

Pamela Rosenkranz : salon painting = Salonmalerei

Autor(en): **Chamberlain, Colby / Opstelten, Bram**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 96: **Collaborations Marc Camille Chaimowicz, Pamela Rosenkranz, John Waters, Xu Zhen**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679887>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PAMELA ROSENKRANZ, OUR PRODUCT (CONSERVATION), 2015, liquid skin color, sound algorithm,
Serra Pavilion, Venice Biennale / UNTER PRODUKT (KONSERVIERUNG, flüssige Hautfarbe, Klang-Algorithmus,
ALLE IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, KAROL INTERNATIONAL, ZÜRICH, AND MICHÈLE ABRU GALLERY, NEW YORK

PAMELA
ROSENKRANZ

COLBY CHAMBERLAIN

Salon Painting

The room was filled with bodies. Light from a projector engulfed them in a kaleidoscopic pattern of ocean blue and cirrus white. At eye level stood statues by Edward Onslow Ford, Alfred Gilbert, and Hamo Thornycroft, figures in bronze and marble with arched backs and outstretched limbs. Around their pedestals clustered bottles by Volvic, Fiji, and Evian, plastic containers with ergonomically curved edges and twist-off caps. In the flickering dark, one likely needed a moment to register their presence, and another moment still to remark on their contents—opaque substances in beige, pink, or brown, doubtlessly synthetic yet undeniably possessing the ruddy glow of flesh.

These bottles, from Pamela Rosenkranz's series "FIRM BEING" (2009–), appeared at Tate Britain, London, as part of a one-night event in 2010 called "The Real Thing." Organized by UK-based arts organization Urbanomic, the evening explored contemporary art's relationship to speculative realism, a set of philosophical approaches that seek to think beyond human experience, often by making recourse

COLBY CHAMBERLAIN is a doctoral candidate in art history at Columbia University, New York, and a senior editor of the online magazine *Triple Canopy*.

to mathematics and science.¹⁾ Rosenkranz had first exhibited the bottles and the video projection, LOOP REVOLUTION (2009), at the Istituto Svizzero in Venice. There, the video's warped satellite imagery had played opposite a window overlooking a shimmering expanse of lagoon—a climate-conscious response to the city's aesthetic of light and water. At Tate Britain, LOOP REVOLUTION transformed the sculpture gallery into a spectacle of cloud and current, subsuming the individual figures under a meteorological sublime.

Yet if Rosenkranz's installation was intended to superimpose new discursive possibilities onto the Tate's collection, it also in turn pegged her work to a set of nineteenth-century concerns. Attendees of "The Real Thing" could have gleaned from the museum's wall text that the sculptures abutting the "Firm Being" bottles all hailed from the 1880s and 1890s, when fin-de-siècle aesthetes dispensed with longstanding academic conventions and chose instead to invent allegorical symbols (e.g. Ford's spindly prepubescent FOLLY, 1886) or to render mythical subjects with sensuously expressive surfaces (Gilbert's ICARUS, 1882–84). In the gallery's wall text, curator Robert Upstone characterized the statues' push toward intangible ideas and pure sensation as anticipating



PAMELA ROSENKRANZ, "The Real Thing," 2010, installation view, Tate Britain, London / Installationsansicht.



