

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2016)

Heft: 98: Collaborations Ed Atkins, Theaster Gates, Lee Kit, Mika Rottenberg

Rubrik: [Collaboration] : Ed Atkins, Theaster Gates, Lee Kit, Mika Rottenberg

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: 23.02.2026

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

Ed Atkins

*Born 1982 in Oxford UK, lives and
works in London.*

*Geboren 1982 in Oxford, lebt und
arbeitet in London.*

Theaster Gates

*Born 1973 in Chicago, where
he lives and works.*

*Geboren 1973 in Chicago, wo
er lebt und arbeitet*

Lee Kit

*Born 1978 in Hong Kong, lives and
works in Taipei, Taiwan.*

*Geboren 1978 in Hongkong, lebt
und arbeitet in Taipeh, Taiwan.*

Mika Rottenberg

*Born 1976 in Buenos Aires,
lives and works in New York.*

*Geboren 1976 in Buenos Aires,
lebt und arbeitet in New York.*

ED ATKINS, RIBBONS, 2014, 3-channel HD video
(4:3 in 16:9) with 3 4.1 channel surround soundtracks,
13 min., installation view Stedelijk Museum, 2015 /
BÄNDER, 3-Kanal-HD-Video (4:3 als 16:9) mit
3 4.1-Raumklang-Tonspuren, Installationsansicht,
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET, LONDON;
GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK; ISABELLA BORTOLOZZI
GALERIE, BERLIN; DÉPENDANCE, BRUSSELS)

Ed Atkins



ANDREW DURBIN

Missing Persons

Halfway through Ed Atkins's *HISSE* (2015), a twenty-two-minute CGI-animated video, a man wakes up in a small bed in a dimly lit suburban bedroom. Staring out at us, his head against his pillow, he sings along to a moody piano track: "I didn't know I was asleep." Nor did we. When we first encountered him, he was wandering naked in the glowing white space of a flatscreen on the bedroom floor, whistling "Stranger in Paradise"—a pre-animated digital heaven, or dream. "I'm not sure what to say," he murmurs, but Atkins's avatars have never been short of things to talk about, and the assertion doesn't turn out to be entirely true of this guy either: "Sorry, I'm sorry," he repeats, but he doesn't seem to know why. Perhaps he's apologizing for his non-existence?

HISSE marks the second appearance of this particular avatar in Atkins's work, after *HAPPY BIRTHDAY!!* (2014). The artist's avatars have become progressively more realistic over time, but also less articulate. The florid monologues and recitations of poetry are gone, and all that remains are stutters, sad songs, and abject apologies, cued to wounded expressions directed straight at the camera. Perhaps this is why his face is bruised and purple, all black eyes and burst capillaries. His wrinkles and pores are so well rendered as to be "lifelike," to be so uncannily *like flesh*, and yet far from it—as made clear by eerily pearlescent teeth that

ANDREW DURBIN is the author of *Mature Themes* (Nightboat Books, 2014) and lives in New York.

At first sight, the image does not resemble a cadaver, but it could be that the strangeness of a cadaver is also the strangeness of the image.

—Maurice Blanchot¹⁾

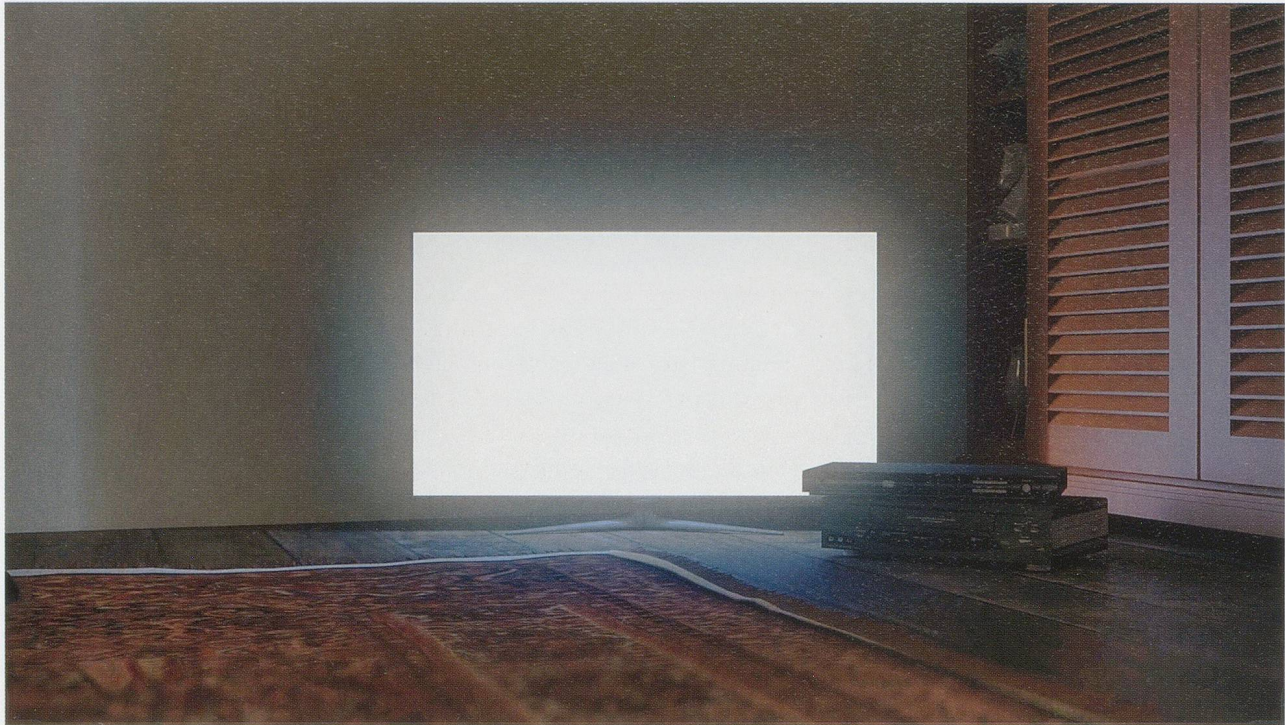


ED ATKINS, *HISSE*, 2015, video projection with 5.1 surround sound, 21 min. 51 sec. /

ZISCHER, Videoprojektion mit 5.1-Raumklang.

shine between cracked lips and the lack of weight perceptible in his movements and his pillow, barely dented by his head; his feet dangle off the end of the bed as if he were levitating.

This bedroom is the first complete environment Atkins has created for an avatar, but there seems to be little relationship between the two. Classic inspirational posters wall the room: *BELIEVE*, reads one with a kitten clinging to nothing but air; another kitten is encouraged to *HANG IN THERE!* as it dangles from the branch of a tree; *NO FEAR* announces a third above a quote from Helen Keller. On a bookshelf: *Find the Love of Your Life After 50!*, *High Percentage Golf*, *Classic Worship*. The only interaction the figure has with the space around him is with the one object that appears most out of place: the large screen, glowing brightly, on the floor



ED ATKINS, *HISSER*, 2015, video projection with 5.1 surround sound, 21 min. 51 sec. /
ZISCHER, Videoprojektion mit 5.1-Raumklang.

facing the bed. He sits in front of it in his underwear, shuffling through blank notecards. Later, he masturbates to those same cards, only they now picture Rorschach blots—does the idea of the unconscious turn on an avatar without consciousness? The scene is “shot” from his point of view, but as our eyes replace his, our own subjectivity stands in for his lack as we gaze at one ink splotch after another: two clowns in red hats; a bat with its wings spread. Nothing seems to get him off, and he moves on to an image of the Barberini Faun eternally poised in frozen bliss—his antithesis.

Atkins’s avatars are obsessed with the sex they will never experience. As the decapitated head in *US DEAD TALK LOVE* (2012) explains:

Sex, death. Intimacy and its melancholy impossibility. REPRESENTATION—exhumed, upended turned over in hand—either to discover that, IN ACTUAL FACT, it’s not a representation at all but the real thing: a curlicue of eyelash disguised as the pronominal self
—as I, as ‘I’—²⁾

Atkins cuts the comma and collapses “sex, death” into a single inquiry into the troubled sexiness of that pronominal self’s subjectivity. A sense of this *sexdeath* percolates throughout his work as his avatars struggle to get off in those places where they might shove their “I.” In *RIBBONS* (2014), for example, it’s a glory hole with a shaved, flaccid penis placed before it. Later, the hole is a glass set on a table, variously filling with piss, blood, and whiskey, forming a gravitational center for the film that the protagonist resists but from which he cannot break free. He sits at the table; he sits under the table; he leaves the table. Ultimately, he circles back to it, gripped by these holes that might otherwise be formulated as tears in the room’s

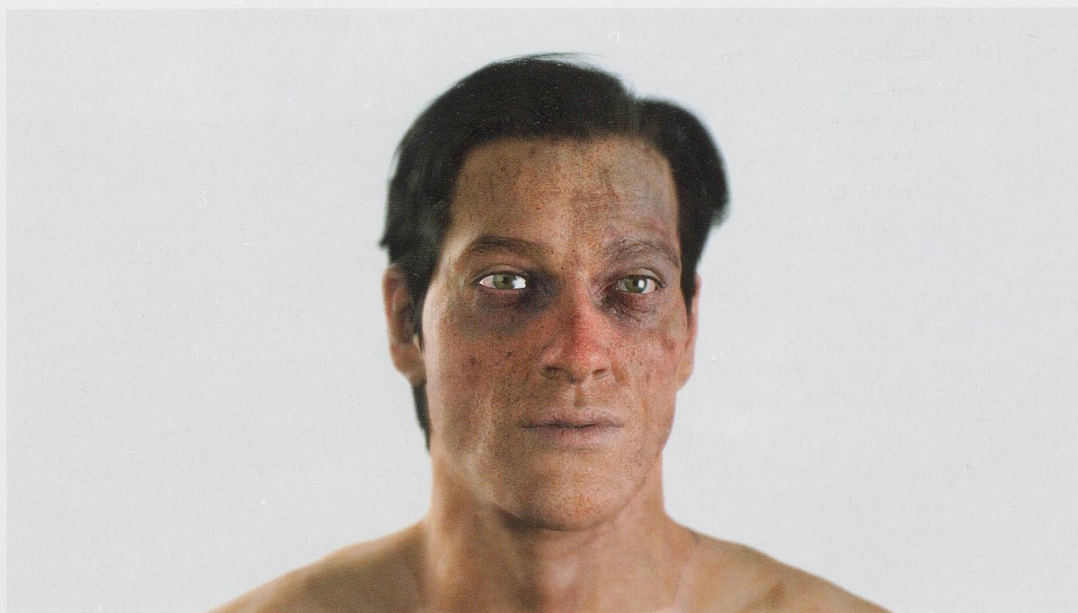
internal logic, escape hatches for the cognitive blowout of booze or the forward motion and release of ejaculation, Shakespeare's "expense of spirit in a waste of shame."

Nothing real is found in Atkins's videos, no *I* except in "I," clipped by the scare quotes of representation. *HISSE*R repeatedly strikes out against its own imperatives to more closely align the form with its content. Midway through the film, the room begins to roll down the screen, appearing again at the top, like an analog television that's lost its vertical hold. Or are there multiple identical rooms? The movement gains momentum, a nausea-inducing pinwheel suburbia. We cut to the figure in bed: "It took me so long to get my feet up off the ground," he sings. He didn't know he was asleep, but does he know he was never alive?

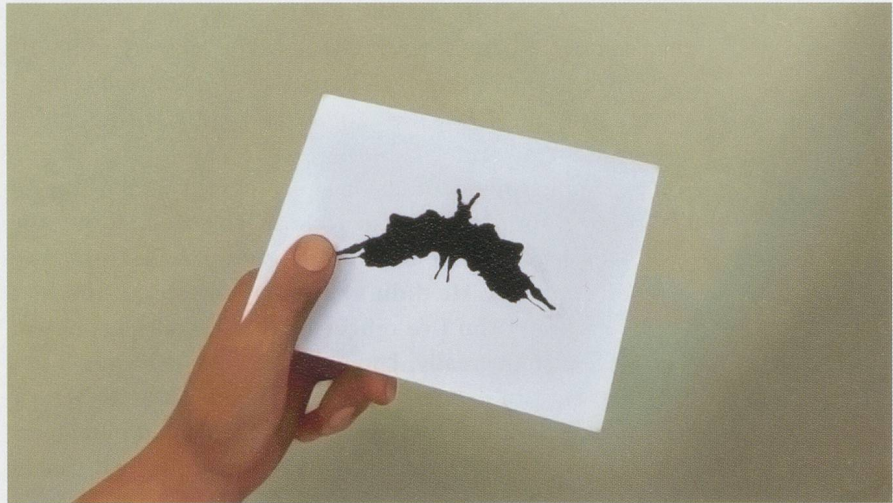
"The comparison I've rehearsed for several years now," Atkins writes, "is that of my videos to cadavers; that, really, I wanted to make cadavers. Literally, dead men."³ He has further said that these dreamers of the big sleep embody Maurice Blanchot's "two versions of the imaginary": the dead body as both "spiritual and immaterial—in remembering and emotional affect" and "the most physically present thing you can imagine: a slumped pile of flesh."⁴ Lifeless but near enough to life to be like us—a Mors of a digital underworld. Susan Sontag described photography as "a material vestige of its subject"—"a trace . . . like a footprint or a death mask."⁵ The death mask is a final imprint of an individual, molded from the body at the moment it has ceased to live and kept for the living to hold off memory's slow degradation of what the dead once looked like, how the person's head occupied space; it preserves the face while reinforcing the absence of the rest. But the indexical relationship that Sontag points to is lost in digital imagery; in lieu of the trace, Atkins's avatars are metaphors for representation. Yet the idea of the death mask returns via the animation process: The avatar's face is three-dimensionally mapped onto the artist's as he performs the lines—in other words, then, the avatar serves as Atkins's own death mask.⁶ He pushes this idea further in his most recent

ED ATKINS, *HISSE*R, 2015, video projection with 5.1 surround sound, 21 min. 51 sec. /

ZISCHER, Videoprojektion mit 5.1-Raumklang.



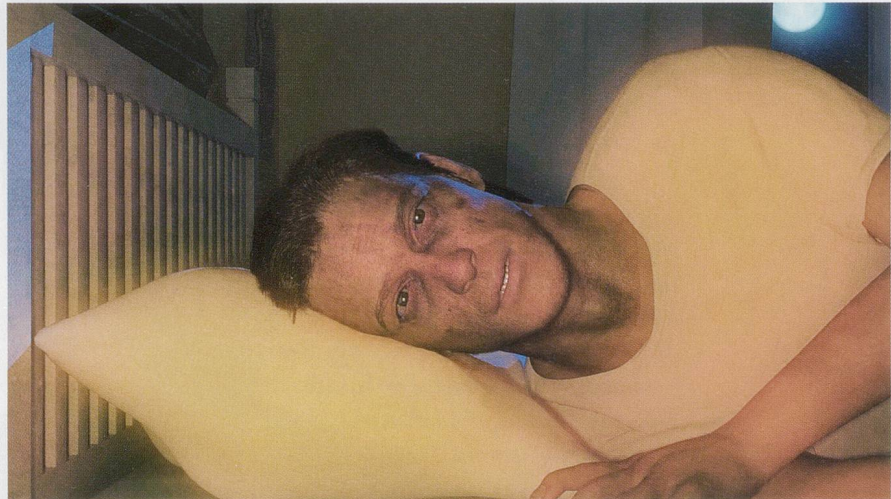
ED ATKINS, *HISSE*, 2015,
video projection with 5.1
surround sound, 21 min. 51 sec. /
ZISCHER, Videoprojektion
mit 5.1-Raumklang.



film, *SAFE CONDUCT* (2016), in which the same avatar—still beaten and bruised—pulls off his face only to reveal another, then another, ad nauseam, like the repeating bedroom.

Atkins wanted to create a dead body that could exist without ever having to die, and in so doing, he has created a digital netherworld for deathless protagonists who struggle to understand the place of their immaterial bodies. Their struggle is made more confusing by the fact that the body these death masks represent is not dead. And while it isn't materially present, its voice certainly is: We hear Atkins breathing, smacking his lips, cracking as he sings; amplified in surround sound, and unaltered by digital effects, he seems to speak directly into our ears. The result is that the artist feels remarkably present. As a kind of death mask, tuned to the unfiltered sound of a living person, his avatars adopt the role of a vexed *memento mori*—literally, “remember that you must die”—but their injunction to the living is now not so clear. Without any past, they become a different kind of memento, one that seems to urge us to “remember to *remember*”—but if the avatar doesn't have a past, what does he want us to remember? Remember to hang in there?

ED ATKINS, *HISSE*, 2015,
video projection with 5.1
surround sound, 21 min. 51 sec. /
ZISCHER, Videoprojektion
mit 5.1-Raumklang.



Near the end of *HISSE*, the room starts to shake. At first the bed appears empty, but then the perspective shifts to a bird's-eye view, and we see the figure once again asleep. Suddenly, a sinkhole forms in the floor, and the bed and the entire contents of the room disappear downward; the screen turns to black. It is as if the weightless avatar has been sucked in by the overwhelming gravitational pull of a black hole. But we emerge from the darkness into clouds and plummet into the sea, accompanied by the squawk of seagulls. The paradox inherent in this undead surrogate of reality is solved: The cadaver is buried without a trace.

1) Maurice Blanchot, "Two Versions of the Imaginary," in *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, ed. P. Adams Sitney, trans. Lydia Davis (Barrytown, New York: Station Hill Press, 1981), 81.

2) Ed Atkins, *Us Dead Talk Love script*, published in —*For the happy man!:* *Collected writing* (London: Whitechapel Gallery, 2013), n.p., www.whitechapelgallery.org/downloads/For_the_happy_man_collected_writings_ed_atkins.pdf (accessed March 21, 2016).

3) Ed Atkins, "Digital Reflex: Avery Singer and Ed Atkins Respond to Texte Zur Kunst," *Texte Zur Kunst*, no. 95 (September 2014), 76.

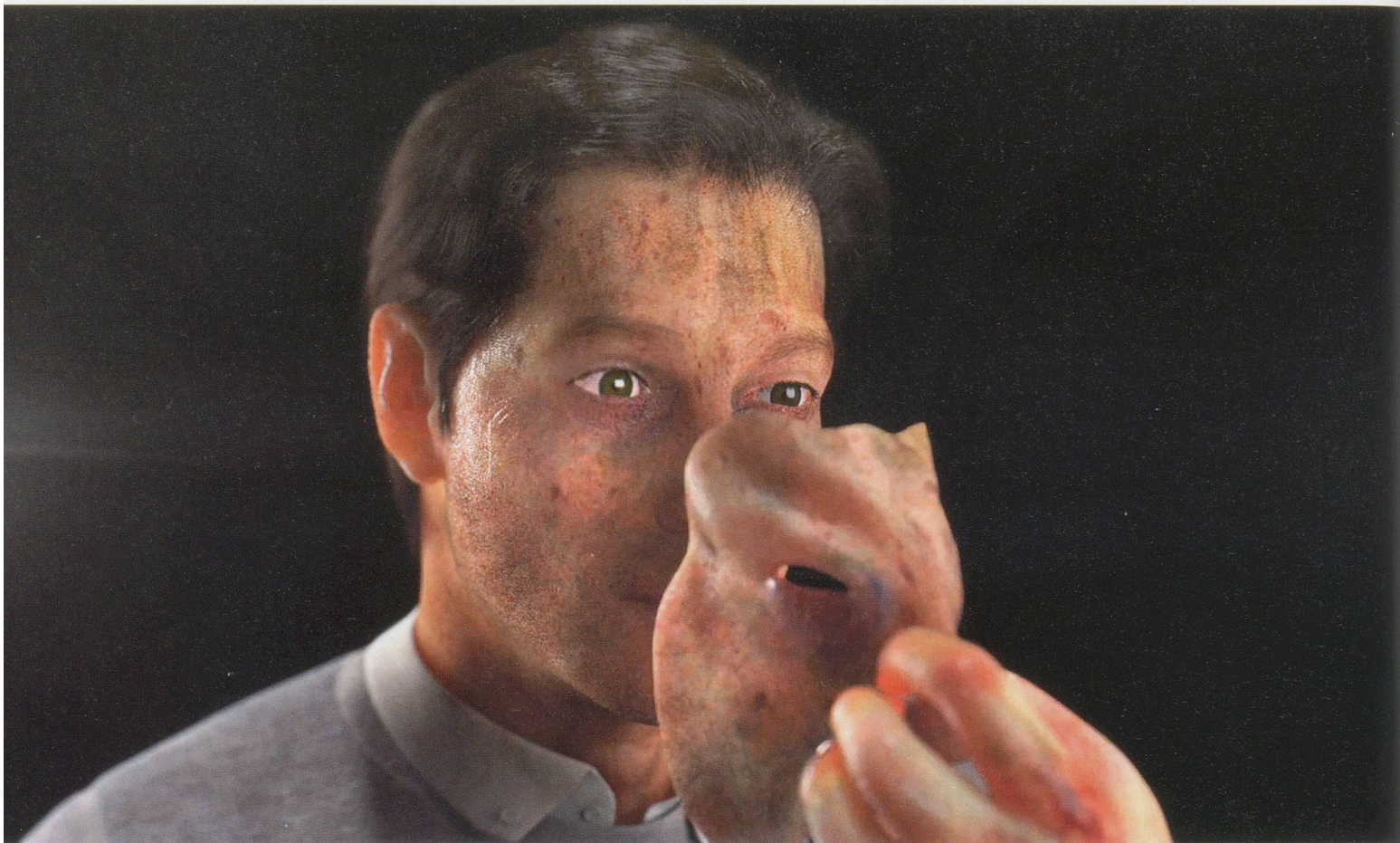
4) Ed Atkins, in Katie Guggenheim, "Interview with Ed Atkins," Chisenhale Gallery, London, September 2012, www.chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/images/EAtkins_Interview.pdf.

5) Susan Sontag, "The Image-World," in *On Photography* (New York: Picador, 1990), 154.

6) It is interesting to note that in 2010, before he started working with avatars, Atkins titled a trilogy of works *DEATH MASK I, II, and III*; the first of these is a screenplay about Madame Tussaud.

ED ATKINS, *HISSE*, 2015, video projection with
5.1 surround sound, 21 min. 51 sec. /
ZISCHER, Videoprojektion mit 5.1-Raumklang.





*ED ATKINS, SAFE CONDUCT, 2016, 3-channel HD film with 5.1 surround sound /
FREIES GELEIT, 3-Kanal-HD-Film mit 5.1-Raumklang.*

 ANDREW DURBIN

Auf den ersten Blick ähnelt das Bild nicht dem Leichnam, doch es könnte sein, dass die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes ist.
 —Maurice Blanchot¹⁾

Die Vermissten

Auf halber Strecke des computeranimierten 22-Minuten-Videos HISSER (Zischer, 2015) von Ed Atkins erwacht in einem schwach beleuchteten Vorstadtschlafzimmer ein Mann in einem kleinen Bett. Den Kopf gegen das Kissen gelehnt, starrt er uns an und singt zu einem stimmungsvollen Klavierstück vor sich hin: «Ich wusste nicht, dass ich geschlafen habe.» Wir auch nicht. Als wir ihm das erste Mal begegneten, spazierte er nackt und «Stranger in Paradise» pfeifend über den leuchtend weissen Bildschirm eines Flachbildfernsehers auf dem Zimmerfussboden – wie in einem vorab animierten Himmel, oder Traum. «Ich weiss nicht recht, was ich sagen soll», murmelt er, dabei hat es Atkins' Avataren noch nie an Dingen gefehlt, über die sie reden können, und auch bei diesem Kerl hier erweist sich die Beteuerung als nicht ganz zutreffend: «Entschuldigung, tut mir leid», wiederholt er, anscheinend ohne zu wissen, warum. Entschuldigt er sich vielleicht für seine Nichtexistenz?

In Atkins' Gesamtwerk hat dieser spezielle Avatar nach HAPPY BIRTHDAY!! (Alles Gute zum Geburtstag!!, 2014) in HISSER seinen zweiten Auftritt. Die Avatare des Künstlers sind mit der Zeit zwar zunehmend realistischer geworden, aber auch immer weniger wortgewandt. Die blumigen Monologe und Gedichtrezitationen sind verschwunden, alles, was bleibt, sind Gestotter, traurige Lieder und jämmerliche Entschuldigungen, abgestimmt auf ein weidwundes, direkt in die Kamera gerichtetes Mienenspiel. Vielleicht ist deshalb sein Gesicht blutunterlaufen und lila, eine Landschaft aus blau geschwollenen Augen und geplatzten Äderchen. Seine Falten und Poren sind so gut gemacht, dass sie «lebensecht» wirken, so verblüffend *wie Fleisch*. Und doch sind sie weit davon entfernt, wie die gespenstisch perlmuttartigen Zähne deutlich machen, die zwischen aufgesprungenen Lippen strahlen, und auch der Mangel an

 ANDREW DURBIN ist der Autor der Textsammlung *Mature Themes* (Nightboat, 2014) und lebt in New York.



ED ATKINS, *SAFE CONDUCT*, 2016, 3-channel HD film with 5.1 surround sound /
FREIES GELEIT, 3-Kanal HD-Film mit 5.1-Raumklang.

Körpergewicht zeigt, der sich in den Bewegungen des Avatars äussert – und in dem Kissen, das von seinem Kopf kaum eingedrückt wird; seine Füsse baumeln über das Fussende des Bettes, als würde er schweben.

Dieses Schlafzimmer ist die erste komplette Umgebung, die Atkins für einen Avatar geschaffen hat, doch scheint es zwischen Figur und Raum kaum eine Verbindung zu geben. Klassische Motivationsplakate pflastern die Wände: GLAUBE, heisst es da über dem Bild eines Katzenbabys, das sich ausschliesslich an Luft klammert; HALTE DURCH!, wird ein anderes Kätzchen angefeuert, das am Ast eines Baums hängt; KEINE ANGST, verkündet ein dritter Leitspruch über einem Zitat der Schriftstellerin Helen Keller. Auf einem Bücherregal: *Find the Love of Your Life After 50!*, *High Percentage Golf*, *Classic Worship*. Das einzige Objekt in seiner Umgebung, mit dem der Avatar interagiert, ist ausgerechnet das scheinbar deplatzierteste von allen: der grosse, hell leuchtende, dem Bett zugewandte Bildschirm auf dem Boden. In Unterwäsche sitzt er davor und mischt leere Karteikarten. Später masturbiert er zu denselben Karten, nur dass sie jetzt Rorschachbilder zeigen. Turnt die Vorstellung des Unbewussten einen Avatar ohne Bewusstsein an? Die Szene ist aus seiner Sicht «gedreht», doch da unser Blick den seinen ersetzt, springt unsere eigene Subjektivität für seinen Mangel ein, während wir einen Tintenkleck nach dem anderen betrachten: zwei Clowns mit roten Hüten, eine Fledermaus mit ausgebreiteten Flügeln. Nichts scheint ihn zum Höhepunkt zu bringen, also geht er zu einem Bild des Barberinischen Fauns über, dem Inbegriff der in ewigem Gleichgewicht erstarrten Glückseligkeit – seinem Gegenbild.

Atkins' Avatare sind besessen von dem Sex, den sie niemals erleben werden. Wie der abgetrennte Kopf in *US DEAD TALK LOVE* (Wir Toten sprechen von Liebe, 2012) erklärt: *Sex, Tod. Intimität und ihre schwermütige Unmöglichkeit.*

DARSTELLUNG – *exhumiert, hochkant in der Hand herumgedreht* – beides, um festzustellen, dass die Darstellung **FAKTISCH** überhaupt keine ist, sondern Wirklichkeit: der Schnörkel einer Wimper getarnt als das pronominale Ich

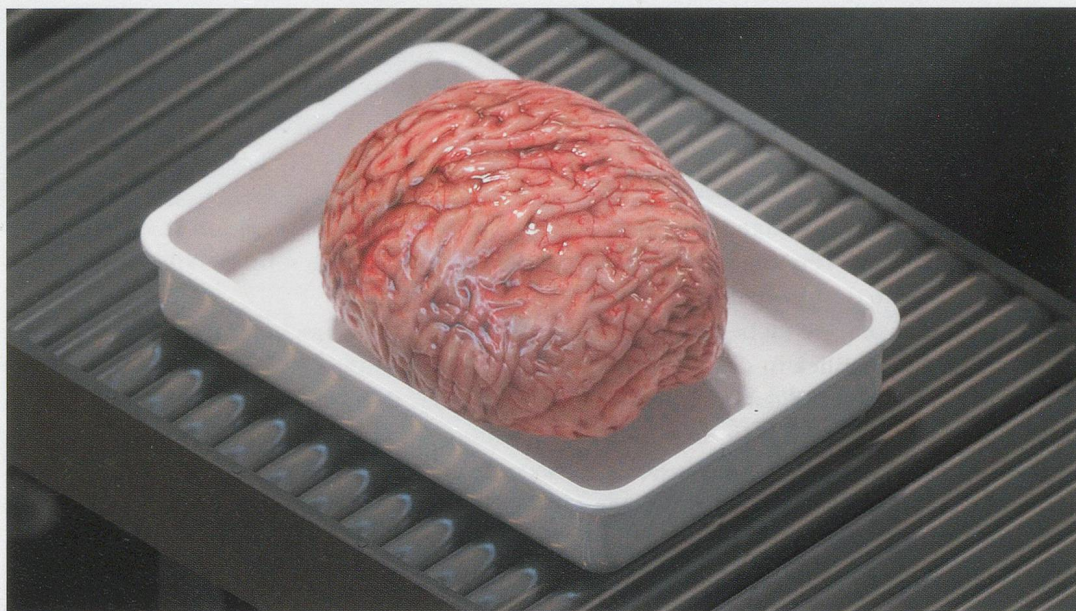
– als Ich, als «Ich» –²⁾

Atkins streicht das Komma und verschmilzt «Sex, Tod» zu einer Untersuchung des gestörten Sex-Appeals, unter dem die Subjektivität dieses pronominalen Ichs leidet. Ein Gefühl für diesen *Sextod* durchdringt sein gesamtes Werk, wenn seine Avatare sich mühen, an allen Orten, in die sie womöglich ihr «Ich» schieben, zum Orgasmus zu kommen. In *RIBBONS* (Bänder, 2014) zum Beispiel ist ein rasierter, schlaffer Penis vor einem *Glory Hole* platziert. Später ist das Loch ein Glas auf einem Tisch, das sich abwechselnd mit Urin, Blut oder Whisky füllt und für den Film ein Gravitationszentrum bildet, dem der Protagonist widersteht, ohne sich jedoch von ihm losreißen zu können. Er sitzt an dem Tisch; er sitzt unter dem Tisch; er verlässt den Tisch. Am Ende bewegt er sich im Kreis zu ihm zurück, ergriffen von diesen Löchern, die andernfalls als Tränen in der inneren Logik des Raums formuliert sein könnten, als Notausstiege für den kognitiven Alkohol-Blow-out oder den Vorwärtsdrall der erlösenden Ejakulation, die Shakespeare als «der Seelen Tod in schimpflicher Zerstörung» bezeichnete.

Nichts Echtes findet sich in Atkins' Videos, kein *Ich* ausser im «Ich», das er in die modalisierenden Anführungszeichen der Darstellung setzt. *HISSER* teilt wiederholt gegen seine eigenen Imperative aus, um die Form stärker auf ihren Inhalt auszurichten. Mitten im Film beginnt der Raum die Leinwand hinabzurollen und oben wieder aufzutauchen, wie bei einem analogen Fernseher, dessen vertikaler Bildfang gestört ist. Oder gibt es mehrere identische Räume? Der Bilddurchlauf wird schneller, ein rotierendes Vorstadtszenario, das Übelkeit verursacht. Wir schneiden zu dem Kerl im Bett: «Ich habe so lange gebraucht, um meine Füße in Bewegung zu setzen», singt er. Er wusste nicht, dass er geschlafen hat, aber weiss er, dass er nie gelebt hat?

ED ATKINS, *SAFE CONDUCT*, 2016, 3-channel HD film with 5.1 surround sound /

FREIES GELEIT, 3-Kanal HD-Film mit 5.1-Raumklang.



«Seit einigen Jahren mittlerweile erprobe ich den Vergleich zwischen meinen Videos und Kadavern», schreibt Atkins, «in dem Sinne, dass ich eigentlich vorhatte, Kadaver herzustellen. Tote Menschen. Selbstverständlich im Wortsinne.»³⁾ In diesen Träumern des grossen Schlafs sieht Atkins zudem Maurice Blanchots «zwei Fassungen des Bildlichen» verkörpert: den Leichnam, der sowohl «auf geistige und immaterielle Weise – in der Erinnerung und emotionalen Erregung» agiert als auch «die leibhaftigste Präsenz» darstellt, «die man sich vorstellen kann: einen zusammengesackten Haufen Fleisch.»⁴⁾ *Leblos*, aber lebensnah genug, um wie wir zu sein – ein Mors einer digitalen Unterwelt. Susan Sontag beschrieb die Photographie als «eine materielle Spur ihres Gegenstands» – «eine Spur [...] wie ein Fussabdruck oder eine Totenmaske».⁵⁾ Die Totenmaske ist der letzte Abdruck einer Person. In dem Moment vom Körper abgeformt, da das Leben aus ihm gewichen ist, und für die Lebenden bewahrt, um das langsame Schwinden der Erinnerung daran aufzuhalten, wie der Tote einmal aussah, wie sein Kopf den Raum einnahm, konserviert sie das Gesicht und verstärkt die Abwesenheit des restlichen Teils. Die indexikalische Beziehung aber, auf die Sontag verweist, geht in digitalen Bildern verloren; anstelle der Spur sind Atkins' Avatare Metaphern der Darstellung. Und doch kehrt die Idee der Totenmaske über den Umweg des Animationsprozesses wieder zurück: Das Gesicht des Avatars wird dreidimensional auf dem Gesicht des Künstlers abgebildet, während dieser die Texte vorträgt – mit anderen Worten fungiert also der Avatar als Atkins' eigene Totenmaske.⁶⁾ In seinem neuesten Film, *SAFE CONDUCT* (Freies Geleit, 2016), baut Atkins diese Idee weiter aus. Derselbe Avatar – noch immer geschlagen und blutunterlaufen – streift sein Gesicht ab, nur um ein anderes zu offenbaren, dann noch eins, bis zum Abwinken, wie das sich wiederholende Schlafzimmer.

Atkins wollte einen Leichnam erschaffen, der existieren kann, ohne jemals sterben zu müssen, und hat dabei ein digitales Totenreich für unsterbliche Protagonisten kreiert, die darum ringen, den Platz ihrer immateriellen Körper zu begreifen. Die Tatsache, dass der Körper, den diese Totenmasken repräsentieren, nicht tot ist, macht ihr Ringen noch verwirrender. Und während er stofflich nicht anwesend ist, ist seine Stimme es sehr wohl: Wir hören Atkins atmen, mit den Lippen schmatzen, sich beim Singen überschlagen; in Surround-Sound verstärkt und nicht durch Digitaleffekte verfälscht, scheint er uns direkt in die Ohren zu sprechen – mit dem Ergebnis, dass der Künstler sich bemerkenswert präsent anfühlt. Als eine Art Totenmaske, die auf den ungefilterten Klang einer lebenden Person eingestellt ist, nehmen seine Avatare die Rolle eines verärgerten *Memento mori*, eines buchstäblichen «Bedenke, dass du sterben musst» an, doch ihre Mahnung an die Lebenden ist jetzt nicht mehr so eindeutig. Ohne jede Vergangenheit werden sie zu einer anderen Art von *Memento*, das uns zu drängen scheint: «Bedenke, dass du *dich erinnern* musst.» Wenn aber der Avatar gar keine Vergangenheit hat, woran sollen wir uns nach seinem Willen dann erinnern? Etwa daran, durchzuhalten?

Gegen Ende von *HISSE* beginnt der Raum zu beben. Zuerst erscheint das Bett leer, doch dann schwenkt der Blick in die Vogelperspektive, und wir sehen die Figur erneut im Schlaf. Plötzlich bildet sich im Fussboden ein Krater, in dem das Bett und der gesamte Rauminhalt nach unten verschwinden; die Leinwand wird schwarz. Es ist, als wäre der Avatar von der überwältigenden Gravitationskraft eines schwarzen Lochs eingesogen worden. Doch dann geht die Dunkelheit in Wolken über, und wir stürzen von Möwengekreische begleitet ins Meer. Das Paradox, das in dieser untoten Ersatzrealität angelegt war, ist aufgelöst: Der Kadaver wurde ohne eine Spur begraben.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

ED ATKINS, *SAFE CONDUCT*, 2016, 3-channel

HD film with 5.1 surround sound /

FREIES GELEIT, 3-Kanal HD-Film mit 5.1-Raumklang.



1) Maurice Blanchot, *Die zwei Fassungen des Bildlichen*, hrsg. und aus dem Französischen übersetzt von Hinrich Weidemann, [Berlin]: Potlatch Books, 2007, S. 11.

2) Ed Atkins, «Us dead talk love, 2012», Skript, veröffentlicht in ders., *—For the happy man! Collected writing*, London: Whitechapel Gallery, 2013, o. S., www.whitechapelgallery.org/downloads/For_the_happy_man_collected_writings_ed_atkins.pdf (letzter Zugriff 4. April 2016).

3) Ed Atkins, «Digitale Reflexe: Texte zur Kunst befragt Avery Singer und Ed Atkins», in *Texte Zur Kunst*, Nr. 95 (September 2014), S. 77, <https://www.textezurkunst.de/95/digitale-reflexe-ed-atkins-avery-singer/> (letzter Zugriff 4. April 2016).

4) Ed Atkins zit. n. Katie Guggenheim, «Interview with Ed Atkins», Chisenhale Gallery, London, September 2012, www.chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/images/EAtkins_Interview.pdf (letzter Zugriff 4. April 2016).

5) Susan Sontag, «Die Bilderwelt», *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer, 2016, S. 147.

6) Interessanterweise gab Atkins, noch bevor er mit Avataren zu arbeiten begann, einer Werktrilogie aus den Jahren 2010/11 den Titel *DEATH MASK* (Totenmaske) I, II und III; der erste Teil ist ein Drehbuch über Madame Tussaud.

ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014, 3-channel HD video (4:3 in 16:9) with 3 4.1 channel surround soundtracks, 13 min. / BÄNDER, 3-Kanal HD-Video (4:3 als 16:9) mit 3 4.1 Raumklang-Tonspuren.



LESLIE JAMISON

He's a digital man, computer-generated. He seems to be suffering, or perhaps just insufferable. He sits with a cigarette in one hand and a beer in the other, croaking along to a Randy Newman song about lone-

LESLIE JAMISON is the author of *The Gin Closet*, a novel, and *The Empathy Exams*, a collection of essays.

liness. He crouches beneath a white tablecloth, offering an inane monologue about human existence. He lays his face against a wooden table, surrounded by empty glasses, as the chords of an operatic audio track let loose.

Scribbles cover his naked body like tattoos—I COULD DRINK U, reads one on his throat, with a glass

I'm Not Too Sad to Tell You

drawn beneath it—and he's surrounded by the tropes of a sentimental set piece: a tumbler that keeps getting filled with various shades of booze (the prophecy on his throat come to life); a cigarette ghosting itself to ash; mournful British folk rock that warbles, "I've only sad stories to tell this town / My dreams have withered and died." Sentiment lives on sticky

notes: DON'T DIE. WOUND BOUND. TRUE BROKEN WOUNDED BLUE.

Entering Ed Atkins's three-screen installation *RIBBONS* (2014) is something like walking into a de-based confessional. Each video begins with a door opening to a bright light beyond, with gold block letters hovering among the clouds, like the cover of a mass-market paperback novel about the Rapture. The first screen announces: A DEMAND FOR LOVE. The second: MUTELY DEMAND. The third: HELP ME HOLD. What might it mean to ask someone for love with such bald intention? To ask someone to listen? To ask someone to pay a fucking *moment* of attention?

Our digital man feels the shame of it. "Help me communicate without debasement, darling," he says. We hear fart noises and bar chatter, whining drones like a mosquito in the ear. This guy *is* a mosquito in our ear. That's his project and his plight. He finishes with an apology: "Adam, sorry for that one particularly histrionic horrible mess." And then—with a pffft and a hiss—his head deflates. This digital man was having a moment, but apparently—unless your name is Adam—he wasn't having this moment with *you*.

This is the ham-fisted tyranny that sentimentality gets accused of: *Here is someone's sadness—feel sad for him*. As Jennifer Doyle writes, "The sentimental stands in opposition to the codes of conduct that regulate the social spaces of art consumption, in its messiness, its direct assertion of the world of feeling, and its hopeless association with the low and the popular." She wonders about the terms of this war: "How many times have you seen an artist's . . . lack of sentimentality cited as praise, as if the value of this were self-evident?"¹⁾ The spectacle of someone else's emotional unraveling can be unappealing. In Marina Abramović's video *THE ONION* (1995), the artist eats an entire onion raw—the mess of it spreading across her face, smearing her lipstick—while her voiceover loops through the same list of complaints about her life:

I'm tired of changing planes so often, waiting in the waiting rooms, bus stations, train stations, airports. I am tired of . . . standing around with a glass of plain water, pretending that I am interested in conversation. I am tired of my migraine attacks. Lonely hotel room, room service, long distance telephone calls, bad TV movies. I am tired of always falling in love with the wrong man. I am tired of



ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014, 3-channel
HD video (4:3 in 16:9) with 3 4.1
channel surround soundtracks, 13 min. /
BÄNDER, 3-Kanal HD-Video (4:3 als 16:9)
mit 3 4.1 Raumklang-Tonspuren.

being ashamed of my nose being too big, of my ass being too large, ashamed about the war in Yugoslavia.

Abramović's presentation is odd, challenging, pathetic, ugly. It feels self-indulgent. *Stop eating that fucking onion, then. Stop looping through those complaints.* As Doyle points out, however, emotion functions differently in work made by men, who are less frequently accused of sentimentality and allowed, instead, to follow in the "tradition of sad, melancholy white male artists."² She cites Bas Jan Ader's ironic engagement with this tradition in his three-minute short *I'M TOO SAD TO TELL YOU* (1971). Atkins offers a messier alternative to the deliberate withholding of Ader's piece—a man crying but too sad or discreet to narrate the occasion for his tears—by delivering, instead, his nonsensical verbal abundance: his monologues and shitty cover songs. These don't explain why he's sad, but they show him caught in the abject posture of *trying* to explain, or wanting to be understood. Atkins makes his avatar embarrassingly expressive, as if to push at the limits of what Doyle describes as our socialized willingness "to accept his tears as real" when the artist is male.

We're not always willing to accept them as anything. A concern troll posted about her experience of Atkins's irritating avatar in *US DEAD TALK LOVE* (2012):

I'm left wondering if this is what it's like to be the girlfriend of a young, emotionally fragile, yet egotistical, male artist. There are brief choirs of (digitally produced?) voices that repeat certain words as this whinger regales us with his inner monologue about relationships and "intimacy" without much content or thoughtfulness beyond the solipsistic enjoyment of the sound of his own voice, which is so carefully edited in all of its insipidity.

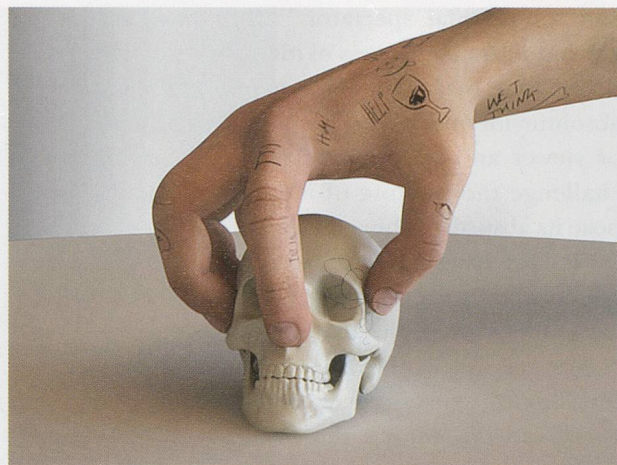
Part of me says, Amen. Another part says, Yes, but. The content of the monologues isn't the point. The avatar talks about someone "defrauding families up and down the coast"; "resuscitating long-dead treasured pets." He says, "I could never simply conflate hiding with cowardice." His words aren't offering profundity but a cheap prefab reproduction of profundity. The point isn't their intelligence but the fact that they want it, just like the visual metaphors that float across the screen, rusted chains in a deep sea of whiskey brown *something*. The feeling is not the feeling of metaphor offered or accomplished—the chains of loneliness or alcoholism—it's more desperate than that. It's a desperate *reaching* for metaphor, clutching at its possibility.

The language is unsettling—even irritating—because it gestures at meaning without delivering it, just as the avatar is unsettling because his face gestures at humanity but isn't human. His features move, but

they are clearly *made*, his voice summons the specter of a sophisticated robot who has managed to feel despite his programming. Everything here lives in the uncanny valley, that strange space of revulsion that holds the almost human—what's us, but not quite.

In these videos, emotion itself has been banished to the uncanny valley: Emotion is almost human but not quite; it attracts and repels at once. Here is all the ridiculous pageantry of emotional expression—the sad cowboy songs and the absurdly caricatured tropes of youthful angst—but we have no stable sense of what is actually being expressed. It's just an uncomfortable emotional field that's getting generated—everything is off, disjointed, interrupted. I feel unsettled and betrayed and disappointed. All the things I want are withheld: insight, narrative, humanity. I'm forced into the non-progressive, non-narrative, non-redemptive; the space of *almost*.

Eve Kosofsky Sedgwick argues that the modern critique of sentimentality faults the “tacitness and non-accountability of the identification between sufferer



ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014, 3-channel
HD video (4:3 in 16:9) with 3 4.1
channel surround soundtracks, 13 min. /
BÄNDER, 3-Kanal HD-Video (4:3 als 16:9)
mit 3 4.1 Raumklang-Tonspuren.



and sentimental spectator.”³⁾ But these videos are playing with that process of identification rather than peddling it. Instead of constructing a false premise of absolute identification—between artist and viewer, or viewer and suffering subject—they explode and challenge the premise of identification entirely, expose its absurdity, show the gauche strain of reaching for it. How can we identify with this unlikable avatar? We constantly want to get away from him. But there are always *three* of him emoting at once.

We are not in the presence of pain so much as the idea of expressing it. *Help me communicate without debasement, darling.* But this work is all about debasement—the debasement of communication itself.

