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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

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

Artikel: Pamela Rosenkranz : art as virus = Kunst als Virus

Autor: Bourriaud, Nicolas / Brodie, Jane / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679888

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

My general theory since 1971 has been that the Word is literally a virus, and that it has not been recognized as such because it has achieved a state of relatively stable symbiosis with its human host.
—William Burroughs[1)]

Art as Virus

NICOLAS BOURRIAUD

Today, the "posthuman" has invaded aesthetic debate. The emergence of speculative realism and of object-oriented thought, as well as the recent revival of animism, has created an intellectual climate where the object holds our attention. It hardly seems arbitrary that the general emotional shift taking place in the art world indirectly reinforces the market, which needs objects to sell. But to its credit, this new theoretical framework contributes to the uncoupling of the conceptual duo on which all Western aesthetics is based: the link between subject and object, between human consciousness and the exterior world; *aesthesis*, or sensation, would not exist without the participation of a human subject. But the question arises, is it possible to envision an aesthetic (in the wider sense of "style," perhaps) that does not have the human mind at its center? Due to overemphasis on the subject-object relationship, art has been confined to a binary formula from which a number of artists are currently trying to extract themselves. Thus, when Pierre Huyghe defined the exhibition as a place where "someone is exposed to something," he was radically undermining the traditional categories of passivity and activity, and especially the idea that the active agent of aesthetics has to be a human individual.

In many works of art today, the human subject is only hinted at, sometimes by means of topic or product. Artists as varied as Alyssa Barenboym, Mark Leckey, Maria Loboda, Marlie Mul, Matheus Rocha Pitta, Sterling Ruby, Haegue Yang, Anicka Yi, and Pamela Rosenkranz are all engaged in this deconstruction of the subject/object binary; beings and objects are no longer two distinct realms. The world is perceived as an alliance, a composite, a huge assembly

NICOLAS BOURRIAUD is a curator, writer, art critic, and author of theoretical essays on contemporary art.

PAMELA ROSENKRANZ, EXPRESS NOTHING (ELIMINATION DUMBLY FEELS), 2011, acrylic on emergency blanket foil, framed, 64 $^{1}/_{8}$ x 83 $^{3}/_{8}$" / NICHTS AUSDRÜCKEN (DUMPF GEFÜHLTE BESEITIGUNG), Acryl auf Notfalldecken, gerahmt, 162,9 x 211,8 cm.

line, and contemporary art encompasses both animism and the process of reification, both subjectivity and product. Human beings now see themselves as radically relativized to such a degree that the word anthropomorphic could be extended to signify anything with DNA.

This is where the most striking feature of Rosenkranz's work lies. Her exhibitions destroy the human subject and engage in a neurological analysis of our behavior; they never seem to fulfill our expectations for a human body or cultural references. What they do, rather, is propose a scientific framework that dissolves their components: Her visual template is the laboratory, not the museum. Her works seem to be composed of the residues of experiments, the precipitate left by actions or research. At first, the forms look a little like paintings, sculptures, or installations, but their content goes beyond those formats insofar as it is organized solely around physiology. Here, the surfaces are envelopes or skin, and the volumes are recipients or organs. But these visible objects are not the crux of the work: Their role is to enable an intangible action to become tangible, which is the raison d'être of art.

"New research," Rosenkranz explains, "hints that certain viruses may actually be keeping us

PAMELA ROSENKRANZ, MORE STREAM, 2012, Methylene blue, water, sink, 46 7/16 x 29 1/2 x 19 11/16" / MEHR STRÖMUNG, Methylenblau, Wasser, Waschbecken, 118 x 75 x 50 cm. (PHOTOS: GUNNAR MEIER)

healthy, similar to the microbiotic constellation of bacteria that is so crucial for our immune system—think probiotics. New art comes into art history as a challenge to the immune system of the discourse. That is how, generation after generation, art history continues to alter perception."[2] Art is a viral system, an active agent. The virus also leads Rosenkranz to consider the issue of immunity, explored in the form of skin—the primary boundary that defines a person, marking his or her visible edge. Both protective and porous, open and closed, skin appears in Rosenkranz's work as a single surface, unfolded or stretched out, from which something visible is likely to emerge before the human eye. Whether liquid pigment in a vial or applied as color to one of her aluminum panels, skin is both the medium and the content of the work, something from which there is no escaping. As Paul Valéry said, "that which is most profound in the human being is the skin."[3] Rosenkranz, in her work, represents in particular the interior/exterior partnership, the conceptual divide from which most of her art clearly tries to escape:

