

# Bitte Nicht Berühren / Please Do Not Touch

Recente tentoonstellingen van Charlotte Posenenske

KARINA SCARLET DE VRIES &  
TIMO DEMOLLIN

Metalen en golfkartonnen vierkante buis-modules die in eindeloze variaties opduiken: in stapelingen, symmetrische composities of herhaalde sequenties; in willekeurig ogende kronkelingen die alle kanten op kunnen gaan, als vrijstaande sculptuur of bevestigd aan een gebouw. Het oog heeft de afgelopen jaren moeilijk kunnen ontsnappen aan de fotogenieke geometrische sculpturen uit het herontdekte oeuvre van Charlotte Posenenske (1930-1985, geboren als Charlotte Mayer). De reizende tentoonstelling *Charlotte Posenenske. Work in Progress* is de recentste tour de force waarmee vier grote musea pogen het werk van deze Duitse kunstenaar voor eens en voor altijd in te bedden in de canon van de hedendaagse kunst.<sup>1</sup> Posenenskés innovatieve kunstwerken werden immers al in de jaren zestig prominent opgenomen in de groepstentoonstellingen die minimal en conceptueel art introduceerden bij het Europese publiek, zo meldt de bijbehorende catalogus.<sup>2</sup>

Posenenske werd opgeleid in de jaren vijftig als schilder en decorvormgever, waarna ze series abstracte werken op papier maakte met semimechanische methoden, onder meer met paletmes en spuitverf. Haar werk ontwikkelde zich richting variaties in monochroom geschilderde reliëfwerken in metaal, gevouwen en gebogen of meer rechte vormen. Het zijn met name de latere modulair en interactieve sculpturen *Serie D Vierkantrohre*, *Serie DW Vierkantrohre* en *Serie E Drehflügel*, die tegenwoordig gretig aftrek vinden bij tentoonstellingsmakers. Deze tussen 1966 en 1967 gerealiseerde sculpturen spiegelde in hun fabrieksproductie en assemblage de hang naar efficiëntie en standaardisatie die toen de economische ontwikkelingen in Duitsland kenmerkte. Maar meer dan zich enkel te verhouden tot de materiële omstandigheden van haar tijd, wilde Posenenske zich ook verzetten tegen de dominante structuren die haar kunstproductie beïnvloedden. Dat deed ze door met haar sculpturen alternatieve vormen van werk, waarde en samenwerking te bepleiten. Zo besloot ze de bouwonderdelen van *Serie D/DW*, die zij beschouwde als 'prototypen voor massaproductie', industrieel te laten produceren in ongelimiteerde oplage en tegen een lage kostprijs.<sup>3</sup> De taak om de *Serie D/DW* samen te stellen droeg ze over aan de gebruikers – in de woorden van de kunstenaar: de 'consumenten' van haar kunstwerken – waarmee ze tentoonstellingsmakers, verzamelaars en ook het publiek promoveerde tot gelijkwaardige coauteurs, met wie zij de verantwoordelijkheid voor het sculpturale eindproduct zou delen. Een soortgelijke interactie vond plaats bij de varianten in *Serie E*: het stond de toeschouwer vrij de draaibare panelen van deze semiarchitecturale raamwerken in hout en aluminium naar eigen inzicht te positioneren – openen, sluiten, of tot composities verwerken. Met iedere handeling ontstond telkens een gesprek tussen de toeschouwers over de veranderlijkheid van de ruimte.

Het Nederlandse en Belgische publiek heeft meerdere mogelijkheden gehad om op korte afstand solotentoonstellingen van Posenenske te bezoeken, waaronder *Charlotte Posenenske. Lexicon van oneindige beweging* in het Kröller-Müller Museum in Otterlo in 2019, en de tweede Europese halte van *Charlotte Posenenske. Work in Progress*, in K20 in Düsseldorf in de zomer van 2020. Na de meer kleinschalige opstelling in het Kröller-Müller was het uitkijken naar de verschillen in presentatie en positionering van het werk op de grotere tentoonstelling in K20, gecureerd door Isabelle Malz. Waar in Otterlo gebruik werd gemaakt van de architectuur als drager van enkele experimenteel geplaatste sculpturen, werd in K20 een meeromvattend en wat braaf overzicht op Posenenskés oeuvre geboden. Opvallend was dat in beide presentaties subtiele maar betekenisvolle wijzigingen werden aange-



