

Bitter Pills

Sebastian Black on the ceramic works of Marina Pinsky

As I write this, Marina Pinsky (b. 1986, Russia; lives in Brussels) is working on a show for Kunsthalle Basel. To get my head around the project I asked her to send me some images, and she promptly zapped me a .zip's worth. Clicking through an expanded folder of jpegs, I felt like a scientist examining a cache of mislabeled microscope slides. Within the sequence, images appeared to contaminate one another. The bacterial backdrop of a group of still lifes resurfaced as a transparent rectangle floating in front of several images of a church, rendering it oddly industrial. To my eyes it became the type of brick building which, considering how these things go, was as likely to contain the machines that extrude the thick foam blocks to which Pinsky's photos are often adhered as it was the near empty rooms of a contemporary art institution into which the resultant sculptures are frequently installed. Further confusing matters was a series of works gamely depicting precisely this sort of institutional interior, not to mention some straight-laced exhibition documentation. Basically I found myself in a labyrinth, albeit one with a lot of natural light, and it made me smile to watch the large and numerous windows poke good-natured fun at their namesakes proliferating across on my desktop.

Put differently, Pinsky's photographic corpus, through subtle manipulation, effects a leveling of real and pictorial space without recourse to the *mise-en-abyme*-like perspectival shenanigans of more traditional media. Rather than the frame within the frame ad infinitum, Pinsky's images propose a more contingent operation, something akin to the frame within the frame leaning on its side next to the other frame that got scratched by the frame that was long ago misplaced by the insolvent framer whose frame shop was leased out from under him by his landlord.

So what am I talking about? Oh, right, much like inhabiting the shifting terrain of an increasingly speculative real estate market, it can feel difficult to find stable ground from which to assess Pinsky's photographic output. Perhaps that explains why I am attracted now to her most literally grounded works to date, her ceramics.

Pharmakon I – XXIV (2015) depicts a batch of pastel-colored clay tablets. Like contemporary medications,

these tablets are then encased in what look like standard foil and plastic blister packs. However, where one would expect to find the impossibly precise contours of a corporate brand, the clay surfaces of these pills bear a generic architectural landscape, depicted in subtle relief as though pressed with a seal. Considering this, we see it isn't Advil or Tylenol but *terra sigillata* — Latin for "sealed earth" — that is the legitimate progenitor of these sculptures.