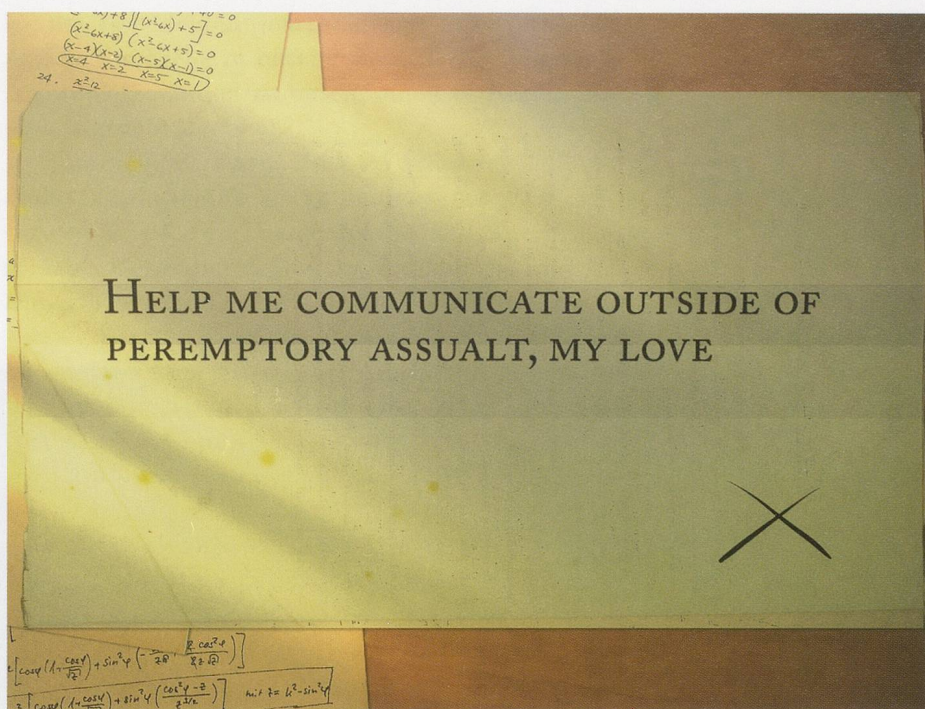
The vapid monologues dramatize the spectacle of speaking feeling, and the shame of it—the ponderous tones of our feeble attempt to get melancholy with each other just because we can’t stand to stay alone in it, and the embarrassment of that transaction. *Sorry for that one particularly histrionic horrible mess.* At one point, we hear heavy breathing: a voice exhausted by all its monologuing. Then suddenly, he deflates; there was nothing inside all along.

This isn’t art about intimacy in the digital era; it’s using the digital form to illuminate something much closer to the core of intimacy itself—how we seek it from each other and from art; how we can experience simultaneous attraction and revulsion to ex-

ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014, 3-channel HD video (4:3 in 16:9) with 3 4.1 channel surround soundtracks, 13 min. /

BÄNDER, 3-Kanal HD-Video (4:3 als 16:9) mit 3 4.1 Raumklang-Tonspuren.





ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014,
3-channel HD video (4:3 in 16:9)
with 3 4.1 channel surround
soundtracks, 13 min. /
BÄNDER, 3-Kanal HD-Video
(4:3 als 16:9) mit 3 4.1
Raumklang-Tonspuren.

pressions of feeling. This pathetic avatar is a chance to reckon with how violently we flee the possibility of the sentimental—its specter lurking on the horizon, rising like a full, glowing moon over the tumblers on the table, rising like a bald head regarding a skull.

Is all this just poking fun at the tropes of angst and melodrama? Or is it a critique of a critique—a rejection of the knee-jerk rejection of the sentimental? For me, the weirdest moments in these videos are when they stop being a negation; those moments when identification sets up shop in the most inhospitable climate and happens *anyway*. I feel for this digital avatar not when he says that he's sad, but when he apologizes for saying so; he's an avatar who knows how unappealing his sad-sack persona is. I don't feel for him because DON'T DIE is written on his forehead, but because it's written backward: The message is meant for him—looking in the mirror, telling himself not to die—not for me. Maybe he *does* die at the end: my egotistical boyfriend, my run-on heart, my deflated balloon.

Part of me feels foolish and ashamed because early on in one of the videos, there's a brief moment

when his face crumples. I know he'll deflate, and I listen anyway. I know he's not real, and I listen anyway. I want to believe not in what he's saying, but in the moment I'm having with him. I'm not Adam, but I'm here, just across the screen. *Art* doesn't satisfy desire or dull it; it's simply another way it manifests, and the question of performing pain isn't just a question of making art: Genuine hurt—in order to get expressed—always requires its own performance. Atkins recognizes the simultaneous shame and the necessity of this act: We try to build something real enough to say what we want to say, an animation or a sentence or a bald head covered with chicken scratch. It isn't real enough; it can't say anything; and we listen anyway.

1) Jennifer Doyle, *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art* (Durham, NC: Duke University Press, 2013), 77, 80.

2) *Ibid.*, 88.

3) Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley, CA: University of California Press, 1990), 151.

Ich
bin
nicht
zu
traurig,
um
es
dir
zu
sagen

LESLIE JAMISON

Er ist ein digitaler Mann, computergeneriert. Er scheint zu leiden oder ist vielleicht nur unerträglich. Mit einer Zigarette in der einen und einem Bier in der anderen Hand sitzt er da und quakt zu einem Randy-Newman-Song über Einsamkeit vor sich hin. Er kauert unter einer weissen Tischdecke und offeriert uns einen geistlosen Monolog über das menschliche Dasein. Er legt sein Gesicht auf einen Holztisch voller leerer Gläser, während die Tonspur opernhafte Akkorde von sich gibt.

Wie Tattoos übersäen Kritzeleien seinen nackten Oberkörper – auf seinem Hals etwa steht, mit einem Glas darunter: ICH KÖNNTE DICH TRINKEN –, während die klassischen Zutaten für ein sentimentales Rührstück ihn umgeben: ein Glas, das laufend mit verschiedenen Sorten Alkohol gefüllt wird (und die Vorhersage auf seinem Hals zum Leben erweckt); eine Zigarette, die sich wie von Geisterhand zu Asche zersetzt; schwermütige Lieder, die trällern: «Ich habe dieser Stadt nur traurige Geschichten zu erzählen ... Meine Träume sind verkümmert und sterben.» Empfindung lebt auf Klebezetteln: STIRB NICHT. AUF KRÄNKUNG FIXIERT. WAHR GEBROCHEN VERWUNDET TRAUIG.

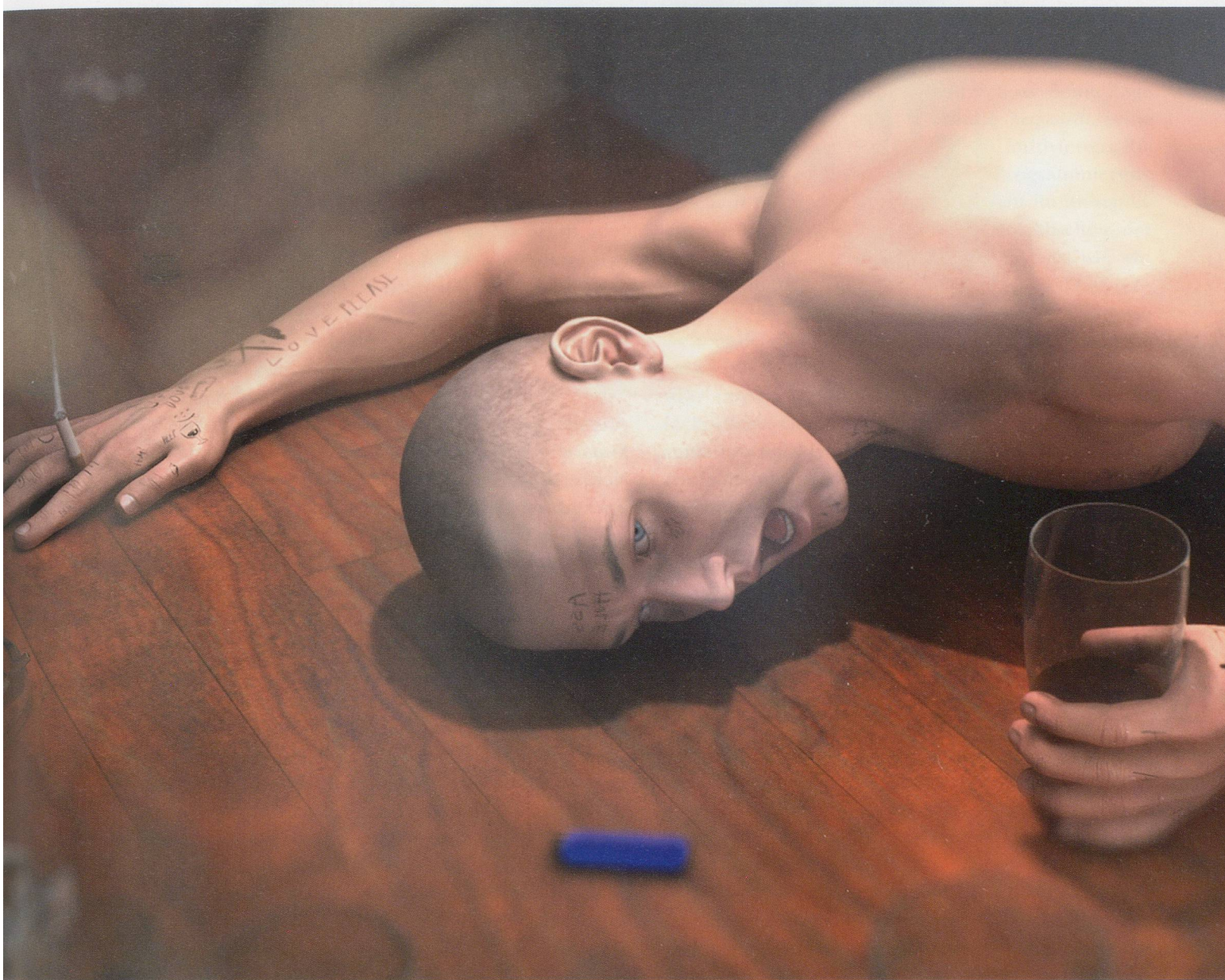
Die 3-Kanal-Installation RIBBONS (Bänder, 2014) von Ed Atkins zu betreten, ähnelt dem Gang in einen entwürdigten Beichtstuhl. Jedes Video beginnt mit einer Tür, hinter der im grellen Licht goldene Blockbuchstaben zwischen Wolken schweben wie auf dem Cover eines billigen Taschenbuchromans über die Entrückung. Die erste Leinwand verkündet: EIN VERLANGEN NACH LIEBE. Die zweite: STUMMES VERLANGEN. DIE DRITTE: HILF MIR FESTHALTEN. Was

LESLIE JAMISON ist die Autorin von *The Gin Closet*, einem Roman, und dem Essayband *Die Empathie-Tests*.

könnte es bedeuten, jemanden mit so unverhüllter Absicht um Liebe zu bitten? Jemanden zu bitten zuzuhören? Jemanden zu bitten, einen verickten *Moment* lang achtzugeben?

Unser digitaler Mann fühlt die Schande. «Hilf mir ohne Entwürdigung zu kommunizieren, Darling», sagt er. Wir hören Furzgeräusche und Kneipengespräche, Gejammer dröhnt wie eine Mücke im Ohr. Dieser Typ *ist* eine Mücke in unserem Ohr. Das ist

ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014, 3-channel HD video (4:3 in 16:9) with 3 4.1 channel surround soundtracks, 13 min. /
BÄNDER, 3-Kanal HD-Video (4:3 als 16:9) mit 3 4.1 Raumklang-Tonspuren.



ED ATKINS, RIBBONS, 2014, 3-channel HD video (4:3 in 16:9) with 3 4.1 channel surround soundtracks, 13 min. /

BÄNDER, 3-Kanal HD-Video (4:3 als 16:9) mit 3 4.1 Raumklang-Tonspuren.



sein Projekt und seine Misere. Er schliesst mit einer Abbitte: «Adam, es tut mir leid wegen dieser einen besonders theatralischen entsetzlichen Schweine-rei.» Und dann – mit einem Pfiff und einem Zischen – entweicht die Luft aus seinem Kopf. Dieser digitale Mann hatte seinen Moment, aber anscheinend – es sei denn, Sie heissen Adam – hatte er ihn nicht mit Ihnen.

Das ist die ungeschickte Tyrannei, die man der Empfindsamkeit vorwirft: *Hier ist jemandes Traurigkeit – bedauern Sie ihn.* Wie Jennifer Doyle schreibt: «Das Sentimentale steht in Opposition zu den Verhaltensnormen, die die sozialen Räume des Kunstkonsums regeln – es ist chaotisch, verschafft der Gefühlswelt unmittelbare Geltung und ist hoffnungslos mit dem Niederen und dem Populären verknüpft.» Doyle macht sich Gedanken über die Bedingungen dieses Krieges: «Wie oft schon hat man erlebt, dass ein Künstler ... für seine mangelnde Empfindsamkeit gelobt wurde, als wäre sie ein selbstverständlicher

Wert?»¹⁾ Jemandem dabei zuzusehen, wie er oder sie sich emotional auszieht, kann ein unappetitliches Spektakel sein. In ihrem Video THE ONION (Die Zwiebel, 1995) verspeist die Künstlerin Marina Abramović eine ganze rohe Zwiebel – die sich über ihr Gesicht verteilt und ihren Lippenstift verschmiert –, während ihre Stimme aus dem Off die immer gleiche Liste von Beschwerden über ihr Leben abspult:

Ich habe es satt, so oft umzusteigen, in den Wartesälen, Busbahnhöfen, Bahnhöfen und Flughäfen zu warten. Ich habe es satt ... mit einem Glas Wasser herumzustehen und so zu tun, als würde mich Konversation interessieren. Ich habe meine Migräneanfälle satt. Einsames Hotelzimmer, Zimmerservice, Ferngespräche, schlechte Fernsehfilme. Ich habe es satt, mich immer in den falschen Mann zu verlieben. Ich habe es satt, mich für meine zu grosse Nase zu schämen, für meinen zu grossen Hintern, für den Krieg in Jugoslawien.

Abramovićs Vorführung ist merkwürdig, herausfordernd, mitleiderregend, hässlich. Sie fühlt sich

masslos an. *Dann hör doch auf, diese verdammte Zwiebel zu essen. Hör auf, dich ununterbrochen zu beschweren.* Wie Doyle indes betont, funktioniert Emotion anders, wenn die Kunst von Männern stammt, die weniger oft der Sentimentalität bezichtigt werden und stattdessen in der «Tradition trauriger, melancholischer weisser männlicher Künstler» agieren dürfen.²⁾ Dazu zitiert sie Bas Aders ironische Auseinandersetzung mit dieser Tradition in seinem dreiminütigen Kurzfilm I'M TOO SAD TO TELL YOU (Ich bin zu traurig, um es dir zu sagen, 1971). Atkins setzt der bewussten Enthaltung in Aders Werk – einem Weinenden, der jedoch zu traurig oder diskret ist, um den Grund für seine Tränen zu nennen – eine schmutzigere Alternative entgegen, indem er stattdessen seine sinnfreie Wortfülle abliefert: seine Monologe und beschissenen Coversongs. Die erklären zwar nicht, warum er traurig ist, aber sie zeigen ihn gefangen in der erbärmlichen Pose, eine Erklärung zu *versuchen* oder verstanden werden zu wollen. Atkins verleiht seinem Avatar eine beschämende Ausdruckskraft, so als lote er die Grenzen eines Phänomens aus, das Doyle als unsere sozialisierte Bereitschaft bezeichnet, «seine Tränen als echt zu akzeptieren», wenn der Künstler männlich ist.

Nicht immer sind wir bereit, sie als irgendetwas zu akzeptieren. Ein weiblicher Bedenkentroll postete über ihr Erleben des irritierenden Avatars in Atkins' US DEAD TALK LOVE (Wir Toten sprechen von Liebe, 2012):

Ich frage mich, ob es sich wohl so anfühlt, die Freundin eines jungen, emotional anfälligen, aber geltungsbedürftigen männlichen Künstlers zu sein. Man hört kurze Chöre von (digital erzeugten?) Stimmen, die bestimmte Wörter wiederholen, während dieser Jammerlappen uns mit seinem inneren Monolog über Beziehungen und «Intimität» ohne viel Inhalt oder Tiefgang jenseits der solipsistischen Freude am Klang seiner eigenen Stimme unterhält, die in all ihrer Geistlosigkeit so sorgfältig bearbeitet ist.

Ein Teil von mir sagt: *Amen*, ein anderer sagt: *Ja, aber*. Auf den Inhalt der Monologe kommt es nicht an. Der Avatar redet über jemanden, der «die Küste rauf und runter Familien betrügt» und «seit Langem verstorbene, geliebte Haustiere wiederbelebt». Er sagt: «Ich konnte Verstecken nie bloss mit Feigheit verbinden.» Seine Worte bieten keine Tiefe, sondern

eine billige, vorgefertigte Nachbildung von Tiefe. Es geht nicht um die Intelligenz der Worte, sondern um die Tatsache, dass sie intelligent sein *wollen*, so wie die Bildmetaphern, die über die Leinwand gleiten, rostige Ketten in einem tiefen Meer von whiskybraunem *Etwas*. Das Gefühl ist nicht das Gefühl von dargebotenen oder vollendeten Metaphern – den Ketten der Einsamkeit oder des Alkoholismus –, es ist verzweifelter als das. Es ist ein verzweifelter *Greifen* nach Metaphern, ein sich an ihre Möglichkeit Klammern.

Die Sprache ist verstörend, ja ärgerlich, weil sie Bedeutung vorspielt, ohne sie zu liefern, genauso wie der Avatar verstört, weil sein Gesicht Menschlichkeit vorspielt, aber nicht menschlich ist. Seine Züge bewegen sich, sind aber eindeutig *hergestellt*, seine Stimme beschwört den Geist eines kultivierten Roboters herauf, der es trotz seiner Programmierung geschafft hat zu fühlen. Alles hier lebt im unheimlichen Tal, diesem seltsamen Raum der Abscheu, der das beinahe Menschliche birgt – das so ist wie wir, aber nicht ganz.

In diesen Videos wurde die Emotion selbst ins unheimliche Tal verbannt: Gefühle sind beinahe menschlich, aber nicht ganz; sie wirken anziehend und stossen gleichzeitig ab. Wir sehen das ganze lächerliche Gepränge der Gefühlsausdrücke – die traurigen Cowboylieder und die bis ins Absurde karikierten bildlichen Ausdrücke jugendlicher Angst –, doch uns fehlt ein solides Gefühl für das wirklich Ausgedrückte. Was erzeugt wird, ist nichts weiter als ein unbehagliches emotionales Feld – alles ist aus, zerrissen, unterbrochen. Ich fühle mich verunsichert und verraten und enttäuscht. Alles, was ich will, wird mir vorenthalten: Einsicht, Erzählung, Menschlichkeit. Ich werde ins Nichtfortschreitende, Nichterzählerische, Nichterlösende gezwungen – in den Raum des *Beinahe*.

Eve Kosofsky Sedgwick argumentiert, dass die moderne Kritik der Empfindsamkeit das «Implizite und Nichterklärliche der Identifikation zwischen dem Leidenden und dem sentimental Zuschauer» beanstandet.³⁾ Atkins' Videos dagegen spielen eher mit diesem Prozess der Identifikation, als ihn feilzubieten. Anstatt eine falsche Prämisse von absoluter Identifikation aufzustellen – zwischen Künstler und Betrachter oder Betrachter und leidendem Subjekt –,

sprengen und hinterfragen sie die Prämisse der Identifikation komplett, entlarven ihre Absurdität und führen den unbeholfenen Kraftakt vor, nach ihr zu greifen. Wie können wir uns mit diesem unsympathischen Avatar identifizieren? Wir wollen ihm unentwegt entkommen. Doch ständig sind da *drei* von ihm, die ihren Gefühlen gleichzeitig freien Lauf lassen.

Wir befinden uns weniger in der Gegenwart des Schmerzes als vielmehr in der Gegenwart der *Idee*, ihn zu äussern. *Hilf mir ohne Entwürdigung zu kommunizieren, Darling*. Dabei handelt dieses Werk von nichts anderem als von Entwürdigung – der Entwürdigung der Kommunikation selbst. Die leeren Monologe dramatisieren das Schauspiel, über Gefühle zu sprechen, und dessen Schande: die gewichtigen Töne unseres kraftlosen Versuchs, miteinander in Melancholie zu verfallen, nur weil wir es nicht aushalten, mit ihr allein zu bleiben, und die Peinlichkeit dieser Transaktion. *Es tut mir leid wegen dieser einen besonders theatralischen entsetzlichen Schweinerei*. An einem Punkt hören wir schweres Atmen. Eine vom ganzen Monologisieren erschöpfte Stimme. Dann, plötzlich, entweicht aus ihm die Luft – sein Inneres war die ganze Zeit über leer.

Dies ist keine Kunst über Intimität im Digitalzeitalter; sie benutzt nur die digitale Form, um auszu-leuchten, was dem Kern der Intimität wesentlich näher ist, nämlich wie wir sie beieinander und bei der Kunst suchen, wie wir uns von Gefühlsäusserungen zugleich angezogen und abgestossen fühlen können. Dieser jämmerliche Avatar ist eine Chance, mit der Frage abzurechnen, wie stürmisch wir vor der Möglichkeit des Sentimentalen fliehen – deren Schemen am Horizont lauert und wie ein voller, leuchtender Mond über den Gläsern auf dem Tisch aufgeht, sich erhebt wie ein Kahlkopf beim Betrachten eines Totenschädels.

Ist all dies nur ein Sichlustigmachen über die Tropen von Angst und Melodrama? Oder ist es eine Kritik einer Kritik – eine Absage an die reflexhafte Ablehnung des Sentimentalen? Für mich sind diese Videos in den Momenten am bizarrsten, wenn sie aufhören,

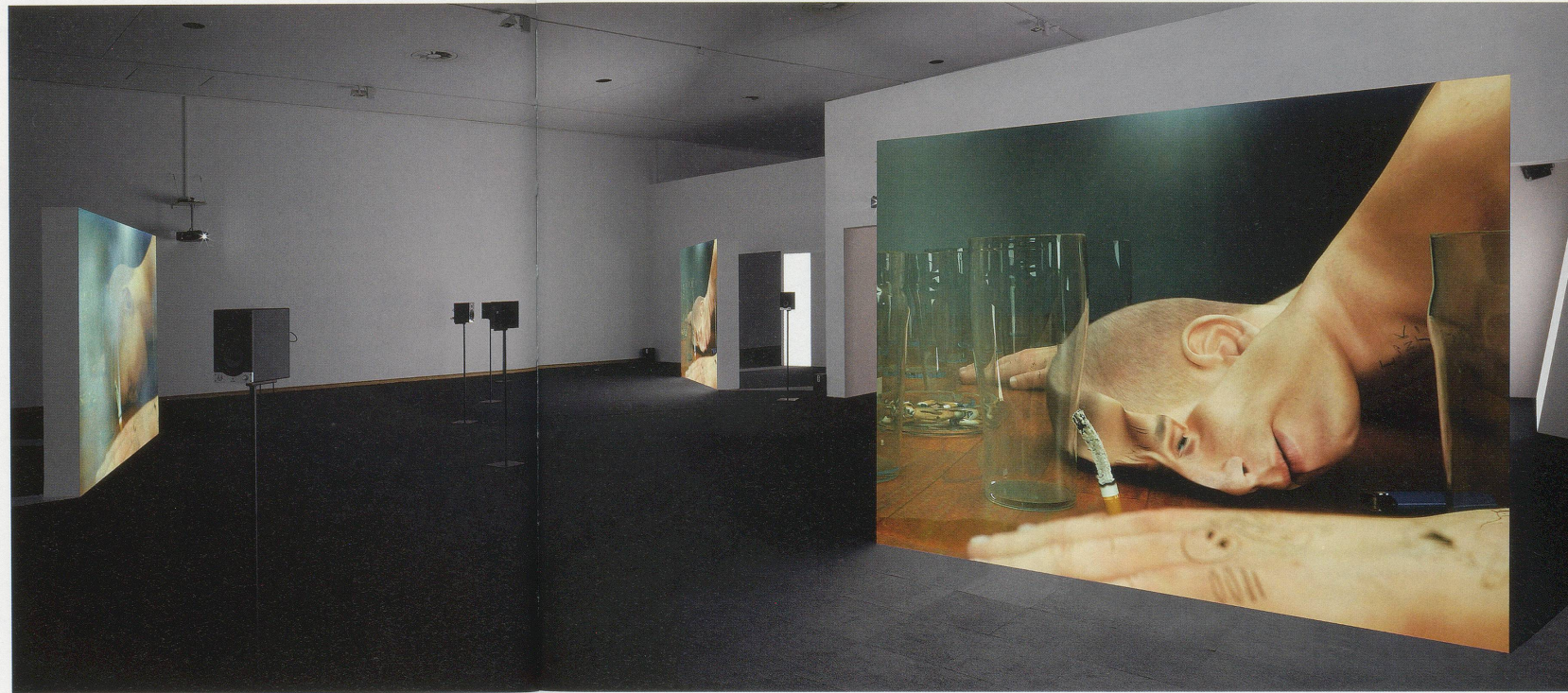
eine Verneinung zu sein; jenen Momenten, wenn die Identifikation im unwirtlichsten Klima ihre Zelte aufschlägt und *so oder so* geschieht. Ich fühle mit diesem digitalen Avatar – nicht wenn er sagt, dass er traurig ist, sondern wenn er sich dafür entschuldigt, dass er es sagt; er ist ein Avatar, der weiss, wie unattraktiv seine trottelige Persona ist. Ich fühle nicht mit ihm, weil auf seiner Stirn STIRB NICHT geschrieben steht, sondern weil es rückwärts geschrieben ist: Die Botschaft gilt ihm – wenn er in den Spiegel sieht und sich selbst ermahnt, nicht zu sterben –, nicht mir. Vielleicht stirbt er am Ende *wirklich*: mein selbstgefälliger Freund, mein übersprudelndes Herz, mein entleerter Ballon.

Ein Teil von mir fühlt sich dumm und beschämt, weil es schon früh in einem der Videos einen kurzen Moment gibt, in dem sein Gesicht einfällt. Ich weiss, ihm wird die Luft ausgehen, und höre trotzdem zu. Ich weiss, er ist nicht echt, und höre trotzdem zu. Ich möchte nicht an das glauben, was er sagt, sondern an den Moment, den ich mit ihm habe. Ich bin nicht Adam, aber ich bin hier, direkt gegenüber der Leinwand. *Kunst* befriedigt kein Verlangen oder schwächt es ab; sie ist bloss ein anderer Zustand, in dem es sich offenbart, und die Frage der Schmerzperformance ist nicht nur eine Frage der Kunstproduktion: Wah- rer Schmerz braucht – um ausgedrückt zu werden – immer seine eigene Performance. Atkins erkennt die

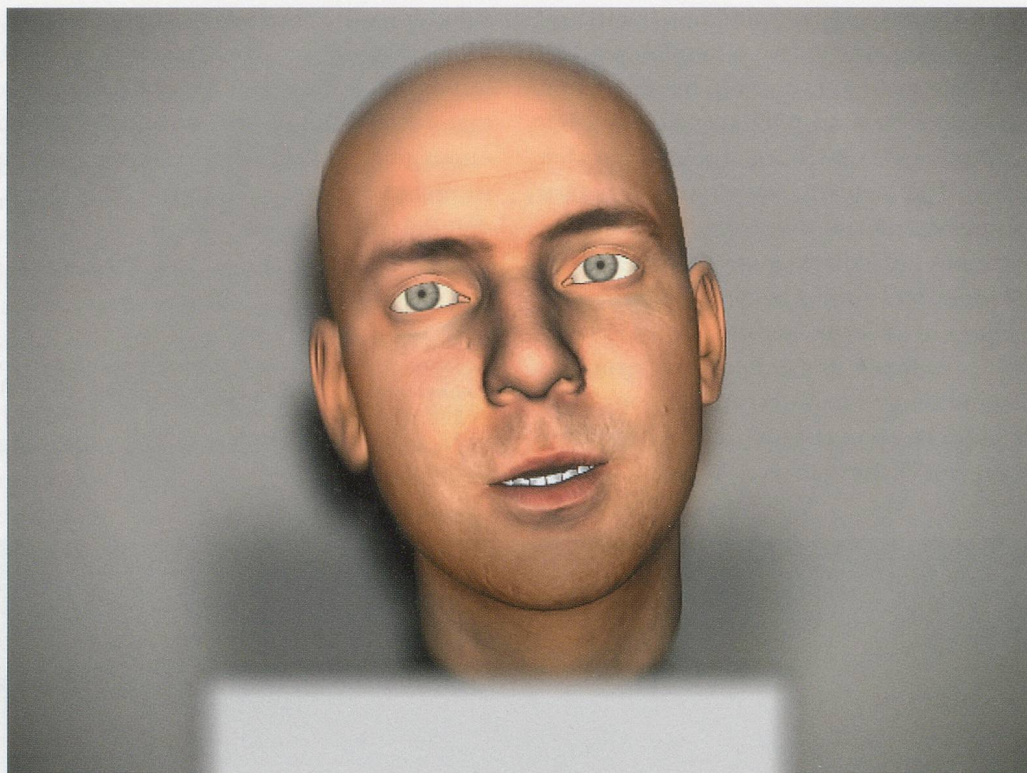
simultan auftretende Scham und die Notwendigkeit dieses Handelns: Wir versuchen etwas zu konstruieren, das echt genug ist, um das zu sagen, was wir sagen wollen, eine Animation oder einen Satz oder einen mit Krickelkrakel überzogenen Kahlkopf. Es ist nicht echt genug, es kann nichts sagen, und trotzdem hören wir zu.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

- 1) Jennifer Doyle, *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham: Duke University Press, 2013, S. 77, 80.
- 2) Ebd., S. 88.
- 3) Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press, 1990, S. 151.



ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014,
installation view Stedelijk Museum, 2015 /
BÄNDER, Installationsansicht.



ED ATKINS, *US DEAD TALK LOVE*, 2012, 2-channel HD video (4:3 in 16:9)
with 5.1 surround sound, 37 min. 24 sec. / WIR TOTEN SPRECHEN VON LIEBE,
2-Kanal HD-Video (4:3 in 16:9) mit 5.1-Raumklang.

Mary Shelley App

BRUCE HAINLEY

Mary Shelley: Sorry. (*She clears her throat.*) You were saying?

Monster: That I want to shove my extra cocks down their throats just to shut them the fuck up.

MS: I didn't know you had more than one.

Monster: As many as there are holes in the world. They're detachable. I press a button and off they go without me. Solar-powered, just like desire.

MS: You don't want to listen to what they're telling you, these Max Headroom 2.0s?

Monster: I'm not sure I'd put it quite like that, but neither is it a question of approval or disapproval. Assent or dissent's redundant, haven't you heard? My progeny require only a hit, their genomic coding soothed by any kind of attention, "positive" or "negative."

BRUCE HAINLEY is the author of *Under the Sign of [sic]: Sturtevant's Volte-Face* and *Art & Culture*, both published by Semiotext(e). He teaches in the Graduate Art program at Art Center College of Design, Pasadena, California.

MS: What kind of involvement is “liking” something? What does an IG posting confirm or communicate?

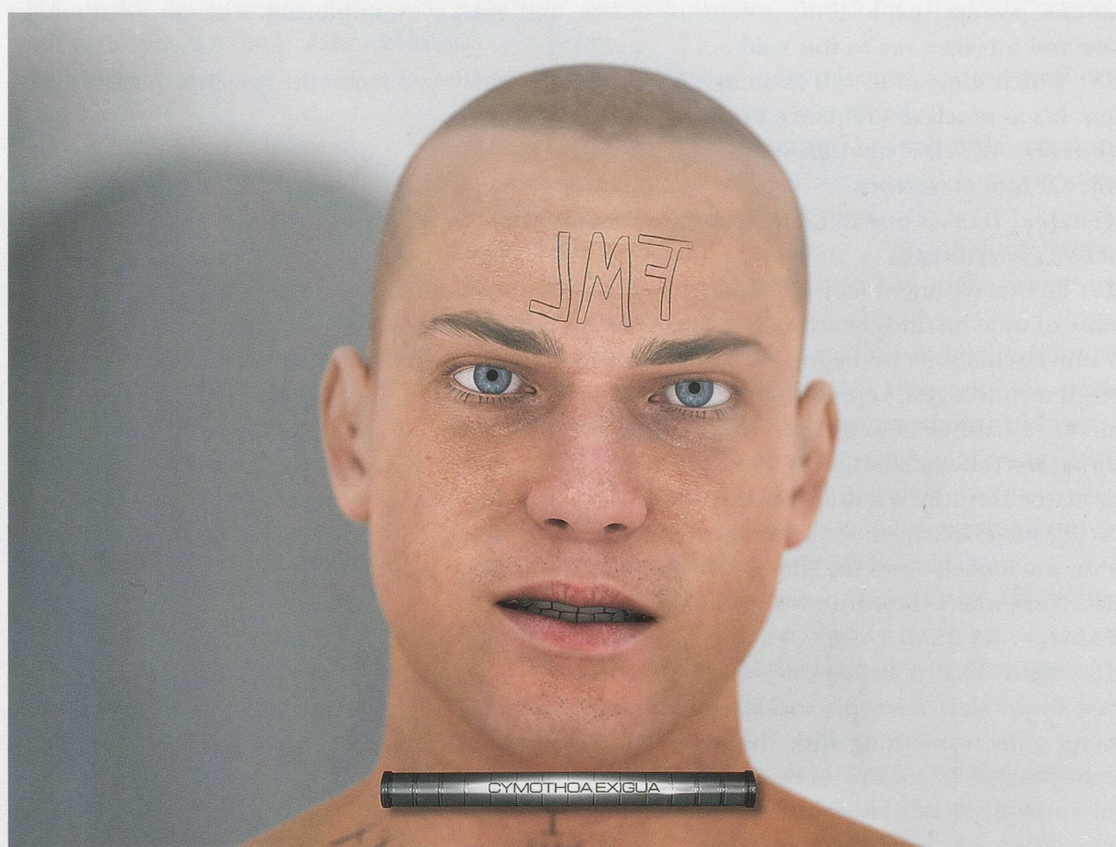
Monster: *Wish you were here.* But then, more times than not, *sotto voce*, insinuating, *but you’re not, are you, darling?* What are scare quotes is more like it. What is the difference between irony and “irony”? Would you like another drink?

MS: “Please”? By progeny you mean . . . ?

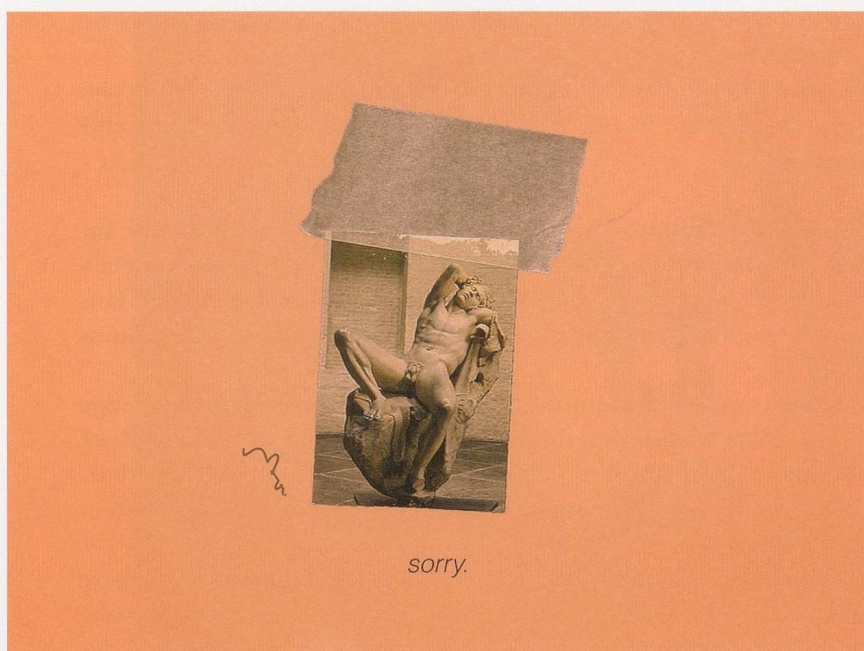
Monster: Various avatars, trolls, amalgamations—*animations*, really—the artist has given life to, made to speak. Human likenesses, filled to the rim with poignance, filled fuller than any cut-glass tumbler is with booze, blood, paint, or piss, what’s your poison, poignancies via mumbled language, talking to oneself, and lonely singing, hums and glottal pops, bodily crunches, farts, sonics standing in, gropingly, for the lyric.

MS: And by *lyric*, I assume you mean, well, I could quote Percy on that, but let’s make things a bit more spiked. Hmmm . . . T. J. Clark writes something about the “illusion in an artwork of a singular voice or viewpoint, uninterrupted, absolute, laying claim to a world of its own,” but, pardon me, fuck him. The man seems never to have had a critical moment for artists or writers who are women.

Monster: Yes, indeed. Nevertheless, however named, these HD *Caprichos* end up mirroring their creator, not because they necessarily all look like him, no, but rather because images supersede their objects, in their excruciating hi-def realization—eyelash delicacy, hirsute softness, and de-



ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014, 3-channel HD video (4:3 in 16:3)
with 3 4.1 channel surround soundtracks, 13 min. / BÄNDER, 3-Kanal HD-Video
(4:3 in 16:3) mit 3 4.1 Raumklang-Tonspuren.



ED ATKINS, *US DEAD TALK LOVE*, 2012, 2-channel HD video (4:3 in 16:9) with 5.1 surround sound, 37 min. 24 sec. / *WIR TOTEN SPRECHEN VON LIEBE*, 2-Kanal HD-Video (4:3 in 16:9) mit 5.1-Raumklang.

flations, powdery explosions, streams of smoke, and eyes, eyes, imploring, why, oh, why, master, have you forsaken me to this void . . .

MS: Which some of us call existence. (*She sighs.*) By which you mean the screen's deathly perfection. It's as much resemblance as we can bear.

Monster: Which is what makes them monstrous.

MS: Or him monstrous.

Monster: It takes one to no one, and he's no monster. Or no more a monster than you or I. His métier's heartbreak.

MS: So that we might feel *something*. Imagine an artist wanting us to feel something! (*She laughs.*) Some of what he finds heartbreaking remains the fact that, like moths attracted to flickering light, in our fascinations we begin—brighter than us they glow—to ape these avatars that surpass us. Do all technologies, representational or otherwise, end up cruel tools? When I looked in the still mirror of Lake Geneva did I see myself or Victor Frankenstein or you? I don't remember.

Monster: You saw habitués of that old dive bar, Romanticism. More clearly than anyone else, except for maybe Dorothy Wordsworth. She looked away from man, in her otherkin apartness, nevertheless tracing his effect in movements of the clouds, meteorological disturbances, creatures quivering, flora; you looked down into the murk of human desire and saw something horrifying, relentless.

MS: Now, who's the earnest dear one in *Eat Pray Love* . . .

Monster: *US DEAD TALK LOVE* . . .

MS: Right. That yearning one, am I wrong in believing he looks something like the artist? "His" eyes always start from his sockets, sweetly programmed tic of human affect. Always with these young guns, something with the eyes. The artist's wanker monologuists, gurglers, are the 2D version—kissing cousins once removed, better by far—of that robot stripper, in whom/which any empathy, ersatz entirely, is manipulated by "its" ("her"?) eyes. The female figure *seeks viewers out with her eyes*, and gleefully, viewers kvell, like toddlers who become perplexed if you don't

acknowledge them. Insidious that we want our being ratified by a tawdry inanimate object, that now art must perform a return of our monstrously needy gaze. A search for human kindness leading us to seek it, overflowing, from animatronics and CGI stand-ins rather than from one another.

Monster: As if we'd get a bad case of the sads if every fucking atom or pixel didn't return our gaze. Our programming would be disappointed. Why's Dead Talker the one who gets to sing the song from *Sweeney Todd*? Some reason connected to Johanna's witnessing and blood relation to the tonsorial goings-on? Why does the entire thing begin with sorry, and why is that sentiment associated with the picture of the Barberini Faun, spread out like Jeff Aquilon for Bruce Weber in the *Soho Weekly News*, circa, what, 1980? Apology that what we're seeing doesn't equal the cold perfection of its bodily offering or that DT, whatever his tremblings or *tremens*, will never equal what precedes him?

MS: The Faun was eventually sold to Ludwig, prince of Bavaria, who planned a special room in the Glyptothek for the flagrant treasure, even before the final bill of sale was inked. Edmé Bourchardon's homage in the Louvre remains more salacious than the original, by which I mean more accurate, louche, the way secondhand climaxes often are.

Monster: Pygmalion is only another version of "our" tale, no? Stephen Sondheim knows a thing or two about S/M, bondage scenes with musical accompaniment, man caves, sex closets, the inanimate coming to life and life itself snuffed out.

MS: Sweeney Todd, or, seeing how the sausage is made. Why do the artist's chatty dudes speak in rhythms that recall Yaz's "I Before E Except After C"?

Monster: Inside you can feel th- / Outside you can see the difference

MS: Inside, stop, inside, difference / Outside, out stop, inside you can feel the difference. . . . Self-reflection's a bitch. I should know.

Monster: It's why many outsource selfies, so nothing remains to be reflected . . . reflected upon?

MS: An HD mirror on which to dwell.

Monster: A lot of tech talk and highfalutin discursivity—Blanchot, Malabou, etc.—when maybe someone should sit down and rewatch *Blade Runner*.

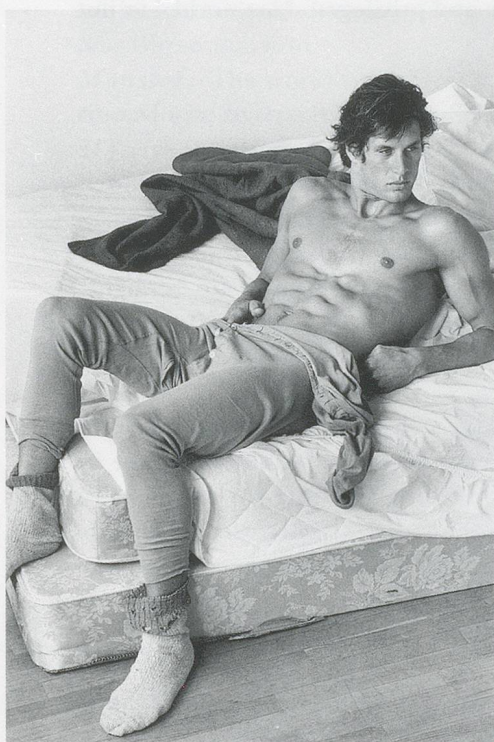
MS: Sean Young . . . (*she sighs*) . . . played the Johanna of that tale, exquisitely in the flick, and then, brutally, the playing subsumed her life.

Monster: What does the human owe to the inhuman? What does it owe to the animal? Why, why is a perfect representation so cold? Who created whom? Did you create me or did my infamy retroactively make you known? Would you, could you, exist without me?

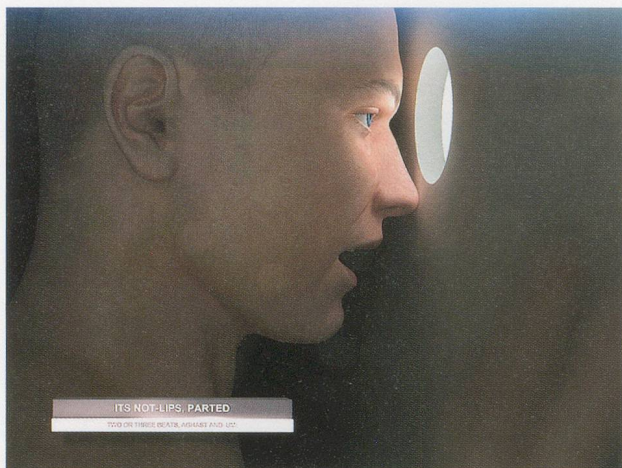
MS: Careful, or I'll paper cut you a thousand times with this photocopy of *Le Rire de la Méduse*.

Monster: Ah, 凌遲. Better than death by "The Cyborg Manifesto."

MS: Who's the one in the sensory deprivation tank?



BRUCE WEBER, JEFF AQUILON, NEW YORK, NEW YORK, 1982,
silver gelatin print, 11 x 14" / Silbergelatine-Abzug, 28 x 35,5 cm.
(COPYRIGHT: BRUCE WEBER)



ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014, 3-channel HD video (4:3 in 16:9) with 3 4.1 channel surround soundtracks, 13 min. / BÄNDER, 3-Kanal HD-Video (4:3 als 16:9) mit 3 4.1 Raumklang-Tonspuren.

Monster: Warmworm? We'll nickname "him," almost eponymously.

MS: Or Locks. Because of how close it is to Looks.

Monster: I'm pretty sure that's the masculine of Goldilocks. He's into watersports.

MS: Locksy's an inch away from some old-school butch queen teaching him a thing or

two about identity theft, cultural appropriation, putting him through an erotic asphyxiation session avec deprivation the likes of which he knows absolutely *nada*.

Monster: Locksy will end up so fucking out of it, one breath away from dead, and some dude unwrapping his long mane from around his neck, cutting it off, wadding it into the man bun it's just dying to be, and then wiping up his load, shoving the sticky bundle . . .

MS: . . . into his mouth. (*She pauses.*) You survived longer than any of my other children. Is it because I loved you more, or is it because of some vital hate?

Monster: Will Dave outlive Ed?

MS: Nothing will save any of us from extreme data rot.

Monster: Ed insists Dave is "straight."

MS: Aren't we all? #nohomo. By "straight," he means generic and privileged. "Art world," to put its, um, class specificity another way.

Monster: #webromo

MS: #best8acting. Or as flexible and death adjacent as a boy falling out of the pages of a Dennis Cooper novel. Maybe, *The Sluts*.

Monster: I don't know what "straight" identity confirms anymore. The idea that a certain kind of mainstreamed, coupled, children-rearing, *instrumentalized* gayness isn't *more or*, at the very least, as privileged as any kind of globalized privilege goes, I find specious. Many (most?) of the top (whatever that means) gay (whatever that means) porn stars (talk about aren't we all?) are "straight" (whatever . . . ditto).

MS: The "guys" on Flirt4Free, too.

Monster: ?