In MORE STREAM (2012), water runs into a sink to and from a plastic drum filled with methylene blue; it is a closed circuit, like a topological diagram. The central object of Rosenkranz's work—the notion she contests time and again—is the human belief in the existence of the *exterior*. In an apparent paradox, she relentlessly draws attention to the physiological boundary. The series "EXPRESS NOTHING" (2011) makes formal reference to Yves Klein as she uses his fetishistic colors (blue, gold, and pink) in works painted on emergency blankets or insulating covers used to protect the human body.

The recurring motifs of the Möbius strip, of symmetry, and of skin enclosed in a recipient evidence her refusal of the binarism that culminates in the subject/object opposition. Her work shows us that we must now think of ourselves as being inside an extended network of living things rather than as observers looking on from the outside. The work of art can no longer be seen as an autonomous object but as an extract removed from a process, a sort of experimental sample likely to generate its own effects. In this sense, there are parallels between Rosenkranz's work and that of Carsten Höller: Both study biological determinism in human behavior and present their work as the result of experimental research, sometimes even carried out on the artists themselves. But whereas Höller's aesthetic world is resolutely figurative—even baroque—and often involves active viewer participation, Rosenkranz moves between abstract forms and conceptual devices characterized by a visual economy. Indeed, if a visitor to her exhibitions could be seen as "exposed" to a process—ATTRACTION (RED AND BLUE) (2014), for instance, included the circulation of cat pheromones—he or she is nothing more than a passive "carrier" or the "intermediate host" of a parasite.

The choice of pheromones is striking. Rosenkranz links them to toxoplasmosis, deemed by some scientists to affect human sexual behavior—it is thought to act powerfully on the female libido—and a possible cause of schizophrenia or depression. "We tend to see sexuality," says Rosenkranz, "as one of the main markers of our individuality—it helps define us—but not only does our own biological system react to sexual attractions in ways that we can't control,

PAMELA ROSENKRANZ, PURITY OF VAPORS, 2012, silicon pigments, SmartWater bottles, refrigerator, 64 $^{3}/_{4}$ x 25 $^{1}/_{2}$ x 23 $^{5}/_{8}$" / REINHEIT DER DÄMPFE, Silikonpigmente, SmartWater-Flaschen, Kühlschrank, 164,5 x 64,8 x 60 cm.
(PHOTO: GUNNAR MEIER)

but there are also parasites that can neurologically influence, or possibly even direct, our sense of attraction."[4] Human sexuality appears to be gender-related. Certain works by Rosenkranz—notably "FIRM BEING" (2009), a series of bottles holding silicone with a flesh-colored pigment—make use of marketing codes and beauty products geared toward female consumers. These objects, whose reference to cosmetics is reinforced by their milky pink color, place the questions of physical limits (and their porosity) on the feminine side.

Incidentally, many of the artists mentioned above who are engaged in an abolition of the subject/object divide are women. Aware of the risk of reducing this question to a gender issue, one might formulate, as Rosenkranz has on many occasions, a possible biophysical predisposition on the part of women to the deconstruction of the human subject, which males are more likely to perceive as an indivisible entity. Jacques Lacan made a similar, if seemingly diametrical, distinction in the order of desire when he defined woman as tied to symbol and body as totality; men—who are more inclined to understand a part as the whole—tend to engage in a fetishistic "chopping up" of feminine physiology. "My Sexuality"—a stunning exhibition by Pamela Rosenkranz at Karma International, Zurich, in 2014—affirms the central place of sexual energy in the construction of our physical and mental environment. The interior of the gallery was completely covered in plastic sheets to "insulate" it from the exterior, perhaps in an attempt to highlight the laboratory function of the exhibition space. A series of paintings on aluminum, "SEXUAL POWER (VIAGRA PAINTINGS 1–11)" (2014) was simply placed on the floor against the walls of the gallery. The artist had painted the works—after taking Viagra—in the gallery using her hands, leaving wide trails of pigment on the floor and giving the exhibition space the neglected air of a studio.