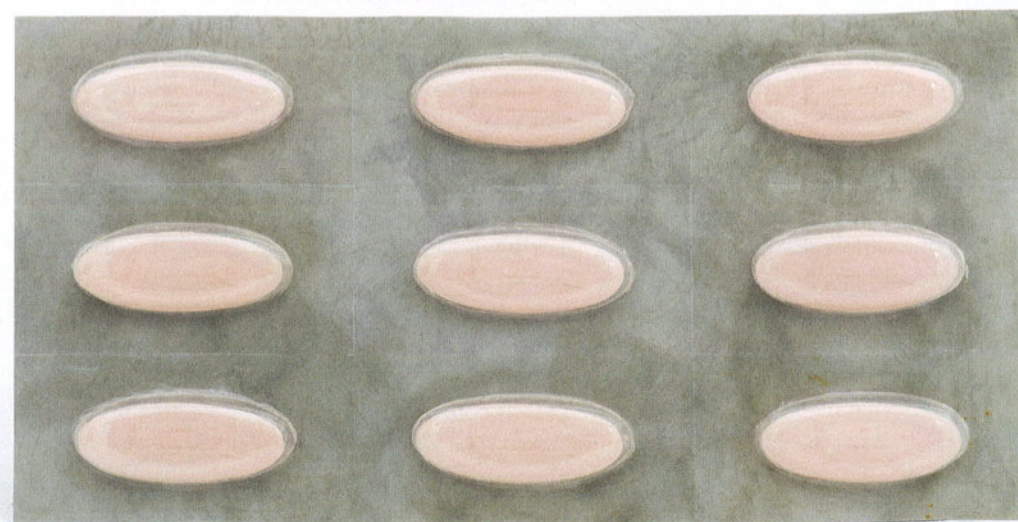
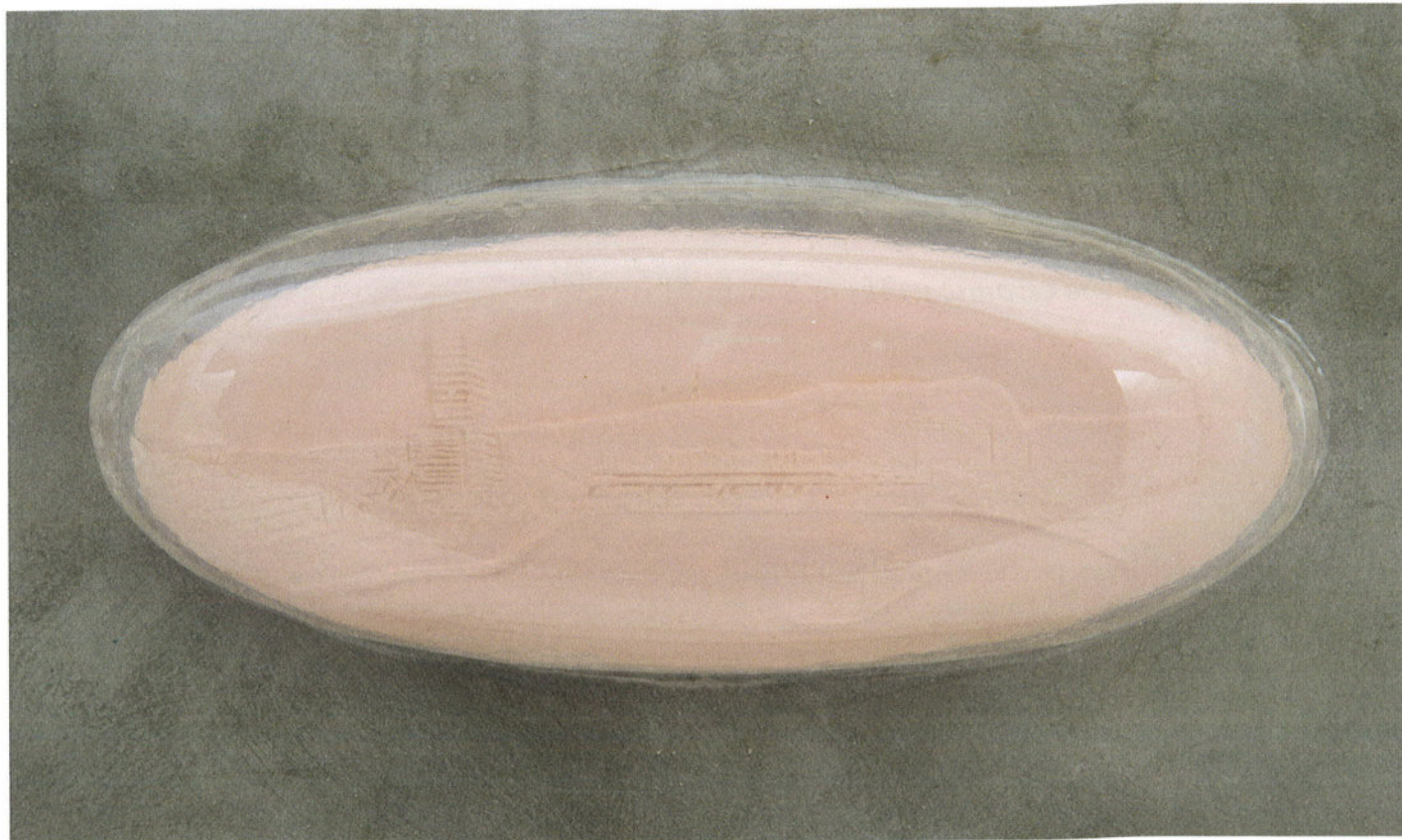
A moment of backstory: *terra sigillata*, a kind of ceramic proto-pill, was mined from mineral-rich clay deposits on the Mediterranean island Lemnos as early as 500 BC. Believed to have healing properties, it was formed into small, ingestible cakes that were authenticated with a distinctive seal before being distributed, traded and consumed across the European continent well into the middle of the nineteenth century. *Terra sigillata* were earth, literal territory, that was excavated, traded, eaten and defecated — and in this respect could be said to represent a pretty literal vector of de- and re-territorialization. To move thus, these earthen pellets, nearly coterminous with the trademarks they bore, became fungible and functional in equal measure. As such, they seemed to oscillate between medicinal clay, the valuable symbol of said clay, and the material substrate into which that symbolic value was impressed.

Therefore the *terra sigillata* looks very much like a discrete example of an even mutability between the real world and its symbolic counterpart, which will come unmoored with the arrival of aesthetics as an autonomous cultural practice. In fact, Rosalind Krauss uses the romantic conception of "picturesque" to index an early imbalance between the terms, one in which "nature itself is constituted in relation to its capability of being formed into pictures," finally saying "it is perfectly obvious that through the action of the picturesque the very notion of landscape is constructed as a second term of which the first is a representation." ["The Originality of the Avant-Garde," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MA, 1985, p. 163]

Pinsky's strangely self-referential landscapes, sculpted from land and representing the first land

Previous page:
Contaminated View 2
(2015)





that in some sense became a symbolic representation of land, that is to say landscape, seem to produce an even more vertiginous effect vis-à-vis the gap between real and pictorial space than that of her photographs. To further articulate this effect we need to describe the specific iconography of these landscapes.

Toward accomplishing this task I'd hazard that lately times have been chill. They've been trending feudal, and trending warm, but they've been chill. Supply and demand are for the most part in accordance, that is, in a kind of whirling lockstep. Either a waltz or a web is being spun, and, excepting a few symbolic nods of disapproval, most don't really care which. It seems like these days only mother earth, through a menopausal cocktail of hot flashes, cold fronts and thunderous outbursts, seems capable of giving real substantive form to her exasperation.