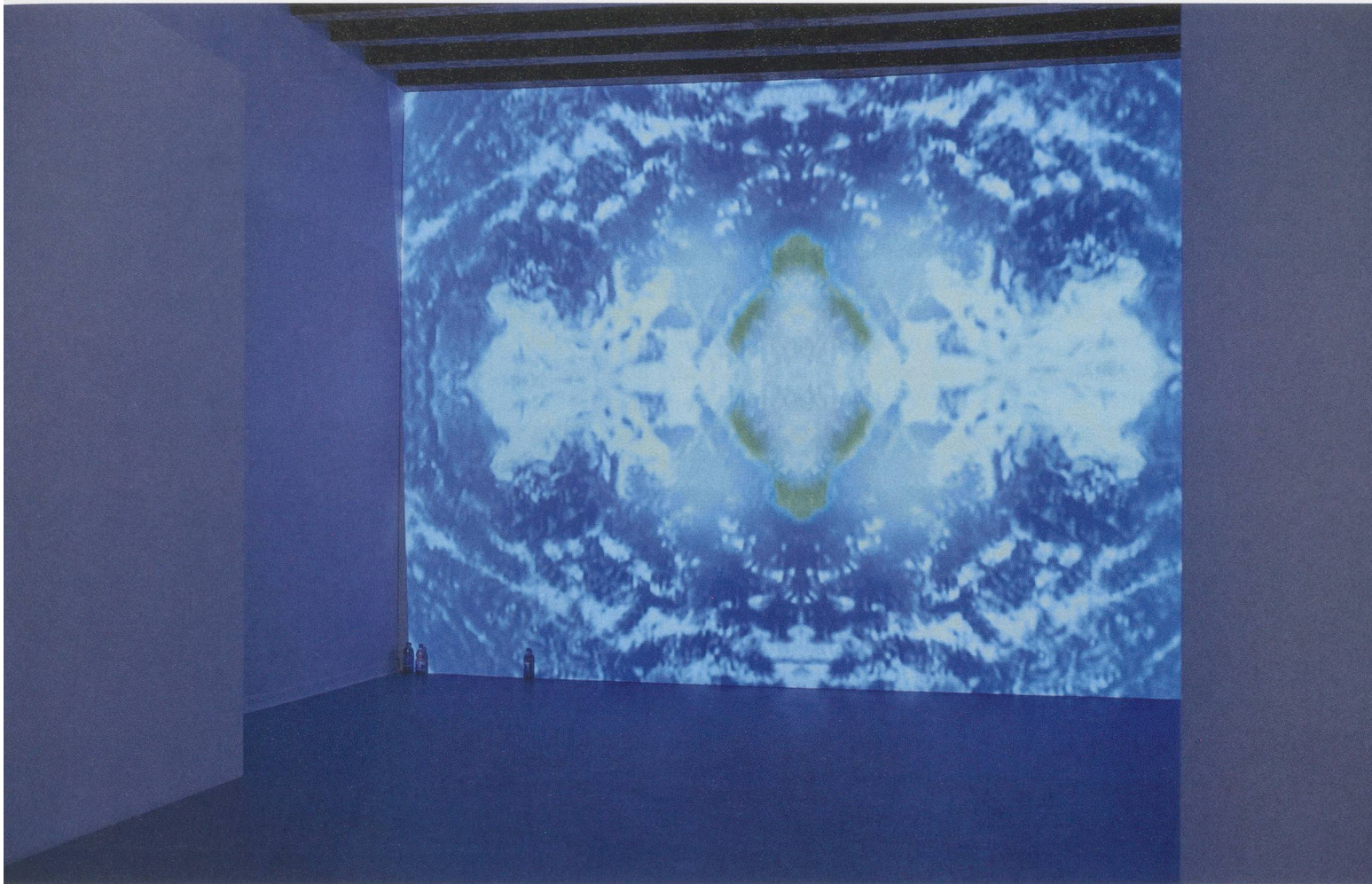
PAMELA ROSENKRANZ, from left to right – von links nach rechts: FIRM BEING (STAY TRUE), 2009, 500 ml PET bottle, silicon with pigments, 17 x 6 x 6" / FESTES WESEN (BLEIB DIR TREU), 500-ml-PET-Flasche, Silikon mit Pigmenten, 43,2 x 15,2 x 15,2 cm / FIRM BEING (STAY NEUTRAL), 2009, 500 ml PET bottle, silicon with pigments / FESTES WESEN (BLEIB NEUTRAL), 500-ml-PET-Flasche, Silikon mit Pigmenten / FIRM BEING (BLUSH NEUTRAL), 2009, 500 ml PET bottle, silicon with pigments / FESTES WESEN (ERRÖTE NEUTRAL), 500-ml-PET-Flasche, Silikon mit Pigmenten / FIRM BEING (FRESH BROWN), 2009, 500 ml PET bottle, silicon with pigments / FESTES WESEN (FRISCHES BRAUN), 500-ml-PET-Flasche, Silikon mit Pigmenten.

(PHOTOS: GUNNAR MEIER)

twentieth-century abstraction. Their contorted poses and whiplash silhouettes could alternately be seen as figuration's last flailing spasm, before modernism placed new pressures and prohibitions on somatic representation—the residual effects of which are fully on display in "FIRM BEING"'s bulging sides.