In a 1973 essay on the libidinal economy of contemporary art, Jean-François Lyotard defines painting as "introduction connections of the libido onto color."[5] Rosenkranz takes this formulation literally, producing work in an extreme state of chemically induced sexual desire. The title of the exhibition is an antiphrasis: Whereas the public expected a personal confession, Rosenkranz offered biological determinisms and chemicals of desire and their manifold links to purely cultural elements. Our skin, our sexual life, and our social behavior are nothing but surfaces sampled from a huge biochemical network, and our way of viewing art is just the inevitable product of a physiological adaption of the species. In Rosenkranz's work, sex is not at all natural, and art is even less so. To paint while under the effect of Viagra is to insist on the artificial nature of those two libidinal activities, while underscoring what they have in common: producing a mark on one's own body, on the body of another, or on another surface. For Rosenkranz, art lies somewhere between virus and placebo, and her work is a magnificent introduction to twenty-first-century artistic bacteriology.

(Translation from the French: Jane Brodie)

1) William Burroughs, "Ten Years and a Billion Dollars," in *The Adding Machine: Selected Essays* (New York: Seaver Books, 1986), 47.
2) Pamela Rosenkranz, in conversation with the author, January 2015.
3) Paul Valéry, *L'idée fixe ou Deux Hommes à la mer* (1932).
4) Pamela Rosenkranz, quoted in Aoife Rosenmeyer, "In the Studio: Pamela Rosenkranz," *Art in America* (January 2015), 79; online at www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/in-the-studio-pamela-rosenkranz.
5) Jean-François Lyotard, "Painting as a Libidinal Set-up" (1973), reprinted in Keith Chrome and James Williams, eds., *The Lyotard Reader and Guide* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 302–29.

Left page / linke Seite:
PAMELA ROSENKRANZ, LIVING COLORS, 2012, video projection in dimmed light, sound, dimensions variable / LEBENDE FARBEN, Videoprojektion in gedämpftem Licht, Klang, Masse variabel.
(PHOTOS: GUNNAR MEIER)

PAMELA ROSENKRANZ, "Feeding, Fleeing, Fighting, Reproduction," 2012, installation view, Kunsthalle Basel / Installationsansicht.
(PHOTO: GUNNAR MEIER)

Pamela Rosenkranz

Seit 1971 vertrete ich die Grundtheorie, dass das Wort tatsächlich ein Virus ist und nur nicht als solcher erkannt wurde, weil es eine relativ stabile Symbiose mit seinem menschlichen Wirt eingegangen ist.
– William S. Burroughs [1)]

Kunst als Virus

NICOLAS BOURRIAUD

Das Posthumane bemächtigt sich heute zunehmend der ästhetischen Diskussion. Der Aufstieg des spekulativen Realismus und des objektbezogenen Denkens sowie die jüngste Rehabilitation des Animismus haben ein geistiges Klima geschaffen, in dem sich das Objekt ins Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit gerückt sieht. Im Übrigen verschieben sich sämtliche Kategorien des Denkens ganz ungerührt in Richtung Objektsphäre. Es ist kein Zufall, dass die gigantische emotionale Verlagerung, der die Kunstszene heute frönt, indirekt einem Markt in die Hände spielt, der vornehmlich Kunst in Form von Objekten vermarktet. Die neue theoretische Konstellation hat jedoch das Verdienst, zur Auflösung jenes Begriffspaares beizutragen, auf dem die gesamte abendländische Ästhetik beruht, nämlich der Verbindung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem menschlichen Bewusstsein und einem «Aussen». *Aisthesis*, das Empfindungsvermögen, ist eine Disziplin, die es ohne Mitwirkung eines menschlichen Subjektes nicht geben kann. Doch die Frage ist gestellt: Ist eine Ästhetik (im weitesten Sinn, also eher eine Stilistik) vorstellbar, deren Zentrum nicht das menschliche Gehirn wäre? Tatsache ist, dass die Überbewertung der Subjekt-Objekt-Beziehung die Kunst schliesslich in eine binäre Formel gesperrt hat, der gerade etliche Künstler zu entrinnen suchen. Wenn also Pierre Huyghe die Ausstellung als einen Ort definiert, wo es darum geht, «jemanden einer Sache auszusetzen», und nicht etwa umgekehrt, so greift er die herkömmlichen Kategorien des Aktiven und Passiven radikal