Charlotte Posenenske. *Lexicon van oneindige beweging* Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2019, foto's Shimmer

bracht aan enkele werken. De gastcuratoren van Kröller-Müller, Suzanne Wallinga en Eloise Sweetman, maakten een opstelling waarin 'originele' onderdelen van *Serie D* werden gecombineerd met nieuw vervaardigde 'reproducties'. In K20 werden waarschuwingen toegevoegd aan een prototype van de *Serie E*-sculpturen: 'Bitte Nicht Berühren / Please Do Not Touch'. In plaats van bezoekers uit te nodigen tot interactie, werden Posenenskés 'consumenten' op afstand gehouden, hoewel aan de andere kant van de zaal een exemplaar stond dat wel 'functioneerde'.

Deze twee voorbeelden demonsteren de frictie tussen Posenenskés oorspronkelijke intenties en de manier waarop tentoonstellingsmakers de oneindig reproduceerbare industriële voorwerpen schaars willen maken door originele prototypen als 'authentiek' voor te stellen. Instituten en verzamelaars hechten logischermits veel waarde aan oorspronkelijkheid en herkomst. Toch beoogde deze kunstenaar juist geen 'individuele objecten voor individuen' te willen maken.<sup>4</sup> Negeren Kröller-Müller en K20 daarom Posenenskés kritische doelstelling? En vormt dit een probleem voor de receptie van haar werk?

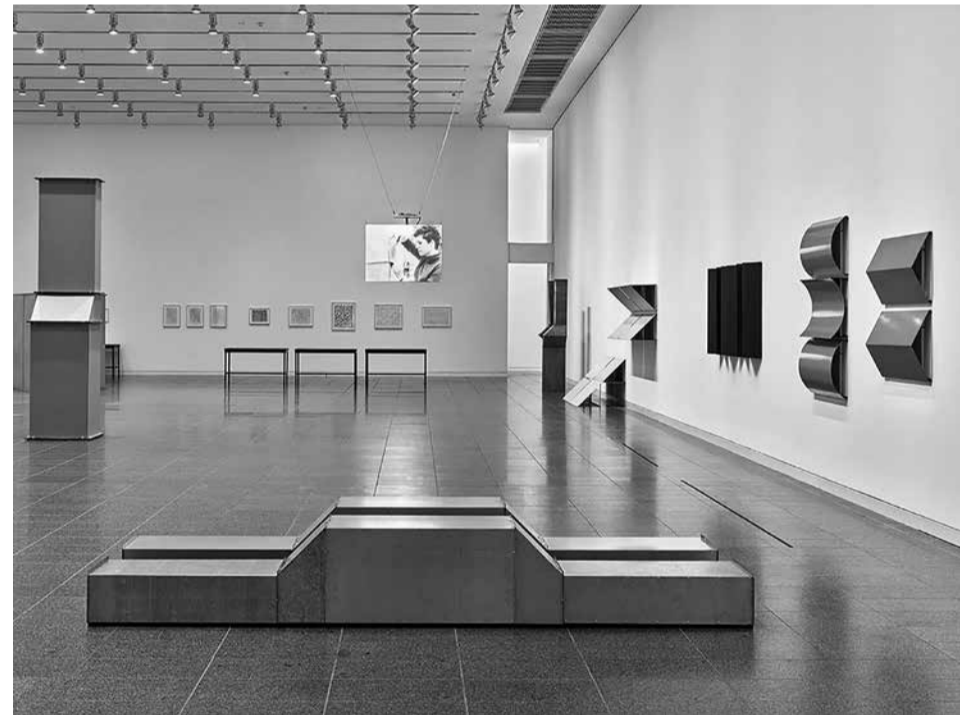
De toevoeging van Posenenskés oeuvre aan de canon van de conceptuele kunst is interessant omdat de revolutionaire ambities van het conceptualisme betwist zijn. Lucy Lippards teksten over de 'dematerialisering' van het materiële kunstwerk staan daarbij centraal: door kunstobjecten in te ruilen voor kortstondige ervaringen kan kunst ontsnappen aan de onderdrukkende marktlogica van het kapitalisme. Onder meer Alexander Alberro heeft vervolgens verklaard dat het een harde nekkige mythe is te denken dat de marktlogica te omzeilen valt.<sup>5</sup> In afwezigheid van fysieke objecten kan onder meer de documentatie van ephemeride ideeënkunst evenzeer gefetisjeerd worden. Bovendien hebben vele conceptuele kunstenaars eigenhandig hun werk actief in de markt gezet. Desondanks is de aanval op het materiële kunstwerk gepopulariseerd als een met het conceptualisme verbonden strategie die de goederenstatus van kunst zou kunnen omzeilen.