In Switzerland times are extra chill. Summer mornings on the Rhine, the Swiss literally float to work. Some are drifting through Basel, toward the headquarters of Novartis or Hoffmann-La Roche. Either way, the campuses of the world's first and third largest pharmaceutical companies flicker on the riverbanks, aptly impersonating their own architectural renderings. Everywhere the virtual is stretching itself over the real like a second skin, and the Swiss, now dried off and dressed, mill about the new images largely to indicate their scale.

So these are the landscapes Pinsky presents to us in pale, unglazed ceramic. Pictures of buildings by Frank Gehry, Herzog & de Meuron and others, buildings that expertly facilitate the pharmaceutical conglomerate's local shift away from industrial complexes to "places of innovation, knowledge and encounter." [<http://campus.novartis.com/#!/tour/basel>]

Simply put, we are looking at images of an advanced Western society's buildings — buildings whose contents are characterized by an increasing proportion of "post-industrial" work. Vilém Flusser describes this scenario as one in which the worker, himself having supplanted the farmer of an agrarian past, is ultimately replaced by the functionary. This new figure is not evaluated by the quality of a specific product of his or her labor, or by the marketable capacity for productive labor as such, but simply by his or her facility with a vast array of already extant symbols. Though the functionary necessarily invents nothing, their ability to recombine symbols with more or less ingenuity vis-à-vis the changing demands of the dominant order provides for them their rights — rights that represent the very total limits of their being within that order. As such, it is understandable that the functionary becomes a kind of head-over-heels formalist, one for whom symbols are more than "phenomena that have been conventionalized to have meaning" outside the given order and are instead "reality proper." [*wPost-History*, Univocal, Minneapolis, 2013, p. 31]

So that's what's inside the buildings, more or less. But what about their curving exteriors? Well, in explicitly architectural terms, Baudrillard articulates a

further symbolic development. By borrowing Flusser's definition of the photographic image as simply the "deployment of the technical virtualities of the camera" and transposing it into the realm of design, he arrives at an understanding of an architectural functionary whose praxis is predicated on nothing more than a "technical availability of forms." His example par excellence of this new architecture as output is Gehry's Guggenheim Museum Bilbao. To Baudrillard, this museum is a literal prototype, that is, "a building created ... from combinatory elements or modules, such that a thousand similar [buildings] can be constructed by simply changing the software." Consequently the deployment of the program invariably leads to a "proliferation of architectural clones around the globe" — a virtual reality of architecture that, in its increasingly frequent collaboration with the ballooning culture industry, ultimately leads to a kind of "virtual aestheticization of all society." [*Architecture: Truth or Radicalism?*, Semiotext(e), New York, 2014, pp. 16–18]

A brief detour through a small thicket of anecdotal evidence: A year or so ago in Paris I saw a goat in the



Previous page, from top:
Pharmakon XIV (2015)
Photography by Hugard
& Vanoverschelde

Pharmakon XIV
(detail; 2015)
Photography by Hugard
& Vanoverschelde

This page:
Blomme/Salvisberg (2015)



zoo at the Jardin d'Acclimatation. It was standing on an artificial rock outcropping and munching on some grass. In the background, the Gehry-designed Fondation Louis Vuitton rose from the earth like something that recently fell from the sky. My soon-to-be wife and I had been traipsing around in there moments before, looking at an exquisite exhibition of modernist masterpieces when gradually we started to feel like readymades ourselves. When we stepped outside I was distressed by the quotation marks I saw fluttering around us, and it was with envious wonder that I observed the aforementioned goat's cool indifference toward his own. With an unconscious flick of his little tail or a twitch of his broad, flat ears he continued to brush off and succumb to the incursions of the picturesque all without missing a bite.

This uneven process, this wobbly inversion of the vector of signification described above, seemed not to bother the goat at all. Why did the latent aesthetic DNA — which after detection in the picturesque, metastasized to doom from the outset all the utopic programs of the subsequent avant-gardes — not bug him? I don't know. From my vantage point, looking at him looking at the private museum, any "successful" system of aesthetic formulations meant to bring into reality analogous social formations invariably ended instead by bringing reality itself further into the abstract

realm of aesthetic forms. What a bitter pill to swallow!

However, it is precisely this long-calcified theoretical *mise-en-scène* that Pinsky distills and administers. Part remedy and part poison, she "introduces it into the body of the discourse with all its ambivalence." Like the texts that Phaedrus brings on his walk with Socrates and that Socrates in turn compares to a drug, a *pharmakon* in the ancient Greek, we are faced with a beautiful sculpture, a substance "operating through seduction... making us stray from our general, natural, habitual paths." [Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago Press, Chicago, 1981, p. 70.] I think this would explain why a few paragraphs ago I found myself wandering off in search of a goat, or why in writing this final sentence I feel I'm only just beginning to get somewhere.

Marina Pinsky's solo exhibition "Dyed Channel" opens at Kunsthalle Basel on January 22.

Sebastian Black is an artist. He lives in New York.