NICOLAS BOURRIAUD ist Kurator, Kunstkritiker und Autor zahlreicher Publikationen über Gegenwartskunst.

PAMELA ROSENKRANZ, "My Sexuality," 2014, installation view, Karma International, Zürich / Installationsansicht.

an und somit auch die Vorstellung, dass der aktive Akteur in der Ästhetik notwendig ein menschliches Individuum sein müsse.

Das menschliche Subjekt tritt in heutigen Kunstwerken als Spur in Erscheinung oder aber vermittelt durch Materialien oder Produkte. Dies trifft auf die Arbeiten so unterschiedlicher Künstler wie Alyssa Barenboym, Mark Leckey, Maria Loboda, Marlie Mul, Matheus Rocha Pitta, Sterling Ruby, Haegue Yang, Annicka Yi oder Pamela Rosenkranz zu. Bei allen oben genannten Kunstschaffenden bilden Objekte und Lebewesen nicht mehr zwei klar unterschiedene Lager. Die Welt wird jetzt als Legierung oder Verbindung wahrgenommen, als gigantisches Fliessband. Und die zeitgenössische Kunst trägt sowohl dem Animismus Rechnung als auch dem Prozess der Verdinglichung, dem Produkt wie dem Subjekt. Das Menschliche sieht sich nun derart relativiert, dass man sagen könnte, der Begriff «anthropomorph» bezeichne infolge dieser extremen Ausweitung nichts anderes mehr als eine DNA.

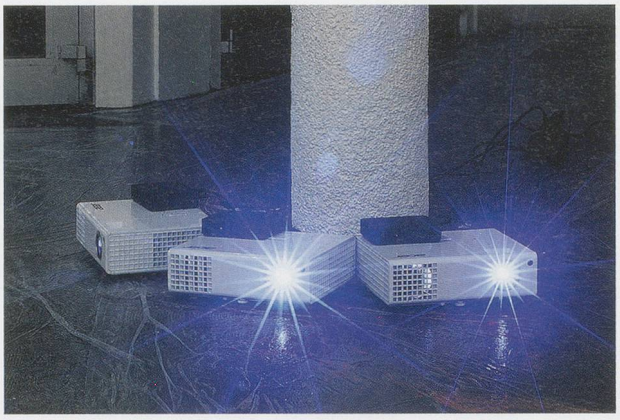
Genau hier kommt die unmittelbar ins Auge fallende Besonderheit von Rosenkranz' Werk ins Spiel. Ihre Ausstellungen zerstören das menschliche Subjekt und lassen sich auf eine neurologische Analyse unserer Verhaltensweisen ein. Sie erwecken nie den Eindruck, den Erwartungen eines menschlichen Körpers oder irgendwelchen kulturellen Koordinaten zu entsprechen, sondern scheinen einen wissenschaftlichen Rahmen zur Auflösung der Bestandteile derselben anzubieten. Ihr visuelles Leitbild ist eher das Laboratorium als das Museum; ihre Werke scheinen sich aus Erfahrungsrückständen zusammenzusetzen, aus Ausfällungen, die Handlungen oder Untersuchungen in stofflicher Form sichtbar machen. Gewiss, auf den ersten Blick kommen ihre Formen dem Tafelbild, der Skulptur oder der Installation sehr nahe. Pamela Rosenkranz nutzt diese Formate zwar, doch ihre Kunst ist ganz und gar an eine Physiologie gekoppelt, in der die Oberflächen Hüllen oder Häute, die Volumen Gefässe oder Organe sind. Doch diese sichtbaren Objekte sind nicht das Wesentliche, sie verkörpern lediglich einen immateriellen Akt, der letztlich der Sinn und Zweck der Kunst ist.