Ook Posenenske trachtte de waarde van het kunstobject te bevragen, niet zozeer door een reductie van de objectstatus als wel door oneindige vermenging. Ze gebruikte daarom eenvoudige, betaalbare en voorhanden zijnde materialen. Zij zag haar kunst niet als het onschendbare product van een unieke creatieve daad, of iets dergelijks, maar als een resultaat van montage en revisie. Bijgevolg vormde het voor haar geen probleem wanneer sculpturen na gebruik tekens van slijtage vertoonden. Hoe valt dat te rijmen met de aanwezigheid in K20 van de *Serie E*-sculptuur, die als 'delicaat origineel' (een bruikleen uit Museum Ludwig) niet meer aangeraakt mag wor-

den? Posenenskés ideeën en intenties lijken in de marge te raken, in de zin dat ze vooral terugkeren in zaalteksten en catalogi. Het is bovendien onwaarschijnlijk dat de gemiddelde museumbezoeker dit als een probleem ervaart. De veelal menshoge en talrijke sculpturen van Posenenske komen toch vooral over als objecten waar men omheen moet lopen, om te ervaren hoe ze zich in de ruimte ophouden. En hoe vaak mag je kunst tenslotte aanraken? Toch behoren ook curatoren tot Posenenskés bredere definitie van de 'consument', en zijn zij met creatieve bevoegdheid en verantwoordelijkheid voorzien. Bovendien bepaalde Posenenske dat de

prototypen van haar sculpturen niet in particuliere verzamelingen terecht mochten komen. Ze wilde haar werk wijdverspreid zien, en dan nog het liefst in publieke ruimtes zoals treinstations, markten of op straat, om kunst deel uit te laten maken van het alledaagse leven.

Ook in het Kröller-Müller lijken de uitgangspunten van de kunstenaar twijfelachtig te zijn vertolkt. Daar combineerden de gastcuratoren recent geproduceerde onderdelen van *Serie D* met historische elementen, afkomstig uit een donatie in 2013 van Art & Project / Depot VBVR. Dit verschil levert een fraai visueel contrast op tussen



Charlotte Posenenske. *Work in Progress* K20, Düsseldorf, 2020, foto's Achim Kukulies



Charlotte Posenenske, opstelling Ei Arakawa Artists Space, New York, 2010, foto Daniel Pérez

het gedeukte, roestige en donkerder gegalvaniseerde plaatstaal van de oudere onderdelen en de lichtgekleurde glans van de nieuwe producties. De voornaamste reden voor het opvoeren van de oudere onderdelen is echter hun historische relevantie. De gevierde Amsterdamse galerie Art & Project presenterde in 1968 namelijk Posenenskés Nederlandse debuut, en het bijbehorende bulletin (een periodieke gids uitgegeven door de galerie) werd eveneens tentoongesteld in Kröller-Müller. Door dergelijk onderscheid te maken tussen de verschillende onderdelen van *Serie D* kunnen de 'originele' elementen als herboren worden beschouwd vanwege hun nieuw verkregen waarde.

Zoals bekend kan de accumulatie van symbolisch kapitaal worden ingezet als een langetermijnstrategie voor toekomstig (economisch) succes. Olav Velthuis heeft dit marktmotief meermaals belicht, en noemt daarom actoren in het veld van de culturele productie in de eerste plaats sociaaleconomische *maximizers*, al dan niet onbewust gemotiveerd door een interesse in verschillende en uitwisselbare vormen van kapitaal.<sup>6</sup> Het is dan ook ironisch dat de tentoonstellingsgids van het Kröller-Müller Posenenskés ideeën ter sprake brengt – 'Door het maken van series weigert Posenenske zich te conformeren aan de regels van de kunstmarkt, waar schaarste bepalend is voor de waarde van een object'<sup>7</sup> – maar het museum aan de eigen rol in dit proces voorbijgaat.