Another setting, another room, might have positioned Rosenkranz's work in relation to the ready-

made's traffic in found objects, or Minimalism's penchant for floor-bound serialism. The Tate installation framed "Firm Being" as bodies: squat bodies, diminutive bodies, bodies reduced to the shape of commodities, but bodies nonetheless. However, the gallery could not entirely claim the bottles for the medium of sculpture. Their packaging gave them silhouettes as distinct as Ford's or Gilbert's, but their hues were



PAMELA ROSENKRANZ,
"Our Sun," 2009,
 installation view, Istituto Svizzero, Venice /
Installationsansicht.

at odds with the statues' patina and polish. In the eighteenth and nineteenth centuries, sculpture distinguished itself from painting in part through an insistent refusal of color. (Antonio Canova, for instance, was criticized for the mild chromatic effects he achieved with tints and washes.²) "FIRM BEING," by contrast, is *all color*, silicone pigment poured into clear plastic. As a result, Rosenkranz's representa-

tion of the body needs to be seen within the tradition of painting. More specifically, her use of skin tones tether "FIRM BEING" to one of the nineteenth century's most prevalent genres: the nude.

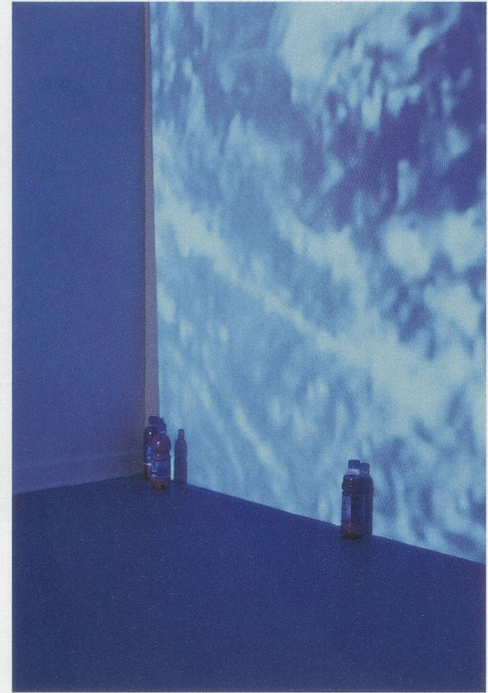
It was Jean-Auguste-Dominique Ingres who brought the female nude to the fore of neoclassical painting. Much has been made of Ingres's willful distortions of human anatomy, like the extra vertebrae in the *GRANDE ODALISQUE* (1814), but his objectification of the body was arguably most evident in his handling of skin. Repeatedly, he made reference in his notebooks to ivory necks or alabaster feet, rhetorical tics that liken body parts to precious materials.³ Ingres's nudes were blank, smooth, immaculate, in need of accessories for context—"expressively empty bodies and expressively loaded ornaments," as Susan Siegfried writes.⁴ A few luxurious fabrics and a pea-

cock feather could affix a rubbery body to an Orientalist fantasy, just as a swarm of fawning putti might fashion it a Venus.

By mid-century, Ingres's tropes had become standard fare at the state-sanctioned Salon. Painters like Alexandre Cabanel and William Bouguereau packed the walls with porcelain-skinned nudes whose sexual entreaties were made socially tolerable by the alibi that these were mythological subjects. (It is difficult,

however, to see all the frothing waves and bucking billy goats as anything other than metonyms of male desire.) At the Salon of 1865, Manet upended this excuse with OLYMPIA (1863), for when he flattened his subject's body, he also marked it. Olympia's skin, T. J. Clark has famously observed, possessed blemishes, signs of dirt, even a faint hint of pubic hair. Her nakedness retained signs of her status as a working-class prostitute, her place in the historical present.⁵⁾

PAMELA ROSENKRANZ, "Our Sun," 2009, installation views, Istituto Svizzero, Venice / Installationsansichten.