Previous page:
Lobby (2014)

This page:
Branch (Autumn) (2015)

All images courtesy of the
Artist and CLEARING,
Brussels/Brooklyn (NY)

artline> Kunstmagazin · In der Dunkelkammer der Geschichte der Zukunft

artline>

24/02/16

In der Dunkelkammer der Geschichte der Zukunft

Marina Pinsky übersetzt Fotografie in skulpturale Praxis und entwickelt daraus komplexe Rauminstallationen mit Ortsbezug

von Dietrich Roeschmann



Marina Pinsky, Installationsansicht Dyed Channel, Blick auf Landscape (Pharmakon I-XXIV), 2014-2015, Kunsthalle Basel, 2016, Foto: Philipp Hänger

Wenn in diesen Tagen die Geschäftsberichte von Novartis und Hoffmann-LaRoche veröffentlicht werden, dürfte sich trotz aktueller Dollarstärke kaum etwas an den Top-Rankings der Pharma-Riesen verändert haben. 2014 belegten die beiden Basler Unternehmen mit 58 beziehungsweise 48

Milliarden US-Dollar Jahresumsatz Platz 2 und 3 der internationalen Charts der Chemieindustrie.

Ein surreales Bild für die Wirkungen und Nebenwirkungen dieses Erfolgs für die Stadt am Rheinknie hat die in Moskau geborene Künstlerin Marina Pinsky (*1986) derzeit in der Kunsthalle Basel arrangiert. Gleich im ersten Saal ihrer Soloschau „Dyed Channel“ liegen am Boden rund zwei Dutzend Tablettenstreifen im Maßstab 30 : 1 verstreut. Man bräuchte einen riesigen Daumen, um diese Pillen aus ihren zweieinhalb Meter langen Verpackungen zu drücken: groß wie Salatschüsseln ruhen sie rund, oval oder rautenförmig in durchsichtigen Plastikkapseln, der Farbpsychologie des Arznei-Marketings folgend könnte es sich um Antidepressiva (hellgrün) oder Verhütungsmittel (lavendelfarben) handeln. Statt eingeprägte Konzernlogos zieren die aus Ton geformten Riesentabletten Architekturansichten Basler Pharmakonzerne: ein Grundrissplan des Novartis-Campus, ein Treppendetail im neuen Roche-Tower oder Zelte zur Aufbereitung kontaminierter Erde auf dem ehemaligen Produktionsgelände von Sandoz und Ciba Geigy, die 1996 zu Novartis fusionierten.

Die Recherche zu „Landscape (Pharmakon I-XXIV)“ kostete Marina Pinsky mehrere Monate und führte sie zurück bis ins Jahr 1668, als der Basler Weber Emanuel Hoffmann-Müller mit einem aus Holland in die Schweiz geschmuggelten Bandstuhl die Textilproduktion am Rhein rationalisierte und damit den Reichtum Basels begründete, der zugleich eine Neuordnung der Besitzverhältnisse in der Stadt nach sich zog. Die Nachkommen seines Textilimperiums legten mit der Entwicklung synthetischer Farben im 19. Jahrhundert schließlich den Grundstein für die chemische Industrie in Basel. Der Rhein – Hauptexportader für ihre Produkte – diente ihnen dabei auch zur Entsorgung der giftigen Abwässer ins benachbarte Ausland.

Es sind solche verborgenen, komplexen Geschichten, die Pinsky interessieren. Dass ihre Tablettenstreifen rückseitig mit aus dem Internet heruntergeladenen Fotografien aus verlassenen Chemiefabriken bei Brüssel bedruckt sind, wo die Künstlerin derzeit lebt, ist so irritierend wie konsequent. Zwar entziehen sich die Aufnahmen dem Blick der Besucher, doch tatsächlich reicht allein der Hinweis auf ihre Existenz, um das Interesse an Vertiefung zu schüren: Nichts ist so wie es scheint, denn unter jeder Oberfläche, anhand der wir einen Gegenstand zu identifizieren glauben, verbirgt sich eine weitere Schicht, die wiederum Trägerin von Geschichte und Bedeutung ist.



Marina Pinsky, Installationsansicht Dyed Channel, Kunsthalle Basel, 2016, Foto: Philipp Hänger

Viele der Arbeiten, die Marina Pinsky in Basel zeigt, beruhen auf diesem Prinzip der Schichtung und Montage verschiedener Bezüge und Haltungen und schärfen so den Blick für überraschende Zusammenhänge. Maschinell aus Lindenholz gefräste Kopien von Kühlbehältern für Eizellen, wie sie in der Life-Science-Industrie verwendet werden, tragen hier handgeschnitzte Griffe, was die High-Tech-Laborutensilien wie bizarre Gesellenstücke aus der Urzeit analoger Handwerkskunst wirken lässt. Daneben flankieren überdimensionale Modellbau-Sets für künstliche Sonnenblumen eine Diaprojektion mit Aufnahmen aus historischen Samenbanken und naturkundlichen Spezialmuseen. Und während im Saal nebenan auf Glas gedruckte Fotografien alter heimischer Fische über Unterwasseraufnahmen vom verwaisten Grund des Rheins schweben, nutzt Pinsky das riesige Oberlicht im letzten Saal als Leuchtkasten für eine aus knapp 300 Einzelbildern montierten Fotocollage der Unterseite einer „Concorde“ in Originalgröße. Überwältigung stellt sich hier trotzdem nicht ein. Im Gegenteil. Trotz ihres gewaltigen Ausmaßes wirkt diese Arbeit wie ein subtiler Kommentar auf die Tücken der Geschichte der Zukunft und das Fortleben ihrer gescheiterten Utopien in der Gegenwart.