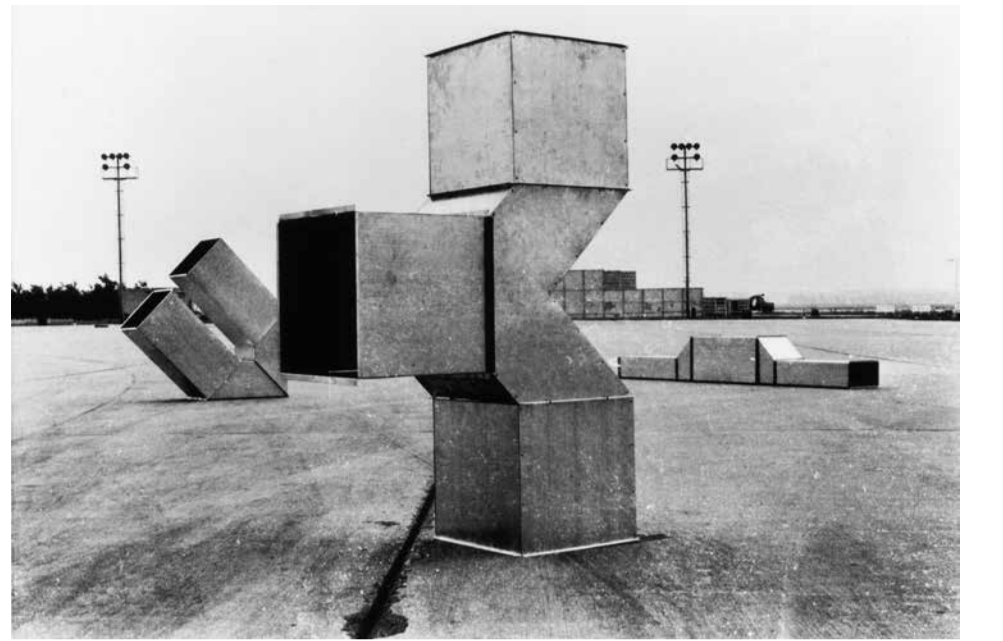
Posenenskés postume comeback leert dat ze al vroeg in staat is geweest de netwerken rond de totstandkoming van haar werk niet alleen te thematiseren, maar ook effectief te verankeren in de kern van haar oeuvre. Niet alleen gaf zij blijk van inzicht in de industriële vervaardiging van haar sculpturen en in de fabrieksarbeid die ermee gepaard ging, ze verruimde de invulling van de term productie ook naar curatoren, verzamelaars en het publiek. Hiermee gaf ze invulling aan de avant-gardistische aspiraties van een participatieve kunstpraktijk die kunst en leven, en dus productie en receptie, poogt te verenigen. De vraag is dan of deze artistieke utopie nog van betekenis is voor het hedendaagse museum.

Peter Bürgers ideeën over instituten scheppen een kader voor een begrip van de werking tussen productie en receptie. Bürger gebruikt het kunsthistorische standaardvoorbeeld van Marcel Duchamps provocatieve readymade *Fountain* voor een bespreking van de middelen tot het omverwerpen van burgerlijke kunst – van geïndividueleerde productie en receptie.<sup>8</sup> Het is een dergelijke kunst waartegen Posenenske zich ook verzetste. Maar wanneer eenmaal geaccepteerd als museumwaardig kunstwerk en aldaar ook tentoongesteld, valt de provocatie in het niets en verandert ze zelfs in het omgekeerde: in het museum blijven kunstwerken altijd kleven aan de individuele creativiteit van de kunstenaar, waardoor avant-gardistische intenties teniet worden gedaan. Posenenskés sculpturen blijven de naam van de kunstenaar dragen, maar op dat fenomeen speelde zij in, door het eindproduct eindeloos veranderlijk te maken met behulp van anderen.

