slides, was placed in a vitrine alongside a more recent work, *Fly Me to the Moon* (2011) (a collaboration between Trockel and Polish artist Gunter Weseler in which a plastic baby lies in a crib, accompanied by one of Weseler's mechanized "breathing" creatures). Is the older work now a part of the new? Does it exist outside of this vitrine, or is it forever more only a component of the collaborative piece?

Another example of older work not just being displayed but truly reworked is Trockel's *Lucky Devil* (2012). In this work, a giant taxidermal crab sits atop layers upon layers of neatly arranged fabric scraps. Is this the historical linear oeuvre Trockel has been missing? Not entirely. This piece is



ROSEMARIE TROCKEL,
LUCKY DEVIL, 2012.
© ROSEMARIE TROCKEL / SODRAC (2013).
PHOTO : JERRY HARDMAN-JONES,
PERMISSION DE | COURTESY OF
SERPENTINE GALLERY, LONDRES

ROSEMARIE TROCKEL,
EN COLLABORATION AVEC | IN COLLABORATION
WITH GUNTER WESELER,
FLY ME TO THE MOON, 2011.
© ROSEMARIE TROCKEL / SODRAC (2013)
& GUNTER WESELER.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF
SPRUTH MAGERS BERLIN LONDON

Les nombreux artistes qui figurent dans *A Cosmos* ne contribuent pas seulement au devenir (imperceptible) constant de Trockel, ils confèrent aussi à son œuvre, quand ils sont juxtaposés à ses anciennes créations, des significations entièrement nouvelles. Parfois, il ne s'agit pas de juxtaposition, mais bien d'absorption complète d'anciennes œuvres par de nouvelles. Ainsi, *Living Means to Appreciate Your Mother Nude* (2001), une photo grandeur nature d'une jeune fille couchée sur le ventre parmi des diapositives, a été exposée dans une vitrine à côté d'une création plus récente, *Fly Me to the Moon* (2011), fruit d'une collaboration entre Trockel et l'artiste polonais Gunter Weseler dans laquelle une poupée de plastique est allongée dans un berceau, en compagnie de l'une des créatures mécaniques « qui respirent » de Weseler. L'œuvre plus ancienne fait-elle partie de la nouvelle ? Existe-t-elle en dehors de cette vitrine, ou n'est-elle plus désormais qu'une partie de l'œuvre collaborative ?

Lucky Devil (2012) est un autre cas de réemploi d'une œuvre antérieure, mais cette fois, elle a été complètement retravaillée. Ici, un crabe géant naturalisé est posé au-dessus de bandes de tissu soigneusement empilées. Serait-ce enfin la création linéaire qui manque à l'œuvre de Trockel ? Pas tout à fait, car les célèbres tableaux tricotés reprennent du service, mais après avoir été déchirés, découpés en carrés et coiffés de l'impertinente créature. Ce sont à la fois de vieilles retailles saugrenues et des pièces complètement nouvelles (et non de nouveaux tableaux créés expressément pour être déchirés). L'artiste s'est servie de ses œuvres les plus encensées (saluées comme d'importantes créations féministes parce qu'elles marient l'art viril de la peinture sur toile et le tricot), elle les a détruites pour créer quelque chose d'entièrement original. Aucune des œuvres de Trockel ne peut être considérée comme étant définitive ou à l'abri du changement : à tout moment, chacune peut être appelée à servir à un nouveau projet.

Dans *A Cosmos*, la plus remarquable des conversions d'une œuvre antérieure est l'intégration des « brouillons de livres » et des « projets avortés ». Ces productions, qui se comptent par centaines, sont essentiellement des ébauches et des maquettes de livres. Trockel en a produit tout au long de sa carrière et, si bon nombre d'entre elles peuvent être associées à des projets menés à terme, la majorité se rattache plutôt à ce que l'artiste a classé dans la catégorie des projets « ratés ». En 2002, cependant, ces créations ont commencé à paraître aux côtés de ses autres œuvres dans des expositions. Le fait de ressusciter des ébauches après qu'elles aient été laissées de côté si longtemps a été perçu par certains critiques comme une sorte de fin : l'artiste réglant ses comptes

composed of Trockel's famous knit canvasses, but she has torn them apart, cut them into squares, and topped them with an irreverent creature. They are off-the-wall scraps and completely new (they are not new canvasses made just to be torn up: they are her originals). She has taken the work she is most revered for (heralded as important feminist work for combining the manly art of canvas painting with knitting) and destroyed them to create something new. No work of Trockel's is safe or complete: it can be brought into the service of a new project at any moment.

The exhibition's most notable reworking of old work to new work is the inclusion of Trockel's "book drafts" and "unrealised projects." These works, of which there are hundreds, consist primarily of sketches and dummy books. Trockel has been creating them throughout her entire career, and while there are many that can be connected to projects which have come to fruition, the majority of them are connected to what Trockel originally labelled "failed" projects. In 2002, however, these works began to be shown alongside her other work in exhibitions. To resurrect these sketches after they had lain dormant for so long was seen by some critics as an end—as Trockel coming to terms with failure. Critic Birte Frenssen argued that their addition was due to Trockel's inability to "recognize the opposition between masterpiece and marginalia."[7] But as art historian Gregory Williams explains, "The act of submitting these 'unrealised' books and catalogues years later to the scrutiny of viewers implies as much a reactivation of latent ideas as a laying to rest of failed projects."[8] Indeed, to see these book drafts and unrealised projects decades after they, and the works they were connected to, were created is to rethink all of Trockel's oeuvre. It is even to pre-retroactively or proactively rethink them, as some of the sketches are dated later than their completed counterparts. This return, this spiralling, is an integral part of Trockel's process, what she calls "*der langsame Entstehungsprozess*."[9] This "slow process of creation" is a continuous becoming. Trockel's work is special because it is not static but constantly changing, it will never become anything settled. To quote Williams again: "The in-between status of the 'unrealised' [projects] represents one of Trockel's most radical attempts to embrace the fragmentary as a means of avoiding an unwelcome moment of closure."[10]

7. Cited in Gregory H. Williams, *Permission to Laugh Humor and Politics in Contemporary German Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 125.