«Neuere Forschungen», erklärt sie, «deuten darauf hin, dass gewisse Viren für unsere Gesundheit von Bedeutung sind, ähnlich wie die mikrobiologische Bakterienzusammensetzung, die für unser Immunsystem so entscheidend ist – man denke etwa an Probiotika. Neue Kunst tritt an die Stelle der Kunstgeschichte, um dem Immunsystem des Diskurses den Kampf anzusagen. So verändert die Kunstgeschichte, Generation für Generation, laufend die Wahrnehmung.»[2] Die Kunst ist ein virales System, ein Wirkstoff. Der Virus führt Rosenkranz auch zu Überlegungen über die Immunität, die sich im allgegenwärtigen Thema der Haut äussert, dieser entscheidenden Grenze, die den einzelnen Menschen definiert, seiner sichtbaren Randzone. Zugleich schützend und porös, offen und geschlossen, stellt die Haut in Rosenkranz' Arbeit die einzige – ausgebreitete oder entfaltete – Oberfläche dar, dank der etwas Sichtbares für den menschlichen Blick tatsächlich wahrnehmbar ist. Ob als flüssiges Pigment in einem Flakon eingeschlossen oder als Farbe auf Aluminiumtafeln aufgetragen: Die Haut ist hier zugleich Trägermedium und Inhalt – man entkommt ihr nicht. Wie Paul Valéry es ausdrückte: «Das Tiefste am Menschen ist seine Haut. Soweit er sich kennt.»[3] Im Werk von Pamela Rosenkranz verkörpert die Haut vor allem das Binom innen/aussen, eine begriffliche Unterscheidung, der sich die meisten ihrer Werke offensichtlich zu entziehen suchen: MORE STREAM (Mehr Fluss, 2012), in dem das Wasser in einen Ausguss fliesst, der wiederum mit einer methylenblauen Ballonflasche verbunden ist, setzt auf den geschlossenen Kreislauf als topologisches Schema. Zentraler Gegenstand der Arbeit von Rosenkranz ist das, was sie am entschiedensten in Frage stellt: der menschliche Glaube an die Existenz eines *Aussen*. Es mag paradox erscheinen, aber dadurch ist sie gezwungen, unablässig diese physiologische

PAMELA ROSENKRANZ, "My Sexuality," 2014, installation view, Karma International, Zürich / Installationsansicht.

PAMELA ROSENKRANZ, "My Sexuality," 2014, installation view, Karma International, Zürich / Installationsansicht.

PAMELA ROSENKRANZ, ATTRACTION (RED AND BLUE), 2014, 6 projectors, 10 1/4 x 8 5/8 x 3 1/8" / ANZIEHUNG (ROT UND BLAU), 6 Projektoren, 26 x 22 x 8 cm.



Grenze zu betonen. Die Serie EXPRESS NOTHING (Nichts ausdrücken 2011), die gewisse formale Affinitäten zur Malerei Yves Kleins nicht verleugnet und seine Fetischfarben (Blau, Gold, Rosa) aufgreift, ist auf Rettungsdecken gemalt, das heisst auf Isolationsmaterial, das gewöhnlich zum Schutz des menschlichen Körpers verwendet wird.