Isabelle Graw biedt een hedendaagser perspectief op de productie en distributie van kunst. Zij beschouwt het kunstwerk als een 'commodity of a special kind' – een ver-  
blijzender handelsgoed – dat zich op drie manieren onderscheidt van reguliere consumptiegoederen: het teken van de kunstenaar (originaliteit), de intieme en aanhoudende band tussen kunstenaars en objecten die onbeperkt worden geproduceerd (zoals multiples en edities), en de 'duurzaamheid' van kunstwerken (de manier waarop ze de tijd trotseren).<sup>9</sup> En inderdaad: hoewel *Serie D/DW* en *Serie E* bedoeld zijn om collectief te worden geassembleerd en gepositioneerd, kunnen ze nooit volledig worden losgekoppeld van de naam van de maker. De duurzaamheid van het kunstwerk verklaart de fetisjerij van 'originele' prototypen eerder dan het verzekeren van nieuwe producties. Wat betreft het teken van de kunstenaar. Lijken op het eerste gezicht Posenenskés sculpturen weinig tot geen fysieke artistieke gestes te vertonen. Toch wordt in de tentoonstelling in K20 dat teken indirect onthuld: verschillende uitvoeringen van *Serie D/DW* op zaal waren reconstructies van 'authentieke' opstellingen uit 1967/1968, naar fotografische documentatie. Zo is een iconische weergave van *Serie D*, afgedrukt op de tentoonstellingsgids, ook in de tentoonstelling zelf terug te vinden. Zelfs tijdelijke opstellingen van modulaire en inwisselbare kunstwerken zoals die van Posenenske, blijven relevant en waardevol, juist door hun materiële reproduceerbaarheid en immateriële band met de maker. Net als bij het falen van ephemer conceptuele kunst die aan de markt probeert te ontsnappen, vormt documentatie ook hier dus de achilleshiel.

Werk van kunstenaars die zelf geen invloed meer kunnen uitoefenen op nieuwe tentoonstellingen, moet worden begrepen binnen een historische context. Zo werd Posenenskés korte kunstcarrière gekenmerkt door groeiende sceptis over de rol en de sociale functie van kunst in een kapitalistische consumptiemaatschappij. Het Duitsland waarin zij werkte, had zich door het naoorlogse wirtschaftswunder en door de sterke exportpositie als gevolg van de Koreaanse Oorlog, ontwikkeld tot een van de sterkste industriële economieën ter wereld. In die hoedanigheid zagen ook grote manifestaties als Documenta en Art Cologne het licht – evenementen waar Posenenske zelf al tegen ageerde. Tijdens haar deelname aan Documenta 4 in 1968 deelde ze pamfletten uit aan bezoekers om hen te wijzen op de ontkenende pretenties van zulke door de markt gedreven kunstmanifestaties. 'Kunstwerken zijn niet in staat om ellende en ongelijkheid uit de weg te ruimen, of zelfs nog maar de dingen voor te stellen zoals ze echt zijn'.<sup>10</sup>

Het verhaal over Posenenskés kritische positie krijgt extra zeggingskracht door het roemruchte stopzetten van haar eigen deelname aan de kunstwereld. Te midden van de sociale revoltes van 1968 moest zij tot haar spijt concluderen dat hoewel de kunst in formeel opzicht grote ontwikkelingen had doorgemaakt, de sociale functie ervan achteruit was gegaan, zo stelde ze in haar manifestachtige stakingsverklaring. Posenenske beëindigde haar artistieke werk, deed niet meer mee aan tentoonstellingen, en startte met een studie sociologie om zich te verdiepen in vraagstukken rond arbeidsprocessen



Charlotte Posenenske, *Serie D Vierkantrohre*, 1967 Foto Burkhard Brunn

en medezeggenschap. Toen ze in 1970 alsnog werd uitgenodigd om een sculptuur voor te stellen voor de binnenplaats van een appartementencomplex in Bielefeld, besloot ze de bewoners te interviewen om te achterhalen of het gebouw aan hun woonbehoeften voldeed. Dat bleek niet het geval, dus kon het budget besteed worden aan deze tekortkomingen eerder dan aan een kunstwerk, zo redeneerde ze. Ze schreef een brief gericht aan de projectontwikkelaars: 'De uitbaters zijn zich kennelijk bewust van de ontoereikendheid van hun bouwproject, wanneer ze denken dat het nodig is de ruimte te 'verrijken' door middel van een kunstwerk. [...] Kunst heeft hier slechts de functie van een alibi'.<sup>11</sup>

De casussen in het Kröller-Müller en K20 lijken te tonen dat curatoren en toeschouwers tegenwoordig niet zozeer geïnteresseerd zijn in de realisatie van Posenenskés maatschappijkritische intenties, maar vooral in het *kennissen* van deze avant-gardistische positie. Er kan daarom een vierde eigenschap worden toegevoegd aan Graws definitie van kunst als *educatieve ruimte*. En een museum kan ook zelf beschouwd worden als een verbijzonderde kunstconsument die de kunstmarkt aftruipt op zoek naar kunstwerken met educatieve of historische waarde. De realisatie van de eigenlijke intenties van het kunstwerk is daarbij niet meer van direct belang. Op die manier stimuleren Posenenskés kunstwerken het reflecteren vermogen van hun 'consumenten' – waarbij het publiek dus niet zozeer uitgenodigd wordt om haar sculpturen te vormen, maar vooral om *zichzelf* te vormen.