8. Ibid., 123.

9. Ibid., 123.

10. Ibid., 126.

avec l'échec. Birte Frenssen a défendu l'idée que leur présence reflétait l'incapacité de Trockel à « reconnaître l'opposition entre le centre et la marge [de son] parcours[7] ». Mais, comme l'explique l'historien de l'art Gregory Williams : « Le geste qui consiste à soumettre, des années plus tard, ces livres et catalogues "non réalisés" au regard scrutateur des spectateurs peut supposer aussi bien la réactivation d'idées latentes que l'enterrement définitif de projets avortés[8]. » Et de fait, l'exposition de ces ébauches et tentatives des dizaines d'années après leur naissance (et celle des œuvres auxquelles elles sont associées) force à repenser l'ensemble du travail de Trockel, et même à repenser ces ébauches et tentatives de façon prérétroactive ou proactive, dans la mesure où la date de certaines d'entre elles est postérieure à celle de leurs pendants achevés. Ce retour, ce mouvement en spirale fait partie intégrante du parcours de Trockel, de ce qu'elle appelle *der langsame Entstehungsprozess*[9] (« le lent processus de la création »). Ce lent processus est continuellement en devenir, et le travail de Trockel présente cette singularité de n'être pas statique, de changer constamment ; il ne sera jamais définitif. Selon Williams encore : « Le statut intermédiaire des "non-réalisés" est l'une des marques les plus fortes de la volonté de Trockel d'embrasser le fragmentaire dans le but d'éviter une fermeture indésirable[10]. »

L'œuvre de Trockel est souvent qualifiée d'exaspérante par les critiques. Comment pourrait-il en être autrement ? Elle change constamment, elle avance mais vers l'arrière, elle tourne et s'enroule comme un rhizome. Elle ne connaît pas la progression linéaire, elle n'est jamais définitivement assise (ce qui est aujourd'hui une pièce maîtresse, ses toiles tricotées, par exemple, sera demain découpé et intégré à une nouvelle création.) Comment la nommer ? Comment la juger ? Ces questions, cette collection exaspérante parce qu'insaisissable d'œuvres et de procédés donnent au travail de Trockel son caractère si extraordinaire. Elle les poursuivra certainement jusqu'à sa mort. L'artiste et son œuvre sont dans le processus constant de devenir imperceptibles, mais n'atteindront jamais cet état final (quand elle mourra, elle ne sera pas imperceptible, elle sera morte). Le mouvement vers cette imperceptibilité est à la fois ce qui définit et ce qui alimente le *langsame Entstehungsprozess* de Rosemarie Trockel. Elle excelle à entretenir le difficile processus du devenir, à ne jamais laisser son œuvre se stabiliser ni s'immobiliser.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

Trockel's work is often seen as infuriating by critics. How could it not be? It is constantly changing, moving forward but backwards, circling and spiralling like a rhizome. Her work has no linear progression, is never on solid ground (what is one day a classic work, her knit canvasses, for example, is the next day cut apart and part of a new work). How does one label? How does one judge? These questions, this infuriatingly slippery collection of work and process are what make Trockel's work so extraordinary. Trockel will continue to make these until she dies. Trockel and her work are always becoming imperceptible but never arriving at that end point (for when she dies, she is not imperceptible, but dead). Moving towards this imperceptibility both is, and fuels, Trockel's *langsame Entstehungsprozess.* She excels at maintaining the difficult process of becoming, never letting her work become stable or remain static.

7. Cité par Gregory H. Williams, *Permission to Laugh. Humor and Politics in Contemporary German Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, p. 125. [Trad. libre]
8. Ibid., p. 123. [Trad. libre]
9. Ibid., p. 123.
10. Ibid., p. 126. [Trad. libre]

Katherine Guinness vient de terminer un doctorat en histoire de l'art et études visuelles à l'Université de Manchester. Sa thèse, intitulée *Rosemarie Trockel: The Problem of Becoming* (« Rosemarie Trockel : le problème du devenir »), examine la pratique créative de l'artiste contemporaine allemande en associant les méthodes d'analyse de l'auteure française Monique Wittig et des théoriciens Gilles Deleuze et Félix Guattari. Katherine Guinness enseigne à l'Université de Sydney et à l'Université de Nouvelle-Galles-du-Sud, à Sydney, en Australie.

Katherine Guinness recently completed her PhD in Art History and Visual Studies at the University of Manchester. Her thesis, *Rosemarie Trockel: The Problem of Becoming,* researches the creative practice of German contemporary artist Rosemarie Trockel through an associative analytical prism and the work of French author Monique Wittig and theorists Gilles Deleuze and Felix Guattari. She currently teaches at the University of Sydney and the University of New South Wales in Sydney, Australia.