Das wiederkehrende Motiv des Möbiusbands, der Symmetrie, der in einem Behälter eingeschlossenen Haut, ist anschaulicher Ausdruck der Ablehnung eines Binarismus, der im Subjekt-Objekt-Gegensatz kulminiert. Ihre Kunst zeigt uns auf, was wir fortan innerhalb erweiterter Bezüge des Lebendigen zu denken haben, statt uns als dessen Beobachter zu betrachten. Das Kunstwerk ist nicht länger als autonomes Objekt zu begreifen, sondern als Extrakt aus Prozessen, gleichsam eine experimentelle Stichprobe, die ihrerseits imstande ist, Wirkungen auszulösen. Unter diesem Blickwinkel liesse sich die Arbeit von Pamela Rosenkranz in die Nähe von Carsten Höllers Kunst rücken: Beide studieren die biologische Determinierung menschlichen Verhaltens und präsentieren ihre Arbeiten als Resultate experimenteller Versuche, die sie manchmal sogar an ihrer eigenen Person durchführen. Das ästhetische Universum Höllers ist jedoch entschieden figurativ, wenn nicht barock, und häufig auf die aktive Beteiligung des Betrachters ausgerichtet, während sich dasjenige von Rosenkranz um abstrakte Formen herum gliedert oder konzeptuellen Vorgaben folgt, die sich durch äusserste visuelle Ökonomie auszeichnen. Und wenn der Besucher ihrer Ausstellungen sich allenfalls einem Prozess «ausgesetzt» sieht, etwa in ATTRACTION (RED AND BLUE) – Anziehung (Rot und Blau) (2004) –, wo sie auch mit dem Versprühen von Katzenpheromonen arbeitet, so bleibt er dennoch lediglich passiver «Träger» oder «vorübergehender Wirt» eines Parasiten.

Die Wahl dieser Pheromone ist bemerkenswert: Rosenkranz bringt sie mit der Katzenkrankheit Toxoplasmose in Verbindung, die manchen Wissenschaftlern zufolge das Sexualverhalten des Menschen in Mitleidenschaft zieht, eine der möglichen Ursachen von schizophrenen oder depressiven Schüben ist und sich stark auf die weibliche Libido auswirkt. «Wir neigen dazu», so Rosenkranz, «die Sexualität als ein Hauptmerkmal unserer Individualität zu betrachten – sie ist hilfreich, um uns selbst zu definieren –, doch unser eigenes biologisches System reagiert auf sexuelle Anziehungskräfte nicht nur auf für uns völlig unkontrollierbare Weisen, nein, es gibt auch noch Parasiten, die unser Attraktivitätsempfinden neurologisch oder vielleicht sogar direkt beeinflussen können.»[4] Die menschliche Sexualität ist

PAMELA ROSENKRANZ,
"My Sexuality," 2014,
installation view,
Karma International, Zürich /
Installationsansicht.

PAMELA ROSENKRANZ, EVERYTHING IS ALREADY DEAD (GATORADE PERFORM 02 COOL BLUE AND CAMEO WHITE), 2012, Ralph Lauren acrylic latex paint, energy drink, inkjet pigment print on Hahnemühle paper, framed, 79 $^{1}/_{2}$ x 56 $^{5}/_{16}$" / ALLES IST SCHON TOT (GATORADE PERFORM 02 KALTES BLAU UND KAMEEN-WEISS, Ralph Lauren Acryl-Latexfarbe, Energiedrink, Inkjet-Pigmentdruck auf Hahnemühle-Papier, gerahmt, 202 x 143 cm.

(PHOTO: JEFFREY STURGES)

offensichtlich geschlechtsspezifisch: Gewisse Arbeiten von Rosenkranz, etwa FIRM BEING (2009), eine Reihe von Flaschen, die Silikon und hautfarbene Pigmente enthalten, spielen auf Marketing-Codes und das verführerische Erscheinungsbild von Schönheitsprodukten für die Damenwelt an. Die kosmetische Wirkung dieser Objekte, die durch ihr milchiges Rosa noch verstärkt wird, verankert die Frage nach der Körpergrenze (und ihrer Porosität) auf der weiblichen Seite.