Remarkably, “FIRM BEING” holds in suspension both sides of this rupture. Traces of Cabanel and Manet are commensurately discernible. Bottled water companies wrap their products in myth. Here I speak of myth less in the sense of Icarus or Venus than as Roland Barthes defines it: myth as language that deprives objects of their history.⁶⁾ From Perrier’s early slogan “Earth’s First Soft Drink” to Fiji’s more recent “Untouched by Man,” the industry markets itself as unsullied access to nature. Stock images of aquifers and snow-crested peaks disavow the oil in PET plastic, the carbon footprint of container shipping, the fallout from privatizing the commons. If a Fiji bottle stands outside capitalist production, then the “FIRM BEING” works are bodies without identity. Their fleshy contents are as smooth and blank as an Ingres nude, and, to borrow a phrase from Clark, “purged of particulars.”⁷⁾ Philosopher Reza Negarestani imagines just such a body when he describes Rosenkranz’s signature operation as “Darwinizing.”⁸⁾ For Negarestani, Rosenkranz’s work locates explanations for human behavior at the time scale of evolution or other domains of modern science: “the galactic, the stellar, the chemical, the planetary, the biological, and the cerebral.”⁹⁾ His analysis pits art’s personal expression against science’s impersonal inquiry, and in so doing, skirts history’s role in determining both. In myth, Barthes writes, “history evaporates.”¹⁰⁾

In reality, bottled water is eminently historical. On the fizzy feel of the 1980s, Homi Bhaba has written, “People didn’t drink water—they drank Perrier. . . . It was the label that signified the sign of the times.”¹¹⁾ Perrier’s late ’70s advertising campaign had transformed a resource for human subsistence into yet another emblem of social distinction. Ironically, the emptiness that initially made bottled water a tough sell has since become an intrinsic part of its appeal to a health-conscious customer base. The incorporation of varying skin tones in the “FIRM BEING” series suggest identities determined by racial difference, but their uniform consistency promise ones constructed by lifestyle choice. The lack of particulars that placed nineteenth-century nudes on a mythical register can now be construed as evidence of intense self-regulation: periodic cleanses, vigorous monitoring of caloric intake, and vigilance against nebulously

defined “toxins.” Arranged on the floor of the Tate and other exhibition spaces, “FIRM BEING” echoes the casual placement of water bottles at sites of personal upkeep like the gym, the yoga studio, and—dare I say it?—the salon.

In Rosenkranz’s video *DEATH OF YVES KLEIN* (2011), a computerized voice intones: “Pigments are dangerous. Painting is dangerous. . . . Pigments enter skin. Avoid contact with skin. Get paint off your skin.” The immediate concern here is paint’s toxicity, but painting’s historicity is also a hazard. To have paint on your skin is to be marked. In 1971, Michel Foucault argued that the body was “imprinted by history”; it was an “inscribed surface of events,” flat like parchment.¹²⁾ Rosenkranz likewise posits a human subject without depth—“no core,” her slogan goes—but she subtly modifies Foucault’s metaphor of the printed page. The body put forth in “FIRM BEING” is primed not for inscription but absorption. Pigments and chemicals seep into its pores. History, her work suggests, can’t be scrubbed off. You have to sweat it out.

1) Works by Florian Hecker, Amanda Beech, and John Gerrard were installed elsewhere in the building, and a concurrent panel discussion put the artists in direct discussion with philosophers Robin Mackay, Iain Hamilton Grant, and Tobias Huber. For information regarding “The Real Thing,” I am grateful to Adrian Shaw, Late at Tate programmer, Young People’s Programmes, Tate Learning. I also thank Stephanie O’Rourke and Sarah Schaefer for their advice on this essay.

2) Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* (New Haven: Yale University Press, 2000), 42–44.

3) Susan L. Siegfried, *Ingres: Painting Reimagined* (New Haven: Yale University Press, 2009), 102.

4) *Ibid.*, 72.

5) T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (New York: Knopf, 1984), 79–146.

6) Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), 151.

7) Clark, *The Painting of Modern Life*, 127.

8) Reza Negarestani, “Darwinizing the Blue,” in *Pamela Rosenkranz: No Core*, ed. Gianni Jetzer et al. (Zurich: JRP/Ringier, 2012), 137.

9) *Ibid.*, 131.

10) Barthes, *Mythologies*, 151.

11) Homi K. Bhaba, “Making Difference,” *Artforum*, April 2003, 73.

12) Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History (1971),” in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. Sherry Simon and Donald F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 148.