MS: Mother does her "research." Does *anything* about "identity" cohere now? Despite this Caitlyn-ish moment—I hear Ryan Seacrest's production team's at work on yet another remake in which Jenner stars as both Victor Frankenstein *and*, well, something like you—in which we're becoming oh so tender and politic about variegated ways of being, hasn't what used to be subsumed under "identity" been algorithmically fractured, sorted into niche markets targeting the "personal" or "individual" in ways that remain anything but transparent?

Monster: According to the artist, Dave's supposedly young, dumb . . . and full of brotein.

MS: He's the somewhat James Richards-y one?

Monster: Which might make some ask why's he the one with FML marked on his forehead, looking like a pass-around cumdump after an all-night kegger ready for another toss?

MS: A sluttishness mother admires but which might make one inquire about the glory holes—"mis-used" (for comic effect?) by fingers, nose, flaccid member—and "super-communicative anal sacs," why any of it/them should be secured under the category of a straightness which no longer exists, if it ever did. And, yet, look around you, seems to be, paradoxically, still winning. The only thing more obsolete than heterosexuals are faggots. Faggotry—*sheesh*—I don't have to tell you, isn't and has never been the same thing as homosexuality or gayness.

Monster: *Winning* in the Charlie Sheen sense or actually succeeding sense?

MS: Well, you're the one who claimed any positive or negative valence to such difference redundant.

Monster: And you're the one who wrote that "in a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house, and separated from all the other apartments by a gallery and staircase, I kept my workshop of filthy creation; my eyeballs were starting from their sockets in attending to the details of my employment." Portrait of the artist. Any artist. Alone. Aloner than many.

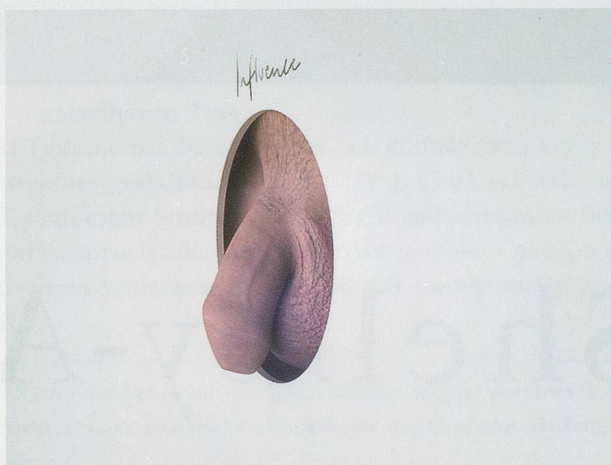
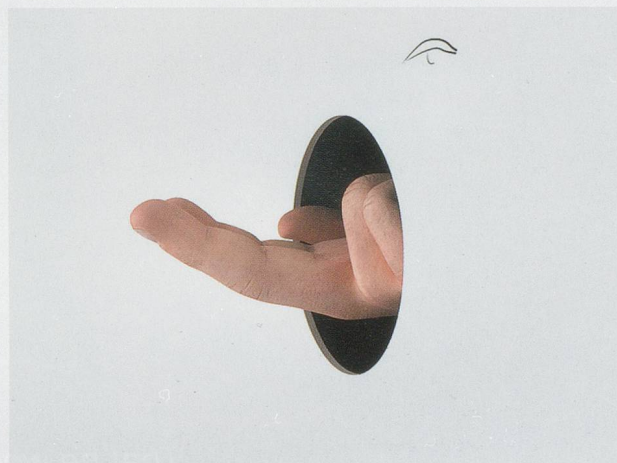
MS: As in, what would it mean merely to adore this work? However often that's done, it wouldn't confront the solitude at its core. So many technologies for us not to be by ourselves anymore. (*Mumbling*) "... The visitor replies ... why not be alone together?" (*She sighs.*) Laughable. The workshop's now lit by ubiquitous LED, as "problematic" as the element spelled out by that funny acronym, abracadabra-like, but still filthy. Filthier. And I wonder, these figures, not unlike my monster/my self, which or who, in Barbara Johnson's words, can "be seen as a figure for autobiography as such," with all their articulations, bankrupt speechifying settling into lonesome, murmuring—"whatever"—recitatives ...

Monster: What's actually being said?

MS: And what's being shown? Queries to be set in some blockbuster-size *Harry Potter*-ish or *Star Wars*-esque font.

Monster: The world's a mess it's in my kiss? Abreactions to the sleep of reason produce ...

MS: (*Interrupting*) ... the jukebox at the dive bar has many answers, a better Magic 8-Ball for a blackballed existence.



ED ATKINS, *RIBBONS*, 2014, 3-channel
HD video (4:3 in 16:9) with 3 4.1 channel
surround soundtracks, 13 min. /
BÄNDER, 3-Kanal HD-Video (4:3 als 16:9)
mit 3 4.1 Raumklang-Tonspuren.

ED ATKINS, WARM, WARM, WARM SPRING MOUTHS, 2013,
 HD film with with 5.1 surround sound, 12 min. 50 sec. /
 WARM, WARM, WARMER FRÜHLINGSMUND, HD-Film mit 5.1-Raumklang.



Die Mary-Shelley-App

BRUCE HAINLEY

Mary Shelley: Tut mir leid. (*Sie räuspert sich.*) Was hast du eben gesagt?

Monster: Dass ich ihnen meine Extraschwänze in den Rachen rammen will, um ihnen endlich das Maul zu stopfen.

MS: Ich wusste gar nicht, dass du mehr als einen hast.

Monster: So viele, wie es Löcher auf der Welt gibt. Sie sind abnehmbar. Ich drücke auf den Knopf und los geht's. Mit Sonnenenergie, genau wie die Lust.

MS: Du willst nicht hören, was sie dir zu sagen haben, diese Max Headroom 2.0s?

Monster: So würde ich das wohl nicht formulieren, aber es geht weder um Zustimmung noch um Ablehnung. Hast du noch nie gehört, dass Einigkeit und Widerspruch redundant sind? Meine Nachkommen brauchen nur einen Treffer, jede Art von Aufmerksamkeit, «positiv» oder «negativ», lindert ihre Genomkodierung.

MS: Was für eine Beteiligung ist das denn, etwas zu «liken»? Was bestätigt oder besagt eine Mitteilung auf Instagram?

Monster: Wärs *du doch hier*. Aber auch öfter als nicht, *sotto voce*, bloss angedeutet, *Aber du bist es nicht, oder, mein Schatz?* Mehr so was, wie warnende Anführungszeichen. Was *ist* der Unterschied zwischen Ironie und «Ironie»? Möchtest du noch einen Drink?

MS: «Bitte»? Mit Nachkommen meinst du ...?

Monster: Diverse Avatare, Trolle, Mischwesen – eigentlich *Animationen* –, die der Künstler ins Leben gerufen, zum Sprechen gebracht hat. Menschenähnliche Gestalten, bis obenhin voller Biss, randvoll, voller, als je ein geschliffenes Glas mit Alk, Blut, Farbe oder Pisse gefüllt war, oder was immer dein bevorzugtes Gift ist, bissige Sprüche, nur vor sich hin gemunkelt, vor sich hin gesungen, gesummt, gerotzt, körperliche Knackgeräusche, Fürze, ein ganzes Spektrum tapsiger Laute anstelle von Text.

MS: Und mit Text meinst du wohl, nun, ich könnte dazu Percy zitieren, aber lass uns die Sache etwas dornenreicher gestalten. Hmmm ... T. J. Clark schreibt etwas wie, «die Illusion in einem Kunstwerk, das mit einer Stimme oder aus einem bestimmten Blickwinkel spricht, ungebrochen, absolut, erhebt Anspruch auf eine eigene Welt», aber – pardon – scheiss drauf! Der Typ scheint nie auch nur einen kritischen Augenblick für weibliche Kunstschaffende oder Autoren übrig gehabt zu haben.

BRUCE HAINLEY ist der Autor von *Under the Sign of [sic]: Sturtevant's Volte-Face* und *Art & Culture*, beide bei Semiotext(e) erschienen. Er unterrichtet im Rahmen des Graduate Art Program am Art Center College of Design, Pasadena, Kalifornien.

Monster: So ist es. Trotzdem, egal wie ihre Titel lauten, all diese HD-Caprichos widerspiegeln letztlich ihren Schöpfer, nicht weil unbedingt alle so aussehen wie er, sondern weil die Bilder in dieser unerträglichen HD-Wiedergabe ihren Gegenstand verdrängen – mit ihren feinen Wimpern, ihrer haarigen Weichheit und ihrem Jammer, mit ihren pulverigen Explosionen, Rauchschwaden und Augen, inständig flehenden Augen, warum, oh, warum, Herr, hast du mich in diese Leere verstossen ...

MS: Manche nennen das *Existenz*. (Sie seufzt.) Du meinst damit die tödliche Perfektion des Bildschirms. Eine kaum noch zu ertragende Ähnlichkeit.

Monster: Deshalb wirken sie so monströs.

MS: Oder er.

Monster: Es braucht eins, um eins zu verteuflern, und er ist kein Monster. Oder jedenfalls nicht mehr als du oder ich. Die Seelenqual ist sein Metier.

MS: Damit wir etwas empfinden. Stell dir vor, ein Künstler will, dass wir etwas empfinden! (Sie lacht.) Von all dem, was er herzerreissend findet, bleibt uns die Tatsache, dass wir, wie die Motten angezogen vom flackernden Licht, in unserer Begeisterung beginnen, die uns überflügelnden Avatare – denn sie strahlen heller als wir – nachzuäffen. Werden alle technischen Darstellungs- und sonstigen Techniken am Ende zu Folterwerkzeugen? Habe ich, als ich in den stillen Spiegel des Genfersees schaute, mich selbst gesehen oder Victor Frankenstein oder dich? Ich weiss es nicht mehr.

Monster: Du hast die Stammgäste der alten Spelunke namens Romantik gesehn. Und zwar deutlicher als sonst jemand, vielleicht mit Ausnahme von Dorothy Wordsworth. Die schaute in ihrem fremdartigen Anderssein vom Menschen weg und verfolgte dennoch seine Spuren in Wolkenzügen, meteorologischen Störungen, zitternden Kreaturen und der Pflanzenwelt; du hast in das Dunkel der menschlichen Sehnsucht hinabgeblickt und etwas Grauererregendes, Unerbittliches gesehen.

MS: Hm, wer ist dieser ernste Typ in *Eat Pray Love* ...

Monster: US DEAD TALK LOVE ...

MS: Genau, dieser Sehnsüchtige. Irre ich mich, oder gleicht er ein bisschen dem Künstler? «Seine» Augen treten immer leicht aus den Höhlen, ein nett programmierter, emotionaler menschlicher Tick. Bei diesen Jungspunden ist immer etwas mit den Augen. Die monologisierend gurgelnden Wischer des Künstlers sind die 2-D-Version – viel besser ohne die knutschenden Cousins – dieses strippenden Roboters, bei dem jede Empathie, reines, durch «seine» («ihre»?) Augen gesteuertes Surrogat bleibt. Die weibliche Figur, deren Augen die Betrachter suchen, worauf diese freudig zu strahlen beginnen wie kleine Kinder, die beleidigt sind, wenn man sie nicht beachtet. Peinlich, dass wir die Bestätigung eines billigen unbelebten Objekts erheischen und nun schon die Kunst unseren geradezu monströs bedürftigen Blick erwidern muss; und dass wir dabei nach menschlicher Freundlichkeit suchen, übervoll von animatronischen und computergenerierten Bildwelten statt voneinander.

Monster: Als ob es uns in tiefste Depression stürzen würde, wenn nicht jedes verdammte Körnchen oder jeder Pixel unseren Blick erwidert. Unsere Software wäre frustriert. Warum darf gerade dieser tote Sprecher den Song aus *Sweeney Todd* singen? Hängt dies vielleicht mit Johannas Blutsverwandtschaft und ihrem Wissen um die Vorgänge im Barbierladen zusammen? Weshalb beginnt das Ganze mit dem Wort «Sorry» und weshalb wird dieses Gefühl mit dem Bild des Barberini-Fauns verknüpft, der so gespreizt hingestreckt posiert wie Jeff Aqlon für Bruce Weber in den *Soho Weekly News*, so um 1980 herum? Verzeihung, dass das, was wir sehen, nicht der kalten Perfektion der körperlichen Opfergabe entspricht, oder dass ein Delirium tremens allem Beben und Zittern zum Trotz nie an das herankommt, was ihm vorausging.



to grope out the syntax with toner'd digits.

ED ATKINS, WARM, WARM, WARM SPRING MOUTHS, 2013, HD film with with 5.1 surround sound, 12 min. 50 sec. / WARM, WARM, WARMER FRÜHLINGSMUND, HD-Film mit 5.1-Raumklang.

MS: Der Faun wurde schliesslich an Ludwig, den Bayernkönig, verkauft, der in der Glyptothek einen besonderen Raum für diesen schamlosen Schatz vorgesehen hatte, noch bevor der definitive Kaufvertrag unterzeichnet war. Edmé Burchardons Hommage im Louvre bleibt schlüpfriger als das Original, damit meine ich: präziser, anrühiger, wie es Orgasmen aus zweiter Hand so an sich haben.

Monster: *Pygmalion* ist nur eine andere Variante «unserer» Geschichte, nicht? Stephen Sondheim weiss ein, zwei Dinge über S/M, musikalisch untermalte Bondage-Szenen, Männerrefugien, Sexkabinette sowie über das zum Leben Erwachen des Leblosen und das Auslösen wahren Lebens.

MS: *Sweeney Todd* oder sehen, wie die Wurst gemacht wird. Weshalb reden die geschwätzigen Typen dieses Künstlers in Rhythmen, die an Yazoo's *I Before E Except After C* erinnern?

Monster: «Inside you can feel th- / Outside you can see the difference»

MS: «Inside, stop, inside, difference / Outside, out stop, inside you can feel the difference ...» Selbstreflexion ist knifflig. Ich sollte das ja wissen.



ED ATKINS, WARM, WARM, WARM SPRING MOUTHS, 2013, HD film with with 5.1 surround sound, 12 min. 50 sec. /
WARM, WARM, WARMER FRÜHLINGSMUND, HD-Film mit 5.1-Raumklang.

Monster: Deshalb lassen viele ihre Selfies von andern machen, damit nichts mehr reflektiert wird ... über nichts mehr reflektiert werden muss?

MS: Ein HD-Spiegel, vor dem man verweilen kann.

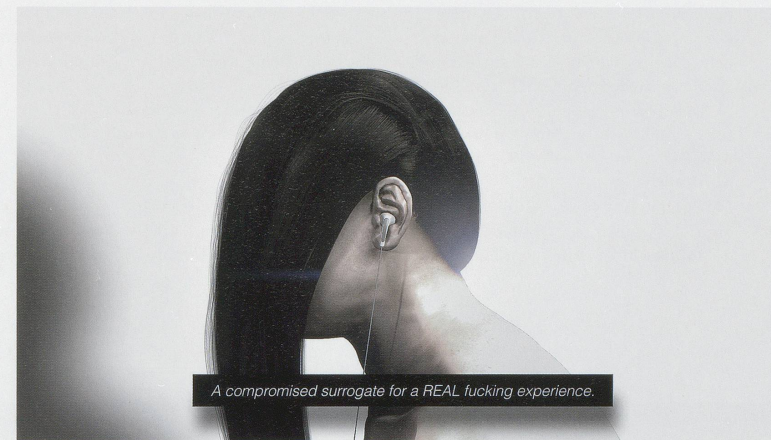
Monster: Eine Menge Technogeschwätz und hochtrabendes Geschwafel – Blanchot, Malabou usw. – , statt dass sich endlich mal jemand hinsetzt und sich *Blade Runner* wieder anschaut.

MS: Sean Young ... (*sie seufzt*) ... spielte die Johanna in dieser Geschichte, herrlich in diesem Streifen, danach sollte sich diese Rolle als erbarmungslose Zusammenfassung ihres Lebens entpuppen.

Monster: Was schuldet der Mensch dem Nichtmenschen? Was schuldet er dem Tier? Warum, warum ist eine perfekte Darstellung so kalt? Wer erschuf wen? Hast du mich erschaffen, oder hat mein schlechter Ruf dich rückwirkend berühmt gemacht? Würdest du, könntest du ohne mich existieren?

MS: Vorsicht, oder ich zerschneide dich 1000-mal mit dieser Photokopie von *Le Rive de la Méduse*.

Monster: Ah, 凌遲. Immer noch besser, als durch das *Cyborg Manifesto* zu sterben.



ED ATKINS, WARM, WARM, WARM SPRING MOUTHS, 2013, HD film with with 5.1 surround sound, 12 min. 50 sec. /
WARM, WARM, WARMER FRÜHLINGSMUND, HD-Film mit 5.1-Raumklang.

MS: Wer steckt schon wieder im sensorischen Deprivationstank?

Monster: Warmwurm? Wir geben «ihm» diesen quasi gleichlautenden Spitznamen.

MS: Oder Locks. Weil es so nah bei Looks liegt.

Monster: Ich bin mir ziemlich sicher, das ist das männliche Pendant zu Goldilocks. Und er treibt Wassersport.

MS: Locksy ist nur wenige Zentimeter entfernt von einer maskulinen Lesbe alter Schule, die ihm ein, zwei Dinge über Identitätsklau und kulturelle Appropriation beibringt und ihm eine Lektion in erotischer Atemkontrolle *avec* diversen Deprivationspraktiken erteilt, von denen er noch nie was gehört hat, *nada*.

Monster: Locksy wird danach total weggetreten sein, ein Atemzug vom Tod entfernt, und ein Typ wird die Schlinge seiner lange Mähne von seinem Hals wickeln, sie abschneiden und zu dem Männerdutt verknoten, der sie schon immer gern gewesen wäre, seine Wiche damit aufwischen und ihm das klebrige Paket ...

MS: ins Maul stopfen. (*Sie hält inne.*) Du hast länger überlebt als meine anderen Kinder. Ist das, weil ich dich mehr geliebt habe, oder steckt ein vitaler Hass dahinter?

Monster: Wird Dave Ed überleben?

MS: Der extreme Datenverfall wird uns alle nicht verschonen.

Monster: Ed beharrt darauf, dass Dave «straight» sei.

MS: Sind wir das nicht alle? #nohomo. Mit «straight» meint er arttypisch und privilegiert. Oder «zur Kunstwelt gehörig», um seine, ähm, spezifische Klasse anders zu umschreiben.

Monster: #webromo

MS: #bestr8acting. Oder so flexibel und dem Tode nah wie ein aus den Seiten eines Dennis-Cooper-Romans entsprungener Knabe. Vielleicht aus *The Sluts* (Die Nutten).

Monster: Ich weiss nicht, was dieses «Straight»-Sein noch aussagen soll. Die Vorstellung, dass eine bestimmte verbreitete Form des paarweisen, Kinder grossziehenden, *instrumentalisierten* Schwulseins nicht stärker oder zumindest ebenso privilegiert sein soll wie jedes andere, global gesehen privilegierte Leben, finde ich läppisch.

Viele (die meisten?) der Top-(was immer das heisst)-Schwulen-(was immer das heisst)-Porno-stars (von wegen, sind wir das nicht alle?) sind «straight» (was immer ... dito).

MS: Die «Kerle» von *Flirt4Free* auch.

Monster: ?

MS: Mama macht auch ihre «Recherchen». Ergibt *überhaupt noch etwas* an der «Identität» einen Sinn? Abgesehen von diesem Caitlyn'schen Moment – wie ich höre, arbeitet Ryan Seacrests Produktionsteam an einem weiteren Remake, in dem Caitlyn Jenner sowohl Victor Frankenstein als

ED ATKINS, WARM, WARM, WARM SPRING MOUTHS, 2013, HD film with with 5.1 surround sound, 12 min. 50 sec. / WARM, WARM, WARMER FRÜHLINGSMUND, HD-Film mit 5.1-Raumklang.



auch, nun ja, jemanden wie dich spielen soll, und in dem wir uns ach so zartfühlend und politisch über die vielfältigen Weisen des Seins auslassen werden. Wurde das, was bisher unter den Begriff «Identität» fiel, nicht algorithmisch aufgebrochen und auf Nischenmärkte verteilt, die auf vielfältige Weisen auf das Persönliche oder Individuelle abzielen, die ihrerseits alles andere als transparent sind?

Monster: Laut dem Künstler soll Dave angeblich jung, dumm ... und mit *Brotein* vollgepumpt sein.

MS: Ist das dieser James-Richards-artige Typ?

Monster: Was einige dazu veranlassen könnte, zu fragen, warum ausgerechnet ihm FML (Fuck My Life) auf der Stirn geschrieben steht und warum er aussieht wie ein rumgereicher Wichskübel, der nach durchzechter Nacht auf den nächsten Einwurf wartet.

MS: Eine Verderbtheit, die Mama zwar bewundert, die aber durchaus Fragen aufwerfen könnte zu diesen Prachtlöchern – die (um der Komik willen?) mit Fingern, Nase, schlaffem Glied «missbraucht» werden – und diesen «superkommunikativen Analsäcken», warum so etwas in einer Kategorie *Straightness* untergebracht werden sollte, die es nicht mehr gibt, falls es sie überhaupt je gab, und die, man braucht sich bloss umzuschauen, seltsamerweise trotzdem noch die Oberhand zu behalten scheint. Das Einzige, was noch obsoleter ist als Heterosexuelle, sind Schwuchtel.

Schwucheltum – *ogottogott*, das muss ich dir nicht erläutern – ist und war nie dasselbe wie Homosexualität oder Schwulsein.

Monster: Die Oberhand behalten – wie Charlie Sheen oder im Sinn eines echten Sieges?

MS: Du bist es doch, der behauptet hat, jede positive oder negative Wertigkeit einer solchen Unterscheidung sei redundant.

Monster: Und du bist es doch, die schrieb: «In einem stillen, abgelegenen Zimmer, oder besser gesagt einer Kammer unter dem Dache, von allen übrigen Räumen durch eine Galerie und eine Treppe getrennt, vollbrachte ich mein ekelerregendes Werk. Die Augen traten mir aus den Höhlen vor Erregung und Anspannung.» Ein Porträt des Künstlers. Jedes Künstlers. Allein. Einsamer als viele.

MS: Wie in, was hiesse es, einfach sein Werk zu bewundern? Egal wie häufig das geschieht, der Einsamkeit in seinem Innersten begegnet man dabei nicht. So viele Mittel und Techniken, um nicht mehr allein zu sein. (*Murmeln*) «... der Gast entgegnet, (...) könnten wir's nicht miteinander sein?» (*Sie seufzt.*) Lächerlich. Heute wird die Kammer von allgegenwärtigen LEDs erleuchtet, nicht minder «problematisch» als das Teil, das sich hinter diesem schrägen Akronym versteckt, abrakadabramässig, aber dennoch schmutzig. Schmutziger. Und ich frage mich, diese Gestalten, nicht unähnlich meinem Monster / meinem Selbst, das, wie Barbara Johnson meint, «als Figur für die Autobiographie als solche angesehen werden» kann, mit all ihren Artikulationen, ihren windigen Wortschwallen, die in einsam gemunkelten – «trotz allem» – Rezitativen enden ...

Monster: Was wird wirklich gesagt?

MS: Und was wird gezeigt? Fragen, die in einer gigantischen kassenschlagermässigen, *Harry Potter* oder *Star Wars* würdigen Schrift gesetzt werden müssen.

Monster: *The world's a mess it's in my kiss?* Überreaktionen auf den Schlaf der Vernunft gebären ...

MS: (fällt ihm ins Wort) ... die Jukebox in der Kneipe hält viele Antworten bereit, ein besserer *Magic 8 Ball* für eine verworfene Existenz.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt, WunderWelt GmbH, Zürich)

EDITION FOR PARKETT 98

ED ATKINS

SAFE CONDUCT EPIDERMAL, 2016

Archival pigment print on rubber,
23 ⁵/₈ x 20 x ¹/₈", two grommets, printed by Laumont, New York.
Ed. 35 / XX, signed and numbered certificate.

Alterungsbeständiger Pigmentdruck auf Gummi,
60 x 51 x 0,1 cm, zwei Ösen, gedruckt von Laumont, New York.
Auflage 35 / XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



Detail of left eye and nose / Detail von Nase und linkem Auge.

The Epidermis of the head and neck of the artist's most recent digital surrogate—made real and human-scaled. Used in his video, *Safe Conduct*, this epidermis of Ed Atkins' surrogate has been carefully bespoke-bruised, battered—flecked and streaked with grime, tears, exposure. Printed on rubber, the surrogacy of the artist's digital figure becomes that of a mask.

Die Kopf- und Nackenhaut des neusten digitalen Künstler-Stellvertreters – realitätsnah und massstabsgetreu. Diese Stellvertreter-Epidermis wurde im Video *Safe Conduct* verwendet, sie wurde zu diesem Zweck sorgfältig gekratzt, geschlagen, gesprenkelt, geädert – mit Schmutz, Tränen, Strapazen. Auf Gummi gedruckt wird aus dem digitalen Stellvertreterbildnis eine Maske.



THEASTER GATES



THEASTER GATES and the Black Monks of Mississippi perform at St. Lawrence Church during the building's demolition, South Side of Chicago, 2014 /

Theaster Gates und die Black Monks of Mississippi bei einer Aufführung während des Abbruchs der St. Lawrence Kirche.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, WHITE CUBE, LONDON AND HONG KONG, AND REGEN PROJECTS, LOS ANGELES / PHOTO: SARA POOLEY)

JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S ARTIST-LED URBAN DEVELOPMENT SO DIFFERENT, SO APPEALING?

ANDREW HERSCHER

In the wake of the state violence perpetrated in American cities throughout the twentieth century and continuing into the twenty-first—variously billed as “slum eradication,” “urban redevelopment,” “urban renewal,” and “blight removal”—the current attention to artist-led urban development is easy to understand. In scale, intent, procedure, and effect, artist-led development provides alternatives to racially inflected urban displacement—the functional equivalent, in James Baldwin’s famous words, of “Negro removal.”¹⁾ Contemporary efforts to define and animate what Theaster Gates has termed “black space,” then, have particular resonance in the contexts of histories and lived experiences of that space as a site of precarity, exclusion, and dispossession.

But violence in black space was also part of a process of capital accumulation. The practices of urban renewal allowed white elites, business interests, and

their governmental patrons to raise property values, expand tax bases, and accumulate capital in the guise of fighting slums, blight, and other pathologizations of urban difference.²⁾ Black space, in this sense, was one of the sacrifice zones necessary to the operation of modern industrial capitalism: Black space housed populations of reserve labor that could be displaced and replaced according to the rhythms of business, and it was made up of property whose ownership could be smoothly transferred according to the imperatives of the real-estate market. Black space, then, was where the social costs of the uneven development inherent in capitalist economies could be sequestered and supposedly removed from the spaces produced by and for those who benefited from that development.

Gates has described his work connecting underserved black communities on the South Side of Chicago with the institutional art world as a “circular economy.” Attention to the urban dimensions of capitalism’s uneven development suggests that this circular economy reconnects realms that are en-

ANDREW HERSCHER is a member of the We the People of Detroit Community Research Collective and associate professor of architecture at the University of Michigan, in Ann Arbor.

THEASTER GATES, Dorchester Art + Housing Collaborative, Chicago, 2012. (PHOTO: SARA POOLEY / COURTESY OF REBUILD FOUNDATION)





THEASTER GATES, *EXECUTIVE SUITE*, 2013, wood, decommissioned fire hose, 31 x 31 x 7" / CHEFETAGE, Holz, ausgemusterter Feuerwehrschlauch, 78,7 x 78,7 x 17,8 cm. (PHOTO: SARA POOLEY)

meshed with one another, albeit in often disavowed ways: black urban neighborhoods defined by capital extraction, on the one hand, and art collections, art institutions, and cultural foundations built upon capital accumulation, on the other. So how does Gates's circular economy relate to the larger economy, an economy in which no exchange is equal and all exchange must yield an excess? And how does that relationship inform what makes today's artist-led urban development so different and so appealing?

Gates narrates his circular economy like this: *Here is an abandoned and fire-damaged building. We gut it and try to capture as much of it as we can and put those materials to their highest possible use, to make them more special than they were. They go into a gallery, a museum, and be-*

cause somebody sees them in that context, they become even more special, and because of that, I get a check, the gallery gets a check and that check helps me finance something on the block. To me that process feels like one work of art over two years, over 10 years.³⁾

The abandoned buildings whose pieces become artworks are located in the sacrifice zones that are created by just the processes of capital extraction and accumulation that yield the galleries and museums in which those works are displayed and sold. What Gates's circular economy does, then, is provide material and seemingly ameliorative connections between two worlds whose social and economic relations are typically occulted or even denied. Leave it to *Bloomberg Business News* to at once edit out the art and

THEASTER GATES, *THE LISTENING ROOM*,
2012, installation view, Seattle Art Museum /
DER HÖRRAUM, Installationsansicht.
(PHOTO: NATHANIEL WILLSON)



discover a new form of urban philanthrocapitalism: "Theaster Gates Sells Fire Hoses to Rebuild Chicago Slums."⁴⁾

Yet it is precisely as philanthrocapitalism that artist-led urban development may be acquiring at least some of its appeal. In the era of the American welfare state, government assumed responsibility for underserved and disadvantaged citizens and neighborhoods; but today, when government has shrunk to the provision of basic services under neoliberal austerity doctrines, it is nonprofits, community groups,

foundations, and, most recently, visionary artists who assume this responsibility.⁵⁾ In other words, the call for artistic involvement in urban development is to some degree based upon the premise that the state no longer bears responsibility for underserved communities. The artist-developer is called upon as a moral actor able to defy, exceed, hack, or queer the imperatives of surplus-value accumulation in market-driven development and thereby work on behalf of a greater good. In this sense, artist-led urban development may at once be symptom of, response to, and



THEASTER GATES, *MAMA RED*, 2013, wood, decommissioned fire hose, 10 x 40' /
MAMA ROT, Holz, ausgemusterter Feuerwehrschlauch, 3 x 12,1 m.



THEASTER GATES, *CLASSROOM*, 2013, wood, plastic, metal, dimensions variable /

KLASSENZIMMER, Holz, Kunststoff, Metall, Masse variabel.

critique of the neoliberal privatization of social welfare that is one of its conditions of possibility.⁶⁾

In Gates's version of this project, however, still more of the appeal seems to rest specifically in the art that provides capital for reinvestment in underserved communities. Many of the accounts of his project include descriptions of the felt experience of purchasing his artwork. "Collectors and museums are eager to get their hands on manifestations of what [Gates] calls his 'shine' and the larger social interventions that they represent," writes Huey Copeland, pointing toward the affective experiences of race and class alterity mediated by Gates's artwork.⁷⁾ Or consider the depiction of the following scene in which notable members of the Chicago art gentry are ushered by Gates's gallerist to Dorchester Projects, the collection of buildings on the city's South Side that the artist is transforming into cultural institutions:

Kavi Gupta, whose gallery continues to represent Gates, brought some of the city's wealthiest art collectors to Dorchester, where they fell under Gates's spell. Not only did they buy his work, but they also asked how their foundations could support his larger enterprise. Well, Gates told them, this building does need a new heating-and-cooling system. Gupta says a check was written, the HVAC purchased soon thereafter.⁸⁾

What I'm interested in here is the *spell*—a term that registers a surplus of affect that redirects not only the agency of the art collector, in this case toward the purchase of art, but also shifts subject position itself, in this case from the art collector to the foundation director, who ostensibly whips out a different checkbook with which to make a donation to the "larger enterprise." What this scene documents, that is, is the way in which Gates's alchemic transmutations of detritus into art and into cultural institu-

tions for underserved communities promotes affects; the circular economy is also an affective economy, a system in which emotions are produced, processed, and discharged.

Copeland describes Gates's production of art as a process in which "works, which may be derived from floors, sinks, or walls, are squared off and positioned in the gallery as Afro-modernist ripostes to the white past masters of abstract art and civil society"—a formal reformatting that inscribes architectural detritus into art history.⁹⁾ But this formal reformatting is complemented by a semantic formatting, enacted through titling, that inscribes the resulting artwork in histories of American racial injustice. Two series

of pieces composed of fire hoses from a decommissioned firehouse (the sales of which are "rebuilding Chicago slums"), for example, are *IN CASE OF A RACE RIOT* (2011–) and *IN THE EVENT OF A RACE RIOT* (2011–).

Describing the sale of one of these pieces at a charity auction at the Anderson Ranch Arts Center in Aspen, Colorado, Matthew Jesse Jackson provides a mini-ethnography of the liberal white experience of Gates's work. Jackson concludes that the fire hoses, titled to evoke the white supremacist response to civil rights activism, "summon the Ghost of Bull Connor onto an upper-middle-class stage, so it's a psychological twofer: potency and pain in one package. Or to



THEASTER GATES, *12 BALLADS FOR HUGUENOT HOUSE*, 2012, installation view, *Documenta 13*, Kassel /
12 BALLADEN FÜR DAS HUGENOTTENHAUS, Installationsansicht.

paraphrase James Baldwin, white liberals tend to get an erotic charge from their fantasies of black rage. That is, it gives them a little shiver."¹⁰⁾

By channeling capital from art sales to Dorchester Projects, Gates's circular economy also provides a mechanism that allows this erotic charge to be discharged and replaced by a catharsis of virtuousness, pride, and perhaps also relief: affects attendant upon philanthrocapitalist engagement in a site of black exclusion and suffering. This engagement has funded the renovation of buildings to house a series of cultural institutions, several of which accommodate displaced collections of cultural artifacts. At Dorchester Projects, a single-family house and candy store were converted into an Archive House and Listening House holding 14,000 architecture books purchased from Chicago's renowned Prairie Avenue Bookshop, closed in 2009; a 60,000-piece glass lantern slide collection from the University of Chicago's art history department, made obsolete in the era of digital projection; 8,000 LPs purchased from Dr. Wax Records, a popular music store in Chicago that closed in 2010; and the editors' library of the Chicago-based Johnson Publishing Corporation, the largest black-owned publishers in the United States. A former Anheuser-Busch distribution facility has been converted into the Black Cinema House. A former public housing project has been converted into a housing collaborative providing accommodations for artists and members of the community, along with an arts center, public meeting space, and community garden. And, most recently, a building that once housed a community savings and loan company has been converted into the Stony Island Arts Bank, where spaces have been provided for exhibitions, residencies, and the collections formerly held in the Archive and Listening Houses.

The building renovations carried out in Dorchester Projects use "repurposed materials from all over Chicago."¹¹⁾ Unlike the artwork that supported these renovations, however, the actual or symbolic provenance of this material is not called out; contemporary displacement yields resources for renovations more than traces of violence.¹²⁾ The same may be true for some of the archival material collected in Dorchester Projects; for example, the closing of Dr. Wax Records

was, according to its owners, driven by the University of Chicago's purchase of the Harper Court shopping center in which it was located.¹³⁾ The neoliberal present may not only be a condition of possibility for Gates's circular economy; it may also tacitly function as a discursive filter organizing the representation of politics, on the level of content, in the work that circulates through that economy.

But perhaps this, too, is appealing. The Rebuild Foundation, which Gates founded to manage Dorchester Projects, describes itself as "a nonprofit organization that endeavors to rebuild the cultural foundations of underinvested neighborhoods and incite movements of community revitalization that are culture based, artist led, and neighborhood driven."¹⁴⁾ And the products of the circular economy in which Dorchester Projects is included have undeniably served to revitalize the communities of the art world, from Chicago to far beyond. On some level, Gates is offering the collectors of his work, and the entire ecology of foundations and institutions that these collectors sponsor, manage, and inhabit, a way to feel good—or maybe just *feel*—both through and about the extraction and circulation of surplus value.

In so doing, though, Gates is also able to offer new spaces and resources to the communities in which this surplus value is reinvested. The fact that these communities are appealed to by many who find Gates's project so appealing does not mean that those communities do not find this project so appealing, too. And yet, questions remain as to whether and how his various interventions are indeed revitalizing these communities—a crucial issue to the extent that his project is approached as urban development, but is one about which I cannot find any sustained investigation. These questions are irrelevant to the profitable operation of the circular economy; just for this reason, however, we might appeal for answers.

1) James Baldwin spoke about urban renewal in "The Negro and the American Promise," a television program that was broadcast on PBS in 1963.

2) It was the presumably social functions of urban renewal, in excess of its function as property development, that allowed it to be funded by the state and enabled by eminent domain; see, for example, Samuel Zipp, *Manhattan Projects: The Rise and Fall of Urban Renewal in Cold War New York* (Oxford: Oxford University Press, 2012); Christopher Klemek, *The Transatlantic Collapse of*

Urban Renewal: Postwar Urbanism from New York to Berlin (Chicago: University of Chicago Press, 2012); and Patrick Sharkey, *Stuck in Place: Urban Neighborhoods and the End of Progress toward Racial Equality* (Chicago: University of Chicago Press, 2013).

3) Theaster Gates, in Lilly Wei, "Theaster Gates," *Art in America*, December 1, 2011, www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/theaster-gates (accessed February 9, 2016).

4) James S. Russell, "Theaster Gates Sells Fire Hoses to Rebuild Chicago Slums," *Bloomberg Business*, December 18, 2012, www.bloomberg.com/news/articles/2012-12-18/theaster-gates-sells-fire-hoses-to-rebuild-chicago-slums (accessed February 9, 2016).

5) Claire Bishop narrates this relationship in the European context in *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Verso: London, 2012).

6) On the separation of neoliberal tactics from neoliberal politics, see James Ferguson, "Uses of Neoliberalism," *Antipode* 41 (2009).

7) Huey Copeland, "Dark Mirrors," *Artforum*, October 2013, 229.

8) Ben Austen, "Chicago's Opportunity Artist," *New York Times*, December 20, 2013.

9) Copeland, "Dark Mirrors," 227.

10) Matthew Jesse Jackson, "The Emperor of the Post-Medium Condition," in *Theaster Gates: 12 Ballads for Huguenot House* (Cologne: Walther König, 2012), 19.

11) "Dorchester Projects," www.theastergates.com/section/117693_Dorchester_Projects.html (accessed February 9, 2016).

12) At the Huguenot House, a project at Documenta 13, in Kassel, Germany, Gates used material from, among other places, the

Crispus Attucks Elementary School on Chicago's South Side. At Crispus Attucks, one of fifty schools controversially shut down under Chicago Mayor Rahm Emanuel, 97% of the students were from low-income families and 48% were homeless, and the closing of the school was passionately protested by families and neighborhood groups. Gates also used material from Crispus Attucks in *Holding Court*, his project at the 2012 Armory Show in New York, and in "My Back, My Wheel, and My Will," his 2013 exhibition at the White Cube galleries in Hong Kong and São Paulo. On the closing of Crispus Attucks, see www.everyschoolismyschool.org/2013/05/05/attucks (accessed February 9, 2016).

13) Ben Sigrist, "Swan Song: Dr. Wax Closes its Doors," *Chicago Maroon*, February 9, 2010, www.chicagomaroon.com/2010/02/09/swan-song-dr-wax-closes-its-doors (accessed February 9, 2016).

14) "Rebuild's Story," www.rebuild-foundation.org/about/our-story (accessed February 9, 2016).

THEASTER GATES, *Dorchester Art + Housing, Chicago, collaborative event / Gemeinschaftliche Veranstaltung.*

(PHOTO: SARA POOLEY / COURTESY OF REBUILD FOUNDATION)



WAS MACHT HEUTIGE STADT- ENTWICKLUNGSPROJEKTE VON KÜNSTLERN SO ATTRAKTIV?

ANDREW HERSCHER

Nach der staatlichen Gewalt, die in amerikanischen Städten im Lauf des 20. und 21. Jahrhunderts regelmässig ausgeübt wurde – ob im Namen der «Slumbeseitigung», der «Stadtsanierung», der «allgemeinen Erneuerung» oder der «Ausmerzungen von Schandflecken» –, ist die Aufmerksamkeit, die heute der Stadtentwicklung unter der Leitung von Künstlern zuteil wird, gut zu verstehen. Hinsichtlich Grössenordnung, Absicht, Vorgehen und Wirkung bietet eine von Künstlern betriebene Stadtentwicklung eine echte Alternative zu ethnisch bedingten Verdrängungsprozessen, die dem entsprechen, was James Baldwin einst als «Negro removal», das Entfernen der Schwarzen, bezeichnet hat.¹⁾ Den aktuellen Versuchen, den von Theaster Gates genannten «schwarzen Raum» zu definieren und zu beleben, kommt angesichts einer Vergangenheit, in der dieser Raum als prekärer, von Ausschluss und Enteignung bedrohter Ort erlebt wurde, besondere Bedeutung zu.

Doch die Gewalt in diesem schwarzen Raum war auch Teil eines Prozesses der Kapitalvermehrung.

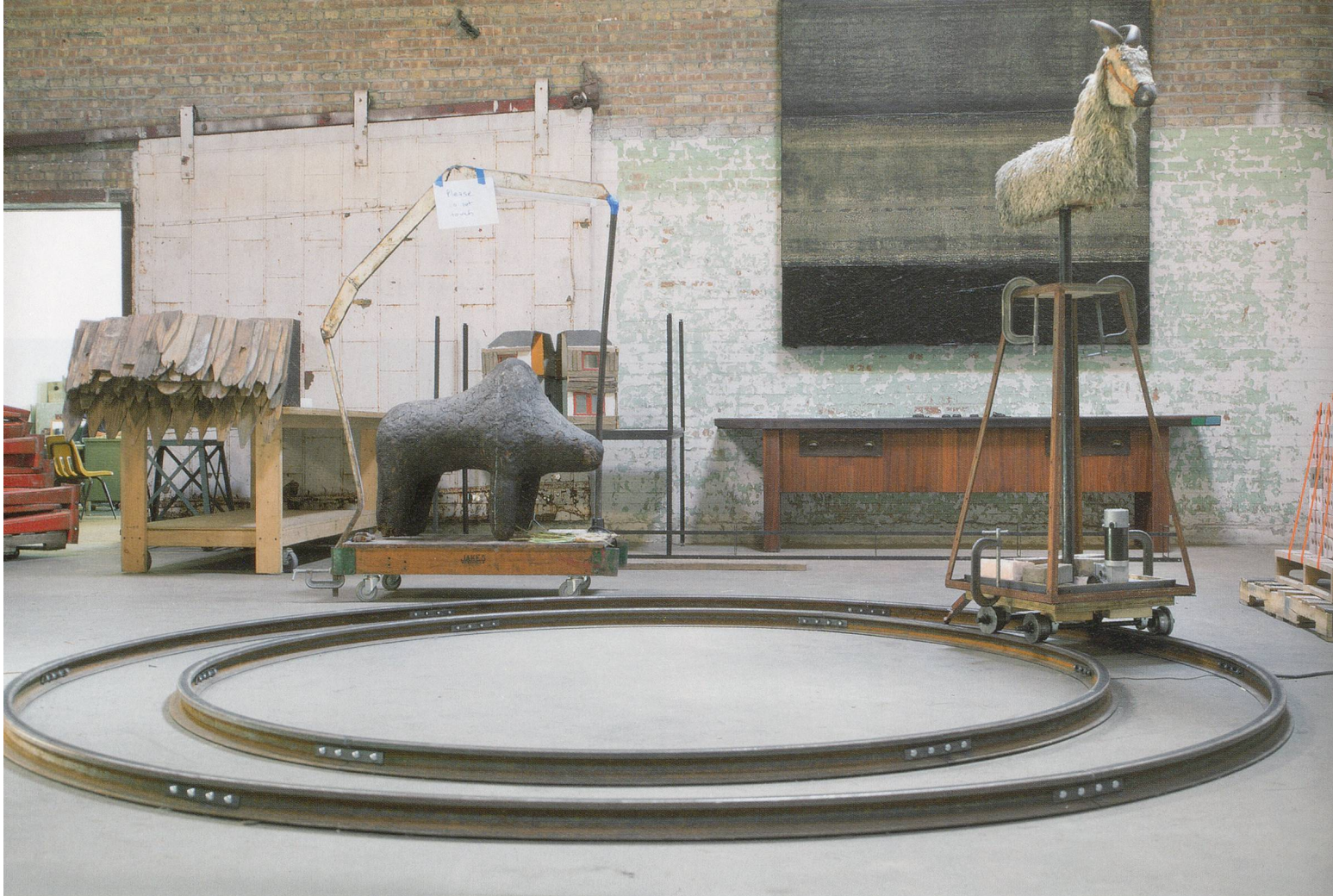
ANDREW HERSCHER ist Mitglied des We the People of Detroit Community Research Collective und Associate Professor für Architektur an der University of Michigan in Ann Arbor.

Die urbanen Sanierungsmassnahmen erlaubten es den weissen Eliten, Wirtschaftsunternehmen und ihren Schirmherren innerhalb der Regierung, den Wert der Grundstücke zu steigern, die Steuersätze zu erhöhen und Kapital anzuhäufen unter dem Vorwand, Slums, Schandflecken und andere Entwicklungen innerhalb des wirtschaftlichen Gefälles der Stadt zu bekämpfen.²⁾ So gesehen, war der schwarze Raum eine jener Zonen, die dem modernen industriellen Kapitalismus geopfert wurden. Der schwarze Raum beherbergte mit seiner Bevölkerung einen Vorrat an Arbeitskräften, die entsprechend der wirtschaftlichen Konjunktur verschoben und ersetzt wurden, und er bestand aus Grundstücken, deren Besitz je nach den Erfordernissen des Immobilienmarktes problemlos auf andere übertragen werden konnte. Der schwarze Raum war also der Ort, wo sich die gesellschaftlichen Kosten der ungleichen Entwicklung, die notwendigerweise mit dem Kapitalismus einhergehen, abkapseln und vermeintlich von den Räumen fernhalten liessen, welche für die von dieser Entwicklung Profitierenden erbaut wurden.