Marina Pinsky: Dyed Channel.

Kunsthalle Basel

Steinenberg 7, Basel.

Öffnungszeiten: Dienstag bis Freitag 11.00 bis 18.00 Uhr, Donnerstag 11.00 bis 20.30 Uhr, Samstag bis Sonntag 11.00 bis 17.00 Uhr.

Bis 10. April 2016.

Fotografische Transformation

Marina Pinsky nimmt die Pharma-Stadt Basel in den Fokus ihrer Kunst

Von Christoph Heim

Basel. Die Kunst von Marina Pinsky gleicht einem Verschiebehof. Da werden Bilder am einen Ort gesammelt, aus dem Kontext herausgerissen und an einem neuen Ort wieder verwendet. Da werden Beziehungen geschaffen querbeet durch die Branchen und Sparten unserer Welt. Da vermischen sich Kultur, Natur, Ökonomie und Museales. Alles hat miteinander zu tun.

Die Künstlerin, deren Werke zurzeit in der Kunsthalle Basel gezeigt werden, machte sich vor einigen Monaten auf den Firmengeländen von Novartis und Roche auf die Suche nach architektonischen Details, fotografierte sie und formte daraus Reliefs, die wiederum in einer Giessform als Negativ verwendet wurden. Auf diese Weise entstanden Monsterpillen aus Giesston, die in riesenhaften Blisterpackungen auf dem Boden des ersten Saals der Kunsthalle verstreut sind. Die fertige Arbeit, eine raumfüllende Skulptur, findet für zwei eminente Themen der Basler Pharmafirmen, für ihre Produkte und ihre Produktionsgebäude, eine überraschend einfache Form: Das Werk heisst «Landscape (Pharmakon I-XXIV)», wohl um auf das Raumgreifende der Areale dieser beiden Firmen anzuspielen.

Architektonische Pillenmotive

Wie in dieser vierteiligen Arbeit besinnt sich Marina Pinsky – sie wurde 1986 in Moskau geboren – immer wieder auf fotografische Prinzipien. Die Künstlerin liess sich in Los Angeles zur Fotografin ausbilden und studierte danach bei Charles Ray Bildhauerei. Sie hat, obwohl erst 29 Jahre alt, bereits ein beachtliches Werk geschaffen.

In der Basler Ausstellung, ihrer ersten Retrospektive, wenn man diesen Begriff für eine Künstlerin dieses Alters verwenden will, gibt es Arbeiten aus den Sparten Skulptur und Fotografie. Da trifft man neben den Pillen auch auf hölzerne Skulpturen, die wie Milchkannen aussehen. Es sind exakte Nachbildungen von Tieftemperaturbehältern, wie sie in der Pharma verwendet werden. Sie wurden mit einer computergesteuerten Fräsmaschine aus einem Holzblock herausgeschnitten.

Das Werk ist Produkt eines Transformationsprozesses, der wie bei den architektonischen Pillenmotiven der positiven Form ein Negativ abge-



Anregender Dialog. Marina Pinsky kombiniert in «Rhine Riverbed 29» (2015) eigene Fotos mit Fischen aus dem Museum.

winnt, aus dem dann in einem neuen Material (diesmal im Massstab eins zu eins) eine Kopie entsteht.

Hintergründiges zu diesen Arbeiten, die zum grossen Teil in Basel entstanden sind, bietet eine Diashow, die Fotos aus dem Archiv der Roche mit solchen aus dem Museum of Modern Art in New York und der britischen Millenium Seed Bank in Kew mischt. Es wird dabei weniger die Zerrissenheit zwischen Natur und Kultur offenbar, wie das im Faltblatt zur Ausstellung vermutet wird, als das universale Gewebe, das alles, Alt und Neu und Kunst und Wissenschaft, zusammenhält. Formen und Gestalten ähneln sich, als ob überall der gleiche Wille zu spüren sei. Früher hätte man das wohl Pantheismus genannt.

Melancholischer Blick

Kommen wir noch auf zwei fotografische Arbeiten zu sprechen. Bei der

einen handelt es sich um eine hinreisende Fotoserie, für die Marina Pinsky Aufnahmen aus dem Rhein, die sie selbst geschossen hat, mit Fotografien von Fischen aus dem Naturhistorischen Museum kombiniert. Auch hier geht es um die Synthese oder mindestens Überlagerung von unterschiedlichen Zeiten und Orten. Jedes Bild ist zweiteilig: Über das Wasserbild wird mit einem Zentimeter Abstand eine Glasscheibe gelegt, die mit einem einzelnen oder mehreren Fischbildern aus dem Museumsarchiv bedruckt sind. Es ergibt sich dabei ein anregender Dialog zweier Medien, der nicht zuletzt von der Trauer darüber erzählt, dass solche Fische im inzwischen doch recht sauberen Rheinwasser nur noch ganz selten oder gar nicht mehr zu sehen sind.