COLBY CHAMBERLAIN

Salon- malerei

Der Raum war mit Körpern gefüllt. Licht aus einem Projektor tauchte sie in ein kaleidoskopisches Muster aus Ozeanblau und Zirrusweiss. Auf Augenhöhe standen Statuen von Edward Onslow Ford, Alfred Gilbert und Hamo Thornycroft, Bronze- und Marmorfiguren mit nach innen gewölbten Rücken und ausgestreckten Gliedmassen. Um ihre Sockel gruppierten sich Flaschen von Volvic, Fiji und Evian, Plastikbehälter mit ergonomisch gerundeten Rändern und Twist-off-Verschlüssen. Im flimmernden Dunkel brauchte man wahrscheinlich einen Augenblick, um sie überhaupt wahrzunehmen, und einen weiteren Augenblick, um etwas über ihren Inhalt – trübe Substanzen in beigefarbenem, rosa oder braunem Ton, ohne Frage künstlich und dennoch unleugbar den rötlichen Schimmer von Fleisch aufweisend – sagen zu können.

Diese Flaschen aus der Serie «FIRM BEING» (festes Wesen/festes Dasein; seit 2009) von Pamela Rosenkranz tauchten im Jahr 2010 im Rahmen einer einmaligen Abendveranstaltung namens «The Real Thing» in der Tate Britain in London auf. Der von

COLBY CHAMBERLAIN hat im Fach Kunstgeschichte an der Columbia University of London promoviert und ist leitender Redakteur des Online-Magazins *Triple Canopy*.

der britischen Kunstorganisation Urbanomic veranstaltete Abend ging der Frage nach, wie sich die zeitgenössische Kunst zum spekulativen Realismus verhält, einer philosophischen Strömung, die – vielfach im Rekurs auf die Mathematik und die Wissenschaften – über die menschliche Erfahrung hinaus zu denken sucht.¹⁾ Rosenkranz hatte die Flaschen und die Videoprojektion LOOP REVOLUTION (2009) erstmals im Istituto Svizzero in Venedig ausgestellt. Dort spielten die verzerrten Satellitenbilder gegenüber einem Fenster mit Blick auf die schimmernde Weite einer Lagune – eine klimabewusste Antwort auf die für die Stadt charakteristische Ästhetik von Licht und Wasser. In der Tate Britain verwandelte LOOP REVOLUTION die Skulpturengalerie in ein Wolken- und Strömungsspektakel, das die einzelnen Figuren unter einer meteorologischen Erhabenheit zusammenfasste.

Aber auch wenn Rosenkranz' Installation dazu gedacht war, der Sammlung der Tate Britain neue diskursive Möglichkeiten zu eröffnen, so verklammerte sie das Werk der Künstlerin doch zugleich mit einer Reihe von Anliegen des neunzehnten Jahrhunderts. Besucher von «The Real Thing» hätten dem Wandtext des Museums entnehmen können, dass die Skulpturen, um die sich die «FIRM BEING»-Flaschen

drängten, allesamt aus den 1880er- und 1890er-Jahren stammen, als Ästhetiker des Fin de Siècle alteingeführten akademischen Konventionen den Rücken kehrten und es stattdessen vorzogen, allegorische Symbole zu erfinden (zum Beispiel Fords spindeldünne vorpubertäre FOLLY, 1886) oder mythische Sujets mittels sinnlich expressiver Oberflächen wiederzugeben (Gilberts ICARUS, 1882–1884). Im Wandtext des Saals vertrat der Kurator Robert Upstone die Auffassung, der Trend der Statuen hin zu immateriellen Ideen und reiner Empfindung nehme die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts vorweg. Ihre verdrehten Posen und Peitschenhieb-Silhouetten konnten wahlweise als letzte fuchtelnde Zuckung der Figuration gesehen werden, ehe die Moderne der Körperdarstellung neue Zwänge und Verbote auferlegte – deren Restwirkungen in den sich wölbenden Seiten von «FIRM BEING» überdeutlich zur Anschauung kommen.

Ein anderer Schauplatz, ein anderer Saal hätte Rosenkranz' Werk in die Nähe des Readymade-Geschäfts mit Fundobjekten oder der Vorliebe der Minimal Art für bodenverhaftete Serialität rücken können. Die Installation in der Tate formulierte «FIRM BEING» als Körper: gedrungene Körper, zwerghafte Körper, auf die Gestalt von Waren reduzierte Körper, aber trotzdem Körper. Das Museum konnte die Flaschen allerdings nicht ganz für die Gattung der Skulptur beanspruchen. Ihre Verpackung verlieh ihnen zwar Silhouetten, die genauso ausgeprägt waren wie jene Fords oder Gilberts, ihre Farbtöne aber standen im Widerspruch zu Patina und Politur der Statuen. Im 18. und 19. Jahrhundert unterschied sich die Bildhauerei von der Malerei vor allem durch beharrliche Ablehnung der Farbe. (Antonio Canova zum Beispiel wurde kritisiert wegen der leichten Farbwirkungen, die er mit Tönungen und Lasuren erzielte.²⁾) «FIRM BEING» ist im Unterschied dazu ganz Farbe, ein in glasklares Plastik gegossenes Silikonpigment. Deshalb ist Rosenkranz' Darstellung des Körpers innerhalb der Tradition der Malerei zu sehen. Konkret verbindet die Verwendung von Fleischtönen «FIRM BEING» mit einem der am weitesten verbreiteten Genres des 19. Jahrhunderts, dem Akt.