Zufälligerweise sind die grosse Mehrheit der weiter oben als Verfechter der Abschaffung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses genannten Künstler Frauen. Ohne diesen Problemkreis auf eine blosse Geschlechterfrage reduzieren zu wollen, kann man sich doch die Frage stellen (die Rosenkranz wiederholt andeutet), ob es möglicherweise eine biophysische Prädisposition zur Dekonstruktion des menschlichen Subjektes gibt, das von den Männern viel eher als unteilbare Entität wahrgenommen wird als von den Frauen. Jacques Lacan ermittelte einen ähnlichen, aber anscheinend entgegengesetzten Unterschied hinsichtlich des Begehrens, als er das Begehren der Frau als symbolgebunden und den gesamten Körper betreffend definierte, während er die Fähigkeit des Mannes hervorhob, den weiblichen Körper fetischistisch zu «zerlegen», und entsprechend eher dazu zu neigen, den Teil als Ganzes zu sehen. Die verblüffende Ausstellung «My Sexuality», die Pamela Rosenkranz 2014 in Zürich präsentierte, unterstreicht die zentrale Bedeutung der sexuellen Energie für den Aufbau unserer physischen und mentalen Umwelt: Das Innere des Galerieraums war vollkommen mit einer Plastikhülle ausgekleidet und so von der Aussenwelt «isoliert», als ob die Laboratoriumsfunktion des Ausstellungsraums betont werden sollte. Eine Serie von Gemälden auf Aluminium mit dem Titel SEXUAL POWER, VIAGRA PAINTINGS 1–11, (Sexuelle Kraft, Viagra-Gemälde) stand entlang den Wänden der Galerie einfach auf dem Boden aufgereiht. Diese Bilder waren im Lauf einer Sitzung vor Ort entstanden, bei der die Künstlerin unter dem Einfluss von Viagra mit den Händen malte und dabei breite Farbschlieren auf dem Boden hinterliess, was dem Ausstellungsraum das ungepflegte Aussehen eines Ateliers verlieh.

In seinem Essay *Die Malerei als Libido-Dispositiv* (1973) schreibt Jean-François Lyotard über die libidinöse Ökonomie der zeitgenössischen Kunst: «Malen hiesse Libidoauftragungen auf der Farbe durchzuführen …»[5] Sie entspricht buchstäblich dem experimentellen Programm, das Pamela Rosenkranz in dieser Ausstellung umsetzte – im Zustand eines extremen, chemisch verstärkten sexuellen Begehrens. Der Ausstellungstitel fungiert dabei als Antiphrase: Wo das Publikum ein persönliches Bekenntnis erwartet, insistiert Rosenkranz auf der biologischen und chemischen Determinierung des Begehrens, und deren Verflechtung mit rein kulturellen Elementen. Unsere Haut, unser Sexualleben oder Sozialverhalten sind nichts anderes als Oberflächen innerhalb eines gigantischen biochemischen Netzwerkes, und die Art und Weise, wie wir Kunst betrachten, ist auch nichts anderes als das unvermeidliche Produkt eines langen physiologischen Anpassungsprozesses unserer Gattung. Wenn schon die Sexualität bei Rosenkranz in keiner Hinsicht natürlich ist, so ist die Kunst dies erst recht nicht. Unter dem Einfluss von Viagra zu malen, heisst doppelt auf dem künstlichen Charakter dieser beiden triebhaften Tätigkeiten zu bestehen und gleichzeitig ihren gemeinsamen Faktor zu betonen: also ein Zeichen auf seinem eigenen Körper oder dem Körper eines anderen oder einer anderen Oberfläche hinterlassen. Zwischen Virus und Placebo ist das Kunstwerk, laut Rosenkranz, eine grossartige Einführung in die künstlerische Bakteriologie des 21. Jahrhunderts.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) William S. Burroughs, in seinem Essay «Ten Years and a Billion Dollars», in *The Adding Machine, Seaver Books*, New York 1985.
2) Pamela Rosenkranz, im Gespräch mit dem Autor, Januar 2015.
3) Paul Valéry, «Die fixe Idee oder Zwei Männer am Meer», in Paul Valéry, *Werke*, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Insel, Frankfurt am Main 1990. Bd. 2, *Dialoge und Theater*, hg. v. Karl A. Blüher, S. 178.
4) Interview by Aoife Rosenmeyer, «In the Studio: Pamela Rosenkranz», *Art in America*, 5. Januar 2015.
5) «Die Malerei als Libido-Dispositiv», in Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Merve Verlag, Berlin 1982, S. 55. (Der Band enthält ausgewählte Essays aus Lyotards *Des dispositifs pulsionnels*, Bourgeois Editeurs, Paris 1980.)