Gates hat sein Projekt, die benachteiligten schwarzen Gemeinden auf Chicagos Südseite mit der institutionellen Kunstwelt zu verbinden, als «Kreislauf-

THEASTER GATES, Theaster Gates Studio, Chicago, 2014. (PHOTO: SARA POOLEY)





THEASTER GATES, *A COMPLICATED RELATIONSHIP BETWEEN HEAVEN AND EARTH, OR, WHEN WE BELIEVE*, preparing the installation, studio view / *EINE KOMPLIZIERTE BEZIEHUNG ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE, ODER, WENN WIR GLAUBEN*, Vorbereitungsarbeiten, Studioansicht. (PHOTO: SARA POOLEY)

wirtschaft» bezeichnet. Betrachtet man die Folgen der ungleichen Entwicklung im Kapitalismus im urbanen Kontext, so zeigt sich, dass diese Kreislaufwirtschaft Bereiche miteinander verbindet, die bereits miteinander verflochten sind, obschon dies gern verdrängt wird: vom Kapitalschwund gekennzeichnete schwarze Stadtviertel auf der einen Seite und durch die Anhäufung von Kapital möglich gewordene Kunstsammlungen, Kunstinstitutionen und Kulturstiftungen auf der anderen Seite. Wie verhält sich demnach Gates' Kreislaufwirtschaft zur Wirtschaft im Allgemeinen, einer Wirtschaft, in der kein Austausch gleichwertig ist und jeder Handel einen

Überschuss erzielen muss? Und welchen Einfluss hat dieses Verhältnis auf die Andersartigkeit und Attraktivität der heutigen von Künstlern geförderten Stadtentwicklung?

Gates beschreibt seine Kreislaufwirtschaft wie folgt: *Hier steht ein verlassenes Gebäude mit Brandschäden. Wir kernen es aus, versuchen so viel wie möglich davon zu erhalten und verwenden die daraus gewonnenen Materialien so hochwertig wie möglich, um sie zu etwas Speziellerem zu machen, als sie es ursprünglich waren. Sie kommen in eine Galerie, ein Museum, und weil jemand sie in diesem Kontext sieht, wirken sie noch ausserordentlicher, also bekomme ich einen Scheck, die Galerie bekommt*

*einen Scheck, und dieser Scheck erlaubt mir, Mittel für den Häuserblock bereitzustellen. Dieser Prozess fühlt sich an wie ein Kunstwerk, das sich über zwei Jahre, über zehn Jahre hinzieht.*³⁾

Die verlassenen Gebäude, deren Bestandteile zu Kunstwerken werden, liegen in den Zonen, die den Prozessen des Kapitalabzugs und der Kapitalanhäufung zum Opfer fallen, die ebenerdigen Galerien und Museen speisen, in denen diese Werke ausgestellt und verkauft werden. Gates' Kreislaufwirtschaft liefert Materialien und verbessert scheinbar die Anknüpfungspunkte zwischen den beiden Welten, deren gesellschaftliche und wirtschaftliche Beziehungen gewöhnlich verschleiert oder gar geleugnet werden.

Überlassen wir es den *Bloomberg Business News*, mit einem Schlag die Kunst auszublenden und eine neue Form des urbanen Philanthrokapitalismus zu entdecken: «Theaster Gates verkauft Feuerwehrschläuche zugunsten des Wiederaufbaus von Slums in Chicago.»⁴⁾

Andererseits ist es genau diese philanthropisch kapitalistische Geste, die zumindest einen Teil des Charmes der von Künstlern initiierten Stadtentwicklung ausmacht. Zu Zeiten des amerikanischen Wohlfahrtsstaates übernahm die Regierung die Verantwortung für unterversorgte und benachteiligte Bürger und Stadtbezirke; doch heute, wo die Regierung einen neoliberalen Sparkurs verfolgt und ihre Leistungen bis auf die Grundversorgung reduziert hat, sind es Non-Profit-Organisationen, Gemeinschaftsinitiativen, Stiftungen und neuerdings visionäre Künstler, die diese Verantwortung wahrnehmen.⁵⁾ Mit anderen Worten, der Ruf nach künstlerischer Mitwirkung bei der Stadtentwicklung ist bis zu einem gewissen Grad eine Folge der Tatsache, dass der Staat für benachteiligte Stadtteile keine Verantwortung mehr übernimmt. Der Künstler-Entwickler wird als moralischer Akteur angerufen, der in der Lage ist, den Geboten der Mehrwertschöpfung im marktabhängigen Bau- und Entwicklungswesen zu trotzen und sie um eines höheren Nutzen willen zu überbieten, zu hacken oder gegen den Strich zu bürsten. In diesem Sinn ist die von Künstlern initiierte Stadtentwicklung zugleich Symptom und Kritik der neoliberalen Privatisierung eines Sozialwesens und gleichzeitig liefert

sie eine Antwort auf die Bedingungen, die sie hervorgerufen haben.⁶⁾

Bei Gates' Projekt scheint der Reiz jedoch immer noch vorwiegend in der Kunst zu liegen, die das Kapital für die Neuinvestitionen in den unterversorgten Gemeinden liefert. Viele Berichte über sein Projekt enthalten Schilderungen über die Emotionen der Käufer beim Erwerb seiner Kunst. «Sammler und Museen sind ganz versessen darauf, Ausdrucksformen dessen in die Hände zu bekommen, was Gates seinen «Glanz» nennt, einschliesslich der dazugehörigen gesellschaftlichen Interventionen, für die sie stehen», schreibt Huey Copeland und verweist auf die affektiven Erfahrungen der rassen- und klassenspezifischen Andersartigkeit, die Gates' Werke vermitteln.⁷⁾ Man halte sich das Bild vor Augen, wie bedeutende Mitglieder des Chicagoer Kunstadels von Gates' Galerist zu den Dorchester Projects geführt werden, einer Gruppe von Gebäuden im Süden der Stadt, die der Künstler zurzeit in kulturelle Institutionen umwandelt:

*Kavi Gupta, dessen Galerie Gates weiterhin vertritt, brachte einige der betuchten Kunstsammler nach Dorchester, wo sie Gates' Charme erlagen. Sie kauften nicht nur seine Kunst, sondern fragten ihn, wie ihre Stiftungen sein Gesamtunternehmen unterstützen könnten. Nun ja, meinte Gates, dieses Gebäude braucht ein neues Heizungs- und Kühlsystem. Gupta sagt, ein Scheck sei ausgefüllt worden und bald darauf wurde die neue Gebäude-Klimaanlage gekauft.*⁸⁾

Mich interessiert hier der *Zauber* – ein Begriff, der einen Affektüberschuss anzeigt, der nicht nur die Tätigkeit des Kunstsammlers beeinflusst, in diesem Fall zum Kauf von Kunst, sondern in ihm auch den Stiftungsdirektor weckt, der anscheinend ein anderes Scheckbuch zückt, um eine Spende an das «Gesamtunternehmen» auszustellen. Diese Szene dokumentiert, wie Gates' alchemistische Transmutationen – von Bauschutt zu Kunst zu kulturellen Institutionen für unterversorgte Stadtgemeinden – Gefühle wecken; die Kreislaufwirtschaft ist auch eine affektive Ökonomie, ein System, in dem Affekte produziert, aufbereitet und freigesetzt werden.⁹⁾

Copeland beschreibt Gates' Kunstproduktion als Prozess: «Werke, die aus Böden, Waschbecken oder Wänden stammen können, werden in Stellung ge-



THEASTER GATES, *Stony Island Arts Bank*, 2012.

bracht und in der Galerie als afro-modernistische Entgegnung auf die einstmaligen weissen Meister der abstrakten Kunst und der Zivilgesellschaft präsentiert – eine formale Umformatierung, die Architekturschutt zu Kunstgeschichte erklärt.¹⁰⁾ Diese Umformatierung wird jedoch durch eine semantische Formatierung ergänzt, die im Titel zum Ausdruck kommt, der das entstandene Kunstwerk in die Geschichte der amerikanischen Rassendiskriminierung einreihet. Zwei Serien von Werken, die aus Feuerwehrschräuchen einer stillgelegten Feuerwache bestehen (und deren Verkauf den «Wiederaufbau von Slums in Chicago» finanziert), heissen beispielsweise *IN CASE OF A RACE RIOT* (Im Falle eines Rassenkrawalls, 2011–) und *IN THE EVENT OF A RACE RIOT* (Bei etwaigem Rassenkrawall, 2011–).

In seiner Schilderung des Verkaufs eines dieser Werke an einer Benefizauktion im Anderson Ranch Arts Center in Aspen, Colorado, liefert Matthew Jesse Jackson eine Mini-Ethnographie der liberalen weissen Rezeption von Gates' Kunst. Jackson kommt zu folgendem Schluss: Die Feuerwehrschräuche, deren Titel an die dominante weisse Reaktion auf die Bürgerrechtsbewegung erinnern, «beschwören den Geist von Bull Connor auf einer Bühne des gehobenen Mittelstandes und damit ein psychologisches Doppelpack: Macht und Leid in einem. Oder in einer Paraphrase auf James Baldwin; ihre Phantasien über den «Schwarzen Zorn» versetzen liberale Weisse häufig in erotische Spannung. Das heisst, ein leises Schaudern durchfährt sie.»¹¹⁾

Durch das Umlenken von Kapital aus Kunstverkäufen für/in seine Dorchester Projects bietet Gates' Kreislaufwirtschaft auch einen Ansatz zur Entladung dieser erotischen Spannung, sodass stattdessen eine

Katharsis einsetzt, die auf Rechtschaffenheit, Stolz und wohl auch auf Erleichterung beruht: Gefühle, die das philanthrokapitalistische Engagement für ein Gelände begleiten, das bisher ein Ort der Ausgrenzung und des Leidens der schwarzen Bevölkerung war. Dieses Engagement finanzierte die Renovation von Gebäuden, in denen eine Reihe kultureller Institutionen einen neuen Ort gefunden haben, darunter einige, die Sammlungen kultureller Artefakte beherbergten. Bei Dorchester Projects wurden ein Einfamilienhaus und ein Süßwarenladen zu einem Archive House und einem Listening House umgebaut, einem Archiv und einer Anlaufstelle für Sorgen aller Art. Hier gibt es 14000 Architekturbücher, die aus dem berühmten, 2009 geschlossenen Prairie Avenue Bookshop in Chicago stammen; eine Glasdiasammlung der kunsthistorischen Fakultät der University of Chicago, die 60000, im Zeitalter der digitalen Projektion technisch überholte Dias umfasst; 8000 LPs, die dem beliebten, 2010 geschlossenen Chicagoer Musikgeschäft Dr. Wax Records abgekauft wurden; auch die Verlagsbuchhandlung der in Chicago an-

sässigen Johnson Publishing Corporation ist hier untergebracht, der grösste US-amerikanische Verlag in schwarzem Besitz. Eine ehemalige Vertriebsstelle für Anheuser-Busch-Bier wurde zum Black Cinema House umfunktioniert und ein ehemaliges Sozialwohnungsprojekt in eine Wohngenossenschaft; sie bietet nun Wohnraum für Künstler und Genossenschaftler, beherbergt aber auch ein Kulturzentrum, einen öffentlichen Treffpunkt und einen Gemeinschaftsgarten. Und erst jüngst wurde ein Gebäude, in dem eine Gemeindesparkasse und -kreditanstalt untergebracht war, zur Stony Island Arts Bank umgebaut, wo es Räume für Ausstellungen, Stipendienaufenthalte und für jene Sammlungen gibt, die sich zuvor im Archive House und im Listening House befanden.

Bei den Gebäuderenovationen im Rahmen der Dorchester Projects wurden «umfunktionierte Materialien aus ganz Chicago» verwendet.¹²⁾ Im Gegensatz zu den Kunstwerken, die diese Renovationen unterstützten, wird die tatsächliche oder symbolische Herkunft dieser Materialien jedoch nicht genannt;



THEASTER GATES, BANK BOND, 2013, marble, $6 \frac{1}{8} \times 8 \frac{3}{8} \times \frac{13}{16}$ " / BANKOBLIGATION, Marmor, $15,5 \times 21,9 \times 2,1$ cm.



THEASTER GATES, *THREE OR FOUR SHADES OF BLUES*, 2015, Theaster Gates throws pottery in the installation, Istanbul Biennial / *DREI ODER VIER BLUESTÖNE*, Theaster Gates an der Töpferscheibe in der Installation. (PHOTO: KORHAN KARAOYSAL)

wichtiger als die Spuren von Gewalt ist die heutige Umlagerung von Ressourcen für die Renovationen.¹³⁾ Dasselbe mag auf einen Teil des Archivmaterials zu treffen, das in den Dorchester Projects versammelt ist; so erfolgte beispielsweise die Schliessung von Dr. Wax Records laut Auskunft der Besitzer, weil das Harper Court Shoppingcenter, in dem der Laden untergebracht war, von der University of Chicago gekauft wurde.¹⁴⁾ Die neoliberale Gegenwart ist vielleicht mehr als nur eine Bedingung für Gates' Kreislaufwirtschaft; womöglich regelt sie auf inhaltlicher Ebene die politischen Bedingungen, die in der innerhalb dieser Wirtschaft zirkulierenden Kunst zum Ausdruck kommen.

Doch vielleicht hat auch dies seinen Charme. Die Rebuild Foundation, eine Stiftung für den Wiederaufbau, die Gates für die Realisierung der Dorchester Projects ins Leben rief, charakterisiert sich selbst

als «eine Non-Profit-Organisation für den Wiederaufbau der kulturellen Grundlagen vernachlässigter Stadtviertel und als Anreiz für kulturell basierte Aktivitäten zur Wiederbelebung städtischer Gemeinden unter der Leitung von Künstlern und unter Mitarbeit der örtlichen Bevölkerung».¹⁵⁾ Ausserdem brachten die Produkte der Kreislaufwirtschaft, zu der auch die Dorchester Projects gehören, frischen Wind in die Kreise der Kunstszene in Chicago und weit darüber hinaus. In gewissem Sinn bietet Gates den Sammlern seiner Werke und dem gesamten Stiftungs- und Institutionsumfeld, das von diesen Sammlern gesponsert, geführt und bewohnt wird, eine Möglichkeit, sich wohlfühlen – oder vielleicht überhaupt etwas zu *fühlen*: dank und angesichts des Erzielens und In-Umlauf-Bringens eines Mehrwerts.

Dieses Vorgehen versetzt Gates auch in die Lage, den Gemeinden neue Räume und Ressourcen anzu-

bieten, in die dieser Mehrwert wieder investiert wird. Die Tatsache, dass die Gemeinden den Zuspruch von vielen erfahren, die von Gates' Projekt begeistert sind, bedeutet nicht, dass die Gemeinden selbst von diesem Projekt nicht genauso angetan wären. Dennoch bleibt es fraglich, ob und inwiefern seine diversen Interventionen diese tatsächlich neu beleben – die Frage ist insofern von Bedeutung, da sein Projekt als städtebauliches Entwicklungsprojekt betrachtet wird, zu dem es jedoch keine nachhaltige Untersuchung zu geben scheint. Zwar sind diese Fragen für das profitable Funktionieren der Kreislaufwirtschaft irrelevant; vielleicht sollten wir aber genau aus diesem Grund nach Antworten suchen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) In «The Negro and the American Promise», einer Fernsehsendung, die 1963 auf PBS ausgestrahlt wurde, äusserte sich James Baldwin zu solchen Sanierungsmassnahmen.

2) Neben der Funktion, den Immobilienstandard zu verbessern, war es die angeblich gesellschaftliche Funktion der Stadtsanierungsmassnahmen, die entsprechende staatliche Finanzierungshilfen und Enteignungsverfahren ermöglichte; siehe beispielsweise Samuel Zipp, *Manhattan Projects: The Rise and Fall of Urban*

Renewal in Cold War New York, Oxford University Press, Oxford 2012; Christopher Klemek, *The Transatlantic Collapse of Urban Renewal: Postwar Urbanism from New York to Berlin*, University of Chicago Press, Chicago 2012; sowie Patrick Sharkey, *Stuck in Place: Urban Neighborhoods and the End of Progress toward Racial Equality*, University of Chicago Press, Chicago 2013.

3) Theaster Gates in Lilly Wei, «Theaster Gates», *Art in America*, 1. Dezember 2011, www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/theaster-gates (abgerufen am 9. Februar 2016). (Zitat aus dem Engl. übers.)

4) James S. Russell, «Theaster Gates Sells Fire Hoses to Rebuild Chicago Slums», *Bloomberg Business*, 18. Dezember 2012, www.bloomberg.com/news/articles/2012-12-18/theaster-gates-sells-fire-hoses-to-rebuild-chicago-slums (abgerufen am 9. Februar 2016). (Zitat aus dem Engl. übers.)

5) Claire Bishop erläutert diese Beziehung im europäischen Kontext in *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.

6) Zur Unterscheidung von neoliberalen Strategien und neoliberaler Politik, siehe James Ferguson, «Uses of Neoliberalism», *Antipode* 41, 2009.

7) Huey Copeland, «Dark Mirrors», *Artforum*, Oktober 2013, S. 229.

8) Ben Austen, «Chicago's Opportunity Artist», *The New York Times*, 20. Dezember 2013.

9) Den Begriff «affektive Ökonomie» (affective economy) entlehne ich aus Vincanne Adams, *Markets of Sorrow, Labors of Faith: New Orleans in the Wake of Katrina*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 2013.

10) Copeland, «Dark Mirrors», op. cit. (Anm. 7), S. 227.

11) Matthew Jesse Jackson, «The Emperor of the Post-Medium Condition», in *Theaster Gates: 12 Ballads for Huguenot House*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012, S. 19.

12) «Dorchester Projects», www.theastergates.com/section/117693_Dorchester_Projects.html (abgerufen am 9. Februar 2016).

13) Im Hugenottenhaus in Kassel, einem Projekt für die Documenta 13, verwendete Gates unter anderem Materialien aus der Crispus Attucks Elementary School im südlichen Teil Chicagos. Die Schliessung dieser Grundschule ist nur eine von fünfzig umstrittenen Schulschliessungen, die unter dem Chicagoer Bürgermeister Rahm Emanuel erfolgten. 97 Prozent der Schülerinnen und Schüler stammten aus Familien mit niederm Einkommen und 48 Prozent waren obdachlos; Familien und Gemeindegruppierungen protestierten vehement gegen die Schliessung. Auch bei Holding Court, seinem Projekt für die Armory Show 2012 in New York, verwendete Gates Material aus der Crispus Attucks Elementary School und ebenso in «My Back, My Wheel, and My Will», seiner Ausstellung bei White Cube Hongkong und White Cube São Paulo 2013. Zur Schliessung von Crispus Attucks siehe www.everyschoolismyschool.org/2013/05/05/attucks (abgerufen am 9. Februar 2016).

14) Ben Sigrist, «Swan Song: Dr. Wax Closes its Doors», *Chicago Maroon*, 9. Februar 2010, www.chicagomaroon.com/2010/02/09/swan-song-dr-wax-closes-its-doors (abgerufen am 9. Februar 2016).

15) «Rebuild's Story», www.rebuild-foundation.org/about/our-story (abgerufen am 9. Februar 2016).



THEASTER GATES, Association of Named Negro American Potters (ANNAP), 2010, logo /
Verband Schwarz-amerikanischer Töpfer, Logo.

Rebuilding the Future

CHRISTINE MEHRING & SEAN KELLER

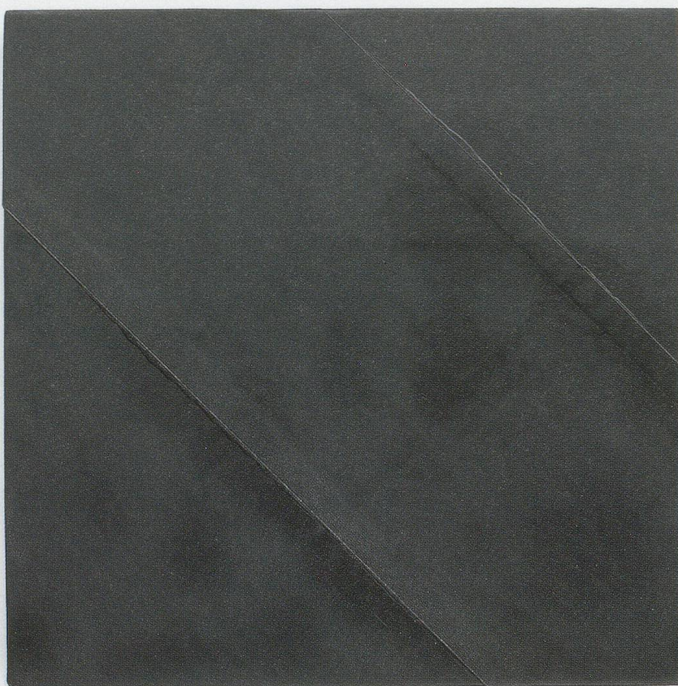
Although typically considered alongside other artists working in social practice, Theaster Gates is notable for his refusal to emphasize relations at the expense of materiality: Real-estate agreements, governmental deals, and cultural partnerships form an important part of his practice, but they do not replace more traditional interests in aesthetics. Not only does he exhibit objects—the sales of which famously fund his renovations—but the actual physical stuff of the buildings themselves remains central. Take his signature undertaking, Dorchester Projects, in which an assortment of rescued structures presents a unified vision, one immediately recognizable as Gates's own: facades striped in multicolored planks of wood, punctured by unusually shaped windows; and interiors made from rough lumber reined in by clean lines, prominent patterns, and generous open space.

A Chicago native, Gates only moved to the city's South Side in 2006, but he has quickly acquired a sizeable collection of buildings. Remade and reprogrammed, these properties have attracted an art-world audience far beyond their immediate setting. In this, Gates might recall another artist who reshaped his adopted home: Donald Judd. Beginning in the early 1970s, Judd spent increasingly less time in New York and gradually moved to the small west Texas town of Marfa, where, over the course of two decades, he bought buildings, ranches, and a former fort to serve as homes, studios, offices, and exhibition spaces for his own work and that of others he admired. The Minimalist artist was highly attentive to his interventions,

CHRISTINE MEHRING is professor and chair of the department of Art History at the University of Chicago. / SEAN KELLER is associate professor and director of History and Theory at the IIT College of Architecture, Chicago.

THEASTER GATES, .HOUSE ARMOIRE, 2012, wood, 76 x 27 1/2 x 25" / HUGENOTTENHAUS-SCHRANK, Holz, 193 x 69,9 x 66 cm.





THEASTER GATES, *TRIAGONAL*, 2015,
wood, asphalt roofing membrane
74 x 74 x 6" / Holz, Asphalt-Dachbelag,
188 x 188 x 15,2 cm.
(PHOTO: BEN WESTOBY)

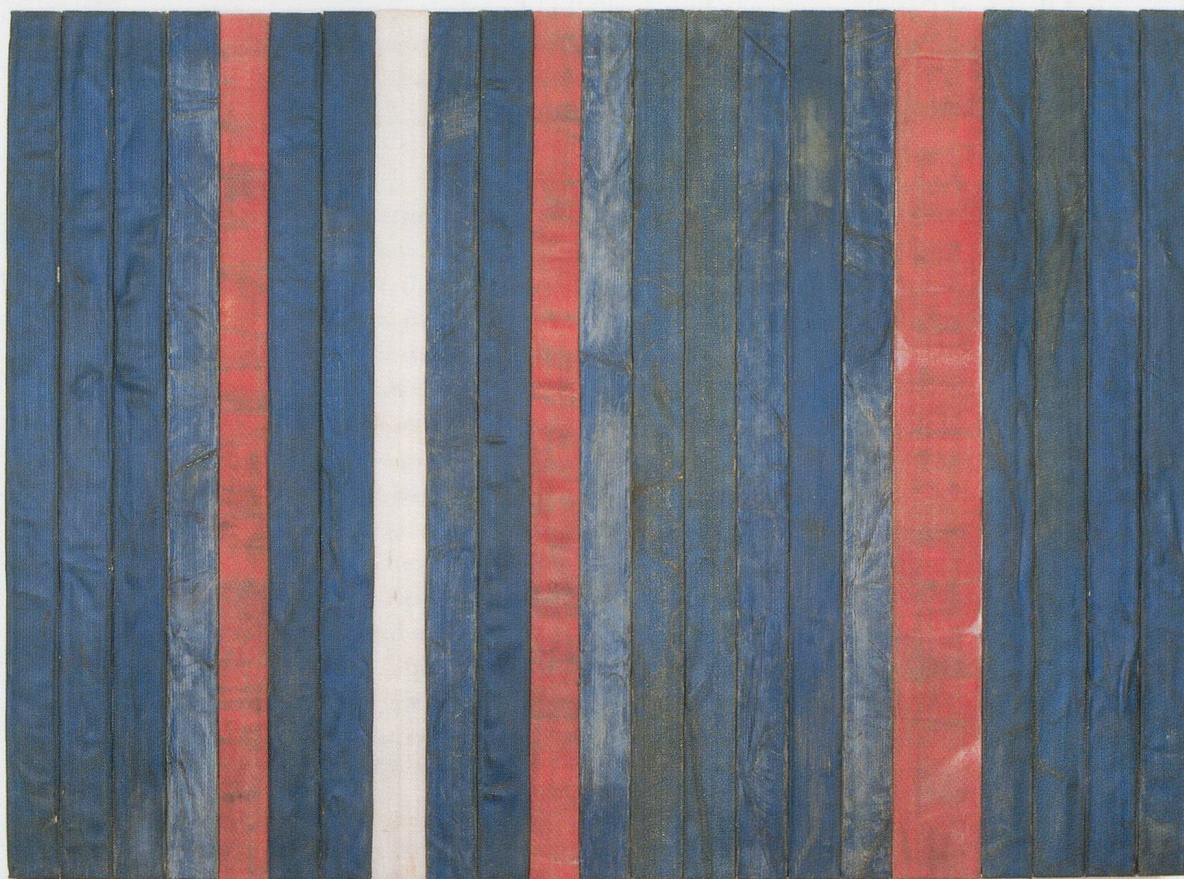
selectively stripping existing buildings and thereby paying tribute to their original, often anonymous, makers and to vernacular design details, such as ornamental tiles and tin and stucco ceilings; he also preserved the scars of previous modifications and the quotidian passage of time, holding on to peeling plaster layers, missing bricks, and gouged floorboards. Judd then mobilized this interior architecture to set up a bold dialogue with his sculpture and furniture, as well as with his extensive collections of art and design objects—a dialogue that both challenged and strengthened his work.

Gates too works across art, architecture, and design. Excavated materials might be reused in buildings or installations; furniture made from recycled wood planks is exhibited as sculpture. His entire practice is guided by variations on the theme of “re-”: rebuild, recirculate, reuse, recover, reconnect, re-present, redeem. More than a tinge of nostalgia is inevitable in the almost-soothing assemblages of objects, environments, images, words, and sounds that result—especially in his collections of collections, the most significant of which is the recently opened Stony Island Arts Bank, which brings together pre-existing collections of glass slides and records, among others. There is an undeniable continuity between his works and the popular turn to a local, craft aesthetic in product design and cuisine. However, this apparent similarity should not mask crucial distinctions: One must always look through the style to see the traumatic histories of Gates’s material—the racism, discrimination, predatory economics, and political disenfranchisement that are frequently the underlying context of the materials themselves and the reason for their discarded condition.¹⁾

The Grand Crossing neighborhood on the South Side of Chicago, where Gates lives and works, has been made—and unmade—by a tumult of global forces: slavery and the Great Migration, the boom of Chicago as a world center of industry and trade, racial discrimina-

tion, urban renewal schemes, the 2008 real-estate crash. Gates's own genealogy and practice connect directly with these forces. His parents came to Chicago from Yazoo City, Mississippi, during the Great Migration, and, as a roofer, his father helped build the city. Gates worked in the University of Chicago provost's office as that institution was simultaneously imagining new ways of civic engagement with its South Side neighbors and establishing a series of Global Centers. His first houses-cum-artworks were purchased around the burst of the real-estate bubble, and his studio is now located in a former Anheuser-Busch distribution facility—all are located within steps of the train tracks on which beer, steel, and other commodities moved through the neighborhood on their way to and from downtown Chicago.

The notion of redemption is key to Gates's works. Their pleasing sensuality, and the ceremonial performances that often accompany them—frequently featuring Gates himself and his group the Black Monks of Mississippi—are intended to raise up objects, histories, and people that have been cast off; to restore dignity and meaning to what global culture has cast aside. Chicago, with its vast accumulations of discarded urban and architectural artifacts,



THEASTER GATES, *MOSTLY STRAIGHT AMERICAN*, 2013, wood, decommissioned fire hose, 66 x 92 x 5" /

MEISTENS DIREKTER AMERIKANER, Holz, ausgemusterter Feuerwehrschauch, 167,6 x 233,7 x 12,7 cm.

provides fertile ground that Gates can mine: a shuttered architectural bookstore; the storage depot of the Chicago Park District; a failed hardware store; and the vast storerooms of Architectural Artifacts, the reseller of many fragments of the city's material history. Here Gates joins the company of contemporary Chicagoans such as artist Dan Peterman, who works with salvaged materials and who took a young Gates under his wing; architect John Vinci, who famously saved the original interior of the Chicago Stock Exchange; and Tim Samuelson, the city's official cultural historian and pioneering preservationist.

Unlike many others who turn to the local past, however, Gates's interest is not a retreat—after all, much of that past was far from laudatory—nor an attempt to isolate the local from the global. Instead, Gates hopes to restitch the local into a global fabric from which it has nearly been detached. Thus, in his more recent, larger projects, such as the Stony Island Arts Bank and the Dorchester Art + Housing Collaborative, the markers of professionalized architecture—engineered steel, commercial glazing, catalogue furniture and lighting—come to take their place alongside the more idiosyncratic, self-built character of his earlier projects. It has become increasingly clear that this intricately modulated exchange between the local and global is the central theme of Gates's ever-expanding portfolio of projects. He is, in sociologist Ulrich Beck's sense, a "cosmopolitan," working to multiply and deepen the exchanges between a specific locality and the worldwide networks of art, architecture, money, and politics.

Of course, Gates's buildings, ceramics, sculptures, performances, events, and finances are executed by many hands, minds, eyes, and voices. This too is a sign of his cosmopolitanism—his willingness to be constantly in exchange with others, and to encourage exchanges among these individuals. Indeed, another way of describing the overarching aim of Gates's efforts is to say that he wants to be a catalyst, multiplying the number and quality of exchanges between the people and materials of Grand Crossing and those of everywhere else. These exchanges are central to his objects and environments, however beautiful they may be.

Yet with Gates shopping at Restoration Hardware and Marfa now a hipster outpost of Chelsea, how are we to interpret the trajectory of these practices? Do they demonstrate the seemingly inescapable entwinement of rigorous artistic practice with the global market for design? Not entirely. For the architectural ventures of both artists are entirely strategic. The histories, func-



THEASTER GATES, STANDING THRONE 1, 2012, wood lathe, plywood, 96 1/2 x 20 1/2 x 17" / STEHENDER THRON 1, gedrechseltes Holz, Sperrholz, 245,1 x 52 x 43,2 cm.



THEASTER GATES, *TIKI TEAK*, 2014, wood, roofing paper, 169 x 63 1/2 x 12" /

Holz, Dachpappe, 429,2 x 161,3 x 30,5 cm.

tions, materials, and forms of their buildings resonate deeply with—and become extensions of—their artistic outlooks.

Ultimately, however, the two artists deploy these architectural materials for different ends. In New York in the '60s, Judd was committed to the antiwar effort and engaged in community activism, but he always insisted on a strict division between his art and his politics.²⁾ His strong individualist, libertarian streak as well as an intense dislike of consumer culture ultimately led him to retreat to Marfa. But if Judd moved to the west Texan desert to save his art, Gates went to the South Side to test his. The contrast is neatly captured by the artists' two banks: Judd's Marfa National Bank building houses a historic collection of modern furniture with which the artist worked through, in isolation, the value and limitations of design for his sculptural practice; Gates's Stony Island Savings Bank, on the other hand, stages cultural events and opens archives and collections for a diverse public, expressing that convergence of social, economic, and aesthetic forces that is his medium. Where one artist bought a town to house his (specific) objects, the other is selling objects to save a (specific) neighborhood. Judd wanted to escape a world that he ultimately considered inalterable. Gates seeks to let in a world that he fiercely, stubbornly believes he can change, one building at a time.

1) Similarly, Gates's art objects often contain formal echoes of Minimalism and post-Minimalism, but their materials—e.g., fire hoses—refer to the civil rights movement, which was concurrent with but hardly reflected in those practices.

2) It is worth noting, however, that Judd took great care to preserve inscriptions for, and murals by, the German prisoners of war who had been housed in Fort D. A. Russell during World War II. As the frame for his most ambitious sculptural installation—one hundred untitled works in mill aluminum (1982–86)—this resonant content complicates the strict division he insisted on between his "specific objects" and his political activism.

Die Zukunft erneuern

CHRISTINE MEHRING & SEAN KELLER

Theaster Gates wird häufig mit anderen Künstlern in Zusammenhang gebracht, die im sozialen Raum arbeiten. Was seine Position indessen so einzigartig macht, ist die Weigerung, Beziehungsnetze auf Kosten der Materialität zu privilegieren. Immobilienverträge, Amtsgeschäfte und Kulturallianzen bilden wichtige Komponenten seiner Praxis, doch das bedeutet nicht, dass er deswegen traditionelle ästhetische Interessen hintanstellt. Abgesehen davon, dass er Objekte in den Ausstellungsraum bringt – mit deren Verkaufserlös er bekanntermassen seine Revitalisierungsprojekte finanziert –, schreibt Gates der physischen Bausubstanz selbst zentrale Bedeutung zu. Man nehme zum Beispiel eine seiner berühmtesten Realisierungen, Dorchester Projects, die ein Ensemble baufälliger Strukturen zu einer einheitlichen Vision zusammenfasst, die man sofort als Gates' persönliche Vision erkennt: gestreifte Fassaden aus vielfarbigen Holzlatten, hier und dort von ungewöhnlichen Fensterformaten durchbrochen, Innenräume aus rohen, klarlinig ausgelegten Bohlen, dazu auffallende Muster und der allgemeine Eindruck einer grosszügigen Offenheit.

Der in Chicago geborene Künstler wohnt erst seit 2006 an der South Side, wo er binnen kurzer Zeit eine Reihe von Gebäuden erwarb. Die renovierten und umgewidmeten Objekte sind seither weit über die Grenzen des Stadtteils hinaus zu einer Attraktion für das internationale Kunstpublikum geworden. Die völlige Umwertung eines neu gewählten Aufenthaltsorts erinnert an einen anderen Künstler: Donald Judd, der Anfang der 1970er-Jahre New York mit dem kleinen westtexasischen Ort Marfa vertauschte. Dort kaufte Judd im Lauf

CHRISTINE MEHRING ist Professorin an der Universität von Chicago. / SEAN KELLER ist Privatdozent und Leiter von History and Theory am IIT College of Architecture, Chicago.



THEASTER GATES, *Stony Island Arts Bank*, 2015. (PHOTO: STEVE HALL)

der nächsten zwanzig Jahre Häuser, Ranches und sogar ein ehemaliges Fort auf, um sie als Wohnungen, Ateliers, Büros und Ausstellungsräume für eigene Werke wie auch für Werke geschätzter Künstlerkollegen zu nutzen. Der Pionier der Minimal Art ging bei seinen Eingriffen höchst bedacht vor. Gebäude wurden aller unnötigen Details entledigt, um die bodenständigen Entwürfe der oft anonymen Baumeister klar hervortreten zu lassen, mit Details wie gemusterten Fliesen und Zinn- und Stuckdecken. Die Narben, die frühere Umbauten sowie der Zahn der Zeit hinterlassen hatten – abblätternde Putzschichten, fehlende Ziegel, abgenutzte Dielen –, wurden nicht kaschiert.

Auch Gates ist ein Grenzgänger zwischen Kunst, Architektur und Design. Restmaterialien, die bei Renovierungen abfallen, finden Wiederverwertung in anderen Bauprojekten oder in Installationen; Möbel aus Altholz werden als Skulpturen ausgestellt. Gates' gesamte Kunstpraxis ist von Variationen derartiger Kreisläufe gekennzeichnet: Umbau, Rückführung, Wiederverwendung, Rückgewinnung, Neuverknüpfung, Wiedergabe, Rehabilitation. Den fast beruhigend wirkenden Assemblagen aus Objekten, Environments, Bildern, Wörtern und Tönen haftet mehr als eine Spur Nostalgie an. Dies gilt besonders für die Sammlungen von Sammlungen, deren bedeutendste, die jüngst eröffnete Stony Island Arts Bank, ältere Kolle-



THEASTER GATES, Johnson Publishing Library, Stony Island Arts Bank, 2015. (PHOTO: TOM HARRIS)

tionen von Glasdias und Schallplatten unter einem Dach vereint. Dass zwischen Gates' Ansatz und dem Trend zu einer lokalen, handwerklich orientierten Ästhetik im Produktdesign und in der Gastronomie gewisse Gemeinsamkeiten bestehen, lässt sich nicht bestreiten, aber man darf dabei nicht die Unterschiede übersehen. Erst wer durch die Stil-Fassade hindurchblickt, wird erkennen, welch traumatische Geschichten in Gates' Materialien eingeschrieben sind – Rassismus, Diskriminierung, rücksichtslose Geschäftemacherei und Rechtsentzug sind der Kontext, dem sie entnommen sind und häufig auch der Grund dafür, dass sie vernachlässigt und weggeworfen wurden.¹⁾

Das Viertel Grand Crossing an der South Side von Chicago, wo Gates heute lebt und arbeitet, verdankt seinen Aufstieg – und Abstieg – einer Verflechtung globaler Kräfte: Sklaverei, Great Migration, das Aufblühen Chicagos zum internationalen Industrie- und Handelszentrum, Rassendiskriminierung, Stadterneuerung, die US-Immobilienkrise von 2008. Gates' Herkunft und Praxis sind direkt mit diesen Kräften verbunden. Seine Eltern übersiedelten während der Great Migration (der Abwanderung von Afroamerikanern aus den Südstaaten in die Nordstaaten) von Yazoo City, Mississippi, nach Chicago. Der Vater war als Dachdecker am Aufbau der Stadt beteiligt. Gates jr. arbeitete im Büro des Rektors der University of Chi-

cago, als die Institution sich bemühte, engere Kontakte zu ihren Nachbarn an der South Side zu knüpfen, und Studienzentren in aller Welt einrichtete. Die ersten Gebäude-Kunstwerke erwarb Gates zur Zeit der Immobilienblase. Sein gegenwärtiges Atelier ist in den ehemaligen Lagerhallen einer Brauerei untergebracht – wenige Schritte von den Gleisen, auf denen Bier, Stahl und andere Erzeugnisse durch die Wohnsiedlungen hindurch zum und vom Stadtzentrum transportiert wurden.

Erlösung ist ein Leitmotiv in der Kunst von Theaster Gates: Die ansprechende Sinnlichkeit seiner Werke sowie die zeremoniellen Performances, die sie häufig begleiten – zumeist mit Musik von Gates und seiner Band The Black Monks of Mississippi –, sollen erniedrigte Objekte, Geschichten und Menschen wieder erheben und die Würde und Bedeutung dessen wiederherstellen, was von der globalen Kultur übergangen wurde. Chicago, mit seinem schier endlosen Reichtum an Relikten urbaner und architektonischer Aktivität, bietet einen fruchtbaren Boden für Gates' Suchexpeditionen: ein Architekturbuchladen mit geschlossenen Fensterläden, ein Lagerhaus des Chicago Park District, eine aufgelassene Eisenhandlung sowie nicht zuletzt die riesigen Schauräume von Architectural Artifacts, wo so manches Über-



THEASTER GATES, *GROUND RULES (ARCHITECTURE FOR ATHLETIC FUTURES)*, 2015,
wood flooring, $78 \frac{1}{4} \times 100 \frac{3}{16} \times 2 \frac{9}{16}$ " / *GRUNDREGELN (ARCHITEKTUR FÜR ATHLETISCHE*
TERMINGESCHÄFTE), Holzboden, 198,8 x 254,5 x 6,4 cm.

bleibsel der materiellen Geschichte der Stadt ein zweites Mal verkauft wird. Gates trifft dort gleich gesinnte Mitbürger wie den Künstler Dan Peterman, der mit Altmaterialien arbeitet und den jungen Gates unter seine Fittiche nahm, den Architekten John Vinci, der als Retter der Original-Innenausstattung der Chicago Stock Exchange zum Lokalhelden aufstieg, oder Tim Samuelson, den offiziellen Kulturhistoriker und querdenkenden Denkmalschützer der Stadt.

Anders als viele andere Künstler, die sich der Geschichte eines spezifischen Orts zuwenden, sucht Gates darin weder eine Zuflucht von der Welt – schliesslich war die von ihm aufgearbeitete Geschichte nie eine «gute alte Zeit» –, noch nutzt er sie als Vorwand, um das Lokale vom Globalen abzusondern. Im Gegenteil, Gates setzt sich mit aller Energie dafür ein, dass das Lokale wieder Anschluss an die Welt findet, von der es fast völlig abgeschnitten ist. In neueren, grösseren Projekten wie der Stony Island Arts Bank und dem Dorchester Art + Housing Collaborative mischen sich Anzeichen professioneller Baugestaltung – Stahlelemente, Verglasungen, Designermöbel und -leuchten – in den unkonventionellen Do-it-

THEASTER GATES, Dorchester Art + Housing Collaborative. (PHOTO: SARA POOLEY / COURTESY OF REBUILD FOUNDATION)



-Charakter früherer Vorhaben. Genau dieser komplex modulierte Austausch zwischen dem Lokalen und dem Globalen ist, wie sich mit immer grösserer Deutlichkeit herausstellt, das Kernanliegen von Gates' laufend erweitertem Werkportfolio. Er ist im Sinne des Soziologen Ulrich Beck ein «Kosmopolit», der sich dafür einsetzt, die Wechselwirkungen zwischen einem spezifischen Ort und den weltumspannenden Netzen von Kunst, Architektur, Geld und Politik zu multiplizieren und zu vertiefen.

Selbstverständlich bedürfen Gates' Bauten, Keramiken, Skulpturen, Performances, Events und Finanzen des Zusammenspiels vieler Hände, Köpfe, Augen und Stimmen. Auch das ist ein Zeichen seines Kosmopolitismus: die Bereitschaft, ständig im Austausch mit anderen zu stehen und ständig den Austausch unter anderen anzuregen. Man könnte auch sagen, es wäre Gates' Ziel, ein Katalysator zu sein, der die Quantität und Qualität der Wechselbeziehungen zwischen den Menschen und den Materialien in Grand Crossing und weit darüber hinaus erhöhen will. Die genannten Wechselbeziehungen sind das Herzstück seiner Objekte und Environments, wie «schön» diese auch immer sein mögen.

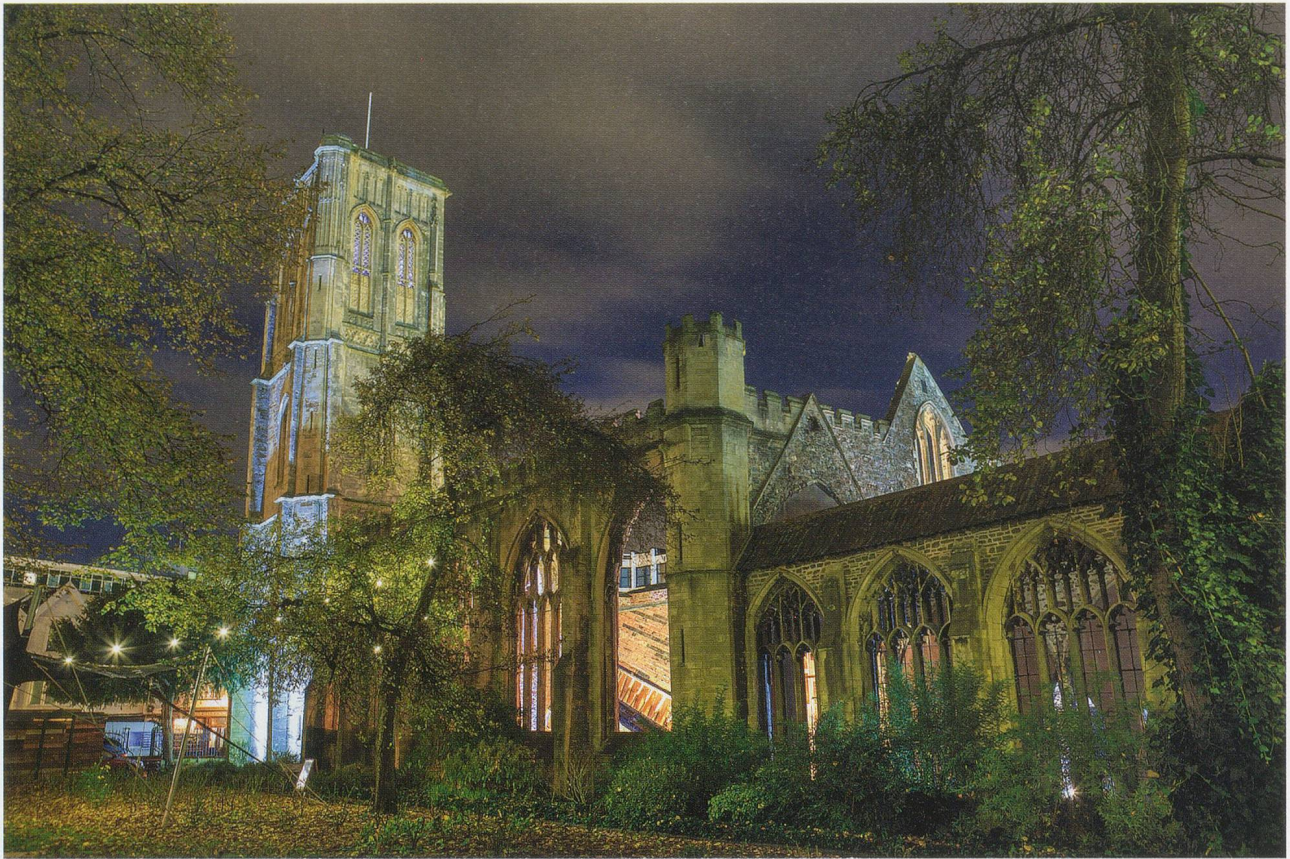
Doch wie sieht jetzt, wo Gates bei Möbelketten einkauft und Marfa zum Mekka der Kunstschickeria geworden ist, die Zukunft derartiger Positionen aus? Dienen sie einzig als Beweis dafür, dass rigorose Kunstpraktiken unentwirrbar mit dem globalen Designmarkt verknüpft sind? Ich halte einen solchen Schluss für übertrieben, denn man darf nicht vergessen, dass die architektonischen Exkurse beider Künstler rein strategischer Natur sind. Die Geschichten, Funktionen, Materialien und Formen ihrer Gebäude stehen in vollkommenem Einklang mit ihren künstlerischen Absichten – die sie konstruktiv erweitern.