Es war Jean-Auguste-Dominique Ingres, der den weiblichen Akt in den Vordergrund der klassizisti-

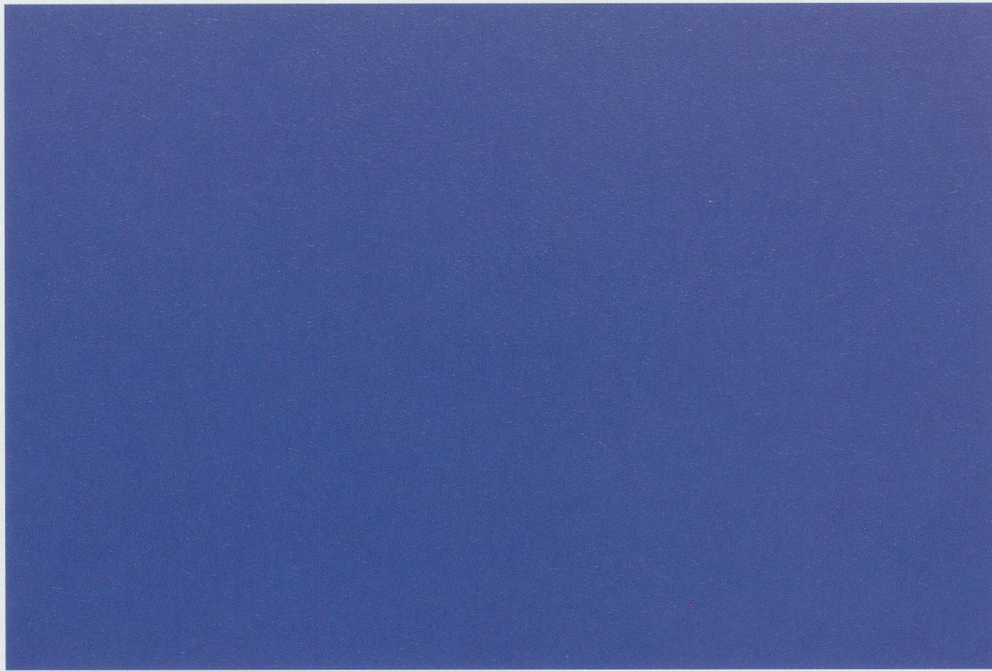
schen Malerei rückte. Ingres' absichtliche Verzeichnungen der menschlichen Anatomie, wie etwa die zusätzlichen Wirbel in der GRANDE ODALISQUE (1814), sind reichlich kommentiert worden, seine Objektivierung des Körpers war aber wohl nirgendwo so offenkundig wie in seiner Behandlung von Haut. In seinen Notizbüchern bezog er sich wiederholt auf elfenbeinerne Hälse und Alabasterfüsse, rhetorische Ticks, wobei Körperteile mit kostbaren Materialien verglichen werden.³⁾ Ingres' Akte waren blass, glatt, unbefleckt und benötigten Accessoires, um einen Kontext herzustellen – «expressiv leere Körper und expressiv reiche Verzierungen», wie Susan Siegfried schreibt.⁴⁾ Einige luxuriöse Stoffe und eine Pfauenfeder können einen gummiartigen Körper in eine orientalistische Phantasie einbinden, so wie ein Schwarm liebedienender Putti sie zur Venus machten.