Het kan echter ook anders. Tijdens Posenenskés eerste institutionele solotentoonstelling in de VS, bij Artists Space in New York in 2010, vond maandelijks een herschikking van de presentatie plaats. Zowel uitgenodigde kunstenaars Ei Arakawa en Rirkrit Tiravanija als het personeel van Artists Space kregen de mogelijkheid om ter plaatse onderdelen van *Serie D* naar eigen inzicht opnieuw samen te stellen. De veranderlijke kwaliteit van de sculpturen vond daardoor ook uitdrukking in de tentoonstellingsopzet zelf. Deze fragmenterende benadering met ongedefinieerde uitkomsten biedt een bruikbaar tegengif voor meer conservatieve tendensen in het museum. Het is belangrijk dat musea emancipatorische ideeën willen verspreiden, maar door kunstwerken te blijven presenteren als schaarse goederen en voorbij te gaan aan de maatschappijkritische intenties van kunstenaars reproduceert ze enkel een waardesysteem dat emancipatie uiteindelijk ondermijnt. Als kunstinstellingen willen schermen met de radicaliteit van Posenenskés praktijk en de volhardende immateriële kwaliteiten van haar kunstwerken, dan zouden ze er goed aan doen hier rekenschap van te geven.

## Noten

- Dit ruimste overzicht tot nu toe was te zien in Dia Beacon (Beacon, New York, 2019), MACBA (Barcelona, 2019-2020), K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf, 2020) en Mudam (Luxemburg, 2020-2021). De erkenning voor Posenenskés werk is de afgelopen decennia op gang gekomen. Een jaar na haar overlijden in 1985

toonde de Keulse galeriehouder Paul Maenz een overzicht van haar werk, waarvoor zij hem nog op haar sterfbed persoonlijk goedkeurde gaf. In 1990 werd het werk getoond door het nieuw opgerichte MMK Museum für Moderne Kunst in de Jahrhunderthalle Hoechst (nu: Jahrhunderthalle Frankfurt) in Frankfurt am Main. Bij het internationale publiek verwierf Posenenske grotere bekendheid door de opname van haar werk op de twaalfde Documenta (2007) in Kassel. Sindsdien is haar werk wereldwijd op tientallen solo- en groepstentoonstellingen te zien geweest.

- Jessica Morgan en Alexis Lowry, *Charlotte Posenenske. Work in Progress*, Londen, Dia Art Foundations/Koenig Books, 2019, pp. 6-7.
- Dit gebeurt tot op vandaag. Verschillende onderdelen van Posenenskés sculpturen zijn te bestellen via Posenenskés weduwnaar Burkhard Brunn en de Berlijnse galerie Mehdi Chouakri, die samen haar werk en nalatenschap beheren. In België worden tientallen werken van Posenenske – aluminium onderdelen van *Serie B*, kartonnen stukken van *Series DW*, maar ook schilderijen – verkocht door Gallery Sofie Van de Velde in Antwerpen.
- Charlotte Posenenske, 'Statement', *Art International*, nr. 7, mei 1968, p. 50.
- Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge/Londen, MIT Press, 2003, p. 4.
- Olav Velthuis, *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 27.
- De tentoonstellingsgids is online raadpleegbaar op: [https://issuu.com/kroellermueller/docs/charlotte\\_posenenske\\_kr\\_ller-m\\_ller](https://issuu.com/kroellermueller/docs/charlotte_posenenske_kr_ller-m_ller)
- Peter Bürger, 'The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde', in: Idem, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 1984, pp. 47-54.
- Isabelle Graw, *High Price. Art between the Market and Celebrity Culture*, Berlijn, Sternberg Press, 2009, pp. 25-26.
- Het volledige pamflet is te lezen op de archiefwebsite van Burkhard Brunn, zie: <https://burkhard-brunn.de/en/remembering-charlotte-posenenske/>
- Vrij vertaald uit: 'Charlotte Posenenske an einen Baunternnehmer', *Egoist*, nr. 1, Frankfurt am Main, Adam Seide, 1970, p. 17.