Am Ende verfolgen Judd und Gates mit ihren Bauprojekten verschiedene Ziele. Judd engagierte sich im New York der 1960er-Jahre für die Friedens- und Bürgerrechtsbewegung, bestand jedoch darauf, dass Kunst und Politik sauberlich getrennt bleiben.²⁾ Sein Individualismus, seine Freiheitsliebe und seine Abneigung gegen die Konsumkultur veranlassten ihn zum Ortswechsel nach Marfa. Während Judd in die westtexanische Wüste zog, um seine Kunst zu retten, zog Gates an die South Side Chicagos, um seine Kunst zu testen. Der Unterschied zwischen den zwei Künstlern lässt sich gut an ihren Banken ermessen: Judds Marfa National Bank beherbergt eine Sammlung moderner Möbel, anhand derer er privat den Wert und die Grenzen seiner skulpturalen Praxis zu bestimmen suchte. Die von Gates initiierte Stony Island Arts Bank organisiert Kulturveranstaltungen und präsentiert ihre Sammlungen und Archive einem vielfältigen Publikum. Genau dieser Schnittpunkt sozialer, ökonomischer und ästhetischer Ströme bildet das Medium, in und mit dem Gates arbeitet. Der eine Künstler kaufte eine ganze Gemeinde als Standort für seine (spezifischen) Objekte, der andere verkauft Objekte, um ein (spezifisches) Stadtviertel zu retten. Donald Judd wollte einer Welt entrinnen, die er im Innersten für unveränderlich hielt. Theaster Gates öffnet sich einer Welt, von der er nie aufhören wird zu glauben, dass er sie verändern kann – ein Haus nach dem anderen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) In Gates' Kunstobjekten hallen oft formelle Elemente des Minimalismus und Post-Minimalismus nach, aber deren Materialien – unter anderem Feuerweherschläuche – nehmen Bezug auf die Bürgerrechtsbewegung, die, obwohl zeitgleich, in den Praktiken des Minimalismus kaum je reflektiert wurde.

2) Interessant erscheint uns in diesem Zusammenhang, dass Judd grossen Wert auf die Erhaltung der Inschriften und Wandbilder von deutschen Gefangenen legte, die während des Zweiten Weltkriegs im Fort D. A. Russell untergebracht waren. Sie bilden einen geschichtsträchtigen Rahmen für Judds ehrgeizigste Skulptureninstallation, der die scharfe Trennung zwischen seinen «spezifischen Objekten» und seinem politischen Aktivismus erschwert.



THEASTER GATES, *SANCTUM*, 2015, produced by Situations, installation view, Bristol /
HEILIGTUM, produziert von Situations, Installationsansicht. (PHOTO: MAX MACCLURE)

[I]n a Gothic building, the roof both within and without . . . is the crown of its beauties, the abiding place of its brain.

—William Morris

Raise High the Roof Beam:

In 1985, Kunsthalle Basel hosted a two-part roundtable discussion featuring four major figures from the European neo-avant-garde and its so-called “trans-avantgarde” offspring—namely, Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, and Jannis Kounellis. Somewhat incongruously, one overarching image dominated much of the conversation’s concluding exchanges:

DIETER ROELSTRAETE is a member of the curatorial team for Documenta 14.

Kounellis: A monument like the Cologne Cathedral indicates a centralization, encompasses a culture, and points the way for future development. Without signs like this we would run the risk of becoming nomads.

Beuys: The Cologne Cathedral is a bad sculpture. It would make a good train station. Chartres is better. But what Kounellis says about the cathedral is a nice image. The old cathedrals were built in a world that was still round, but that in the meantime has been constricted by materialism. There was an internal necessity to narrow it like that, since in that way human consciousness became sharpened, espe-



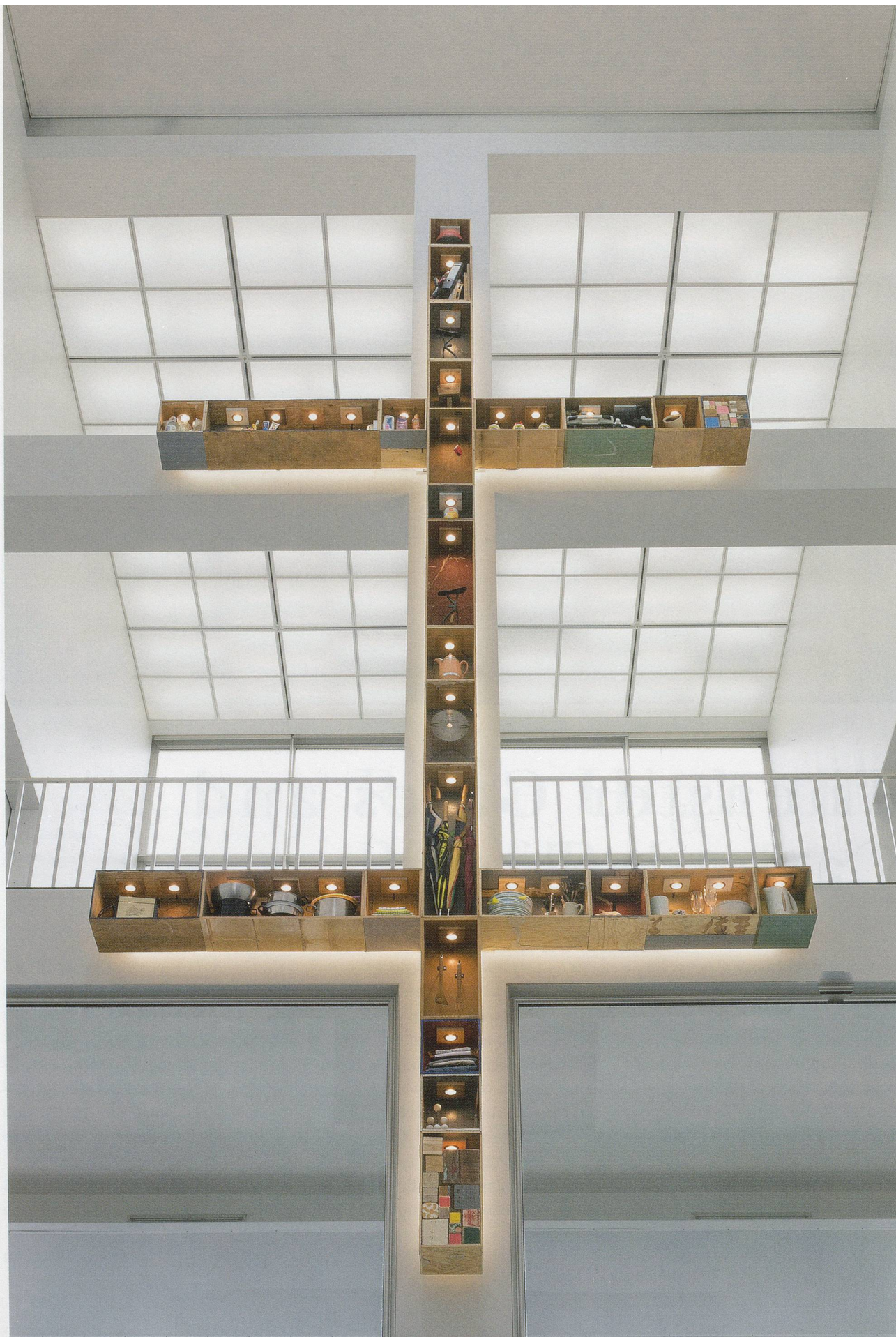
Theaster Gates and Cathedrals

DIETER ROELSTRAETE

cially in its analytic functions. Now we have to carry out a synthesis with all our powers, and build a new cathedral.¹⁾

As the debate drifts on, with Beuys (unsurprisingly) talking more than the rest, references to cathedral-building keep recurring: “The esthetic sense is disturbed nowadays like never before in history. So let’s build the cathedral!” Or: “We’re not here talking together to improve our relationship, which is good anyway. We’re here to build the cathedral.” And: “Regarding art as the only way to build the cathedral, I really do need the spoken language.” Beuys, of course,

is the founding father and foremost theorist of *Soziale Plastik*, or “social sculpture,” and thus an obvious point of reference for any discussion of Theaster Gates’s own (in many ways arch-American) brand of “social sculpture” and its (predominantly European) art-historical antecedents. My primary reason for recalling the above round table, however, relates not so much to Beuys’s ambiguous stature as an avatar of twenty-first-century “social practice”—as the post-political afterlife of *Soziale Plastik* is now infelicitously named—as it does to the forceful image of the cathe-



dral (and, inevitably, its anonymous community of builders) to which Beuys and company continuously return.²⁾ It is this image of the cathedral and the culture of cathedral-building that I want to explore here to shed more light on a specifically European dimension, so to speak, of Gates's work.

In 1967, the French historian Georges Duby, one of the leading thinkers in the French *Annales* school of sociologically inflected historiography, published his tripartite magnum opus chronicling the ascent of medieval Europe. Duby's history hinges on what he terms the "age of the cathedrals," spanning a century and a half between the middle of the twelfth century and the end of the thirteenth century, during which time Western Europe saw its greatest cathedrals rise from the nondescript flatlands north of and surrounding Paris—Amiens, Beauvais, Chartres, Laon, Reims, Troyes, and finally, Paris's own Notre-Dame. Duby observes, "Cathedral art was urban art": The medieval building boom heralded the "rebirth of the cities," and each "new cathedral was a eulogy to the entire urban settlement," embodying "the townspeople's pride, as its plenitude of spires, gables, and pinnacles thrust up toward the heavens a dream city, an idealization of the city of God which magnified the urban landscape."³⁾ It served not only as a place of worship but as a meeting point where guilds could assemble and townspeople could gather. Cathedrals functioned as beacons of light in the rural desolation of Europe, driving urban development and attracting the region's best artisans—"artists" as protean and talented as Michelangelo or Tilman Riemenschneider to be sure, though belonging to an older, pre-individual (indeed, *pre-artistic*) era, one of guilds and crafts. It was this pre-modern ethos of anonymous, truly communal authorship and individual sacrifice

which much later led the nineteenth-century British art critic John Ruskin to write so rhapsodically about the Gothic "style" in art—an *ethic*, in short, as much as, if not more than, an *aesthetic*. (William Morris was another hugely influential sympathizer whose name may indeed seem too glaringly obvious, in the current art-historical context.)

Civic pride, economic *nous*, and urban development; craft, collectivity, and community; the creative tension between group and individual, between art(s) and craft(s)—these have become well-worn tropes in the discussion of Theaster Gates's work. "The city is my medium," he has said, and indeed, over the past five years, he has steadily transformed the psychogeography of Chicago's South Side—renovating abandoned buildings for reuse as meeting spaces and arts centers.⁴⁾ And most importantly, of course—literally, *above all*—there is the matter of *faith*, and the very real castles it enables us/him to build in the air. Mapping out the many instances where Gates's upbringing in African-American religious traditions intersects with his evolving, ever-expanding artistic practice would lead us much too far for the current essay's rather modest purposes, although it is worth pausing here—with an eye on our reading of Duby's chronicle of medieval cathedral-building cultures—to reflect on one of Gates's recent projects, the video installation GONE ARE THE DAYS OF SHELTER AND MARTYR (2014). Included in the exhibition "All the World's Futures," curated by Okwui Enwezor, at the 2015 Venice Biennale, this work features a bronze bell, a slanting wall of slate roof tiles, and the melancholy statue of a saint, presumably depicting Saint Laurence. A large-scale projection presents a scene set inside the wrecked interior from which these objects were salvaged, namely the neo-gothic St. Laurence Church that once stood a block away from Gates's studio on the South Side. Built in 1911, the Roman Catholic sanctuary closed its doors in 2002, a victim of decades of demographic and denominational change; the building was demolished in 2014, meeting the same sorry fate as innumerable neighborhood churches in impoverished black urban areas across America. (How fitting, incidentally, that this church should have been dedicated to the patron saint of *archivists and librarians*, for a true archi-

THEASTER GATES, 13TH BALLAD, 2013, wood, steel, neon, paper, Huguenot House remnants, dimensions variable /

13. BALLADE, Holz, Stahl, Neonlampe, Papier, Hinterlassenschaften Hugenhottenhaus, Masse variabel.

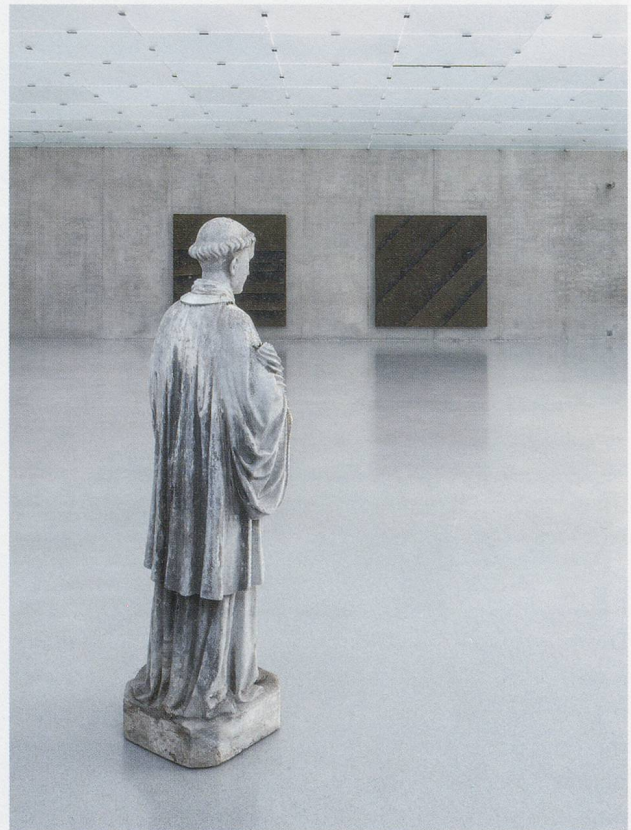
THEASTER GATES, "Black Archive," 2016,
exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunsthaus Bregenz.

(PHOTO: MARKUS TRETTER):

val impulse deeply colors Gates's art of conversion, conservation, and preservation—so much so that one could think of St. Laurence as the primary protector of Gates himself. Think, for instance, of the once-doomed contents of Chicago's legendary Prairie Avenue Bookshop, of the Johnson Publishing Library, of Dr. Wax Records, or the University of Chicago glass lantern slide collection—all have found their way, thankfully, into the widening protective embrace of Gates's various building schemes.)

The video shows members of the Black Monks of Mississippi, Gates's long-running music ensemble, dressed in sorrowful black: One performer plays a cello while others improvise in song; two men continually lift and drop tall wooden doors to a limping beat to better hammer the point of pity home. It seems strangely fitting, somehow, that Gates's most emphatic engagement with ecclesiastical architecture to date mourns the destruction of an existing church rather than celebrate the *construction* of a new one—fitting, that is, for an otherwise upbeat entrepreneurial practice grounded in belief (in general) and faith in art (in particular), reminding us that it's one thing to build an art center, say, or web of business opportunities, but another thing altogether to build a church, let alone a *cathedral*.⁵⁾

Let's briefly return to DUBY's *Age of the Cathedrals*. In a chapter titled "God is Light, 1130–1190," the historian describes the engineering ingenuity that made possible the construction of the great cathedrals. The Gothic style was conceived as a theology of light cast in stone, in contrast to the cavernous darkness of earlier Romanesque churches. To achieve more light, the cathedrals needed additional height, which required new window designs as well as novel roofing techniques. Not only did these improbable new structures tower over every other building around them, their naves were often the only covered gathering



place in the center of town—giving newly embodied meaning to the notion of "divine shelter." As it happens, references to roofs are scattered throughout Gates's art, including paintings created collaboratively with his father, Theaster Senior, who worked as a roofer. While this autobiographical element might have provided a point of departure, Gates's concerns have since expanded outward: "I'm looking at roofs and the sublime. I'm looking at Shinto structures and how these old Japanese Buddhist temples were made so that the roof actually held up the walls. I'm learning all this stuff about fourteenth-century cathedrals. I'm just kind of interested in roofing."⁶⁾ Roofs, of all things, those selfsame "castles in the air"⁷⁾—and by way of rounding off this train of thought, it is worth referring to Gates's SANCTUM project last year, for which he erected a shelter within the bombed-out, roofless shell of the Temple Church in Bristol, England.⁸⁾ Theaster Gates is looking at roofs and the sublime: upward.

1) Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, and Enzo Cucchi, "The Cultural-Historical Tragedy of the European Continent," in Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1992), 1032–36. The complete transcript was originally published by Parkett in 1986 as *Ein Gespräch / Una Discussione*.

2) Note, as well, that another Euro-aesthetic paradigm sporadically associated with Gates's work, namely, the Bauhaus, touches upon some of these notions: The opening sentence of Walter Gropius's "Bauhaus Manifesto and Program" from 1919 dramatically states that "the ultimate aim of all visual arts is the complete building!" The image that adorns this seminal document is a drawing, by Lyonel Feininger, of a church.

3) Georges Duby, *The Age of the Cathedrals: Art and Society, 980–1420*, trans. Eleanor Levieux and Barbara Thompson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 93. I owe thanks to Abigail Winograd for helping me develop this specifically "medievalist" analysis of Theaster Gates's work.

4) Theaster Gates, in "Carol Becker in conversation with Theaster Gates," in *Theaster Gates* (London: Phaidon, 2015), 17.

5) Much more can be said, of course, about the asymptotic relation between entrepreneurship and religiosity, between money and faith, the conjoining of which drove the urban revolution of early medieval Europe, and continues to determine the face and

shape of American politics—but that too would doubtless lead us too far astray. Suffice it to observe, for now, how the closure of countless small businesses has had a profound impact on Gates's South Side surroundings—and how many of the resulting empty storefronts have been taken over, in the course of the years, by DIY churches. . . .

6) Theaster Gates, in "Carol Becker in conversation with Theaster Gates," 19.

7) In the aforementioned interview, Becker remarks: "A roof holding up the walls is a pretty interesting idea, because we always say we don't build the house from the roof down, but maybe you do? And that's a good metaphor for you." Ibid. This is precisely where the utopian spirit of Beuysian cathedral-building survives in Gates's work—an old-fashioned art of the seemingly impossible.

8) Built from reclaimed wood and windows, Gates's teepee-like structure hosted a series of performances over a twenty-four-day period.

THEASTER GATES, "Freedom of Assembly," 2015,
exhibition view / Ausstellungsansicht, White Cube London.
(PHOTO: GEORGE DARRELL)





THEASTER GATES, GONE ARE THE DAYS OF SHELTER AND MARTYR, 2014, video, 6 min. 31 sec. / VORBEI DIE ZEIT DER ZUFLUCHT UND DES MÄRTYRERS, Video.

[I]n einem gotischen Bau befindet sich das Dach sowohl innen als auch aussen ... die Krone seiner Schönheit, die Schale seines Gehirns.

– William Morris

Jean-Christophe Ammann, der damalige Leiter der Kunsthalle Basel, organisierte 1985 ein zweiteiliges Gespräch mit vier Leitfiguren der europäischen Neoavantgarde und ihres Ablegers, der sogenannten Transavantgarde: Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer und Jannis Kounellis. Vielleicht etwas

DIETER ROELSTRAETE ist Mitglied des Kuratorenteams der documenta 14.

Hebt den Dachbalken hoch:

ausserhalb des Kontexts trat im Schlussteil ein verbindendes Motiv in den Vordergrund:

Kounellis: Ja, aber die Kathedrale von Köln weist auf eine Zentralität hin, umfasst eine Kultur und weist auf die Zukunft. Sonst würden wir riskieren, Nomaden zu werden.

Beuys: Die Kathedrale von Köln ist eine schlechte Skulptur. Sie wäre gut als Bahnhof. Chartes ist besser. Aber was Kounellis von der Kathedrale sagt, ist ein schönes Bild. Die alten Kathedralen stehen irgendwo in einer Welt, die



Theaster Gates und die Kathedrale

DIETER ROELSTRAETE

noch rund war. Aber dann wurde die Welt durch den Materialismus reduziert. Es war eine innere Notwendigkeit, sie so zu verengen, denn dadurch wurde das menschliche Bewusstsein geschärft, ganz besonders in seiner analytischen Tätigkeit. Jetzt müssen wir eine Synthese vollziehen mit all unseren Kräften, und das ist die Kathedrale.¹⁾

Im weiteren Verlauf der Diskussion, wobei Beuys (wohl kaum überraschend) sich am häufigsten äußerte, ertönte mehrfach der Aufruf zum Bau von

Kathedralen: «Der ästhetische Sinn ist heute, wie nie in der Geschichte, gestört. Also bauen wir die Kathedrale!» Oder: «Wir sprechen hier doch nicht zusammen, um unser Verhältnis, das sowieso gut ist, zu verbessern. Wir sind hier, um die Kathedrale zu bauen.» Und: «In Bezug auf die Kunst als dem alleinigen Mittel, um die Kathedrale zu bauen, brauche ich doch die gesprochene Sprache.» Als Begründer und Haupttheoretiker der «sozialen Plastik» eignet

sich Beuys ideal als Anknüpfungspunkt für eine Besprechung von Theaster Gates' eigener (in vieler Hinsicht ur-amerikanischen) Version der sozialen Skulptur und deren (überwiegend europäischen) kunsthistorischer Vorläufer. Der eigentliche Grund, warum ich mich an das fragliche Gespräch erinnerte, war indessen weniger die vage Position, die Beuys als Gallionsfigur der «sozialen Praxis» des 20. Jahrhunderts einnimmt (wie das postpolitische Nachleben der sozialen Skulptur heutzutage etwas unglücklich genannt wird), als vielmehr das eindringliche Bild der Kathedrale (und der anonymen Gemeinschaft der Bauhütte), zu dem Beuys & Co. wiederholt zurückkehrten.²⁾ Dieses Bild und die gesamte Kultur des gotischen Kirchenbaus möchte ich hier etwas näher betrachten, um einen, wie mir scheint, spezifisch europäischen Aspekt in der Kunst von Theaster Gates zu beleuchten.

Der französische Historiker Georges Duby, ein führender Vertreter der soziologisch orientierten Annales-Schule der Geschichtswissenschaft, veröffentlichte 1967 sein dreibändiges Hauptwerk, das

den Aufstieg Europas im Mittelalter nachzeichnet. Bereits im Titel verwendet Duby den Zentralbegriff «Zeit der Kathedralen», der jene 150 Jahre zwischen der Mitte des 12. und dem Ende des 13. Jahrhunderts bezeichnet, in denen Westeuropa die Errichtung seiner grössten Kathedralen im flachen Pariser Vorland erlebte: Amiens, Beauvais, Chartres, Laon, Reims, Troyes und schliesslich in der Hauptstadt selbst Notre-Dame. Die Kunst der Kathedrale war eine städtische, urteilt Duby. Der Bauboom des Mittelalters führte zu einer Wiedergeburt der Städt und jede Kathedrale feiert den Wohlstand der gesamten Siedlung, «Wie eine Traumstadt erheben sich die zahllosen Turmspitzen, Giebel und Zinnen als Krönung des Bauwerks gen Himmel, und diese ideale Gottesstadt verklärt die städtische Landschaft».³⁾ Die Kathedralen dienten

THEASTER GATES, *GONE ARE THE DAYS OF SHELTER AND MARTYR*, 2014, video, 6 min. 31 sec. / *VORBEI DIE ZEIT DER ZUFLUCHT UND DES MÄRTYRERS*, Video.



nicht nur als Ort der Gottesverehrung, sondern darüber hinaus als Sammelpunkt der Handwerkszünfte und der Stadtbürger schlechthin. Auftragend wie Leuchttürme in den Ebenen Europas bildeten sie Kristallisationskerne für das Wachstum der Städte. Die besten Handwerker der Umgebung fühlten sich von ihrem Fanal angezogen – «Künstler», die fraglos ebenso universal begabt waren wie ein Michelangelo Buonarroti oder ein Tilman Riemenschneider, auch wenn sie einem früheren, vorindividuellen (ja vor-künstlerischen) Zeitalter angehörten, bestimmt von Handwerk und Zunft. Das vormoderne Ethos der namenlosen, wahrhaft gemeinschaftlichen Kunstproduktion ohne Privilegierung des Individuums inspirierte im 19. Jahrhundert den englischen Kunsthistoriker John Ruskin zu Lobeshymnen auf den gotischen Stil in der Kunst – den er offenbar ebenso sehr, wenn nicht mehr, als *Ethik* auffasste denn als *Ästhetik*. (Ein weiterer, immens einflussreicher Anhänger der Gotik war William Morris, dessen Name in der heutigen Kunstgeschichte so geläufig ist, dass es überflüssig scheint, ihn zu erwähnen.)

Bürgerstolz, Geschäftssinn und Stadtentwicklung; Handwerk, Gemeinsamkeit und Gemeinschaft; die kreative Spannung zwischen Gruppe und Individuum, zwischen Kunst und Kunsthandwerk – alles Schlagwörter, die man häufig in Rezensionen von Gates' Werk findet. «Die Stadt ist mein Medium», sagt der Künstler, der im Lauf der letzten fünf Jahre die Psychogeographie der South Side von Chicago nachhaltig verändert hat – unter anderem durch die Renovierung leer stehender Gebäude als Versammlungsräume und Kulturzentren.⁴⁾ Von – buchstäblich – *höchster* Wichtigkeit für Gates ist allerdings die Frage des *Glaubens*, denn dieser ermöglicht es ihm und uns, Schlösser in die Luft zu bauen. Jeden einzelnen Punkt zu verzeichnen, an dem die afroamerikanischen religiösen Traditionen, mit denen Gates aufwuchs, sich mit seiner kontinuierlich fortschreitenden Kunstpraxis überschneiden, würde weit über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausführen. Dennoch empfiehlt es sich – mit einem Auge auf Dubys Geschichte des gotischen Kirchenbaus –, kurz einen Blick auf eines der neueren Projekte des Künstlers zu werfen. Die Videoinstallation GONE ARE THE DAYS OF SHELTER AND MARTYR (Vorbei die Zeit

der Zuflucht und des Märtyrers, 2014), Teil der Ausstellung «All the World's Futures» auf der Biennale von Venedig 2015, umfasste eine Bronzeglocke, eine schräge Dachschieferwand und eine melancholische Heiligenstatue, die vermutlich den heiligen Laurentius verkörperte. Eine wandgrosse Videoprojektion führte in den verfallenen Innenraum, in dem all diese Objekte einst untergebracht waren: das Schiff der neogotischen St. Laurence Church. 1911 nur eine Strasse von Gates' Atelier entfernt in der South Side Chicagos errichtet, schloss das katholische Gotteshaus im Jahr 2002 seine Tore, ein Opfer des demographischen und konfessionellen Wandels. Der Bau wurde 2014 abgerissen, wie so viele andere Kirchen in verarmten afroamerikanischen Stadtvierteln in ganz Amerika. (Wie passend also, dass die St. Laurence Church dem Schutzheiligen der *Archivare* und *Bibliothekare* geweiht war, denn Gates' Kunst der Konvertierung, Konservierung und Präservierung treibt ein wahrhaft archivarischer Impuls – so sehr, dass man sagen könnte, er selbst stände unter dem Schutz des heiligen Laurentius. Man denke nur an den Inhalt solch ehemaliger Wahrzeichen des Chicagoer Stadtlebens wie den Prairie Avenue Bookshop, die Johnson Publishing Library und den Plattenladen Dr. Wax Records oder an die Glasdiasammlung der University of Chicago, die alle, Gott sei Dank, Zuflucht unter den schützenden Dächern von Gates' ständig erweiterten Bauvorhaben gefunden haben.)

Das Video zu GONE ARE THE DAYS zeigt Mitglieder der Band Black Monks of Mississippi, mit der Gates seit längerer Zeit zusammenarbeitet. Alle Akteure sind in Schwarz gekleidet. Ein Cellist spielt zu improvisiertem Gesang. Zwei Männer heben im Takt des holpernden Beats hohe Holztüren und lassen sie wieder fallen – ein schlagendes Bild des Mitlebens mit dem urbanen Zerfall. Dass die am tiefsten empfundene aller bisherigen Auseinandersetzungen des Künstlers mit der Sakralarchitektur die *Zerstörung* einer alten Kirche betrauert, anstatt die *Errichtung* einer neuen zu feiern, scheint passend im Kontext einer generell optimistischen, engagierten Praxis, die im Glauben (im Allgemeinen) und im Glauben an die Kunst (im Besonderen) verwurzelt ist. Dem Betrachter ruft die Installation in Erinnerung, dass es eine Sache ist, ein Kulturzentrum oder ein Netz



THEASTER GATES, 12 BALLADS FOR HUGENOT HOUSE, 2012, installation view Documenta 13, Kassel / 12 BALLADEN FÜR DAS HUGENOTTENHAUS, Installationsansicht.

von Geschäftsinitiativen auf die Beine zu stellen, und dass es eine völlig andere Sache ist, eine Kirche zu bauen, nicht zu reden von einer *Kathedrale*.⁵⁾

Kehren wir kurz zu Dubys *Zeit der Kathedralen* zurück. Im Kapitel «God is Light, 1130–1190» beschreibt der Historiker den Erfindergeist, der den Bau der grossen Kathedralen überhaupt erst möglich machte. Die gotische Baukunst verstand sich als in Stein gemeisselte Theologie des Lichts – eines Lichts, das die höhlenartige Finsternis des romanischen Kirchenraums überflutete. Um mehr Licht einzulassen, musste die Decke der Kirchen erhöht werden, und dies erforderte wiederum neue architektonische Lösungen für die Fensteröffnungen und den Dachstuhl. Die Wagestücke des gotischen Kirchenbaus ragten nicht nur weit über die Giebel aller umstehenden Gebäude hinaus, ihr Schiff war nicht selten der einzige überdachte Versammlungsort einer Gemeinde – sie bildeten somit eine neue Form der «heiligen Zufluchtsstätte». Wie es Gott oder der Zufall will, taucht das Motiv des Dachs in mehreren Werken von Gates auf. Etwa in den Gemälden, die er gemeinsam mit seinem Vater Theaster senior, einem gelernten Dachdecker, schuf. Dieses autobiographische Faktum hätte als Ansatzpunkt für weitere Recherchen dienen können, doch der Künstler wandte sich einem ausgedehnteren Horizont zu: «Ich interessiere mich

für Dächer und für das Erhabene. Ich interessiere mich für Shinto-Bauten. Die alten buddhistischen Tempel Japans sind so konstruiert, dass die Wände vom Dach aufrecht gehalten werden. Ich habe eine Menge über die Kathedralen des 14. Jahrhunderts gelernt. Es interessiert mich einfach, wie Dächer gemacht werden.»⁶⁾ Dächer, die auf ihre Art nichts als Luftschlösser sind.⁷⁾ Um diesen Gedanken zu Ende zu denken, möchte ich abschliessend das letztjährige SANCTUM-Projekt erwähnen, für das Gates in der ausgebombten, dachlosen Ruine der Temple Church in Bristol einen überdachten Holzverschlag errichtete.⁸⁾ Theaster Gates richtet seinen Blick auf Dächer und auf das Erhabene: himmelwärts.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, and Enzo Cucchi, *Ein Gespräch / Una Discussione*, Parkett-Verlag, 1988, Zürich, S. 158.

2) Eine andere europäische Kunstströmung, die gelegentlich mit Gates in Verbindung gebracht wird, das Bauhaus, beschäftigte sich gleichfalls mit diesem Problemkreis. Das Bauhaus-Manifest (1919) von Walter Gropius verkündete im ersten Satz: «Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!» Das Titelblatt des berühmten Dokuments ist mit einem Holzschnitt von Lyonel Feininger versehen, der eine Kathedrale wiedergibt.

3) Georges Duby, *Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980–1420*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002, S. 193. Ich danke Abigail Winograd für ihre Unterstützung bei dieser «mediävistischen» Analyse von Gates' Werk.

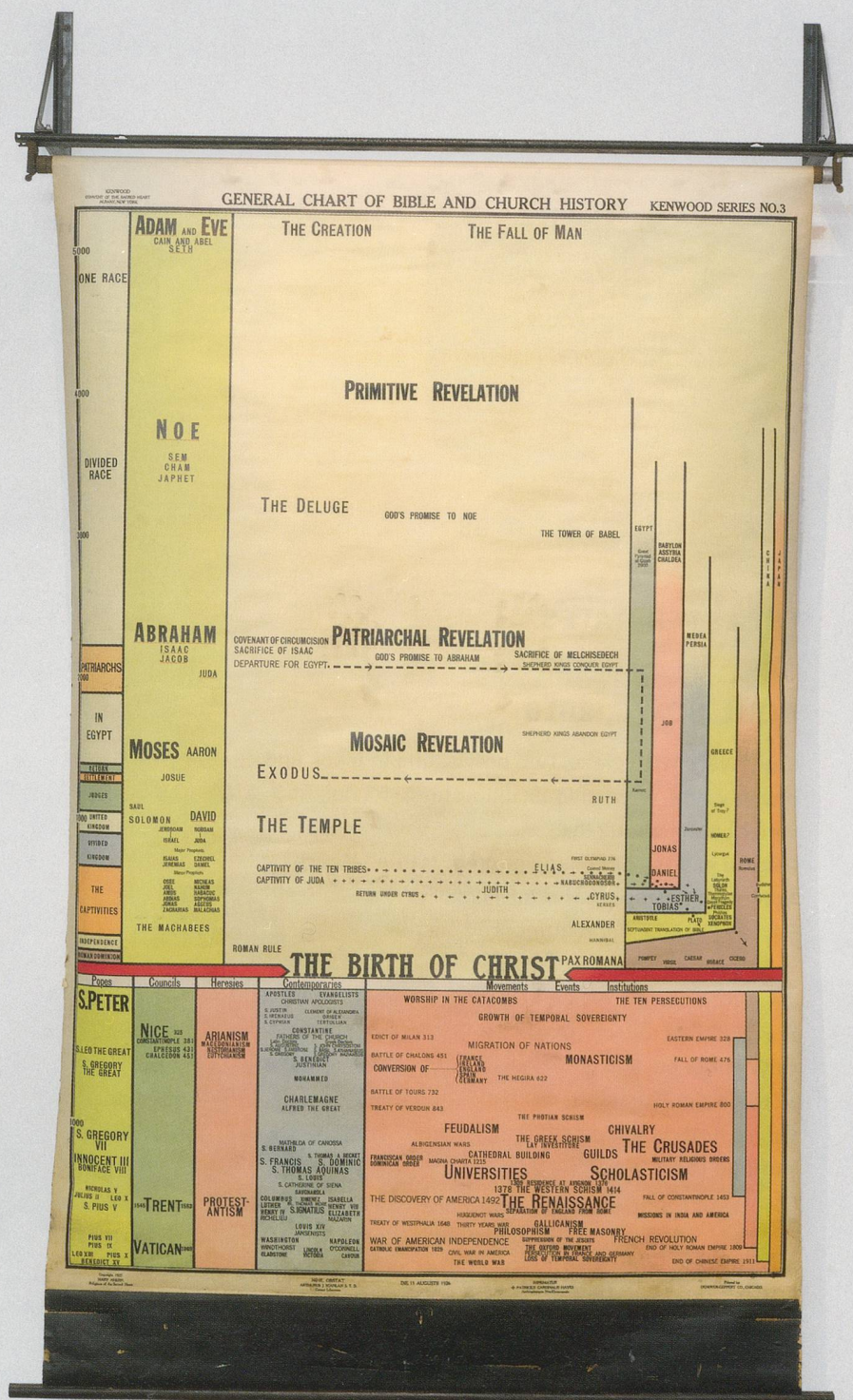
4) Theaster Gates, zitiert nach «Carol Becker in conversation with Theaster Gates», in *Theaster Gates*, Phaidon, London 2015, S. 17.

5) Die asymptotische Beziehung zwischen Unternehmertum und Religiosität, zwischen Geld und Glauben, wäre natürlich ein Thema für sich. Das Zusammenwirken dieser beiden Kräfte löste die urbane Revolution des frühmittelalterlichen Europa aus und prägt noch heute das Gesicht der amerikanischen Politik. Wir beschränken uns hier darauf zu erwähnen, dass die Schliessung zahlloser kleingewerblicher Betriebe die South Side Chicagos schwer beeinträchtigt hat. Viele der leeren Geschäfte wurden übrigens von Do-it-yourself-Kirchen revitalisiert.

6) Theaster Gates, zitiert nach «Carol Becker in conversation with Theaster Gates», S. 19.

7) Im erwähnten Interview kommentiert Becker: «Ein Dach, das die Wände aufrecht hält – eine faszinierende Idee. Wir sagen immer, «wer ein gutes Haus bauen will, beginnt nicht mit dem Dach», aber vielleicht stimmt das gar nicht. Auf jeden Fall hast du da eine gute Metapher gefunden.» Ebd. Genau in dieser Idee lebt der utopische Geist des Beuys'schen Kathedralenbaus in Gates' Werk fort – eine altmodische Kunst des angeblich Unmöglichen.

8) Unter dem zeltartigen Dach der Konstruktion aus Altholz und Altfenstern lief eine 24-stündige Veranstaltungsserie.



THEASTER GATES, A
COMPLICATED RELATIONSHIP
BETWEEN HEAVEN AND EARTH,
OR, WHEN WE BELIEVE, 2015,
Artes Mundi, Cardiff, Wales /
EINE KOMPLIZIERTE BEZIEHUNG
ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE,
ODER, WENN WIR GLAUBEN.
(PHOTO: SARA POOLEY)

EDITION FOR PARKETT 98

THEASTER GATES

SOUL BOWL, 2016

Stoneware with glaze, two bowls, one in black and one in white, each unique, diameter 4-5", height 3-3 1/2", weight each ca. 1,2 lbs.

Packed in box with Association of Named Negro American Potters (A.N.N.A.P.) Logo.

Ed. 15 / X, signed and numbered certificate.

Zwei Tonschalen, glasiert, je eine in schwarz und weiss, Einzelstücke, Durchmesser 10-13 cm, Höhe 7-9 cm, Gewicht je ca. 550 g.

Verpackt in Schachtel mit dem Logo der Association of Named Negro American Potters (A.N.N.A.P.).

Auflage 15 / X, signiertes und nummeriertes Zertifikat.





LEE KIT, HOW LONG?: PICNIC WITH
FRIENDS AND HAND-PAINTED CLOTH
AT REPULSE BAY, HONG KONG, 2006,
photo document, 8 1/4 x 10 1/2" /
WIE LANGE?: PICKNICK MIT FREUN-
DEN UND HANDBEMALTEM TUCH
AN DER REPULSE BAY, HONGKONG,
Photodokument, 182,9 x 110,5 cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST,
JANE LOMBARD GALLERY, NEW YORK;
AIKE-DELLARCO, SHANGHAI; M+, WKDA
AND HKADG, HONG KONG; VITAMIN
CREATIVE SPACE, GUANGZHOU; SHUGO
ARTS, TOKYO.)



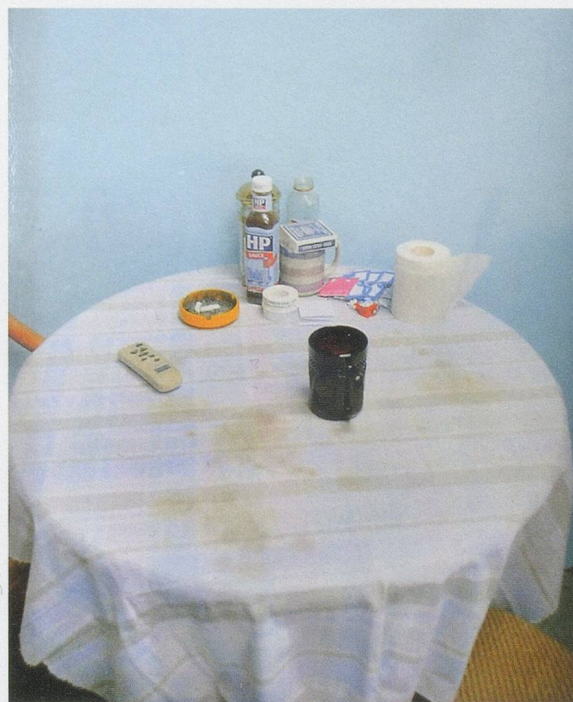
Lee Kit

Scenes of *Everyday Life*

DORYUN CHONG

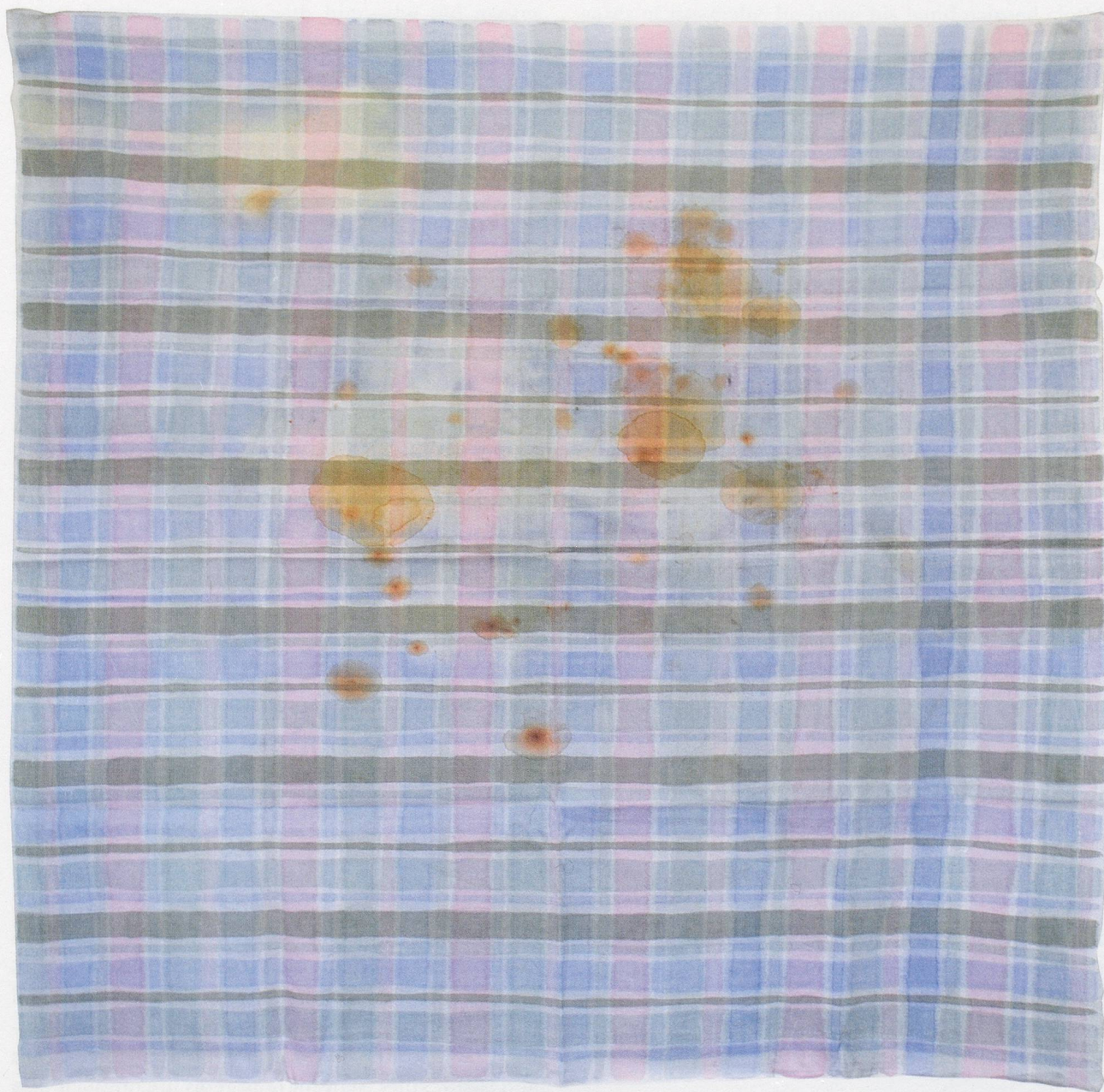
Toward the end of the Golden Age of Dutch painting in the seventeenth century, Johannes Vermeer created an extraordinary group of pictures. No more than three dozen paintings are attributed to him, most of them less than a meter in height and width. While Dutch paintings of the Baroque period are distinct from other European counterparts for their relative lack of religious topics, dramatic compositions, and physical splendor, they evolved remarkably in their representation of the vagaries and realities of human life, ushering in, one might say, modernity in Western painting. Almost exclusively concentrating on genre painting, specifically middle-class interior domestic scenes, Vermeer was perhaps the most modern of them all. The master of Delft is believed to have worked alone in a room on the second floor of his house, slowly and methodically producing just

DORYUN CHONG is deputy director and chief curator of M+, Hong Kong.

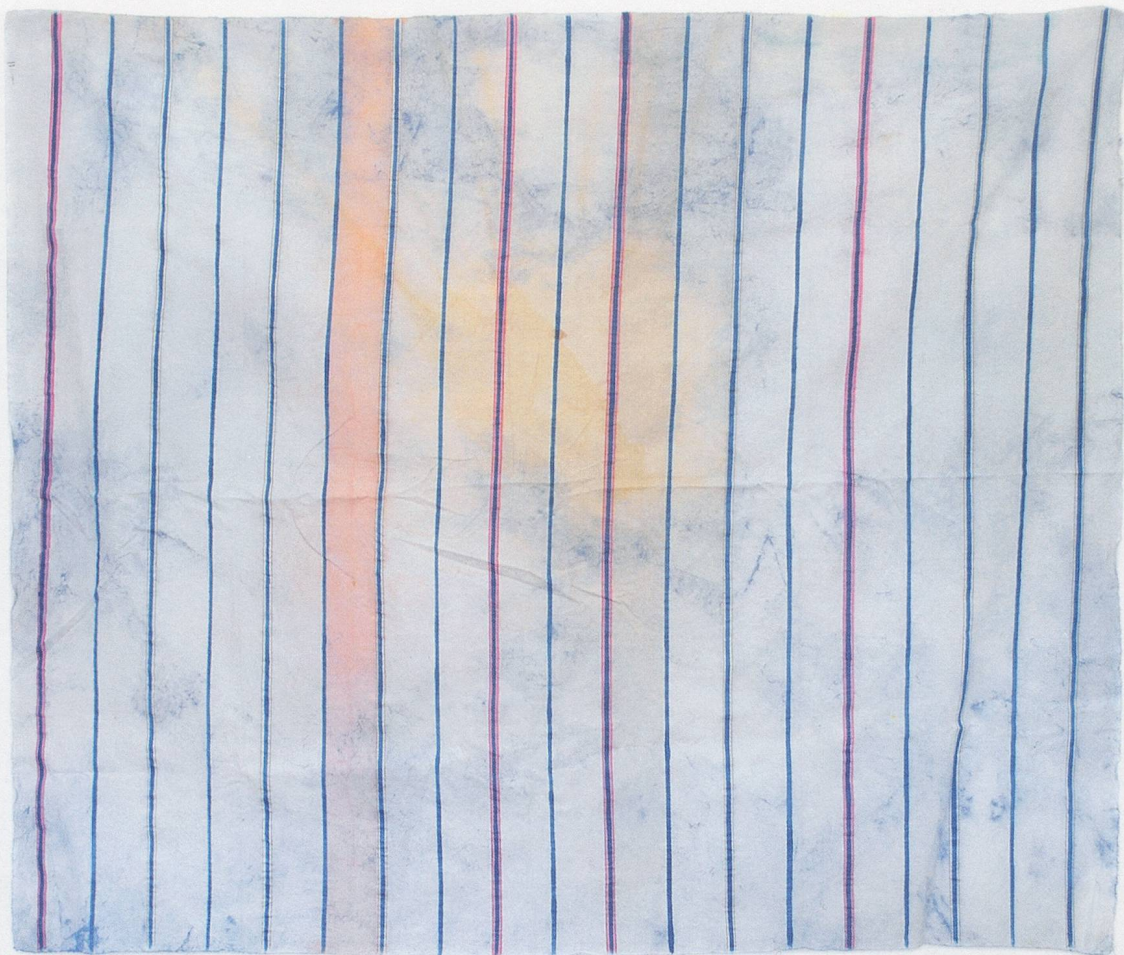


LEE KIT, HAND-PAINTED CLOTH USED AS TABLECLOTH,
2010–2011, acrylic on fabric, photo document, dimensions variable,
cloth: $40\frac{3}{4} \times 42\frac{3}{4}$ " / HANDBEMALTES

TUCH VERWENDET ALS TISCHTUCH, Acryl auf Textil,
Photodokument, Masse variabel, Tuch: 103,5 x 108,5 cm.