Gegen Mitte des Jahrhunderts waren Ingres' Tropen bereits Standardkost im staatlich sanktionierten Salon. Maler wie Alexandre Cabanel und William Bouguereau tapezierten die Wände mit porzellanhäutigen Akten, deren sexuelle Beschwörungen durch den Vorwand, es handle sich um mythologische Figuren, gesellschaftlich hoffähig gemacht wurden. (Man täte sich allerdings schwer, in all den schäumenden Wogen und bockenden Ziegenböcken etwas anderes als Metonyme männlicher Begierde zu sehen.) Im Salon des Jahres 1865 kippte Manet mit seiner OLYMPIA (1863) diese Ausrede um, denn indem er den Körper seines Motivs verflächigte, versah er ihn zugleich mit Markierungen. Die Haut der Olympia wies, wie T. J. Clark bekanntlich beobachtet hat, Schönheitsfehler, Andeutungen von Schmutz, ja sogar eine vage Andeutung von Schamhaar auf. Ihre Nacktheit erhielt Zeichen ihres Standes als einer Prostituierten der Arbeiterklasse, ihrer Stellung in der geschichtlichen Gegenwart.⁵⁾

Bemerkenswerterweise hält «FIRM BEING» beide Seiten dieses Bruchs in der Schwebe. Spuren von Cabanel und Manet sind in gleichem Masse auszumachen. Tafelwasserfirmen verpacken ihre Produkte in einen Mythos. Dabei rede ich nicht so sehr vom Mythos im Sinne von Ikarus oder Venus, sondern vom Mythos, wie Roland Barthes ihn definiert: der Mythos als eine Sprache, die Objekte ihrer Geschichte



PAMELA ROSENKRANZ, LOOP REVOLUTION, 2010, video projection, HD video,
loop, dimensions variable / Videoprojektion, HD-Video, Loop, Masse variabel.
(PHOTO: GUNNAR MEIER)



PAMELA ROSENKRANZ, *DEATH OF YVES KLEIN*, 2011, single channel video on monitor, color, sound /
TOD VON YVES KLEIN, Einkanalvideo auf Monitor, Farbe, Klang.

beraubt.⁶⁾ Von Perriers frühem Werbeslogan «Earth's First Soft Drink» (Der Erde erster Softdrink) bis zu Fijis jüngerem «Untouched by Man» (Vom Menschen unberührt) vermarktet die Industrie sich selbst als Zugriff auf die unbefleckte Natur. Archivbilder von Grundwasserhorizonten und schneegeschmückten Gipfeln leugnen das Öl in PET-Plastik, den CO₂-Fussabdruck des Containertransports, die Konsequenzen der Privatisierung des Gemeinguts. Wenn eine Fiji-Flasche ausserhalb der kapitalistischen Produktion steht, dann sind die «FIRM BEING»-Arbeiten Körper ohne Identität. Ihr fleischiger Inhalt ist so glatt und ausdrucksleer wie ein Ingres-Akt und, um einen Ausdruck von Clark zu übernehmen, «von Einzelheiten gesäubert»⁷⁾. Der Philosoph Reza Negarestani stellt sich einen ebensolchen Körper vor, wenn er die für Rosenkranz charakteristische Handlung als «Darwining» beschreibt.⁸⁾ Aus Sicht Negarestanis stellt Rosenkranz' Werk Erklärungen für menschliches Verhalten in den zeitlichen Rahmen der Evolution oder anderer Bereiche der modernen Wissenschaft

(«das Galaktische, das Stellare, das Chemische, das Planetarische, das Biologische und das Zerebrale»⁹⁾ Seine Analyse führt den persönlichen Ausdruck der Kunst gegen die unpersönliche Untersuchung der Wissenschaft ins Feld und umgeht damit die Rolle, die die Geschichte bei der Bestimmung beider spielt. Im Mythos, so schreibt Barthes, verflüchtigt sich Geschichte.¹⁰⁾

Tatsächlich ist Flaschenwasser in hohem Masse geschichtlich. Über die sprudelnde Stimmung der 1980er-Jahre schrieb Homi Bhaba: «Die Leute tranken kein Wasser: Sie tranken Perrier. ... Die Marke war das Zeichen ihrer Zeit.»¹¹⁾ Perriers Werbekampagne der späten 70er-Jahre hatte eine Ressource für die Existenz des Menschen in ein weiteres Zeichen gesellschaftlicher Unterscheidung verwandelt. Ironischerweise wurde die Leere, aufgrund derer Flaschenwasser sich anfänglich schlecht verkaufen liess, seither zu einem unlösbaren Bestandteil seiner Anziehungskraft für eine gesundheitsbewusste Kundschaft. Die Einbeziehung unterschiedlicher