Nach diesem melancholischen Blick auf Natur und Kultur entführt uns die Künstlerin in die Welt der Jets. Das

riesige Oberlicht im grossen Saal der Kunsthalle ist zur Unterseite eines Concorde-Fliegers geworden. «Underbelly» nennt sich das Werk. Die Künstlerin hat dafür die Unterseite einer Concorde abfotografiert.

Bei ihrer Aktion im Museum von Le Bourget sind 238 Fotos entstanden. Sie wurden auf weisse Tuchbahnen gedruckt, die unter dem Oberlicht in der Kunsthalle befestigt sind, sodass das Tageslicht durchscheinen kann. Der fotografische Transformationsprozess hat aus dem vom Unglück verfolgten Metallkoloss, der sich seit dem Jahr 2003 nicht mehr in die Lüfte erhoben hat, ein beinahe zärtlich anmutendes Werk geschaffen, das sowohl an ein Leinentuch erinnern kann, dem aber, durch die Montage unter dem Oberlicht, auch etwas Himmlisches anhaftet:

Kunsthalle, Basel, Steinenberg 7. Bis 10. April. www.kunsthallebasel.ch

Nachrichten

Schweizer Dokfilme in Würzburg ausgezeichnet

Würzburg. Zwei Schweizer Dokumentarfilme sind am Sonntag beim 42. Internationalen Filmwochenende in Würzburg ausgezeichnet worden: «Für eine schöne Welt» von Erich Langjahr erhielt den zweiten, «L'abri» von Fernand Melgar den dritten Preis in der Dok-Sparte. In «Für eine schöne Welt» porträtierte Erich Langjahr zwei Künstler, mit denen er befreundet war: den vor zwei Wochen 98-jährig verstorbenen Gottfried Honegger und Kurt Sigrist (72). Fernand Melgars «L'abri» begleitet das allabendliche Eintrittsritual zu einer Lausanner Notschlafstelle: Aus einer Masse an Bedürftigen müssen die Mitarbeiter die Bedürftigsten herausfiltern und à contre cœur die andern davonschicken. SDA

«Neues» Gemälde von Hieronymus Bosch

Den Haag. Wenige Monate vor dem 500. Todestag von Hieronymus Bosch hat ein internationales Forscherteam dem Holländer die Autorenschaft des Gemäldes «Die Versuchung des Heiligen Antonius» zugeschrieben. Bisher vermutete man einen Schüler von Bosch als Schöpfer des Bilds. Die Kunsthistoriker des Bosch Research and Conservation Project gaben das Ergebnis ihrer jahrelangen Forschung bei der Enthüllung des Gemäldes am Montag in Boschs Heimatstadt 's-Hertogenbosch bekannt. SDA

Gestohlener Picasso ist offenbar Fälschung

Paris. Das von der türkischen Polizei beschlagnahmte und zunächst Picasso zugeschriebene Gemälde, das einem Sammler in den USA gestohlen worden war, ist offenbar eine Fälschung. Das Original befindet sich im New Yorker MoMa. Das New Yorker Museum bestätigte der Nachrichtenagentur AFP, dass das Werk «Femme se coiffant», ein Porträt von Dora Maar, einer Wegbegleiterin des Künstlers, Teil seiner Sammlung ist. Das in der Türkei sichergestellte Werk sei eine Kopie. Das Bild wurde an die Kunsthochschule in Istanbul gebracht, wo es untersucht werden soll. SDA

Spanien mit Lied auf Englisch beim ESC

Madrid. Spanien wird beim diesjährigen Eurovision Song Contest (ESC)



Neil Beloufa, Videostill aus *Data for Desire*, 2014/15. HD-Video (Farbe, Ton), 47' 38". Foto: Mark Blower. Courtesy: der Künstler. Copyright: Bildrecht, Wien, 2016.

digitale Bezahlsystem Bitcoin. Pattison kombiniert eine Hardware-Komponente, mit deren Hilfe die virtuelle Währung auch in der Ausstellung erzeugt wird, mit Aufnahmen aus der Umgebung einer sogenannten Bitcoin-Mine in China. Die Arbeit erzählt von der gigantischen Infrastruktur, die für deren Betrieb notwendig ist, und macht die Unternehmung ansatzweise greifbar. Dabei findet sie auch skulptural eine entschiedenere Form als Katja Novitskova in Bielefeld gezeigte, farblos wirkende kinetische Skulpturen. In Korrespondenz mit Nürnberg funktionieren sie besser – konfrontiert einen doch eine dort projizierte Webcam-Übertragung mit der Tatsache, dass man selbst kürzlich unwissend zum Beobachtungsobjekt wurde. Zur Seite gestellt ist den beiden Arbeiten in Nürnberg eine Reihe von Glasobjekten von David Horvitz, die sich in den thematischen Strang des Fließens und Strömens einfügen. Es handelt sich bei den Behältnissen um mundgeblasene, aus gläsernem Treibgut gefertigte Vasen. Sie verweisen nicht nur auf einen jahrtausendealten Kulturtransfer, sondern machen mittels ihrer schillernden Texturen auch erfahrbar, wie nah Opazität und Transparenz beieinander liegen können.