LEE KIT, HAND-PAINTED CLOTH USED AS A TABLE CLOTH, 2010, detail /
HANDBEMALTES TUCH VERWENDET ALS TISCHTUCH, Detail.



a handful of paintings a year. The black-and-white checkerboard floor, the timber ceiling, and soft northern light pouring in from the windows often seen on the left side of his compositions are the features of this room where he painted for a decade or so.

In one recent conversation over many glasses of wine, Lee Kit proclaimed without hesitation that Vermeer is his favorite artist—in fact, the only artist he likes—a declaration he has made previously in other contexts. This realization came upon his encounter with the first Vermeer painting he saw in real life: *A LADY SEATED AT A VIRGINAL* (c. 1670–75) at the National Gallery in London. The rendezvous with one of the last paintings by the Dutch master preceded

two others: *THE LOVE LETTER* (c. 1667–70, Rijksmuseum, Amsterdam) and *THE ART OF PAINTING* (c. 1662–68, Kunsthistorisches Museum, Vienna). All three examples possess elements of the classic Vermeer picture: The ladies are surrounded by paintings and rich textiles, signs of bourgeois life; music is also prominently present, as all three women are pictured with musical instruments—the viola da gamba, the cittern, the trumpet, and the virginal.

When prompted to explain why he loves Vermeer, Lee has ready answers, which reveal his desire to be at once typical and personal. He appreciates the refined sense of light and space as well as the social messages embedded in Vermeer's pictures. They capture humanity and are sincere. The longing for

quietude also resonates with him—the old master “liked to stay at home,” just as Lee does. Lee has made no secret that his art is inextricably connected to that penchant, that longing. (It is also well known that he is a prodigious consumer of music in his private space.) In many respects, Lee is fundamentally a classical, studio-based artist, who holds onto the romance of solitude in alternately insouciant and melancholy ways.

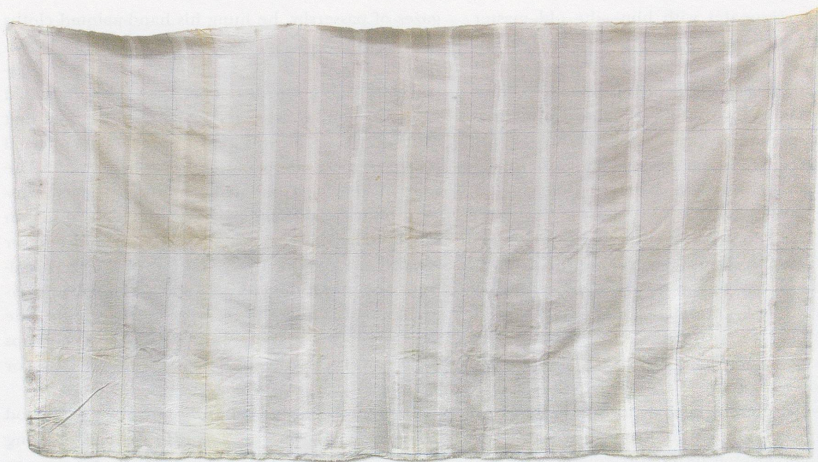
Solitude, for Lee, is not an asocial attitude, however. His well-known critical stance, even rage, vis-à-vis the state of things in the strange microcosm that is Hong Kong suggests that his art may not have been possible without the weariness arising from both a wholehearted acceptance of the present and a need to shut it out. In that sense, it is far from surprising that windows frequently appear or are intimated by raking light in photographs of his paintings at home or in the studio (which he then frequently exhibits alongside the paintings in the exhibition space). Lee’s windows exist not as a source of light and air, as in Vermeer’s paintings, or as a logical frame on an unruly world, in the Renaissance sense, so much as an imperfect safeguard against and even a risky exposure to the outside. Lee realized this simple, obvious fact some years ago when he was away from Hong Kong in Wellington, New Zealand, for a residency. In order to protect himself from the curious

gazes of passersby, he hung his hand-painted cloths over the windows. Not only did he realize that “opening or closing it can completely determine the circumstances of my environment,” but this act also led to him to tend to the windows and understand that “housekeeping inexplicably becomes my internal language . . . a fine and important behavior.”¹⁾ The utter ordinariness, or banality, of the particular artistic production of hand-painted cloth as painting, in which he had been engaged for several years and for which he had gained recognition, could be crystallized only when the layers of social relevance, overdetermined in Hong Kong, were stripped away. The necessity of housekeeping reestablished, perhaps paradoxically, the *fine*-ness of the “fine art”—art for art’s sake—of Lee’s labor.

It might seem counterintuitive that he understood this at such a far distance from Hong Kong, as Hong Kong is very possibly the city of windows, far more so than any other. The city’s notorious density of dizzyingly vertical residential and commercial buildings, in which the vast majority of its inhabitants live and work, means that what people see out their windows are more windows. In residential districts, glimpses of private spaces are almost always unavoidable, and people are inured to living with the fact of mindlessly seeing others as much as being seen by them. And if private space is a practically nonexistent concept for

LEE KIT, *I AM ABLE TO DIP A CUP OF TEA: HAND-PAINTED CLOTH USED AS TABLE CLOTH*, 2007, *photo document*, acrylic on fabric, 48 x 59", 8 1/2 x 12 1/2" / *ICH KANN EINE TASSE TEE EINTAUCHEN: HANDBEMALTES TUCH VERWENDET ALS TISCHTUCH*, Acryl auf Stoff, *Photodokument*, 122 x 150 cm, 22 x 31,8 cm.





most, the lack of public space in Hong Kong is a matter of constant complaint. The increasingly raucous politics around the contested notion of the body politic—between the tiny Special Administrative Region and the behemoth “motherland” of the People’s Republic of China—often dovetail with the politics of space in this increasingly crowded and unaffordable city. All of these are usually cited as reasons for the small scale, conceptual bent, and edginess of the work of Hong Kong artists. Lee’s practice is often framed in relation to these peculiarities, and is seen as the archetype. The artist’s own description of what he tries to accomplish refers to constructing his life by closing the door—but perhaps not the windows—and the difficulty of doing so.

Arguably, the most striking aspect of Lee’s hand-painted cloth work, for which he may still be best known, is its palette dominated by soft pastel tones of pinks, sky blues, and creams, rarely associated with and even irreconcilable with the kind of intellectual rigor expected of contemporary art-making. If the tonality of Lee’s work has distinguished itself with insistent gentleness from the torrents of ever intensifying visual impact in the work of his contemporaries internationally, it may carry a particular resonance in

LEE KIT, BATHED WITH
HANDPAINTED CLOTH, 2003,
acrylic on fabric, photo
document, dimensions variable /
GEBADET MIT
HANDBEMALTEM TUCH,
Acryl auf Stoff, Photo-
dokument, Masse variabel.



the city where it began. A vast majority of buildings in Hong Kong are daubed in faded pastel tones of grays and beiges and pinks, allegedly for cost effectiveness and easy maintenance, and possibly as a tactic of psychological pacification of the densely cohabiting populace. To say that the palette of Lee’s paintings is a reflection of the architectural semiotics of his home would be, if simplistic, not off the mark. Lee’s cloth paintings stick to material and formal basics as well. He uses no precious fabrics—no velvet or silk, not even canvas or linen, but simplest cotton. The forms or compositions of his paintings, which may be assumed to be modernist or minimalist, or inspired by those movements, are mostly tartan or stripes.

What makes the determined ordinariness of his hand-painted, unstretched paintings so notable is how they have been transformed into domestic, utilitarian objects, displaying the classical artist’s touch while also thumbing their noses at notions of the sin-

gularity and sanctity of the artwork. Of course, this gesture is not revolutionary per se. The matter-of-fact commonness of Lee’s paintings—which have been curtains, handkerchiefs, picnic blankets, and tablecloths—renders the description of his work as “performative” or “blurring the boundaries between life and art” not only too formulaic but also too grand. Lee’s early work gained much of its mythic aura through outdoor interventions in the city at times

LEE KIT, BATHED WITH
HANDPAINTED CLOTH, 2003,
acrylic on fabric, photo
document, dimensions variable /
GEBADET MIT
HANDBEMALTEM TUCH,
Acryl auf Stoff, Photo-
dokument, Masse variabel.





LEE KIT, *A PERFECT DAY FOR A QUIET FRIEND*, 2008,
acrylic on fabric, coffee, dimensions variable /
EIN PERFEKTER TAG FÜR EINEN RUHIGEN FREUND,
Acryl auf Stoff, Kaffee, Masse variabel.



of political upheaval and a public health emergency, but strictly speaking, its ideological core lies in the fact that it has always been domestic and superfluous.²⁾ In real life, none of what Lee's paintings are or represent is a real necessity; they are merely the signs and niceties of petit-bourgeois life, comportment, and leisure.

As gemlike as they are now, Vermeer's genre paintings occupied a clearly middling position in the hierarchy of paintings that was firmly in place at the time, an art-historical phenomenon that should be seen in relation to the onset of modern capitalism and the formation of the middle class. Still life, landscape, and portraiture were redefined according to a newly anthropocentric set of rules and values that placed the human subject at the center and in relation to other social beings and material objects in the progressively colonized natural environment; history painting, however, still belonged to the realm of allegories and mythologies. Similarly, the deliberately average tenor of Lee's paintings may well be understood in relation to the increasingly explicit and violent manifestations of capital and class in Hong Kong. And yet, his work could be seen to function in multiple categories within the hierarchy simultaneously. As reflected in the mysteriously lyrical and

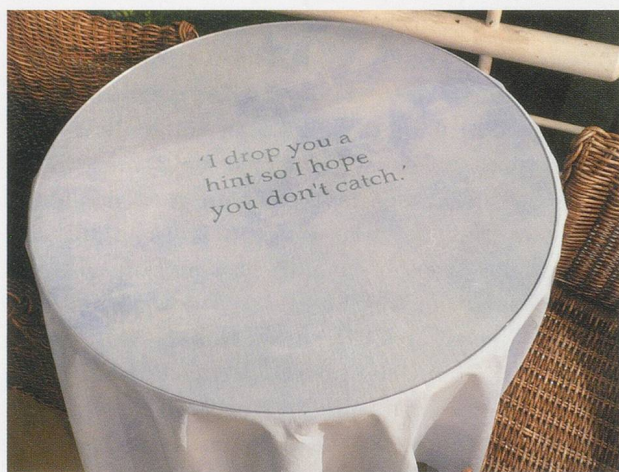
heartbreakingly fragmentary photographic evidence of their usage, they are at once domestic still lifes and landscapes—shutting out but inevitably evoking the only landscapes possible in such a dense urban setting, namely, those that are thoroughly engineered and controlled. Touched and handled, and at times stained, they are also records of past moments in the artist's life, and are thus self-portraits. How, then, might history be represented now, by an artist hailing from the forest of the built environment and the pressure-cooker politics of early twenty-first-century Hong Kong, where history is felt to be immensely intimidating and unpredictably directionless? Perhaps by sustaining adamant privacy and interiority, and by drawing and staining cheap cotton fabrics with one straight pastel line at a time.

1) Lee Kit, "Ready Made (Everyday)," in "You (you)."—Lee Kit, *Hong Kong*, ed. Yung Ma, 55th Venice Biennale, exh. cat. (Hong Kong: M+, West Kowloon Cultural District Authority, 2012), 30.

2) Lee's painting was first used outside as a picnic blanket in 2003, when his then girlfriend impulsively suggested an outing while Hong Kong was shut down by an outbreak of SARS. A year later, the artist and his friends carried another painting in place of a banner or a flag during the annual July 1 protest march. And for his solo show at Para Site, the most important nonprofit contemporary art space in the city, in 2007, he turned the entire gallery into a social space outfitted with his paintings to be touched and used.

Szenen des Alltags

DORYUN CHONG



LEE KIT, *POPPING UP*, 2010, 20 pieces of hand-painted cloth with text, used as a window curtain, tablecloth, installation view, Hong Kong Arts Centre / *AUFTAUCHEND*, 20 handbemale Tücher mit Text, als Vorhang verwendet, Tischtuch, Installationsansicht.

Gegen Ende des Goldenen Zeitalters der niederländischen Malerei schuf Johannes Vermeer eine aussergewöhnliche Gruppe von Bildern. Lediglich drei Dutzend Gemälde werden ihm zugeschrieben und die meisten davon sind weniger als einen Meter breit und hoch. Die niederländische Malerei des Barock, die sich im Vergleich zum übrigen Europa weniger durch religiöse Themen, dramatische Kompositionen und materielle Pracht auszeichnete, vollzog in dieser Zeit eine bemerkenswerte Hinwendung zur Darstellung der Wechselfälle und Realitäten des menschlichen Lebens und leitete damit, wenn man so will, die Moderne in der abendländischen Malerei ein. Vermeer, der sich fast ausschliesslich auf Genremalerei und speziell auf häuslich-bürgerliche Interieurszenen konzentrierte, war vielleicht der Modernste von allen. Der Meister von Delft soll alleine in einem Zimmer im ersten Stock seines Hauses gearbeitet und langsam und methodisch lediglich eine Handvoll Gemälde im Jahr gemalt haben. Der schwarzweisse Schachbrettboden, die Holzdecke und das sanfte Nordlicht, das durch die häufig auf der linken Seite seiner Kompositionen zu sehende Fenster

DORYUN CHONG ist stellvertretender Direktor und Chefkurator am M+ in Hongkong.



LEE KIT, *POPPING UP*, 2010, 20 pieces of hand-painted cloth with text, used as a window curtain, tablecloth, installation view, Hong Kong Arts Centre / AUFTAUCHEND, 20 handbemalte Tücher mit Text, als Vorhang verwendet, Tischtuch, Installationsansicht.

einströmt, sind Merkmale jenes Zimmers, in dem er etwa ein Jahrzehnt lang malte.

Neulich erklärte Lee Kit in einem Gespräch bei jeder Menge Wein, Vermeer sei sein Lieblingskünstler, ja, der einzige Künstler, den er gerne habe — eine Erklärung, die er bereits bei früheren Gelegenheiten von sich gegeben hat. Die Einsicht kam ihm bei seiner ersten leibhaftigen Begegnung mit einem Gemälde Vermeers: *DAME AM VIRGINAL* (um 1670–1675) in der National Gallery in London. Auf das Rendezvous mit einem der letzten Gemälde des niederländischen Meisters folgten zwei weitere, nämlich *DER LIEBESBRIEF* (um 1667–1670, Rijksmuseum, Amsterdam) und *DIE MALKUNST* (um 1662–1668, Kunsthistorisches Museum, Wien). Alle drei Beispiele weisen Elemente des klassischen Vermeer-Bildes auf: Die Damen sind umringt von Gemälden und

prächtigen Textilien, Zeichen bürgerlichen Lebens. Die Musik ist ebenfalls auffallend präsent, da alle drei Frauen entweder ein Musikinstrument in der Hand halten (Cister, Trompete) oder an oder neben einem Instrument sitzen (Viola da Gamba, Virginal).

Nach einer Erklärung für seine Vermeer-Vorliebe befragt, hat Lee Antworten parat, die gleichzeitig das Typische und das Persönliche an seiner Bewunderung erkennen lassen. Er schätzt das feine Gespür für Licht und Raum ebenso wie die in den Bildern Vermeers eingebetteten sozialen Botschaften. Sie erfassen das Menschsein und sind aufrichtig. Auch die Sehnsucht nach Stille findet Widerhall bei ihm: Der alte Meister «blieb gerne zu Hause», ganz so wie Lee. Lee hat kein Hehl daraus gemacht, dass seine Kunst untrennbar mit dieser Vorliebe, diesem Verlangen verbunden ist. (Bekanntermassen ist er privat ein intensiver Konsument von Musik.) Lee ist in mancherlei Hinsicht ein zutiefst klassischer Atelierkünstler, der unbekümmert und melancholisch an der Romantik der Einsamkeit festhält.

Einsamkeit ist für Lee jedoch keine gesellschaftliche Haltung. Seine bekanntermassen kritische Einstellung zu, ja, seine Wut gegenüber dem Stand der Dinge im eigentümlichen Mikrokosmos namens

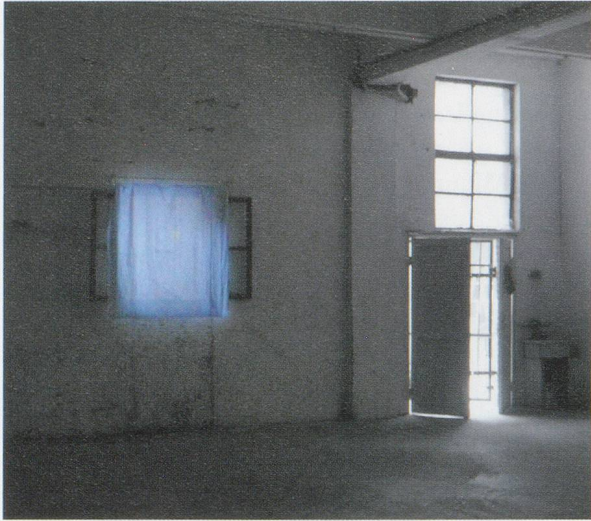
Hongkong lässt vermuten, dass seine Kunst ohne den Überdruß, der sich aus der Verbindung einer rückhaltlosen Hinnahme der Gegenwart und eines Bedürfnisses nach Abschottung von ihr ergibt, vielleicht nicht denkbar wäre. So gesehen, ist es keineswegs überraschend, dass in den Aufnahmen, die er von seinen Gemälden zu Hause oder im Atelier macht (und die dann häufig neben den Gemälden im Ausstellungsraum gezeigt werden), vielfach Fenster auftauchen oder durch Seitenlicht angedeutet werden. Lees Fenster sind weniger Licht- und Luftquelle wie in den Gemälden Vermeers oder ein der unbändigen Welt übergestülptes logisches Gerüst im Sinne der Renaissance, sondern eher ein unvollkommener Schutz oder gar eine gefährliche Exposition gegenüber dem Draussen. Lee wurde sich dieser simplen, naheliegenden Tatsache vor einigen Jahren bewusst, als er sich als Artist-in-Residence fern von Hongkong in Wellington, Neuseeland, aufhielt. Um sich vor den neugierigen Blicken von Passanten zu schützen, hängte er seine handbemalten Tücher vor die Fenster. Er erkannte nicht nur, dass «Öffnen und Schliessen mein Umfeld komplett bestimmen kann», sondern diese Handlung bewog ihn auch, sich um die Fenster zu kümmern und einzusehen, dass «Haushaltsführung unerklärlicherweise zu meiner inneren Sprache wird – ein schönes und wichtiges Verhalten».¹⁾ Die vollkommene Alltäglichkeit oder Banalität der künstlerischen Produktion handbemalter Tücher als Gemälde, mit der er sich über mehrere Jahre hinweg beschäftigt und die ihm Anerkennung eingebracht hatte, konnte sich nur dann kristallisieren, wenn die – in Hongkong überdeterminierten – Schichten der gesellschaftlichen Relevanz abgestreift worden waren. Die Unerlässlichkeit der Haushaltsführung führte dem Werk Lees – paradoxerweise vielleicht – wieder das «Schöne» der «schönen Kunst» – Kunst um der Kunst willen – zu.

Gleichzeitig mag es widersinnig erscheinen, dass ihm diese Einsicht in derart grosser Entfernung von Hongkong kam, da Hongkong die vielleicht weltweit unerreichte Stadt der Fenster ist. Die bekannte Dichte schwindelerregend hoher Wohn- und Geschäftsbauten in der Stadt, in denen die übergrosse Mehrzahl ihrer Einwohner wohnen und arbeiten, bedeutet, dass die Leute, wenn sie aus dem Fenster

blicken, nur weitere Fenster sehen. In Wohngebieten sind Einblicke in Privaträume geradezu unvermeidbar und die Leute haben sich an den Umstand gewöhnt, gedankenlos andere Leute zu sehen und selbst ebenso von ihnen gesehen zu werden. Und da privater Raum für die meisten etwas ist, das praktisch nicht existiert, ist der Mangel an öffentlichem Raum in Hongkong Gegenstand andauernder Beschwerden. Die zunehmend raue Politik rund um den umstrittenen Begriff des Staatswesens – zwischen der winzigen Sonderverwaltungszone und dem riesigen «Mutterland» Volksrepublik China – ist in dieser immer überfüllteren und unbezahlbaren Stadt

LEE KIT, "YOU, (YOU).", 2013, installation view,
Venice Biennale / «DU, (DU)», Installationsansicht.
(PHOTO: DAVID LEVENE)





häufig mit der Raumpolitik verzahnt. All dies wird oft als Grund für die Kleinformatigkeit, die konzeptuelle Tendenz und die Trendigkeit des Schaffens von Künstlern aus Hongkong angeführt. Lees Praxis wird vielfach in Beziehung zu diesen Besonderheiten beschrieben und als archetypisch angesehen. Wenn der Künstler selbst seine Ziele beschreibt, spricht er davon, sein Leben dadurch zu gestalten, dass er die Tür schliesst – aber vielleicht nicht die Fenster –, und von der Schwierigkeit, die ihm dies bereitet.

Der wohl bemerkenswerteste Aspekt von Lees Arbeit mit handbemalten Tüchern, für die er wohl

LEE KIT, *AND IF YOU CLOSE THE DOOR, I'LL NEVER HAVE TO SEE THE DAY AGAIN*, 2007, acrylic on fabric / UND WENN DU DIE TÜR SCHLIESST, MUSS ICH DEN TAG NIE MEHR SEHEN, Acryl auf Stoff.

weiterhin am ehesten bekannt ist, ist die Farbpalette, in der sanfte rosa, himmelblaue und cremefarbene Pastelltöne dominieren und die selten mit der Art von intellektueller Strenge assoziiert wird, die man von zeitgenössischem Kunstschaffen erwartet, ja, mit dieser unvereinbar ist. Während sich die zarte Tonalität von Lees Werk gegen die Schwälle immer intensiverer optischer Wirkungen im Schaffen internationaler zeitgenössischer Künstler abhebt, mag ihr in der Stadt, in der die Kunst Lees ihren Anfang nahm, besondere Bedeutung zukommen. Bauten in Hongkong sind in überwiegender Mehrzahl in verblichenen grauen, beigen und rosa Pastelltönen gestrichen, angeblich zwecks Kosteneinsparung und wegen der Pflegeleichtigkeit und möglicherweise auch als Strategie der psychologischen Beruhigung der dicht aufeinanderwohnenden Bevölkerung. Zu behaupten, die Palette von Lees Gemälden sei ein Abbild der architektonischen Semiotik seiner Heimatstadt, wäre zwar grob vereinfachend, aber nicht falsch. Lees Tuchmalereien halten sich auch an materielle und formale Grundlagen. Er verwendet keine wertvollen Stoffe – keinen Samt, keine Seide, ja nicht einmal Leinen, sondern nur ganz schlichte Baumwolle. Die Formen oder Kompositionen seiner Gemälde, die als der Moderne oder der Minimal Art verpflichtet erscheinen mögen, sind zumeist Schotenkaro oder Streifen.

Was die entschlossene Alltäglichkeit dieser handbemalten und nicht auf Rahmen gespannten Gemälde beachtenswert macht, ist die Art, wie sie sich in häusliche Gebrauchsgegenstände verwandelt haben und sich mit der klassischen Handschrift des Künstlers brüsten, während sie gleichzeitig Vorstellungen der Seltenheit und Unantastbarkeit des Kunstwerks eine lange Nase drehen. An sich ist diese Geste natürlich nicht revolutionär. Angesichts der nüchternen Alltäglichkeit der Gemälde Lees, die als Vorhänge, Taschentücher, Picknick- und Tischdecken gedient haben, erscheint es nicht nur zu formelhaft, sondern

auch zu hochfliegend, sein Werk als «performativ» zu beschreiben oder zu behaupten, es «verwische die Grenzen zwischen Kunst und Leben». Lees Frühwerk erlangte seine mythische Aura vor allem durch seine «Auftritte» in Zeiten der politischen Bedrängnis der Stadt und des öffentlichen Gesundheitsnotstandes, sein ideeller Kern aber liegt streng genommen in der Tatsache, dass es schon immer häuslich und entbehrlich war.²⁾ Im tatsächlichen Leben ist nicht eines der Dinge, als die Lees Gemälde fungiert haben, eine echte Notwendigkeit, sondern bloss fundamentale Zeichen und Feinheiten der kleinbürgerlichen Existenz, Haltung und Musse.

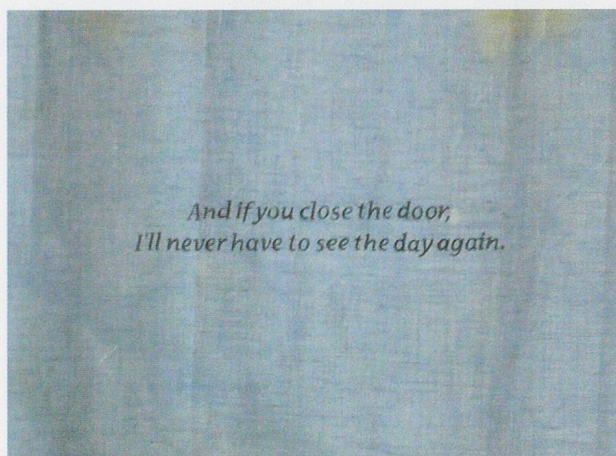
Die heute wie Prachtstücke anmutenden Genrebilder Vermeers nahmen als ein kunsthistorisches Phänomen, das in Zusammenhang mit dem Aufkommen des modernen Kapitalismus und der Entstehung des Bürgertums zu sehen ist, in der damals fest verankerten Hierarchie der Malerei fraglos einen mittleren Rang ein. In entsprechender Weise kann das Streben der Gemälde Lees nach gewollter Durchschnittlichkeit durchaus in Beziehung zu den immer deutlicheren und heftigeren Ausprägungen von Kapital und Klasse in dieser Stadt gesehen werden. Man kann sie aber auch so verstehen, dass sie eine solche Funktion erfüllen und obendrein weit mehr leisten. Obwohl bilderlos, aber voller Gefühl, agieren sie in allen übrigen Kategorien der Hierarchie gleichzeitig. Wie die geheimnisvoll lyrischen und herzerbrechend bruchstückhaften photographischen Zeugnisse ihres Gebrauchs zeigen, sind sie zugleich häusliche Still-

leben und Landschaften, die die einzig möglichen – ganz und gar technisierten und kontrollierten – Landschaften im äusserst dichten grossstädtischen Umfeld ausschliessen, am Ende aber doch immer beschwören. Angefasst und hantiert und manchmal auch beschmutzt, sind sie auch Zeugnisse vergangener Momente im Leben des Künstlers und damit Selbstporträts. Diese Gattungen – Stillleben, Landschaft und Porträtmalerei – wurden in Vermeers Zeit neu definiert gemäss einem neuen anthropozentrischen, kapitalistischen Regel- und Wertekanon, der das menschliche Subjekt in den Mittelpunkt und in ein Verhältnis zu anderen sozialen Wesen und materiellen Objekten innerhalb einer zunehmend kolonisierten Natur stellte. Das Geschichtsgenre jedoch gehörte weiterhin zum Bereich der Allegorien und Mythologien. Wie aber liesse sich jetzt Geschichte darstellen – durch einen Künstler, der aus dem dichten Hochhauswald und dem politischen Dampfkessel des Hongkong des frühen 21. Jahrhunderts stammt, wo Geschichte als ungemein einschüchternd und unberechenbar richtungslos empfunden wird? Vielleicht durch die hartnäckige Wahrung von Privatsphäre und Innerlichkeit und durch das Bemalen und Beschmutzen von billigen Baumwollstoffen mit einer geraden Pastelllinie nach der anderen.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Lee Kit, «Ready Made (Everyday)», in «You (you).»—Lee Kit, *Hong Kong*, hrsg. v. Yung Ma, 55. Biennale von Venedig, Ausst.-Kat. M+, West Kowloon Cultural District Authority, Hongkong 2012, S. 30.

2) Lees Malerei fand zum ersten Mal draussen als Picknickdecke Verwendung, als seine Freundin in der Zeit, da Hongkong im Jahr 2003 wegen SARS (Schweres Akutes Atemwegssyndrom) abgeriegelt war, spontan einen Ausflug vorschlug. Ein Jahr später führten der Künstler und seine Freunde bei dem jährlichen Protestmarsch am 1. Juli statt eines Transparents oder einer Flagge ein anderes Gemälde mit sich. Und für seine Einzelausstellung 2007 im Para Site, dem bedeutendsten gemeinnützigen Zentrum für Gegenwartskunst in der Stadt, verwandelte er den ganzen Ausstellungsraum in einen sozialen Raum, wo seine Gemälde berührt und benutzt werden konnten.



LEE KIT, AND IF YOU CLOSE THE DOOR, I'LL NEVER
HAVE TO SEE THE DAY AGAIN, 2007, acrylic on fabric /
UND WENN DU DIE TÜR SCHLIESST, MUSS ICH
DEN TAG NIE MEHR SEHEN, Acryl auf Stoff.

CHRISTINA LI

CLAIMING SPACE:

Trained as a painter, Lee Kit has spent the last decade and a half expanding and reframing the medium. His work often features common and humble supports, such as pillowcases and cardboard as well as cloth, painted with pastel stripes or checked lines, that could be found in a typical domestic setting. Lee has frequently turned his hand-painted fabrics into window curtains, tablecloths, and bed sheets, which he makes use of in his home before exhibiting the items—sometimes with stains and other markings—alongside photographs that document their routine employment. Merging artistic practice with everyday life, these efforts ultimately redefine both the function of painting and, in turn, the exhibition context.

Notably, however, many of Lee's explorations have occurred in public space—an increasing rarity in the artist's native city of Hong Kong, where high density and breathtaking verticality are the defining characteristics of the urban landscape. In 2003, Lee began organizing outdoor picnics, inviting friends to eat while sitting on his own hand-painted cloths. Hong Kong was then at the center of the SARS epidemic, during which time the local government asked residents to remain indoors and effectively shut down and quarantined areas of the city. Lee's picnic in a deserted park, then, was not only an occasion to shift his painting into social practice—or a chance to get fresh air—but an act of defiance.

CHRISTINA LI is director and curator of Spring Workshop, Hong Kong.

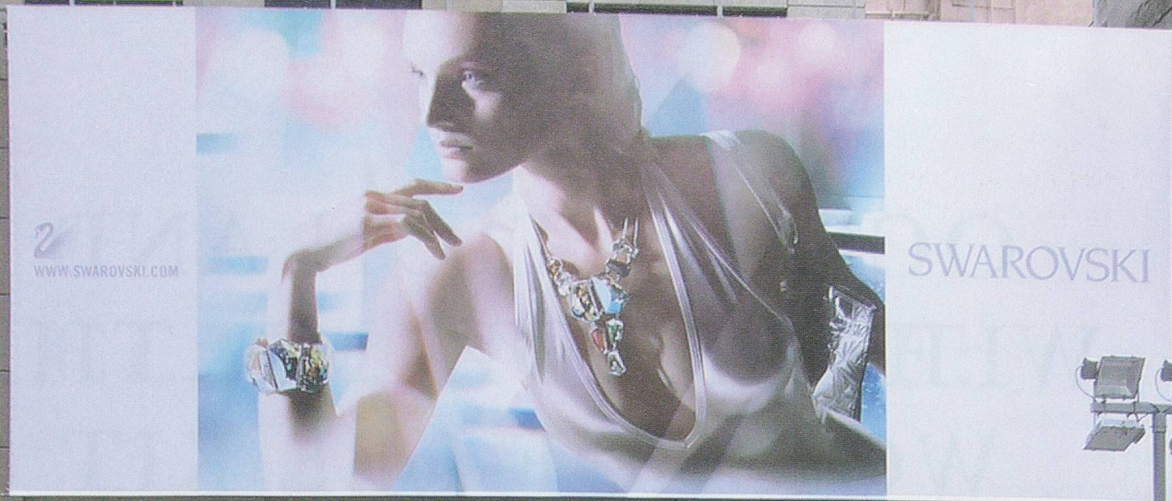


LEE KIT, *HAND-PAINTED CLOTH USED FOR A PICNIC*,
2009, acrylic on fabric, photograph, dimensions variable /
HANDBEMALTES TUCH VERWENDET FÜR EIN PICKNICK,
Acryl auf Stoff, Photographie, Masse variabel.

OCCUPATION AND WITHDRAWAL IN THE WORK OF LEE KIT



LEE KIT, *ANOTHER SUNNY DAY*, hand-painted cloth, 2003, detail / *WIEDER EIN SONNIGER TAG*, handbemaltes Tuch, Detail.



SWAROVSKI

Saisa



The following year, Lee brought his work into a more explicitly political context: the July 1 demonstration, which has taken place annually since Hong Kong's handover to China in 1997. Amid a sea of flags and placards calling for universal suffrage, freedom of speech, minority rights, and other demands, Lee and friends held aloft a blank banner—one of his typical painted fabrics. In this playful action, the artist silently protested against the pro-Chinese government, whose primary interest is in maintaining a superficial harmony.

The issue of privatization of Hong Kong's public spaces erupted in 2008 when it was revealed that Times Square, in Causeway Bay, was illegally leasing its open plaza. Lee joined the ensuing protests to "hijack" the plaza in a collaboration with artist Luke Ching Chin-wai.¹⁾ The action was once again catalyzed by Lee's painting, as a group of artists gathered on his picnic cloth in the middle of Times Square. Despite numerous interruptions by security guards, the picnic lasted two hours.²⁾ A week later, Lee organized a picnic in front of the International Finance Center tower—another plot of land zoned for public use but fenced off by management.³⁾

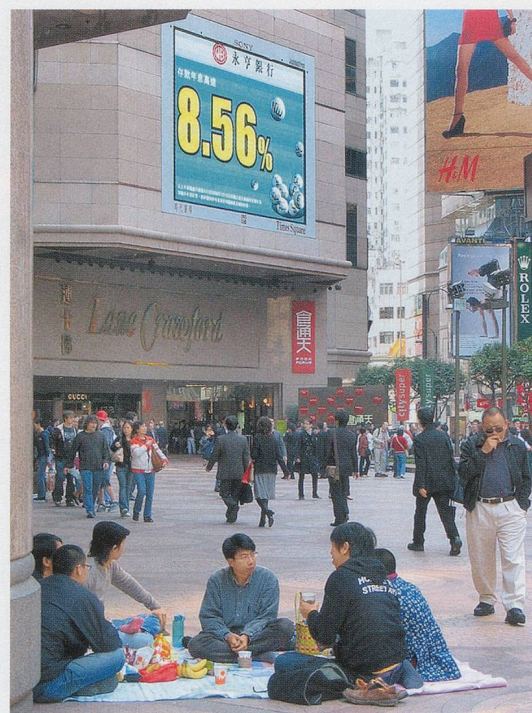
In 2007, Lee's private and public investigations came together in the space of the gallery. For his first solo exhibition, "3/4 suggestions for a better living," held at Hong Kong's Para Site, he transformed the nonprofit's storefront space into a café. Fabric hung on the walls (accompanied by photo documentation of previous uses) but also covered the tables, painted with patterns as well as familiar phrases pulled from films and pop lyrics. Encircled by the traces of former social occasions, the space was also activated in real time: Friends and Para Site staff (including myself)—clad in black T-shirts with white cursive script that read *MY FAVOURITE WASTE OF TIME*—served beer to gallery visitors, alongside a sporadic program of talks and musical performances.

LEE KIT, *Picnic on Times Square*,
Hong Kong, 2008 / *Picknick am*
Times Square.

(PHOTO: THOMPSON TONG)

LEE KIT, *Picnic on Times Square*,
Hong Kong, 2008 / *Picknick am*
Times Square.

(PHOTO: THOMPSON TONG)



The artist himself was always present during these planned or improvised affairs, chatting and drinking beer. Yet if the exhibition revolved around sociality, promising exposure and inviting public participation, Lee adeptly constructed an intimate space within it: He was surrounded by friends, providing a buffer from visitors and allowing him to simply hang out as he usually would—his favorite waste of time.⁴⁾ Alongside this bid for privacy and amid his orchestration of collective experience, however, Lee once again gestured toward the city's increasingly stringent spatial politics. Despite a recent law that banned smoking in restaurants and bars, visitors were allowed to smoke

inside the gallery—a flagrant retort that also tested the boundaries of permissiveness within an institutional framework.

Around this time, Lee's work shifted away from public actions and saw an increasing involvement with video. Works such as *FILLING UP AN ASHTRAY* (2008), in which the frame is focused tightly on a plastic dish as it fills with ashes over the course of an hour, document private performances in his studio, while a series of "pseudo-karaoke" video installations—featuring melancholic English pop songs accompanied by Lee's personal vignettes—provide no outlet for participation. This act of withdrawal in his art was matched in life when, in 2012, Lee moved to Taipei. His self-exile took place as a number of political decisions in Hong Kong appeared to erode the city's autonomy and accelerate integration with mainland China, including the approval of the Guangzhou–Hong Kong high-speed rail link in 2010⁵) and the implementation of the "moral and national education" school curriculum in 2012.⁶) Neighboring Taiwan, on the other hand, in the midst of a similar struggle with mainland China, remains more independent.

Since his relocation to the slower-paced city, away from the heated political debates in Hong Kong, Lee has continued to explore his interior world. This finds enigmatic expression in *THERE'S A CUP ON THE PILLOW* (2014). Presented on a wall-mounted flatscreen, the somewhat shaky video depicts the title objects, although the cup is concealed by a small towel draped over the screen. This hide-and-seek interplay between disclosure and concealment resonates with the artist's continuing quest for privacy as well as intimacy.

Recently, Lee has begun creating installations that combine paintings with projected images, often of interiors. For a group exhibition that I curated last year at Spring Workshop, in Hong Kong, Lee made a site-specific work. *FLOWERS* (2015) overlays three planes: A projection shows a window, viewed from inside the artist's old Taipei apartment, blown up to fill the wall; affixed to it, an inkjet-and-pencil work on paper depicts a hand; and a handwritten word, *FLOWERS*, is printed directly on the wall. The work interacts further with the gallery's ceiling pipe, its shadow cast

alongside visitors' onto the unfocused image. From the pipe hangs an exit sign, with a green arrow pointing rightward beside a tiny fleeing figure. In this context, it is tempting to read the image as a portrait of the artist—but is he escaping the room through the window or leaving the world behind to slip back inside? The anonymous hand posted on the wall sits on the edge of the window, half within the rectangle of light, half in darkness. Caught on this threshold, it appears to wave good-bye.

1) The picnic was one in a series of actions performed under the umbrella title "Hijacking Public Space." See Lam Ka Man, "Visual Arts and Public Space Issue," *Hong Kong Visual Arts Yearbook 2008*, May 2009, www.hkvisualartsyearbook.org/2008/publicissues_items.php?post_id=10055 (accessed February 9, 2016).

2) As of 2008, 156 public spaces in the city were managed by private developers, adding up to an area larger than Hong Kong Park. See Luke Ching Chin-wai, "Lee Kit's Picnic, Outside Times Square Causeway Bay, Hong Kong, on 5 March, 2008," *Ming Pao Daily*, March 9, 2008; his full, unedited text (in Cantonese) can be found online at www.lukeching.blogspot.com/2008/03/blog-post_08.html (accessed February 9, 2016).

3) See www.peppep.wordpress.com/2008/03/17 (accessed February 9, 2016).

4) As Lee has explained: "If anyone asked me, 'Where is the artist?,' I would just say, 'The artist is not here.' I wanted to hide in that way, and the purpose of that kind of social event is to hide. There were also times when I arranged a space or an event just to create a reason for me to sit there and space out. I was just one of the people sitting there and spacing out or having a drink." Lee Kit, in Yung Ma and Lee Kit, "Conversation: That was life, not a social obligation," in *"You (you)."*—Lee Kit, *Hong Kong*, ed. Yung Ma, 55th Venice Biennale, exh. cat. (Hong Kong: M+, West Kowloon Cultural District Authority, 2012), 25.

5) The construction of a high-speed railway linking Hong Kong with mainland China is widely viewed as an enormous governmental expenditure that will benefit only a small economic elite. Activists have also pointed to environmental and structural issues at building sites.

6) Moral and national education, which replaced moral and civic education, has been criticized for praising China's government and denouncing democracy. After numerous protests in 2012, the implementation of the curriculum was temporarily put on hold.

LEE KIT, 7TH OF JUNE: DEMONSTRATION WITH FRIENDS AND HAND-PAINTED CLOTH, 2004, acrylic on fabric, photo document / 7. JUNI: DEMONSTRATION MIT FREUNDEN UND HAND-BEMALTEM TUCH, Acryl auf Tuch, Photodokument. (COURTESY THE ARTIST & VITAMIN CREATIVE SPACE)



CHRISTINA LI

PLATZ BEHAUPTEN:



LEE KIT, "3/4 Suggestions for a Better Living," 2007, exhibition view, Para/site Art Space, Hong Kong / Ausstellungsansicht.

Nach seinem Studium der Malerei hat Lee Kit die letzten zehneinhalb Jahre damit verbracht, dieses Medium zu erweitern und in neuen Kontexten zu erproben. Er verwendet gern einfache, ganz alltägliche Trägermedien, wie Kissenbezüge und Karton oder Stoff, die er mit Streifen oder Karomustern bemalt, wie sie in jedem Haushalt zu finden sind. Lee hat seine handbemalten Textilien häufig zu Vorhängen,

CHRISTINA LI ist Direktorin und Kuratorin des Spring Workshop in Hongkong.

Tischtüchern und Bettzeug verarbeitet und zu Hause auch als solche verwendet, bevor er sie – manchmal mit Flecken und anderen Gebrauchsspuren – zusammen mit Photographien ausstellte, die ihre tägliche Verwendung dokumentierten. Durch diese Verschmelzung von künstlerischer Tätigkeit und Alltagsleben definiert der Künstler die Funktion der Malerei und folglich auch den Ausstellungskontext vollkommen neu.

Bemerkenswert ist jedoch, dass viele von Lees Erkundungen im öffentlichen Raum stattfanden – eine zunehmende Seltenheit in Hongkong, der Heimatstadt des Künstlers, deren Stadtbild von der hohen Dichte und schwindelerregenden Höhe ihrer Wolkenkratzer bestimmt wird. 2003 begann Lee, Picknicks im Freien zu organisieren; er lud Freunde ein, auf seinen handbemalten Tüchern Platz zu nehmen, um gemeinsam zu essen. Etwas früher im selben Jahr war in Hongkong eine gefährliche Erkrankung der Atemwege ausgebrochen (severe acute respiratory syndrom, SARS) und die lokalen Behörden hatten die Einwohner aufgefordert, zu Hause zu bleiben. Einige Stadtviertel waren tatsächlich stillgelegt worden und standen unter Quarantäne. Lees Picknick im verlassenen Park war also nicht nur eine Gelegenheit, seine Malerei zu einer gesellschaftlichen Aktivität zu machen oder frische Luft zu schnappen, nein – es war ein Protestakt.

Im folgenden Jahr praktizierte Lee seine Kunst in einem noch eindeutiger politischen Kontext: inmitten der Protestkundgebungen, die seit 1997 an jedem

BESETZUNG UND RÜCKZUG IM WERK VON LEE KIT



LEE KIT, "3/4 Suggestions for a Better Living," 2007, exhibition view, Para/site Art Space, Hong Kong / Ausstellungsansicht.

1. Juli stattfinden, dem Tag des Übergangs von Hongkong an China. In einem Meer von Spruchbändern und Plakaten, die das allgemeine Stimm- und Wahlrecht, freie Meinungsäußerung, Rechte für Minderheiten und anderes forderten, hielten Lee und seine Freunde ein unbeschriftetes Transparent in die Höhe: eines seiner typischen handbemalten Tücher. Mit dieser stummen Aktion demonstrierte der Künstler seinen stillen Protest gegen die prochinesische Regierung, der es in erster Linie darum geht, eine oberflächliche Harmonie aufrechtzuerhalten.