Fleischtöne in die Serie «FIRM BEING» lässt an durch Rassenunterschiede bestimmte Identitäten denken, ihre einheitliche Konsistenz aber verheisst solche, die durch Lifestyle-Wahl konstruiert sind. Das Fehlen von Details, das die Akte des 19. Jahrhunderts auf eine mythologische Ebene stellte, lässt sich nunmehr als Beweis hochgradiger Selbstkontrolle konstruieren: regelmässige Reinigungen, hartnäckige Überwachung der Kalorieneinnahme und Wachsamkeit gegenüber vage definierten «Giftstoffen». Auf dem Fussboden der Tate und anderer Ausstellungsräume angeordnet, birgt «FIRM BEING» Anklänge an die zufällige Platzierung von Wasserflaschen an Orten persönlicher Pflege wie dem Fitness- und Yogastudio oder auch – ich wage zu sagen – dem Salon.

In Rosenkranz' Video DEATH OF YVES KLEIN (Tod Yves Kleins; 2011) ertönt eine computerisierte Stimme: «Pigmente sind gefährlich. Malerei ist ge-

fährlich ... Pigmente ziehen in die Haut ein. Berührung mit der Haut vermeiden. Farbe von der Haut entfernen.» Die unmittelbare Sorge hier ist die Giftigkeit von Malfarbe, die Geschichtlichkeit der Malerei ist aber ebenso eine Gefahr. Farbe auf der Haut haben bedeutet gezeichnet zu sein. Michel Foucault meinte 1971, der Körper sei «eine Fläche, auf der die Ereignisse sich einprägen», flach wie Pergament.¹²⁾ Auch Rosenkranz postuliert ein menschliches Subjekt ohne Tiefe – «kein Kern», lautet ihr Slogan –, aber sie wandelt Foucaults Metapher der bedruckten Seite subtil ab. Der in «FIRM BEING» vorgelegte Körper ist nicht für Beschriftung, sondern für Absorption präpariert. Pigmente und Chemikalien sickern in seine Poren ein. Geschichte, so gibt ihr Werk zu verstehen, lässt sich nicht abreiben. Sie muss ausgeschwitzt werden.

(Übersetzung: Bram Opstellen)



PAMELA ROSENKRANZ, BECAUSE THEY TRY TO BORE HOLES IN MY GREATEST AND MOST BEAUTIFUL WORK (RELIEF OF AVARICE), 2012, inkjet print on photo paper, mounting glue, plexiglass, framed, 80 1/8 x 56 x 1 1/2" / WEIL SIE VERSUCHEN, LÖCHER IN MEIN GRÖSSTES UND SCHÖNSTES WERK ZU BOHREN (LINDERUNG DURCH HABGIER), Inkjet-Print auf Photopapier, Klebstoff, Plexiglas, gerahmt, 203,5 x 142,2 x 3,8 cm.

1) Werke von Florian Hecker, Amanda Beech und John Gerrard waren andernorts im Gebäude angebracht und eine gleichzeitige Podiumsdiskussion brachte die Künstler unmittelbar ins Gespräch mit den Philosophen Robin Mackay und Iain Hamilton Grant. Für nähere Angaben zu «The Real Thing» danke ich Adrian Shaw, zuständig für das Late-at-Tate-Programm, das Young-People-Programm und Tate Learning. Stephanie O'Rourke und Sarah Schaefer möchte ich für ihre Hinweise zu diesem Beitrag danken.

2) Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven 2000, S. 42–44.

3) Susan L. Siegfried, *Ingres: Painting Reimagined*, New Haven 2009, S. 102.

4) Ebenda, S. 72.

5) T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York 1984, S. 79–146.

6) Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2005, S. 141.

7) Clark, *Painting of Modern Life* (wie Anm. 5), S. 127.

8) Reza Negarestani, «Darwinizing the Blue», in *Pamela Rosenkranz: No Core*, hrsg. v. Gianni Jetzer et al., Zürich 2012, S. 137.

9) Ebenda, S. 131.

10) Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 141.

11) Homi K. Bhaba, «Making Difference», *Artforum* (April 2003), S. 73.

12) Michel Foucault, «Nietzsche, die Genealogie, die Historie», in *Dits et Ecrits, 1970–1975*, Schriften in vier Bänden, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2005, Bd. II, S. 174.