Marina Pinsky: Dyed Channel

Kunsthalle Basel, 22. 1. – 10. 4. 2016

von Moritz Schepers

Mit diversen Strategien der Informationsverschleierung reagieren viele KünstlerInnen auf die digitale Zirkulation von Abbildungen ihrer Werke.¹ Die Fotografie ist sicherlich am stärksten betroffen, lassen sich doch ihre Erzeugnisse unter vermeintlich geringem Informationsverlust auf digitale Geräte übertragen. Die Brüssler Künstlerin Marina Pinsky adressiert diesen zweifachen Blick bereits auf den Drucksachen ihrer Ausstellung »Dyed Channel«. Darauf abgebildet ist »Alex Dusing Pharmakon Under-side« (2015) – ein junger Mann beim Reinigen eines großformatigen Prints. Betritt man dann die Kunsthalle Basel, steht man in »Landscape (Pharmakon I–XXIV)« (2014 – 2015), einem Parcours aus großformatigen Kunstharzskulpturen, die Tabletten in Blisterverpackungen darstellen. Architektonische Motive aus den Haupt-

quartieren der Baseler Pharmaunternehmen sind in die überdimensionierten Keramiktabletten eingepreßt.² Eine der Skulpturen lehnt so an der Wand, dass Teile ihrer Rückseite einsichtig sind, wodurch sich bestätigt, was das Foto auf den Drucksachen bereits angedeutet hat: Die Blister aus der »Pharmakon«-Serie sind rückseitig mit Fotografien bedruckt, die in einer verfallenen Pharma-Fabrik in Brüssel entstanden sind. Der Pharma-Komplex verbindet beide Seiten



Marina Pinsky, Detail aus: *Pharmakon XIV*, 2015. Aluminium, Epoxidharz, Glasfaser, Keramik, UV-Direktdrucke. Foto: Hugard & Vanoverschelde. Courtesy: the artist and Clearing Brooklyn/Brussels.

der Skulpturen semantisch, wobei der verdeckten Unterseite gesteigerte Signifikanz zukommt. Nicht nur wegen ihrer ostentativ ausgestellten Nicht-Sichtbarkeit, sondern auch durch die kategoriale Verschiebung von der Skulptur zum *photographic object*³, für das Pinsky im Blister (engl.: Beule, Blase) – der von einer Fläche zum Körper wird – das treffende Symbol gefunden hat. Betrachtet man »Landscape« lediglich auf Installationsaufnahmen, lenken die fehlenden Hinweise auf die bebilderte Unterseite jede Interpretation in eine gänzlich andere Richtung.

Für die drei Fotografien der Serie »Contaminated View« (2015) verwendet die Künstlerin wiederum in jener Brüssler Fabrik gefundenes Bildmaterial. Diabilder und auf Folie gezogene Abbildungen von krankem menschlichen Gewebe klebte sie in Schichten auf die Fensterscheiben ihres Studios, bevor sie den Blick hinaus fotografisch festhielt. Ins Leere laufen alle

Versuche, die Staffelung der Bildkader als Bild *en abyme* aufzulösen. Vielmehr steht hier erneut die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Materialität fotografischer Bildträger im Mittelpunkt. Denn erst die Diversität des Trägermaterials erlaubt Pinsky dieses analoge Ineinanderschieben verschiedener Bildverfahren, Brennweiten, Perspektiven, Zeiten und Räumlichkeiten. Mehrere Bilder verischen in einer beinahe malerischen Geste ineinander, gerinnen jeweils zu einer kaum dechiffrierbaren Fotografie, die vorrangig auf die Objektivität und Gebrauchsweisen der Bilder verweist.

Ähnlich verhält es sich mit der Serie »Rhine Riverbed 1–36« (2015). Die Bilder der Serie bestehen aus Unterwasseraufnahmen, über denen jeweils eine Fotografie von Fischen aus dem Fundus des Naturhistorischen Museums Basel liegt. Die Aufnahmen der Fische sind auf Glas gedruckt und sitzen etwa einen Zentimeter vor den Aufnahmen des Rheinbetts, wodurch eine Tiefenwirkung entsteht, die sowohl an Daguerreotypen als auch an fotografische Objekte von Michael Stone erinnert. Ganz reduziert arbeitet die Künstlerin hier bildhauerisch, aber dieser kurze Schritt auf der z-Achse reicht aus, um in der Mediatisierung einen signifikanten Bedeutungsverlust zu erreichen. Dass solche Schutzmechanismen gegenüber der fotografischen Verbreitung der (fotografisch imprägnierten) Arbeit Marina Pinsky's ästhetisches Programm sind, wird spätestens bei einem Blick aufs eigene Handy deutlich: Ein Störsender, eingebaut in das Modell einer Entenfalle (»Decoy«, 2014), unterbricht jede direkte Verbindung zwischen Ausstellungsraum und der digitalen Sphäre der Bilder zweiter Ordnung. Und thematisiert so unser geändertes Rezeptionsverhalten, welches Kunst mehrheitlich vermittels Installationsansichten auf Kunstblogs aufnimmt, statt direkt in den Ausstellungsräumen.

- 1 Siehe dazu: Artie Vierkant, »The Image-Object Post-Internet«, 2010, <http://jstchillin.org/artie/vierkant.html>. [Stand 25.1.2016]
- 2 In der Schweiz traditionell stark vertretene pharmazeutische und biotechnologische Unternehmen, wie Roche, Novartis und Syngenta, haben ihr Zentrum in Basel.
- 3 Der Begriff geht zurück auf die von Peter C. Bunnell 1970 zusammengestellte Ausstellung »Photography into Sculpture« im Museum of Modern Art, New York.

Ocean of Images: New Photography 2015

MoMA, New York, 7. 11. 2015 – 20. 3. 2016

by Nicolas Linnert

The Museum of Modern Art's long-standing "New Photography" exhibition returned for 2015 in an expanded format that surveyed work by nineteen cultural producers from around the globe. On its thirtieth anniversary, it also gained the title "Ocean of Images", an apparent gesture pointing towards both the momentousness of the exhibition's lineage and the utterly vast selection of cultural production we are faced with today when examining, or arguably merely consuming, what now constitutes the photographic image. The title also quite aptly summarises the methodology employed by the exhibition's organisers – one that remained demonstrably pluralist rather than attempting to insert thematic qualifiers to establish the exhibition's aim. But wasn't this always the case for "New Photography"? One might argue as much, however in this year's

Marina Pinsky

Basel — Betritt man die Kunsthalle Basel mit einem grippalen Infekt, fühlt man sich zuerst einmal: am richtigen Ort. Im ersten der fünf Räume der Ausstellung «Dyed Channel» wird man nämlich von 24 willkürlich arrangierten Skulpturen erwartet, die an übergrosse Tabletten samt Verpackungen erinnern. Das Erlebnis ist ein surreales: Man glaubt sich in jene Pultschublade versetzt, die man Anfang Winter präventiv mit Pharmazeutika jeglicher Art ausstattete – etwas Schleimlösendes, etwas Fiebersenkendes, etwas Wachmachendes. In Gedanken fragt man sich unmittelbar, ob die Alufolie auf der Rückseite der Durchdrückpackungen etwa lauter reisst als die ihrer kleineren Vorbilder. Doch Contenance! Es handelt sich in Wirklichkeit nicht um Muntermacher, sondern um Skulpturen der in Belgien lebenden russischen Künstlerin Marina Pinsky (*1986). Nebst der Grösse verweisen auch die Prägnungen auf den Tabletten auf einen weiteren Kontext: Nicht die Logos der Pharmaunternehmen werden da angedeutet, sondern Architektur-landschaften, die nicht selten von ebendiesen Firmen hervorgebracht werden.

In den weiteren Räumen der Kunsthalle führt Pinsky aus der vermeintlichen Pultschublade nach draussen: Sie gewährt fotografische Ausblicke aus ihrem Brüsseler Atelier, macht anhand verschiedener Skulpturen weiter über die Pharmaindustrie nachdenken, legt in Basel entstandene Rechercheaufnahmen offen, lässt in den Rhein abtauchen oder im letzten Raum mit Blick zur Decke an den Bauch einer Concorde hochschauen. Für quasi jedes Werk in der Schau – es ist Pinskys erste in der Schweiz und auch die erste in dieser Grössenordnung – erzwingt die in Moskau geborene Künstlerin einen Perspektivenwechsel. Die eigene Perspektive indes ist auf Offenkundiges gerichtet – das wird zumindest da deutlich, wo Pinsky auf die Stadt Basel fokussiert. Hier birgt die Themenwahl für Stadtkundige wenig Unerwartetes: Pharmaindustrie, Architektur, der Rhein. Was jedoch in jedem Fall überrascht, ist das Skulpturale von Pinskys Fotografien bzw. das

Fotografische ihrer Skulpturen: Einerseits erzeugen ihre zweidimensionalen Arbeiten mit übereinandergeschichteten Bildern unterschiedlicher zeitlicher und/oder geografischer Herkunft oft eine ungewohnte Räumlichkeit. Andererseits fühlt man sich beim Betrachten ihrer dreidimensionalen Werke in ein Bild versetzt – wie etwa in das der Pultschublade, das beim Betreten des ersten Raums vor dem geistigen Auge erschien. *Remo Bitzi*



Marina Pinsky · Landscape (Pharmakon I-XXIV), 2014–15, Installationsansicht Kunsthalle Basel. Foto: Philipp Hänger



Marina Pinsky · Dyed Channel, 2016, Installationsansicht Kunsthalle Basel. Foto: Philipp Hänger

→ Kunsthalle Basel, bis 10.4.

↗ www.kunsthallebasel.ch

Dieser Text entstand im Rahmen eines Mentoringprojekts des Kunstbulletins mit dem Master Kulturpublizistik der Zürcher Hochschule der Künste.