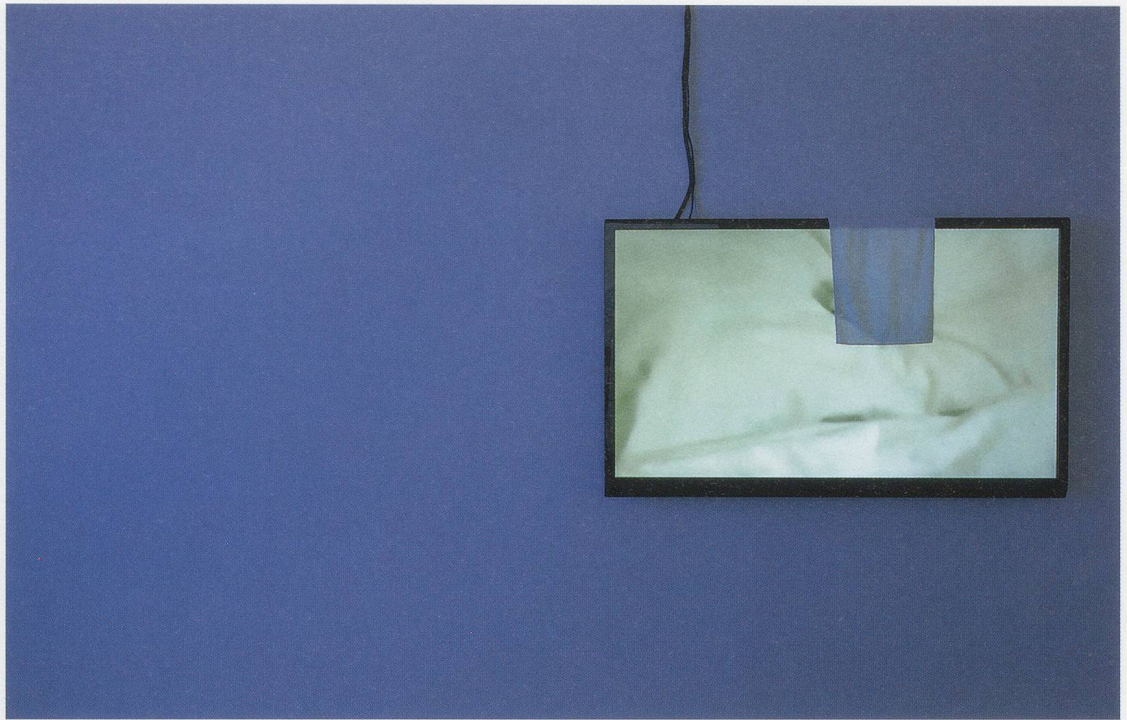
Die Diskussion um die Privatisierung des öffentlichen Raumes in Hongkong entbrannte erstmals 2008, als bekannt wurde, dass die öffentliche Fläche des Times Square, im Stadtteil Causeway Bay, illegal vermietet wurde. Lee schloss sich den Protesten an, indem er den Platz mit der Aktion PASSIVE RECREATION: PICNIC CREATION OF LEE KIT (Passive Freizeitgestaltung: eine Picknick-Kreation von Lee Kit, 2008) «besetzte». Als Katalysator dieser in Zusammenarbeit mit dem Künstler Luke Ching Chin-wai organisier-

ten Aktion diente wiederum Lees Malerei – eine Gruppe von Künstlern versammelte sich auf seiner mitten auf dem Times Square ausgebreiteten Picknickdecke. Trotz mehrmaliger Störungen durch Sicherheitsleute dauerte das Picknick zwei Stunden.¹⁾ Eine Woche später veranstaltete Lee ein Picknick vor dem Wolkenkratzer des Two International Finance Centre (2 IFC) – ein weiteres Grundstück, das ursprünglich zur öffentlichen Nutzung bestimmt war, vom Unternehmen jedoch eingezäunt wurde.²⁾

2007 fanden Lees private und öffentliche Investitionen in einem Ausstellungsraum zusammen. Für seine erste Einzelausstellung «3/4 Vorschläge für eine bessere Lebensart» im Para Site, Hongkong, verwandelte er die Räumlichkeiten dieser Non-Profit-Galerie in ein Café. Textilien hingen an den Wänden (neben Photos, auf denen zu sehen war, wie sie zuvor genutzt worden waren) und bedeckten Tische; die Stoffe waren mit Dessins, aber auch mit vertrauten Wendungen aus Filmen und Popsongs bemalt. Als Kontrast zu den Spuren vergangener gesellschaftli-



LEE KIT, "3/4 Suggestions for a Better Living," 2007, exhibition view,
Para/site Art Space, Hong Kong / Ausstellungsansicht.



LEE KIT, *THERE IS A CUP ON THE PILLOW*, 2014, video, readymade /
 AUF DEM KISSEN LIEGT EINE TASSE, Video, Readymade.

cher Events belebte Lee den Raum auch in Echtzeit: Freunde und das Personal von Para Site (einschliesslich meiner selbst) trugen schwarze T-Shirts mit der weissen, kursiven Aufschrift *MY FAVORITE WASTE OF TIME* (Mein liebster Zeitvertreib) und servierten den Besuchern Bier zu den sporadisch stattfindenden Gesprächen und musikalischen Auftritten.

Lee war bei diesen geplanten oder improvisierten Anlässen stets präsent, unterhielt sich mit Leuten und trank Bier – er brachte also nicht nur seine bemalten Tischtücher und Vorhänge, Gebrauchsgegenstände seines täglichen Lebens, in den Ausstellungsraum, sondern auch sich selbst. Doch obwohl es in der Ausstellung um Geselligkeit ging und um die Aufforderung ans Publikum, sich zu exponieren und aktiv mitzumachen, bewahrte sich der Künstler inmitten von alledem geschickt seinen privaten Raum: Er war von Freunden umgeben, die ihm als Puffer gegenüber den Besuchern dienten und es ihm

erlaubten, einfach abzuhängen, wie er es sonst auch tat – sein liebster Zeitvertreib.³⁾ Neben der gebotenen Privatsphäre und inmitten seiner Orchestrierung eines kollektiven Erlebnisses wandte sich Lee jedoch erneut der immer restriktiveren Politik des öffentlichen Raumes zu. Trotz des gerade neu erlassenen Rauchverbots in Restaurants und Bars war das Rauchen im Ausstellungsraum erlaubt – eine klare Antwort, die auch die Toleranzgrenzen innerhalb des institutionellen Rahmens einem Test unterzog.

In dieser Zeit verlagerte sich Lees Arbeit von öffentlichen Aktionen zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Medium Video. Werke wie *FILLING UP AN ASHTRAY* (Einen Aschenbecher füllen, 2008), in denen der Blick der Kamera unverwandt auf eine Metallschale gerichtet ist, die sich im Lauf einer Stunde allmählich mit Asche füllt, dokumentieren private Performances in seinem Atelier, während eine Serie von «Pseudo-Karaoke»-Video-



LEE KIT, FLOWERS, 2015, inkjet ink
and pencil on paper, inkjet ink on wall,
projection / BLUMEN, Inkjet-Tinte und
Bleistift auf Papier, Inkjet-Tinte auf
Wand, Projektion.

installationen – in denen Lee melancholische amerikanische Popsongs mit eigenen Bildmotiven begleitet – keine Gelegenheit zur aktiven Teilnahme bieten. Diesem Akt des Rückzugs in der Kunst sollte mit dem Umzug nach Taipei 2012 auch einer im Leben des Künstlers folgen. Er wählte das Exil zu einem Zeitpunkt, als eine Reihe politischer Entscheidungen in Hongkong die Autonomie der Stadt auszulöschen und ihre volle Eingliederung in die Volksrepublik China voranzutreiben schien: etwa die Zustimmung zur Hochgeschwindigkeits-Zugsverbindung Guangzhou–Hongkong 2010⁴⁾ oder der Versuch zur Einführung des «Moral and National Education»-Lehrplans 2012.⁵⁾ Im Vergleich dazu hatte sich das benachbarte, ebenfalls in Konflikte mit der Volksrepublik China verstrickte Taiwan grössere Unabhängigkeit bewahrt. Seit seinem Umzug in die weniger hektische Stadt, fern der hitzigen politischen Debatten in Hongkong, hat Lee die Erkundung seiner eigenen Innenwelt vorangetrieben. Auf rätselhafte Weise kommt dies in THERE'S A CUP ON THE PILLOW (Auf dem Kissen liegt eine Tasse, 2014) zum Ausdruck. Auf einem an der Wand montierten Flachbildschirm zeigt dieses etwas wackelige Video die im Titel genannten Objekte, obschon die Tasse von einem kleinen blauen Handtuch verdeckt wird, das über dem Bildschirm hängt. Dieses Versteckspiel zwischen Enthüllen und Verbergen passt zur anhaltenden Suche des Künstlers nach Privatsphäre und Intimität.

In jüngster Zeit hat Lee begonnen, Installationen zu schaffen, in denen er gemalte Bilder mit Projektionen kombiniert, häufig von Innenräumen. Für eine Gruppenausstellung, die ich letztes Jahr im Spring Workshop in Hongkong organisiert habe, schuf Lee eine ortsspezifische Arbeit. FLOWERS (Blumen, 2015) umfasst drei Ebenen: Eine Projektion zeigt ein Fenster, das von der Altwohnung des Künstlers in Taipei aus zu sehen ist, und zwar so vergrößert, dass es die gesamte Wand ausfüllt; an derselben

Wand hängt das Bild einer Hand in Inkjet und Bleistift; ausserdem wurde das von Hand geschriebene Wort «FLOWERS» direkt auf die Wand kopiert. Zusätzlich interagiert die Arbeit mit den Rohrleitungen an der Decke des Ausstellungsraumes, deren Schatten neben denen der Besucher auf das unscharfe Bild fallen. An einem der Rohre hängt ein Notausgangsschild mit einem kleinen fliehenden Männchen neben einem grünen nach rechts weisenden Pfeil. Handelt es sich um ein Porträt des Künstlers, der durch das Fenster entweicht oder der Welt entflieht, um sich hinterrücks wieder einzuschleichen? Oder ist es ein dringender Appell an den Betrachter? Die anonyme, an die Wand geklebte Hand befindet sich am Rand des Vierecks aus Licht, zur Hälfte im Dunkeln. Gerade noch auf der Schwelle erwischt, scheint sie uns Adieu zu winken.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) 2008 standen 156 öffentliche Plätze in der Stadt unter der Verwaltung privater Bauherren, also eine Fläche, die grösser ist als der Hong Kong Park. Luke Ching Chin-wai, «Lee Kit's Picnic, Outside Times Square Causeway Bay, Hong Kong, on 5 March, 2008», *Ming Pao Daily*, 9. März 2008; der vollständige, nicht redigierte Text ist online zugänglich unter www.lukeching.blogspot.com/2008/03/blog-post_08.html (abgerufen am 9. Februar 2016). Siehe auch Lam Ka Man, «Visual Arts and Public Space Issue», *Hong Kong Visual Arts Yearbook 2008*, Mai 2009, www.hkvisualartsyearbook.org/2008/publicissues_items.php?post_id=10055 (abgerufen am 9. Februar 2016).

2) Siehe www.peppep.wordpress.com/2008/03/17 (abgerufen am 9. Februar 2016).

3) Wie Lee selbst erklärte: «Wenn mich einer fragte, «Wo ist der Künstler?», antwortete ich einfach, «Der Künstler ist nicht da.» Ich wollte mich auf diese Art verstecken und der Zweck solcher gesellschaftlicher Anlässe ist es ja, sich zu verstecken... Es gab auch Zeiten, da richtete ich einen Raum ein oder organisierte einen Anlass, nur um dort sitzen und abhängen zu können. Ich war einfach einer der Menschen, die dort sassen, abhingen oder etwas tranken.» Lee Kit, in: «You (you)» – Lee Kit, Hong Kong, hrsg. v. Yung Ma, 55. Biennale Venedig, Ausst.-Kat., M+, West Kowloon Cultural District Authority, Honkong 2012, S. 25 (Zitat aus dem Engl. übers.).

4) Der Bau einer Hochgeschwindigkeitsbahnstrecke, die Hongkong mit Kontinentalchina verbindet, gilt allgemein als gigantische Staatsausgabe, die nur einer kleinen wirtschaftlichen Elite von Nutzen sein wird. Diverse Aktivisten haben zudem auf ökologische und strukturelle Probleme des Projekts hingewiesen.

5) Der Lehrplan der *Moral and national education* (moralischen und nationalen Bildung) ersetzt die bisherige *moral and civic education* (moralische und staatsbürgerliche Erziehung) und wurde kritisiert, weil er die chinesische Regierung verherrlicht und die Demokratie verunglimpft. Nach den heftigen Protesten 2012 wurde seine Einführung vorläufig auf Eis gelegt.

Marked by Hand

In 2006, while living and working in Fo Tan—a former industrial hub turned artistic community in Hong Kong's New Territories—Lee Kit began scratching the top of his studio table with his fingernails. Over the course of five years, he continued to scratch away at one small spot of the pale-green veneer until he reached the wood frame beneath. A photograph shot from above, which Lee sent to friends and acquaintances in postcard form, shows the artist's hands lying beside the laboriously created hole. His right index finger and thumb remain in the crevice, as if paused in the act of digging, while his left hand rests close by, silently supportive.

SCRATCHING THE TABLE SURFACE (2006–11) is emblematic of the intimate, reflective side of Lee's practice, studio-based work resolutely made by the artist's own hand¹⁾—from painted cloths that, after use, are washed by hand to a succession of altered everyday objects, such as those in the 2012 installation SOMETHING IN MY HANDS. Sometimes, as in SCRATCHING THE TABLE SURFACE, the presence of the hand is not merely suggested but made visible, viewed at work or at leisure: The video PAINTING SOMEONE'S FINGERNAILS (2007) documents the eponymous action; the painting PEARS: LASTING CARE (2010) is one of numerous paintings in which Lee has re-created the lotion's logo of a pair of hands, one moisturizing the other.

In recent work, figuration has emerged as a central concern. In 2014, faces began to appear in Lee's paintings—although sometimes with blank features, as seen in A LIFE OF SURPRISE and 1. In SELF-PORTRAIT, from the same year, the artist's head is missing above

FRANCESCA TAROCCO is assistant professor of Chinese religious and visual culture at NYU Shanghai.



LEE KIT, *SCRATCHING THE TABLE SURFACE*, 2006–2011, acrylic on plywood, photo document, readymade object, 300 postcards / *DIE TISCHPLATTE ANKRATZEN*, Acryl auf Sperrholz, Photodokument, Readymade, 300 Postkarten.

the chin, replaced by two thick pink brushstrokes. While these almost-portraits reveal a new focus, imagery of the hand remains ever present. The masculine pair of hands in *FUCK YOU* (2014), a white-on-white painting on cardboard upon which a purplish blue light is projected, are cut off at the wrist, handsome yet powerless. That work's title is repeated in *YOU DON'T KNOW MARY* (2014), in which a freeze-frame image of two feet bathed in a bright yellow light—the right foot forever suspended just above the ground, paused in the act of walking toward the viewer—is projected over a vertical piece of cardboard painted black, on which the words *FUCK YOU* appear twice in a white scrawl. Is this an expression of the anger that seethes within those impotent hands? The disembodied left hand in *0 (ZERO)* (2014) might also have something to say as it flashes a thumbs-up sign against the cardboard's uneven black surface; but the top of the thumb has been severed, and its hesitant endorsement is echoed in the tentative, empty oval adjacent, the naught of the title.

On occasion, hands are conspicuous for their absence, after leaving behind their mark in a kind of written stutter, like a chain of expletives: *HI; HA, HA; NO; FOR* (all 2014). Hand and writing are together again in *THE STORY* (2015): A white hand appears to be illuminated in the surrounding darkness by a shaft of light that moves diagonally downward from the upper-



LEE KIT, *IT DOESN'T HELP ME*, 2014,
acrylic, emulsion paint, inkjet ink, and pencil
on cardboard, $20 \frac{3}{4} \times 18 \frac{1}{8} \times 1 \frac{3}{4}$ " /
ES HILFT MIR NICHT, Acryl,
Dispersionsfarbe, Inkjet-Tinte und Bleistift
auf Karton, $53 \times 46 \times 4,5$ cm.

left corner; the story is written below, doubled atop itself as if each letter were shadowed by a doppelgänger. In another painting, a beseeching hand manages to articulate a full sentence, but offers no more support: *IT DOESN'T HELP ME* (2014). Gathered together, these fragments of bodies, conversations, and internal monologues take on an emotive force—more direct, wry, and violent than Lee's previous work.

A recent diptych, *1, 2* (2015), is calmer and more oblique. A left hand, viewed from the side, is doubled; its white fingers arch slightly over the black background, with the pinky finger elegantly raised. The engaged pose reminds me of the softly shaded hands found in the paintings of Johannes Vermeer, Lee's favorite artist—in particular, those of *THE GUITAR PLAYER* (c. 1670–72) and *WOMAN HOLDING A BALANCE* (c. 1662–65).

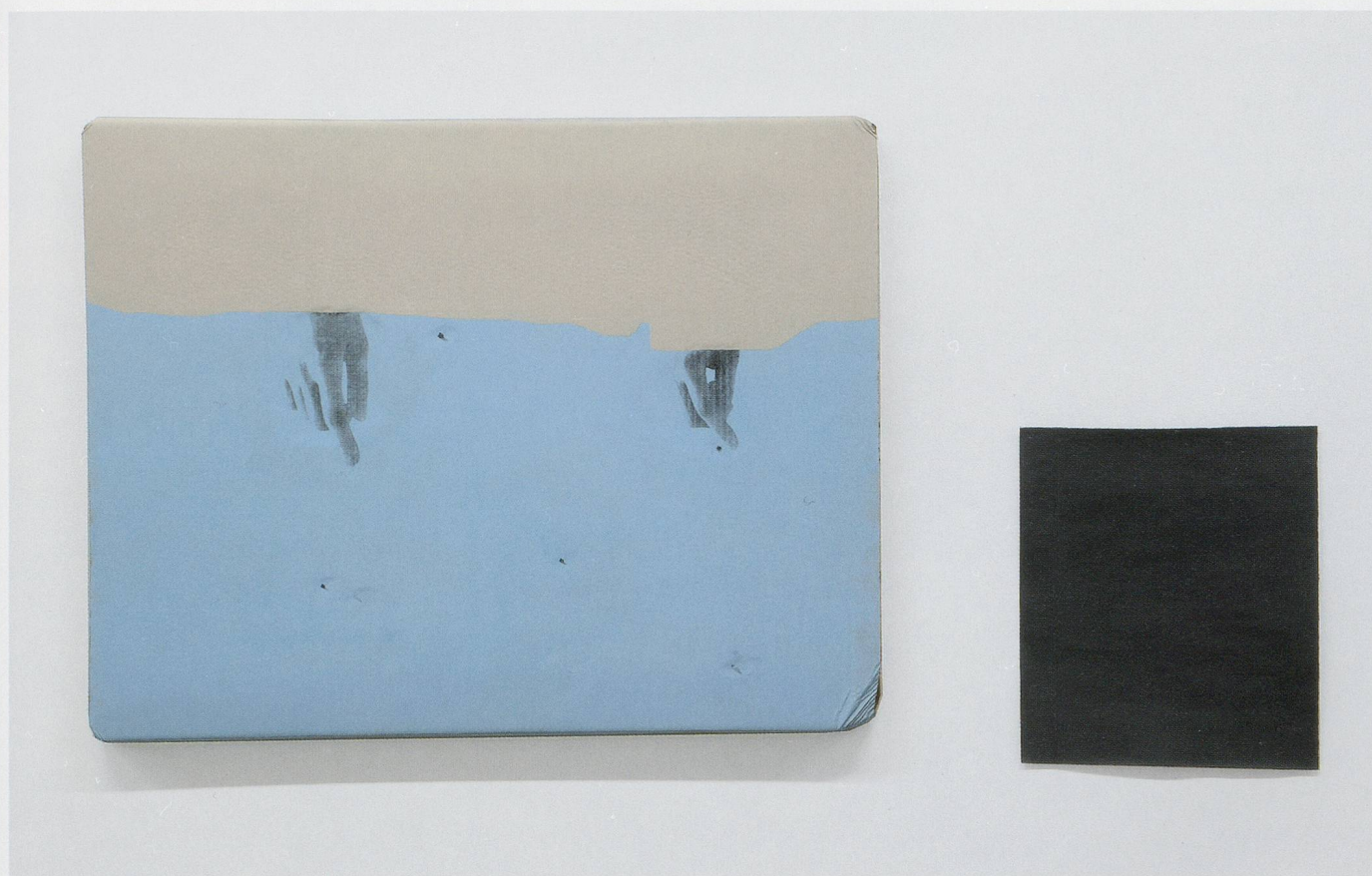
In a recent interview, Lee explained, "I think hands are the most honest language."² The hands that once referred to making and labor now symbolize communication: the failures and shortcomings of meaning; words dulled by daily use; expressions of hopelessness and quiet rage. In excavating experiences of loss and vulnerability, however, Lee asks that we be attentive to their significance.

The two hands in *TRAVELING NOT RUNNING* (2014) are directed downward into a field of sky blue, index finger extended like the manicule in medieval texts—a pointing hand drawn in the margins to indicate an important section. In “Human Marks,” the Hong Kong-born British poet Sarah Howe describes the significance of this symbol, in words that recall Lee’s paintings: “Take / that pet of medieval didacts, the *manicule*, or *little hand*: fringe-dweller of / early manuscripts, whose jotted, peripheral fists, sprung with an admonitory digit / lace the tanned margins of our most cankered and flame-buckled books—a fervid / injunction to *look*.”³⁾

1) In contrast to Lee’s public actions, which are discussed in Christina Li’s essay, “Claiming Space: Occupation and Withdrawal in the Work of Lee Kit,” also in this issue.

2) Lee Kit, quoted in Misa Jeffereis, “In the Studio with Lee Kit,” *Untitled (Blog)* (Walker Art Center, Minneapolis), December 22, 2015, <http://blogs.walkerart.org/visualarts/2015/12/22/in-the-studio-with-lee-kit/> (accessed February 24, 2016).

3) Sarah Howe, “Human Marks,” *Transom* 5 (Spring 2013), www.transomjournal.com/issue5/Sarah_Howe/Sarah_Howe_1.html (accessed February 24, 2016).



LEE KIT, *TRAVELING NOT RUNNING*, 2014, acrylic, emulsion paint, and inkjet ink on cardboard, acrylic on paper, 20 ³/₄ x 28 ³/₄ x 1 ¹/₂” / *REISEN NICHT RENNEN*, Acryl, Dispersionsfarbe und Inkjet-Tinte auf Karton, 52,5 x 73,3 x 4.

LEE KIT, YOU DON'T KNOW MARY, 2014, video
projection, cardboard painting, 57 1/2 x 71 1/4" /
DU KENNST MARY NICHT, Videoprojektion,
Malerei auf Karton, 146 x 181 cm.



Von der Hand gekennzeichnet

Im Jahr 2006, als Lee Kit in Fotan – einem zur Künstlergemeinschaft umfunktionierten ehemaligen Industriezentrum in den New Territories von Hongkong – lebte und arbeitete, begann er mit den Fingernägeln an der Tischplatte seines Arbeitstisches zu kratzen. Während drei Jahren kratzte er fortwährend an einer kleinen Stelle der blassgrün furnierten Platte, bis das Holz darunter zum Vorschein kam. Ein von oben aufgenommenes Photo, das Lee als Postkarte an Freunde und Bekannte verschickte, zeigt die Hände des Künstlers neben dem in mühseliger Kleinarbeit freigelegten Loch ruhend. Der rechte Zeigefinger und Daumen liegen noch in der Öffnung, als hielten sie nur kurz inne in ihrer Kratzbewegung, während die linke Hand unmittelbar daneben liegt als schweigende Helferin.

SCRATCHING THE TABLE SURFACE (Die Tischplatte ankratzen 2006–2009) ist ein typisches Beispiel für die intime, nachdenkliche Seite von Lees Kunst, im Atelier entstandene, konsequent mit eigener Hand geschaffene Arbeiten¹⁾ – von bemalten Kleidern, die nach Gebrauch von Hand gewaschen werden, bis zu einer Reihe umfunktionierter Alltagsobjekte, wie jene in der Installation SOMETHING IN MY HANDS (Etwas in meinen Händen, 2012). Manchmal ist die Gegenwart der Hand nicht nur angedeutet, sondern wurde gezielt sichtbar

FRANCESCA TAROCCO ist Assistenzprofessorin für chinesische religiöse und visuelle Kultur an der NYU in Shanghai.



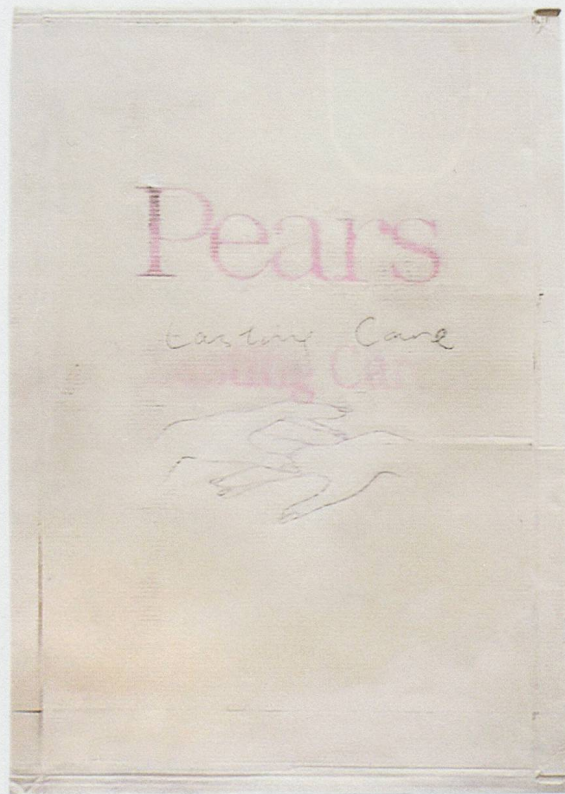
gemacht. Man sieht sie – wie in *SCRATCHING THE TABLE SURFACE* – bei der Arbeit oder in der Freizeit: Das Video *PAINTING SOMEONE'S FINGERNAILS* (Jemandes Fingernägel lackieren, 2007) dokumentiert die im Titel genannte Tätigkeit; das Gemälde *PEARS: LASTING CARE* (Pears: Nachhaltige Pflege, 2010) ist eines von vielen Bildern Lees, die vom Logo der gleichnamigen Handcreme inspiriert sind. Es zeigt, wie eine Hand die andere eincremt.

In seinen neueren Arbeiten hat sich die figürliche Darstellung zu einem zentralen Anliegen entwickelt. Im Jahr 2014 tauchten in Lees Malerei erste Gesichter auf – wenn auch manchmal ohne Gesichtszüge, wie in *A LIFE OF SURPRISE* (Ein Leben der Überraschung) und *1* (beide 2014). In *SELF-PORTRAIT* (Selbstporträt) aus dem gleichen Jahr fehlt der Kopf des Künstlers oberhalb des Kinns, stattdessen sind zwei dicke rosa Pinselstriche zu sehen. Obschon diese Beinahe-Porträts eine neue Ausrichtung verraten, bleibt das Bildvokabular der Hand stets präsent. Das männliche Händepaar in *FUCK YOU* (2014), einer Weiss-in-Weiss-Malerei auf Karton, auf die ein blau-violettes Licht projiziert wird, ist an den Handgelenken abgeschnitten, attraktiv, aber ohnmächtig. Der Titel dieses Werks tritt in *YOU DON'T*

LEE KIT, *HA, HA*, 2015, acrylic, emulsion paint, ink and correction fluid on cardboard, $24 \frac{3}{8} \times 18 \frac{1}{8} \times 2 \frac{1}{8}$ " / *HA, HA*, Acryl, Dispersionsfarbe, Tinte und Korrekturflüssigkeit auf Karton, 62 x 46 x 5,5 cm.



LEE KIT, *PEARS, THE LASTING CARE* (SERIES: *WORKS WITH NO SERIES*), 2010, painting, $19 \frac{1}{4} \times 26 \frac{3}{4}$ " / *BIRNEN, NACHHALTIGE PFLEGE* (SERIE: *ARBEITEN OHNE SERIE*), Malerei, 49 x 68 cm.





LEE KIT, NO (II), 2014, acrylic, emulsion paint,
inkjet ink, correction fluid, and pencil on cardboard,
23 ³/₄ x 18 ¹/₈'' / NEIN (II), Acryl, Emulsionsfarbe,
Inkjet-Tinte, Korrekturflüssigkeit und Bleistift
auf Karton, 60,5 x 46 cm.

KNOW MARY (Du kennst Mary nicht, 2014) erneut auf: eine Standaufnahme von zwei in hellgelbes Licht getauchten Füßen – der rechte Fuss für immer knapp über dem Boden schwebend, mitten im Schritt zum Betrachter hin angehalten – wird auf ein vertikales Stück schwarz bemalten Karton projiziert, auf dem in weisser Kritzelschrift zweimal die Worte FUCK YOU stehen. Ist dies ein Ausdruck der Wut, die in diesen impotenten Händen aufbegehrt? Die körperlose linke Hand in 0 (ZERO) (2014) könnte auch etwas sagen wollen, wenn sie vor der unregelmässigen schwarzen Kartonfläche ein Daumen-hoch-Zeichen aufblitzen lässt; doch die Spitze des Daumens wurde abgetrennt, und das Zögerliche dieser Befürwortung widerspiegelt sich im angrenzenden leeren Oval, der Null des Titels.

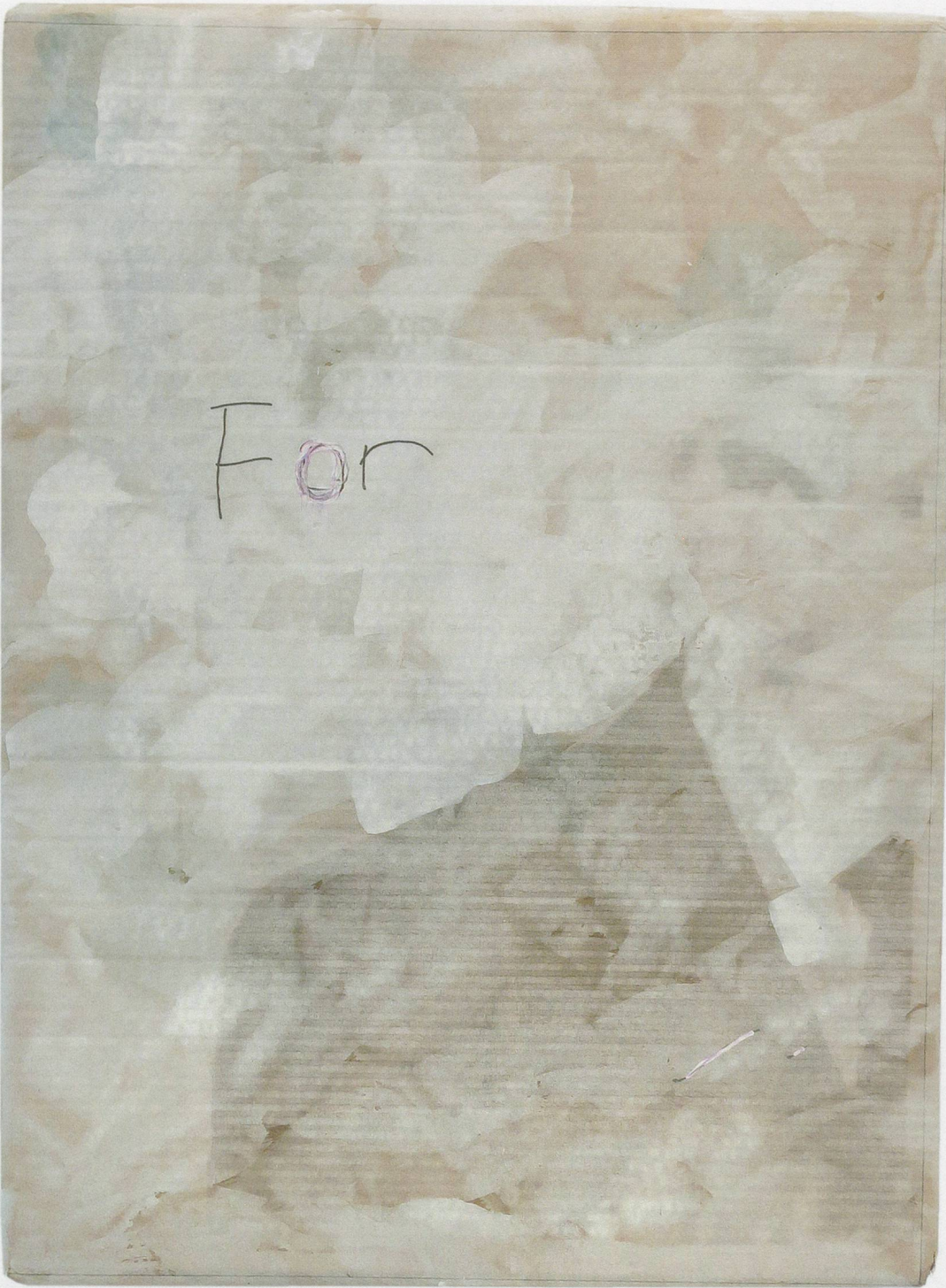
Gelegentlich fallen Hände durch ihre Abwesenheit auf, nachdem sie in einer Art geschriebenem Stottern eine Spur hinterlassen haben, wie in der Kette von Füllwörtern: HI; HA, HA; NO; FOR

(alle 2014). In THE STORY (Die Geschichte, 2015) haben Hand und Schrift wieder zusammengefunden: Eine weisse Hand scheint in der Dunkelheit von einem Lichtstrahl angeleuchtet zu werden, der sich von der oberen linken Ecke diagonal nach unten bewegt; the story steht darunter, doppelt und leicht verschoben, als würde jeder Buchstabe von einem Doppelgänger beschattet. In einem anderen Gemälde gelingt es einer flehenden Hand, einen ganzen Satz zu bilden, was ihr jedoch nicht weiterhilft: IT DOESN'T HELP ME (Es hilft mir nicht, 2014). In Verbindung miteinander gewinnen diese Bruchstücke von Körpern, Gesprächen und inneren Monologen eine emotionale Kraft, die viel direkter, ironischer und gewaltsamer ist als in Lees früheren Werken.

Das neuere Diptychon 1, 2 (2015) ist stiller und weniger direkt. Eine von der Seite betrachtete, linke Hand wird verdoppelt; ihre weissen Finger krümmen sich leicht vor dem schwarzen Hintergrund, der kleine Finger ist elegant erhoben. Diese Pose erinnert mich an die weich schattierten Hände in den Gemälden Jan Vermeers, Lees Lieblingskünstler – insbesondere in den Bildern DIE GITARRENSPIELERIN (ca. 1670–1672) und FRAU MIT WAAGE (ca. 1662–65), auch DIE PERLENWÄGERIN genannt.

In einem Interview erklärte Lee kürzlich, er glaube, Hände sprächen die ehrlichste Sprache.²⁾ Die Hände, die einst auf das Arbeiten und das Herstellen von Dingen verwiesen, stehen heute für Kommunikation: für deren Versagen und Sinndefizite, für die im täglichen Gebrauch abgestumpften Worte, für Ausdrücke einer Hoffnungslosigkeit und stillen Wut. Lees Zu-Tage-Fördern solcher Verlust- und Verletzungserfahrungen fordert uns auf, der Aussagekraft der Hände grössere Aufmerksamkeit zu schenken.

Die beiden Hände in TRAVELING NOT RUNNING (Reisen nicht rennen, 2014) zeigen nach unten, quasi in ein Stück blauen Himmel hinein, der Zeigefinger gestreckt wie bei



LEE KIT, *FOR*, 2014, acrylic, emulsion paint, correction fluid, pencil, and inkjet ink on cardboard, 25 x 18" /
FÜR, Acryl, Dispersionsfarbe, Korrekturflüssigkeit, Bleistift und Inkjet-Tinte auf Karton, 63,5 x 45,7 cm.

den Maniculae mittelalterlicher Handschriften – jenen am Manuskriptrand hingezeichneten auf wichtige Stellen hinweisenden Händchen. Im Gedicht «Human Marks» (Menschliche Kennzeichen) beschreibt die in Hong Kong geborene englische Dichterin Sarah Howe die Bedeutung dieses Symbols in Worten, die an Lees Malerei erinnern: «Schau / nur den Liebling mittelalterlicher Didaktiker an, die *Manicula* oder das *Händchen*: jenen Randbewohner / alter Manuskripte, deren seitlich hingekritzelte Fäuste mit mahnend ausgestrecktem Zeigefinger / die gebräunten Ränder unserer modrigsten und am kunstvollsten beschlagenen Bücher umranken – ein flammender / Appell, *hinzuschauen*.»³⁾

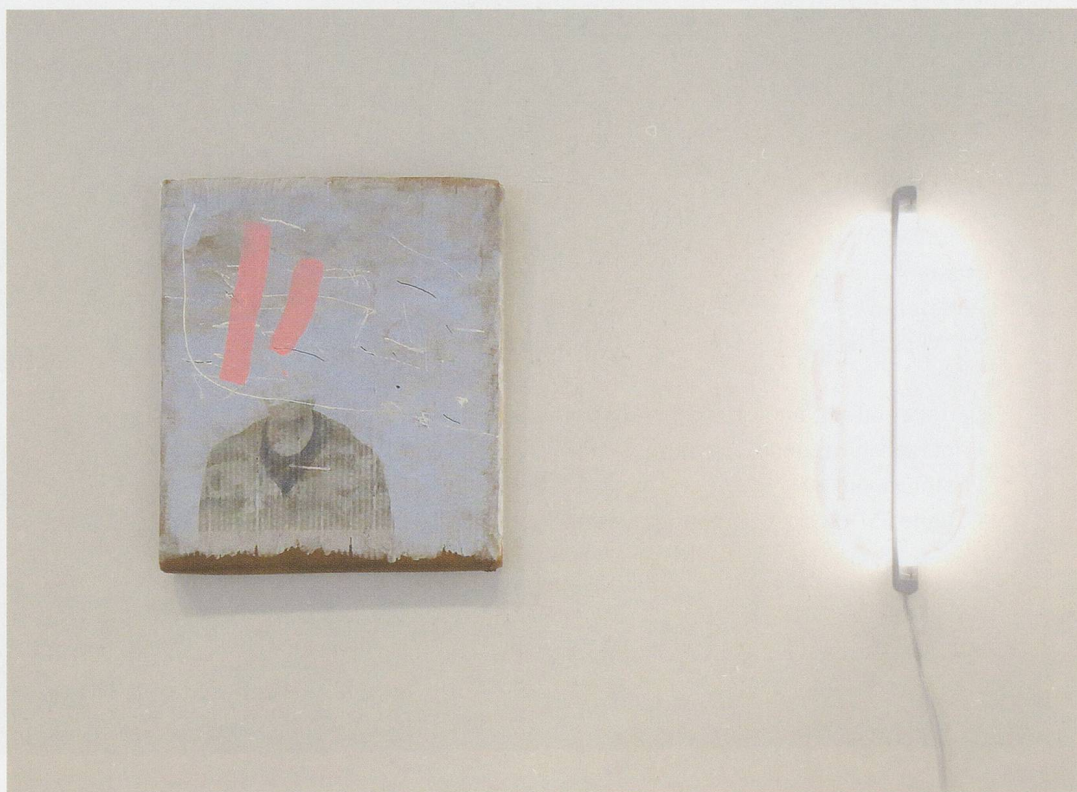
(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Im Unterschied zu Lees öffentlichen Aktionen, die in einem anderen Beitrag zu diesem *Parkett*-Band erörtert werden, siehe Christina Li, *Platz fordern: Besetzung und Rückzug im Werk von Lee Kit* in dieser Ausgabe.

2) Lee Kit, zitiert in Misa Jeffereis, «In the Studio with Lee Kit», *Untitled (Blog)*, Walker Art Center, Minneapolis, 22. Dezember 2015, www.blogs.walkerart.org/visualarts/2015/12/22/in-the-studio-with-lee-kit.

3) Sarah Howe, «Human Marks», *Transom* 5 (Frühjahr 2013), www.transomjournal.com/issue5/Sarah_Howe/Sarah_Howe_1.html (abgerufen am 30. Januar 2016): «Take / that pet of medieval didacts, the *manicule*, or *little hand*: fringe-dweller of / early manuscripts, whose jotted, peripheral fists, sprung with an admonitory digit / lace the tanned margins of our most cankered and flame-buckled books—a fervid / injunction to *look*.»

LEE KIT, SELF-PORTRAIT, 2014, acrylic, emulsion paint, correction fluid, pencil, and inkjet ink on cardboard, 21 x 18 1/2"; fluorescent light fixture / SELBSTPORTRÄT, Acryl, Dispersionsfarbe, Korrekturflüssigkeit, Bleistift und Inkjet-Tinte auf Karton, 53,3 x 47 cm; fluoreszierende Leuchte.



EDITION FOR PARKETT 98

LEE KIT

UPON, 2016

Installation with photograph (archival print, framed) and towel.

Photograph, 7 ³/₄ x 9 ³/₄ ", overall dimensions variable.

Ed. 35 / XX, signed and numbered certificate.

Installation mit Photographie (alterungsbeständiger Print, gerahmt) und Handtuch.

Photographie 20 x 25 cm, Gesamtmasse variabel.

Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.





MIKA ROTTENBERG, SQUEEZE, 2010, single-channel video

installation with sound, 20 min., dimensions variable /

QUETSCHEN, 1-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Masse variabel.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, ANDREA ROSEN GALLERI, NEW YORK,
AND GALERIE LAURENT GODIN, PARIS)



MIKA ROTTENBERG

JONATHAN BELLER

ROTTENBERG PEARLS

I suppose that here too it all depends on what Mika Rottenberg refers to in her own work as the “money shot.” Every serious piece of pornography has one. The meaning of the compound word is resonant as it unifies the pursuit of cis-male pleasure and market forces in a ritualized and carefully documented climax. Upon reflection, it suddenly seems that the money shot—in binding together representation, sexuality, and finance—describes an increasing number of ambient images today, not just the graphic trajectory of semen across the screen but that of all would-be iconic visual presentations designed to get consumers to shoot their wad: fashion photography, automobile ads, Instagram hotties, Trump sound bites, art. The idea traverses a complex array of social relations while posing a problem: How to show what you want, avoid the myriad censors, build it to a visceral climax, and cash in?

Indeed, it is arguable that in late capitalist spectacle, the money shot has become a synecdoche for the film/commodity/artwork as a whole. Somehow,

JONATHAN BELLER is professor of Humanities and Media Studies and director of the Graduate Program in Media Studies at Pratt Institute, New York.

in the world of the technical image, where, as Vilém Flusser tells us, every social practice aspires to the image, every image seems to aspire to money. Rottenberg is interested in the modes of production and the channels of distribution for many of the spectacular orgasms of commodity culture, in particular, those of art. Tasteful *and* sexy, I know, but really, consciously or not, these praxis questions are the practical concerns of any producer, be it of pearls, porn, art, or aesthetic theory. Rottenberg’s recent work explores the relationship between global economy, feminized labor, the aesthetic, sexuality, and the obscene in contemporary post-Fordist visual culture. As it turns out, in contemporary visual culture, representations designed to evoke pleasure and purchase function on a continuum with the uneven development and exploitation that provide this visuality’s conditions of possibility.

Emphatically, we find that what is central for Rottenberg is the role of women—a concern that some might erroneously consider specialized when in actuality every business depends upon the work of women in one way or another. In thematizing the fact, variety, worldwide distribution, unevenness of circumstance, and specialization of labor done by women,



MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, video with sound and sculptural installation, 22 min., dimensions variable /
KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

Rottenberg's video and installation work represents what Hsuan L. Hsu has described as "the global art factory."¹⁾ It also raises the complex question of product valorization in financial, political, and aesthetic terms. Rottenberg understands that the art factory is not a stand-alone entity but rather intersects with and depends upon what autonomist Marxism calls "the social factory," in which society is subsumed by capital and everyday activities take on a virtuosic character, as increasingly specialized accommodations by ordinary individuals to the extraordinary protocols of capitalist production. The life-world itself becomes a factory, and the metabolism of the social is reconfigured by capital as labor. In targeting aesthetic production and creating her own money shots from the

relations therein, the artist at once enters into the generic space of the commodification of globalized post-Fordist labor, and endeavors, through her own sensate acts, to poetically redeploy its terms.

With a hyperbolic flair that, like psychoanalysis, finds its truth in exaggeration, Rottenberg's video installations depict rigorously designed and rigorously absurd machines that manufacture impossible products via the unique capacities of mostly women, whose appearances do not fit into the iconic templates offered by those other sense machines known as Hollywood and the advertising industry. New products demand new production regimes demand new sensations and thus new senses; the artist too, if she wants to stave off the falling rate of profit, must



MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, video with sound
and sculptural installation, 22 min., dimensions variable /
KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

decode and provide. Under the new regime, sense and sensibility no longer function the way they used to (or were thought to), as natural, human faculties relatively autonomous from market forces. Rather, as Rottenberg's work demonstrates on multiple levels, our sense-making faculties are re-structured by markets and intimately incorporated in production networks—they are, in fact, senses of global market forces. No wonder *NONOSEKNOWS* (2015) seems to follow loosely from "No Nose Knows," an episode of the highly attuned cultural indicator and cutting-edge disseminator of cultural scripts *SpongeBob SquarePants*.

Rottenberg's work self-reflexively embodies the conditions of contemporary *aesthetic* production in its ineluctable relation to capital, gender, globalization, and post-Fordist empire. It is aware of attention economies (the production of value through the extraction of attention) along with a generalized proletarianization of the senses (the putting of the senses to work for capital, as well as their alienation and dispossession from other mental activities). At the start of *NONOSEKNOWS*, a middle-aged white lady drives an electric cart through deserted streets,

enters a building, and moves through a series of rooms full of magnificent, seemingly sentient, floating bubbles. She goes to her office and, pushing aside a large restaurant dish cart full of haphazardly stacked plates of pasta, vermicelli, udon, and the like, sits at her desk to smell plastic-wrapped potted flowers. She smells them thanks to a breeze generated by a rickety fan connected by a drive belt coming through the floor from a room below, powered by an Asian woman turning a crank while seated at a table with approximately twenty other Asian women, who we slowly realize are inserting micro-slices of foreign oyster bits into small live oysters to force them to grow cultured pearls. With remarkable skill, these women are cutting and splicing oyster with oyster to create future aesthetic appeal; basically, they are editing life in what turns out to be a pearl factory in Zhuji, China.

We figure out that this process is pearl culture, and glean its analogy to video and art-making: Rottenberg's own method is analogous. While upstairs in her modern office the white lady—an imported actor and the only Caucasian in the video—sniffs flowers



MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, video with sound and sculptural installation, 22 min., dimensions variable /
KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.





MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, video with sound and sculptural installation, 22 min., dimensions variable /
KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

with her steadily growing, highly specialized schnozz, we see also that in a wet kill room somewhere below her, the big oysters are being harvested in a series of (machete) cuts that slash their flesh in half, allowing a working woman in gloves and hat (we never see her face) to use her fingers to hungrily grab the pearls from the muck of gonads. The structure of relations that organizes diverse activities—spanning the gamut of scripted interactions from gonad to pearly aesthetic—is revealed gradually and understood retroactively. As we see another group of about twenty women, each using all ten fingers to sort huge piles of pearls into burlap sacks with incredible dexterity and speed, we realize that those big bags of what we might have thought was rice, previously seen randomly lying around the multiple rooms (or were they offices?) inhabited by those various bubbles, were actually full of pearls.

The documentary footage here of women doing the work of pearl culture is as amazing to those of us who only know pearls from earrings as the footage

from another Rottenberg work, *SQUEEZE* (2010), of lettuce workers in Arizona and of rubber farming in India is to people who only know lettuce from salads or rubber from . . . you get the point. The process of assemblage shown here, revelatory as it is, is also paradigmatic: Cut and splice decontextualized materials with specialized forms of attention in order to capture more attention through the production of commodity-images—what elsewhere I have referred to as the cinematic mode of production. Rottenberg's most recent and perhaps most extraordinary constructions create fantastic scenarios in which various sensual capacities are cut, mixed, ramified, and redeployed in production scenarios that are at once third-world and post-Fordist, crude, and futuristic. Like her previous work, *SQUEEZE* and *NONOSEKNOWS* depict Rottenberg's ingenious machines for the making of new types of outlandish and ostensibly useless products, but these are now combined with documentary footage of actually existing labor processes engaged in by women in the global South. In *NONOSEKNOWS*,

the Chinese pearl factory workers are not only shown to underpin the work of the white lady artist in all of her grotesque specialization but are literally incorporated into the product: Their work becomes part of the artwork. This literal incorporation of feminized labor into the artwork makes visible the generalized incorporation of specialized and feminized labor in the rest of commodity culture: from pearls, to beauty products, to nearly every commonplace item.

In a sense, Rottenberg's videos, which have been called surreal, are more realistic than most Realism. *SQUEEZE*, for example, with all its seemingly surreal watering of isolated tongues and butts, hand massages, lettuce and rubber farming, blush gathering, and machinic chopping of crap, combines its pieces through cutting and splicing to make both a video and a cube—the on-screen “final” product made out of lettuce, rubber, and blusher—that will simply be referred to as “an art object.” This art object, sold in seven shares along with the video, is stored in perpetuity in the tax haven of the Cayman Islands. Thus, as

commodities produced under conditions of globalization, Rottenberg's own works partake of the same disturbing incorporation and sublation of the labor of global South women as does your iPhone and indeed nearly all commodities today; but they also render that incorporation legible and somehow perverse rather than invisible and unremarkable. At least, Rottenberg pearls are not deracinated and ideologically sanforized, shearing off the history of the production process. Rather, they retain the temporality and signature of their mode of production to the point that the strange imperatives imposed on life and labor by the exigencies of universal commodification are apprehended as at once obscene and amazing. In this, the images are, to use an increasingly unpopular word, dialectical—the product of the entire process is grasped as at once a useless bauble that is part of the flotsam of lurid refinement and rarefied taste of the global bourgeoisie and its art world, and a lucid indicator of the conditions of inequality presupposed and indeed enjoyed by that very same world. In

MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, video with sound and sculptural installation, 22 min., dimensions variable /

KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.



point of fact, the skill of these workers, like the skill of the artist, extends the very idea of what (post) humans, cybernetically intertwined with capitalized technologies, are capable of embodying, enduring, and/or enjoying. Exceeding the dominant ideals governing the normative forms of human beings and humanism, the worker-actors—in their singularity within a world committed to imposing standards, and their seemingly excessive presence within a world committed to effacing the visibility of labor—transmit the kind of fortitude, creativity, everydayness, and dignity with which those facing the conditions of so-called feminized labor (labor that redounds to women or that disempowers workers of any sex/gender conformation) confront the imperatives of the market.

Rottenberg's pearls show us first hand how capitalist production intensifies its processes of alienation. Having separated people from the land and from one another, it now ramifies bodies by isolating, separating, and specializing human capacities and senses and putting them to work. Wagging tongues stick out of holes in sheetrock, butts from walls, feet from buckets of pearls. But strangely, all of these separated faculties require watering with a spray bottle. These little acts of attention and care for fragmented human beings are part of the work necessary for a new distribution of corporeal organization and sense under a production regime that fragments organisms and utilizes their pieces as its own organs. As shown by the massages that take place within the machine of SQUEEZE—offered by Asian workers to the arms of field workers that appear through walls, in work reminiscent of nail salons—the demands of sensual labor (Marx's term for any kind of labor) require sensual care. A remarkable scene occurs when the portals between the visually disconnected spaces of SQUEEZE line up and the women of different worlds can see one another. It is a utopian moment that re-stitches the ordinarily alienated labor of the multiple forms of work and service to visually construct a kind of community. Here Rottenberg shows that the labor of caring is also part of the labor of labor; her work is also an extension of this care.²⁾ These are forms of recognition and valorization that to some extent invert the relations of commodification.

Nonetheless, the condition for the emergence of Rottenberg's work is not only third-world labor and non-normative female bodies, organized by the exigencies of work and the production of new needs, but the moneyed, glamorous, well-heeled, and indeed well-pearled world of the rich man's art market. As pearl culture indicates by standing as analogous to art culture through its elaborate process and seemingly sheer uselessness of the product, the entire art market and its world rests atop this sea of invisibilized labor—labor whose form and function, it is imperative to remark, is part of the history not only of hetero-patriarchy but of racism and imperialism. This labor, devalued and erased through patriarchy and racialization, is also the source of much of the world's wealth, including that of art patrons. This is no doubt why, when working on top of all those women of color, the white lady's nose gradually but inexorably grows erect beyond all proportion: To attain representation in the apex of the phallocratic white supremacist capitalist spectacle (aka the art world), and to produce to its taste, it is imperative to go the way of Pinocchio. As even SpongeBob's starfish friend Patrick sensed when he longed for a nose like the rest of the gang, if you want to be acknowledged among the real boys, you have to grow a dick. Or, at least, get a strap-on.

It's noteworthy, then, that the white lady—who arrives at her office after a ride through street after street of empty skyscrapers, completed but lying empty as a result of China's speculative housing bubble—seems to occupy a mid-managerial position. Like the artist, curator, and critic—"smell testers" and specialized sense managers in their own right—her relatively cushy job in the industry run by (here) invisible men is to sniff hothouse flowers and discern some productive knowledge from their scent. She sniffs, her nose grows a few inches, and midway through the twenty-two-minute video comes the first wave of money shots. With huge splatting kerchoos, accompanied by the sound of ringing cash registers, she sneezes plates of noodles. If those climaxes don't satisfy, I suppose we (if you're still with me) can take some satisfaction from the fact that later in the video, when she sticks her nose—now grown to mind-bending dildonic proportions—into a secret glory hole

in a wall in her office, all those suspended bubbles pop. These *petites morts* are also money shots—reprises that are at once the aesthetic payoff and the visceral destruction of disembodied abstractions and speculative wagers. The seemingly sentient bubbles were beautiful, delicate, and otherworldly creatures, free-floating next to their bags of pearls, each in its (his?) own private office, but the Rottenberg penetrations burst their nearly immaterial presence and bring their bits of mucus down to earth. No doubt the consequence of the white lady's gender-bending non-conformity also refers to the bursting of the bubble in pearl prices, which, like housing prices in China, have been languishing due to overproduction. But it also, quite poetically, seems to indict the subjectivity that invests in the hegemonic aesthetics of luxury: The patriarchal markets and marketers, with their calculus of infinite expansion, their aestheticized ideas of women and their tastes, along with the invisibility of what has been organized as women's work, have perhaps miscalculated. They have created the conditions for their own destruction and now, at least in this utopian gesture of Rottenberg's work, they're getting fucked for it. That message to cultural managers and connoisseurs accomplished, we again see the catering cart full of sneezed ejaculate—chaotically piled, perfectly formed, artistically shaped plates of exotic noodles from around the world. Are they ready for the garbage . . . or are they for sale? We'll have to see what Mary Boone's pearl necklace has to say about that.



MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015,
video with sound and sculptural installation,
22 min., dimensions variable /
KEINENASEWEISS, Video mit Ton und
skulpturaler Installation, Masse variabel.



1) Hsuan L. Hsu, "Mika Rottenberg's Productive Bodies," *Mika Rottenberg* (New York and Amsterdam: Gregory R. Miller and Co. and de Appel Arts Centre, 2011), 113.

2) To Rottenberg's great credit—and in a way that would seem redeemable in a non-capitalist system of accounting (should such a system exist) despite her participation in the obscenity of the art market—she shows profound respect for the women with whom she works; she treats them as artists in their own right. In 2008, she created a photo edition with Alona Harpaz, donating the financial profits to build a new weaving center in the Indian village of Chamba.



MIKA ROTTENBERG, NONOSEKNOWS, 2015, video with sound and
sculptural installation, 22 min., dimensions variable /
KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

JONATHAN BELLER

ROTTENBERG- PERLEN

Ich vermute, dass auch hier alles steht und fällt mit dem, was Mika Rottenberg in ihrer eigenen Arbeit als «money shot» bezeichnet: dem geilsten Bild. Die Bedeutung dieses zusammengesetzten, ursprünglich aus der Pornoszene stammenden Ausdrucks ist schillernd, denn er bezeichnet einen ritualisierten und akribisch dokumentierten Orgasmus und verknüpft dabei den zissexuell-männlichen Lusttrieb mit den Mechanismen des Marktes. Bei genauerer Überlegung erscheint es plötzlich so, dass der «money shot» – eben weil er Darstellung, Sexualität und Finanzen miteinander verquickt – zunehmend Bilder beschreibt, die uns heute umgeben, nicht nur die graphische Spur des Samenrinnials auf dem Bildschirm, sondern jene aller angeblich legendären Bildpräsentationen, die den Verbraucher dazu bringen sollen, seine Milch zu verspritzen: Modephotographie, Autowerbung, Instagram-Sternchen, Trump-Sprüche, Kunst. Die Idee durchläuft ein komplexes Feld sozialer Beziehungen, birgt jedoch ein

JONATHAN BELLER ist Professor der Geistes- und Medienwissenschaften und Direktor des Graduiertenprogramms Medienwissenschaften am Pratt Institut, New York.

Problem: Wie kann man zeigen, was man will, sämtliche Zensoren umgehen, es bis zur unwiderstehlichen Spitze treiben und abkassieren?

Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass der «money shot», das geilste Bild, im spätkapitalistischen Spektakel zu einer Synekdoche für den Film / das Konsumgut / das Kunstwerk insgesamt geworden ist. Irgendwie scheint in der Welt des technischen Bildes, in der – so Vilém Flusser – jede soziale Praxis zum Bild strebt, jedes Bild nach Geld zu streben. Rottenberg interessiert sich für die Produktionsweisen und Vertriebskanäle zahlreicher spektakulärer Gipfelpunkte der Konsumgüterkultur, insbesondere jene der Kunst. Gediegen *und* sexy, ich weiss, aber eigentlich sind diese praktischen Fragen ein Anliegen jedes Produzenten, egal ob er Perlen, Porno, Kunst oder eine ästhetische Theorie produziert. Rottenbergs neuere Arbeiten untersuchen das Verhältnis zwischen globaler Wirtschaft, Frauenarbeit, Ästhetik, Sexualität und dem Obszönen in der heutigen postfordistischen visuellen Kultur. Wie sich zeigt, gehen in dieser Kultur Darstellungen, die Lust erzeugen und zum Kauf verführen sollen, Hand in Hand mit jener ungleichen Entwicklung und



MIKA ROTTENBERG, *SQUEEZE*, 2010,
single-channel video installation with
sound, 20 min., dimensions variable /
QUETSCHEN, 1-Kanal-Videoinstallation
mit Ton, Masse variabel.



Ausbeutung, die erst die Bedingungen dieser Visualität ermöglicht.

Wir sind überzeugt, dass die Rolle der Frauen für Rottenberg zentral ist – ein Interesse, das manche irrtümlich für speziell halten mögen, wo doch in Wirklichkeit jedes Unternehmen in irgendeiner Weise von Frauenarbeit abhängig ist. Durch die Thematisierung der Realität, der Vielfalt, der weltweiten Verbreitung, der Ungleichheit der Umstände sowie der Spezialisierung der von Frauen verrichteten Arbeit führen Rottenbergs Video- und Installationsarbeiten

vor, was Hsuan L. Hsu als «die globale Kunstfabrik» bezeichnet hat.¹⁾ Ausserdem stellen sie komplexe Fragen nach dem Produktmehrwert unter finanziellen, politischen und ästhetischen Gesichtspunkten. Rottenberg versteht die Kunstfabrik nicht als eigenständiges Unterfangen, sondern als eines, das sich mit dem überschneidet und von dem abhängt, was der autonome Marxismus als «die gesellschaftliche Fabrik» bezeichnet. Hierbei geht die Gesellschaft im Kapital auf und alltägliche Verrichtungen erhalten einen virtuoseren Charakter, da gewöhnliche Indivi-

duen zunehmend stärker spezialisierte Zugeständnisse an die aussergewöhnlichen Regeln der kapitalistischen Produktion machen. Die Lebenswelt selbst wird zur Fabrik und der gesellschaftliche Stoffwechsel wird durch das Kapital als Arbeit rekonfiguriert. Indem Rottenberg die ästhetische Produktion ins Auge fasst und aufgrund der darin wirksamen Beziehungen ihre eigenen «money shots» fabriziert, betritt die Künstlerin unversehens den allgemeinen Raum der Ökonomisierung der globalisierten postfordistischen Arbeit und sucht durch ihre eigenen sinnlich erfahrbaren Handlungen deren Bedingungen auf poetische Art neu aufzustellen.

Mit einem hyperbolischen Gespür, das – wie die Psychoanalyse – durch Übertreibung zur Wahrheit findet, stellen Rottenbergs Videoinstallationen streng durchgestaltete und konsequent absurde Maschinen dar, die unmögliche Produkte herstellen, und zwar hauptsächlich durch die einzigartigen Fähigkeiten von Frauen, deren Äusseres nicht in jene Kultschablonen passt, die andere Gefühlsmaschinen wie Hollywood und die Werbeindustrie feilbieten. Neue Produkte verlangen neue Produktionsformen, verlangen neue Sinneseindrücke und damit neue Sinne: Auch die Künstlerin muss, sofern sie ein Fallen der Profitrate verhindern will, richtig lesen und liefern. In diesem neuen System funktionieren Sinn und Empfindung nicht mehr so wie bisher (oder wie man bisher dachte), nämlich wie vom Markt relativ unabhängige, natürliche, menschliche Fähigkeiten. Vielmehr werden, wie Rottenbergs Werk gleich auf mehreren Ebenen demonstriert, unsere sinnerzeugenden Fähigkeiten von den Märkten umstrukturiert und eng in Produktionsnetze eingebunden – sie sind in Wahrheit Sinneswerkzeuge der globalen Marktkräfte. Kein Wunder, scheint NONOSEKNOWS (KeineNaseWeiss, 2015) eine freie Ableitung aus *No Nose Knows* zu sein, einer Folge des hochsensiblen gesellschaftlichen Indikators und topaktuellen Multiplikators kultureller Skripte: der TV-Serie *SpongeBob Schwammkopf*.

In seiner Selbstreflexion verkörpert Rottenbergs Werk die Bedingungen der heutigen ästhetischen Produktion in ihrem unvermeidlichen Verhältnis zum Kapital, zur geschlechtlichen Identität, zur Globalisierung und zum postfordistischen Empire. Es

weiss um die Aufmerksamkeitsökonomien (die Wertzeugung durch das Gewinnen von Aufmerksamkeit) und auch um die allgemeine Proletarisierung der Sinne (indem man die Sinne für das Kapital arbeiten lässt und sie von anderen geistigen Tätigkeiten entfremdet und abhält). Zu Beginn von NONOSEKNOWS steuert eine weisse Dame mit Knollennase ein elektrisches Fahrzeug durch verlassene Strassen, betritt ein Gebäude und bewegt sich durch eine Reihe von Räumen voller wunderbarer, anscheinend empfindungsfähiger, schwebender Blasen. Um in ihr Büro zu gelangen, schiebt sie einen grossen Restaurant-Speisetransportwagen beiseite, auf dem sich wahllos Pastateller mit Vermicelli, japanischen Udon und so weiter türmen, darauf setzt sie sich an ihren Schreibtisch und riecht an in Plastikfolie gehüllten Blumen. Sie kann den Duft nur dank der Brise riechen, die ein klappriger Ventilator erzeugt, der von einem durch den Boden mit dem darunterliegenden Raum verbundenen Riemen angetrieben wird, welcher dort wiederum von einer wie wahnsinnig strampelnden Asiatin in Gang gehalten wird; Letztere sitzt an einem Tisch mit circa zwanzig weiteren Asiatinnen, die, wie bei näherem Hinsehen deutlich wird, winzige Stückchen fremder Austern in kleine lebende Austern einsetzen, um sie zur Produktion von Perlen anzuregen. Mit bemerkenswertem Geschick schneiden diese Frauen Austern auf und fügen sie wieder zusammen, um ein künftiges ästhetisches Produkt zu erzeugen; wie sich herausstellt, befinden wir uns in einer Perlenfabrik in Zhuji, China, und die Frauen basteln im Grunde an lebenden Kreaturen herum.

Erst allmählich wird klar, dass es hier um Perlenzucht geht, die Analogie zur Video- und Kunstproduktion ist unübersehbar: Rottenbergs eigenes Vorgehen ist analog. Während die Dame – eine ausländische Schauspielerin und die einzige Weisse im Video – in ihrem modernen Büro in der oberen Etage mit ihrem stetig wachsenden, hoch spezialisierten Rüssel an Blumen schnüffelt, sehen wir auch, dass in einem feuchten Todesraum irgendwo unter ihr grosse Austern mit einer Reihe von das Muschelfleisch durchtrennenden (Machete-)Schnitten abgeerntet werden, worauf eine Arbeiterin mit Handschuhen und Hut (ihr Gesicht bekommen wir nie

MIKA ROTTENBERG, *SQUEEZE*, 2010, single-channel video
installation with sound, 20 min., dimensions variable /
QUETSCHEN, 1-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Masse variabel.





MIKA ROTTENBERG,
SQUEEZE, 2010,
 single-channel video
 installation with sound,
 20 min., dimensions variable /
 QUETSCHEN, 1-Kanal-
 Videoinstallation mit Ton,
 Masse variabel.

zu sehen) mit den Fingern gierig nach den Perlen grabst und sie aus dem Glibber der Keimdrüsen fischt. Die Beziehungsstruktur, die diese verschiedenen Aktivitäten regelt – und die gesamte Skala der planmässigen Interaktionen von den Keimdrüsen bis zur Ästhetik der glänzenden Perle umfasst –, enthüllt sich Schritt für Schritt und erschliesst sich erst im Rückblick: Erst als wir schliesslich eine weitere Gruppe von rund zwanzig Frauen sehen, die mit allen zehn Fingern unglaublich geschickt und schnell riesige Haufen von Perlen in Leinensäcke sortieren, wird uns klar, dass die grossen Säcke, die wir vorher in den vielen Räumen (oder Büros?) voller schwebender Blasen herumliegen sahen und in denen wir vielleicht Reis vermuteten, in Wirklichkeit mit Perlen gefüllt sind.

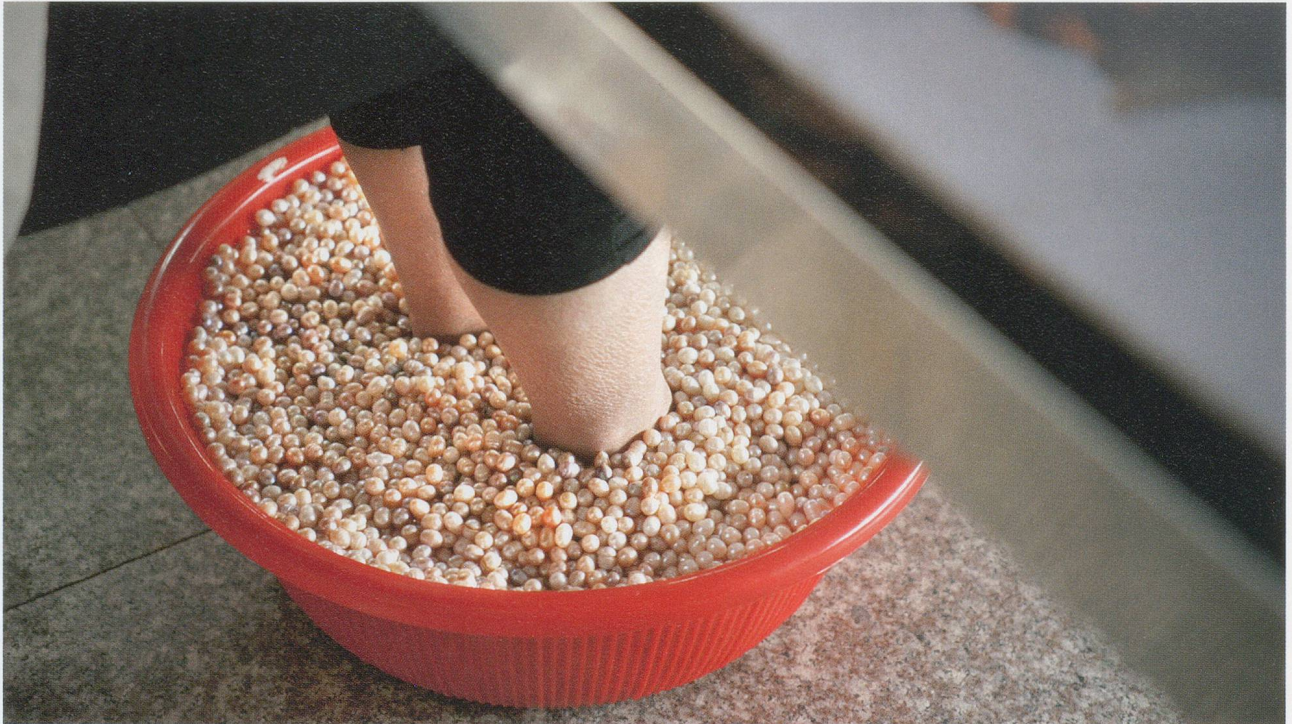
Das dokumentarische Filmmaterial über die in der Perlenzucht arbeitenden Frauen wirkt auf uns, die wir Perlen nur als Schmuck kennen, genauso verblüffend wie das Filmmaterial aus *SQUEEZE* (Quetschen, 2010) – einem weiteren Werk Rottenbergs, das Arbeiterinnen und Arbeiter einer Salatplantage in Arizona und einer Kautschukplantage in Indien zeigt – auf Menschen wirken muss, die Salat nur als Bestandteil ihrer Mahlzeit kennen und Gummi als ..., Sie wissen, was ich meine. Der hier gezeigte Prozess des Sammelns ist ebenso aufschlussreich wie beispielhaft: ein Schneiden und Zusammenfügen von

aus ihrem Zusammenhang gelösten Materialien, die an sich schon eine besondere Form von Aufmerksamkeit wecken, zur Herstellung von Bildern von Konsumgütern, die noch grössere Aufmerksamkeit erregen – andernorts habe ich das als filmtypische Produktionsweise bezeichnet. Rottenbergs jüngste und vielleicht ausgefallenste Konstruktionen schaffen phantastische Szenarien, in denen diverse Sinnesfunktionen geschnitten, gemixt, verzweigt und erneut zu Produktionsszenarien zusammengefasst werden, die zugleich drittweltlich und postfordistisch, primitiv und futuristisch wirken. Wie Rottenbergs frühere Arbeiten führen auch *SQUEEZE* und *NONOSEKNOWS* ausgeklügelte Maschinen zur Herstellung neuartiger absonderlicher und offensichtlich nutzloser Produkte vor, nur sind sie jetzt mit dokumentarischem Filmmaterial von realer Arbeit durchsetzt, die von Frauen auf der südlichen Erdhalbkugel erbracht wird. In *NONOSEKNOWS* werden die chinesischen Perlenfabrikarbeiterinnen nicht nur in ihrer untermauernden Funktion für die Arbeit der weissen Künstlerin in ihrer grotesken Spezialisierung gezeigt, sondern sie werden zu einem buchstäblichen Bestandteil des Produkts: Ihre Arbeit wird Teil des Kunstwerks. Diese buchstäbliche Einverleibung der Frauenarbeit ins Kunstwerk macht die allgemeine Einverleibung spezialisierter Frauenarbeit in der übrigen Warenwelt sichtbar: von Perlen

über Schönheitsprodukte bis zu fast allen gängigen Gebrauchsgegenständen.

In gewissem Sinn sind Rottenbergs gern als surreal bezeichnete Videos realistischer als fast der gesamte Realismus. SQUEEZE etwa, mit all dem scheinbar surrealen Wasserlassen isolierter Zungen und Hinterteile, den Handmassagen, der Salat- und Kautschukproduktion, der Ansammlung von Rouge-

töpfchen und dem maschinellen Schrotthäckseln, verknüpft die einzelnen Teile mittels Schneidens und Zusammenfügens, sodass sowohl ein Video als auch ein Würfel entsteht – der schliesslich als «Endprodukt» auf dem Bildschirm erscheint, aus Salat, Kautschuk und Rouge besteht und schlicht als «ein Kunstobjekt» bezeichnet wird. Dieses Kunstobjekt, das in sieben Teile geteilt, jeweils einzeln zusam-



MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, video with sound and sculptural installation, 22 min., dimensions variable /
KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

men mit dem Video verkauft wurde, bleibt auf ewig im Steuerparadies der Cayman Islands gelagert. So wirken Rottenbergs Arbeiten – wie alle Waren, die unter den Bedingungen der heutigen Globalisierung produziert werden – selbst an der verstörenden Einverleibung und Aufhebung der im Süden geleisteten Frauenarbeit mit, genau wie unser iPhone und fast all unsere heutigen Produkte; aber sie machen diese Einverleibung zugleich erkennbar, sodass sie irgendwie pervers wirkt, statt unsichtbar und unbedeutend zu bleiben. Zumindest sind Rottenbergs Perlen nicht entwurzelt und ideologisch sanforisiert, weil sie nicht

von der Geschichte ihres Herstellungsprozesses abgeschnitten sind. Vielmehr behalten sie ihre Zeitlichkeit und die Signatur ihrer Herstellungsweise so weit bei, dass die seltsamen Lebens- und Arbeitszwänge, die mit der allumfassenden Kommerzialisierung einhergehen, als ebenso obszön wie verblüffend wahrgenommen werden. In dieser Hinsicht sind die Bilder, um ein zunehmend unpopuläres Wort zu verwenden, dialektisch: Das Produkt des ganzen Prozesses wird als nutzlose Spielerei begriffen, als Teil des Treibgutes der grässlichen Veredelung und des erlesenen Geschmacks der globalen Bourgeoisie und

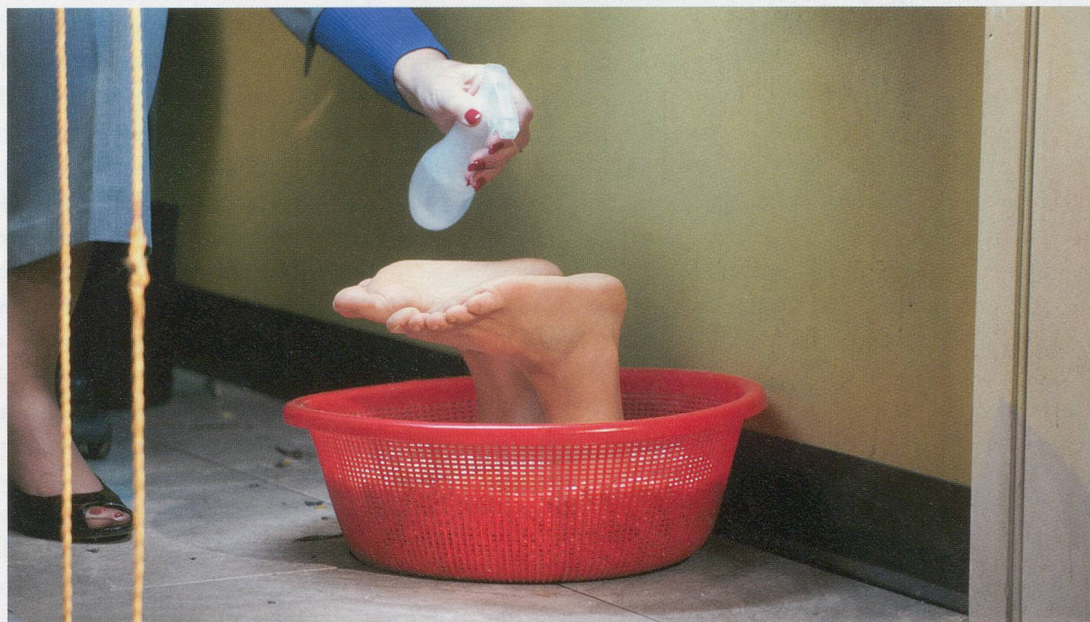
ihrer Kunstwelt und zugleich als deutliches Indiz der ungleichen Lebensbedingungen, die ebendiese Welt voraussetzt, ja sogar geniesst. Tatsächlich erweitert die Gewandtheit dieser Arbeiterinnen, wie auch jene der Künstlerin, die Vorstellung dessen, was (Post-) Humanoide im kybernetischen Verbund bei voller Ausschöpfung der technologischen Mittel zu verkörpern, auszuhalten und/oder zu genießen imstande sind. Indem sie die vorherrschenden Ideale, die unsere normativen Vorstellungen von menschlichen Wesen und Menschlichkeit bestimmen, sprengen, vermitteln diese Arbeiterinnen-Akteurinnen – durch ihre Einmaligkeit in einer Welt, die so gerne Standards festlegt, und durch ihre unverhältnismässig starke Präsenz in einer Welt, die Arbeit so gern in die Unsichtbarkeit verbannt – eine Art von Kraft, Kreativität, Alltäglichkeit und Würde, mit denen jene, die mit den Bedingungen der sogenannten Frauenarbeit konfrontiert sind (einer Arbeit, die auf Frauen beschränkt ist oder Arbeitende jeglichen Geschlechts entwert), den Zwängen des Marktes entgegentreten.

Rottenbergs Perlen zeigen uns aus erster Hand, wie die kapitalistische Produktion die mit ihr verbun-

denen Entfremdungsprozesse verschärft: Nachdem sie die Menschen von ihrem Land und voneinander getrennt hat, greift sie nun in den Körper selbst ein, indem sie menschliche Fähigkeiten und Sinne isoliert, separiert, spezialisiert und arbeiten lässt. Zungen züngeln durch Löcher in Gipskartonplatten, Hinterteile ragen aus Wänden, Füße ragen aus Eimern voller Perlen. Doch seltsamerweise müssen all die unterschiedlichen Funktionen mit Wasser besprüht werden. Diese kleinen Akte der Aufmerksamkeit und Fürsorge für lebendige menschliche Körperteile sind ein notwendiger Teil des Werkes, damit Körper und Sinne neu organisiert werden können im Rahmen eines Produktionssystems, das Organismen zerstückelt und deren Fragmente als eigene Organe nutzt. Wie die Massagen innerhalb der Maschine, die SQUEEZE darstellt, zeigen – asiatische Arbeiterinnen massieren die Arme jener, die auf dem Feld arbeiten und ihre Arme zur Massage durch die Wand strecken, wobei man sich irgendwie an ein Nagelstudio erinnert fühlt –, bedarf die Beanspruchung durch sinnliche Arbeit (und das ist bei Marx jede Arbeit) auch sinnlicher Zuwendung. Eine bemerkenswerte

MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, video with sound
and sculptural installation, 22 min., dimensions variable /

KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.



MIKA ROTTENBERG, *SQUEEZE*, 2010,
single-channel video installation with
sound, 20 min., dimensions variable /
QUETSCHEN, 1-Kanal-Videoinstallation
mit Ton, Masse variabel.



Szene spielt sich ab, sobald die Portale zwischen den visuell getrennten Räumen in einer Reihe stehen und die Frauen aus den verschiedenen Welten einander sehen können. Es ist ein utopischer Moment, der die normalerweise entfremdete Arbeit der vielfältigen Arbeits- und Dienstleistungszweige wieder miteinander verbindet und visuell eine Art Gemeinschaft herstellt. Rottenberg zeigt hier, dass soziale Zuwendung Teil der Arbeit der Arbeitswelt ist; und ihre eigene Arbeit ist eine Erweiterung dieser Zuwendung.²⁾ Es handelt sich um Formen der Anerkennung und Wertschätzung, die bis zu einem gewissen Grad die Marktverhältnisse auf den Kopf stellen.

Doch der Nährboden für Rottenbergs Werk besteht nicht ausschliesslich aus den Arbeitsbedingungen in Drittweltländern und nicht standardisierten weiblichen Körpern, die von den Arbeitsanforderungen und der Produktion neuer Bedürfnisse bestimmt werden, sondern auch aus der vermögenden, glamourösen, wohlbetuchten und durchaus reich mit Perlen bestückten Kunstmarktwelt der Reichen. Wie die Perlenkultur durch ihre Analogie zur Kunstkultur – aufgrund des raffinierten Produktionsprozesses und der offensichtlich völligen Nutzlosigkeit des Produkts – deutlich zeigt, schwimmt der Kunstmarkt und die gesamte ihm zugehörige Welt auf diesem Meer an unsichtbar gehaltener Arbeit, einer Arbeit, deren Form und Funktion, das muss in aller Deutlichkeit gesagt werden, Teil der Geschichte nicht nur des Hetero-Patriarchats, sondern auch des Rassismus und Imperialismus sind. Diese durch die

patriarchalen und rassistischen Verhältnisse entwertete und ausgelöschte Arbeit ist auch die Quelle des Reichtums eines grossen Teils der Welt, auch des Reichtums der Kunstmäzene. Zweifellos ist dies denn auch der Grund dafür, dass die Nase der weissen Dame, die über all diesen farbigen Frauen arbeitet, langsam, aber unaufhaltsam in die Höhe wächst und jedes Mass sprengt: um repräsentativen Charakter für die Gipfelzone des phallokratischen weissen rassistischen kapitalistischen Spektakels (alias Kunstszene) zu erlangen. Denn um deren Geschmack zu treffen, muss man zwingend den Weg von Pinocchio wählen. Das spürte selbst Spongebobs Seesternfreund Patrick, als er sich eine lange Nase, wie alle andern sie hatten, wünschte: Wenn man zu den echten Jungs zählen will, muss man sich einen Schwanz wachsen lassen. Oder sich zumindest einen umschnallen.

Bemerkenswert ist ferner, dass die weisse Dame – die in ihrem Büro erst nach einer Fahrt durch eine endlose Reihe von Strassen mit leeren Wolkenkratzern ankommt, die zwar fertiggestellt sind, aber infolge der Immobilienblase in China leer stehen – eine Position im mittleren Management innezuhaben scheint. Ähnlich wie bei Künstlern, Kuratoren und Kritikern – die ihrerseits «Gerüche testen» und als spezialisierte Manager der Sinne fungieren – besteht ihre relativ angenehme Aufgabe in der (diesmal) von unsichtbaren Männern geführten Fabrik darin, an Treibhausblüten zu schnüffeln und ihrem Duft irgendeine nützliche Erkenntnis abzugewinnen. Sie schnüffelt, ihre Nase wächst um ein paar Zentime-

ter, und in der Hälfte des 22-Minuten-Videos folgt die erste Welle der «money shots». Mit gewaltigen, spritzenden Hatschis, untermalt vom Klang klingelnder Registrierkassen, niest sie Pastagerichte auf Teller. Wem diese Orgasmen nicht genügen, dürfte (falls Sie mir noch folgen) doch einige Befriedigung aus der Tatsache ziehen, dass etwas später im Video sämtliche schwebenden Blasen platzen, als die Dame ihre Nase – die mittlerweile irrwitzige dildoartige Ausmasse erreicht hat – in ein verborgenes Schwanzloch in der Bürowand steckt. Diese *petites morts* sind ebenfalls «money shots» – Reprisen, die zugleich das ästhetische Gelingen und die leibhaftige Zerstörung körperloser Abstraktionen und spekulativer Einsätze darstellen. Die anscheinend empfindungsfähigen Blasen waren schöne, grazile Wesen aus dem Jenseits, die, jede in ihrem eigenen Büro, frei über ihren Perlensäcken schwebten, doch die Rottenberg'schen Penetrationen brachten ihre nahezu immaterielle Existenz zum Platzen und liessen ihre schleimigen Komponenten zu Boden platschen. Zweifellos verweist die Konsequenz der geschlechtsübergreifenden Nonkonformität der weissen Dame auch auf die geplatze Blase der Perlenpreise, die genau wie die chinesischen Immobilienpreise infolge der Überproduktion gefallen sind. Aber sie scheint auch ganz poetisch auf die Subjekte zu verweisen, die in die hegemonische Ästhetik von Luxusgütern investieren: Die patriarchalen Märkte und Händler – mit ihrem unendlichen Wachstumskalkül, ihren ästhetisierten Vorstellungen über Frauen und deren Vorlieben, kombiniert mit der Unsichtbarkeit der Frauenarbeit – haben sich vielleicht verrechnet. Sie haben die Bedingungen für ihre eigene Zerstörung geschaffen und werden nun, zumindest in dieser utopischen Stossrichtung von Rottenbergs Werk, dafür gevögelt. Nachdem diese Botschaft an die Kulturmanager und Kunstkenner angekommen ist, sehen wir erneut den Speisetransportwagen mit Bergen von hingerotztem Ejakulat – chaotisch aufgehäufte, perfekt gestaltete, künstlerisch angerichtete Teller mit exotischen Pastagerichten aus aller Welt. Stehen sie bereit für den Müll ... oder vielleicht zum Verkauf? Bleibt abzuwarten, was Mary Boones Perlenkette dazu meint.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Hsuan L. Hsu, «Mika Rottenberg's Productive Bodies», *Mika Rottenberg*, Gregory R. Miller & Co. und de Appel Arts Centre, New York und Amsterdam 2011, S. 113.

2) Rottenberg zeigt – auf eine Art, die sich in einem nicht kapitalistischen Buchhaltungssystem einlösen liesse (wenn es ein solches System gäbe), und ihrer Partizipation an den Obszönitäten des Kunstmarktes zum Trotz – höchsten Respekt für die Frauen, mit denen sie zusammenarbeitet, und behandelt sie ihrerseits als eigenständige Künstlerinnen. 2008 schuf sie zusammen mit Alona Harpaz eine Photoedition, aus deren Verkaufserlös der Bau eines neuen Webereizentrums in der indischen Ortschaft Chamba finanziert wurde.

MIKA ROTTENBERG, MARY BOONE WITH CUBE, 2010,
C-print, 64 x 36" / MARY BOONE MIT WÜRFEL,
C-Print, 162,6 x 91,4 cm.

(IMAGE COURTESY OF MARY BOONE GALLERY, NEW YORK,
AND NICOLE KLAGSBRUN GALLERY, NEW YORK)



AMELIA JONES

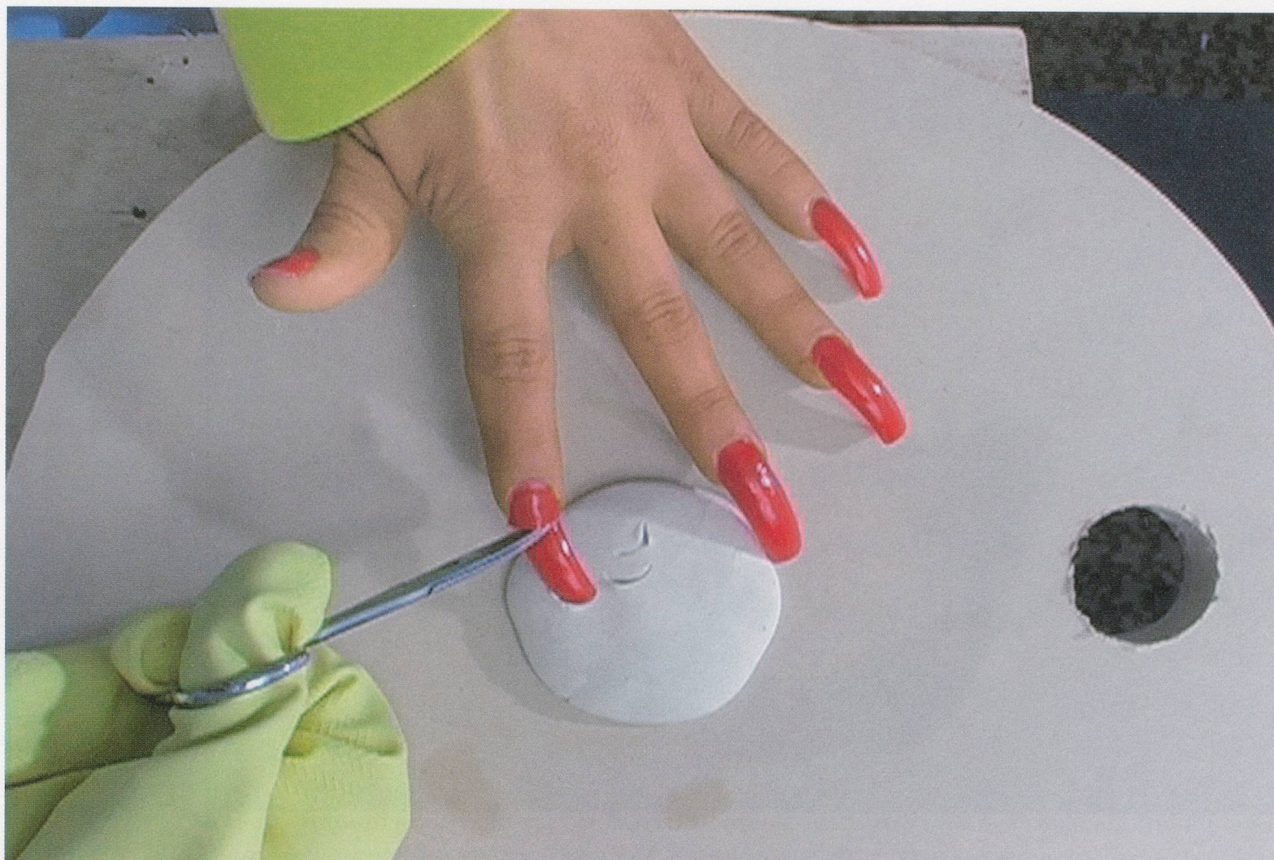
“Eww, Gross!”

As junior-high-school students in 1970s North Carolina, my girlfriends and I were enamored of the word *gross*, which we used to denigrate anything we found foul, disturbing, or unpleasant—either in a sensorial or emotional way. “Jean is going out with Vance” or “I dropped my lunch on the grass” would precipitate the comment “Eww, gross!” (often accompanied by a screwed-up nose). The world was a challenging place, and gross helped us order it into the palatable versus the disgusting. At the same time, what we viewed as gross was obviously not terribly disturbing to the order of things—it might even indicate something vaguely desirable because it was forbidden. But the melodrama functioned in an odd way as a mode of self-empowerment for girls seeking to be heard in a boys’ world—the shrieks and giggles accompanying the statement were part of the effect: Making the boys (or, potentially, other girls) notice as well as repelling them, we created our own world.

Not surprisingly, given this coalitional world-building effect, feminist artists have at various moments adopted strategies akin to this locution, most notably the so-called “bad girl” work of the 1990s, in which anger and humor combine to lambast, critique, and expose the effects of misogyny in the art world and beyond. These works are violent yet funny, both seductive and repellent. Sue Williams’s 1992 painting *A FUNNY THING HAPPENED ON THE WAY TO THE . . .*, which includes cartoonish renderings of rape scenes, and Sarah Lucas’s caustic *BITCH* of 1995, a table from which hang a fish and a T-shirt filled with oranges (which reads as a crude symbolic rendering of a stereotyped version of the female body, smell and all), exemplify this moment.

Mika Rottenberg produces similarly acerbic and funny—although less overtly angry—feminist works, complex video and installation pieces that, for me, evoke an “eww, gross” effect with their bodily excesses, exuberant energy, and cheeky sense of humor (so common among teenaged girls). They produce recognition among like-minded feminist viewers, encouraging a sense of solidarity in the face of the absurdities of the gendered and policed body. But Rottenberg’s practice relates not only to the bad-girl attitude of the ’90s; it also owes a debt

AMELIA JONES is the Robert A. Day Professor in Art and Design and Vice Dean of Critical Studies at the Roski School of Art and Design, University of Southern California, Los Angeles.



Mika Rottenberg's Late Capitalist Feminism

MIKA ROTTENBERG, *MARY'S CHERRIES*, 2004,
single channel video installation, 5 min. 50 sec.,
dimensions variable / MARYS KIRSCHEN, 1-Kanal-
Videoinstallation, Masse variabel.





MIKA ROTTENBERG, *ROCK ROSE* from *MARY'S CHERRIES*, 2014, C-print /
ROCK ROSE aus *MARYS KIRSCHEN*, C-Print.

to earlier strategies of feminist art. Her work thus provides an opportunity to rethink these legacies and to explore more contemporary feminist frameworks and tactics in art.¹⁾

Feminist body art in its early days was largely about making use of the seductive qualities of an “ideal” (slim, white) female body, and feminist video art expanded this by playing with spectatorial expectations and desires. The early videos of Lynda Benglis—such as *FEMALE SENSIBILITY* (1973), in which two women ostentatiously make out for the video camera—are exemplary of both. Rottenberg’s elaborate video installations continue this legacy, but instead feature female bodies that are ethnically diverse and unusual: exceedingly tall, muscular, long-haired, or voluminous. Rottenberg’s actors seem to be extreme women for extreme times, and they are often powerful and sensual in their strength; they are not essentialized, like the “womyn” of the separatist phase of the second-wave women’s movement. They embrace their excess, and their bodies overflow—into copious sweat, as in *TROPICAL BREEZE* (2004); long fingernails, in *MARY’S CHERRIES* (2005); and superabundant hair, in *CHEESE* (2008). We might laugh, but in solidarity, as twenty-first-century feminists, fully aware of the raucous joys potentially offered by the movements and desires of the female body.

This is not to say that ’70s feminist works didn’t also play with bodily excess—think of Judy Chicago’s *MENSTRUATION BATHROOM* in the 1972 Womanhouse project in Los Angeles, in which the toilet sat next to a trashcan overflowing with sanitary napkins and tampons painted blood red. Artists celebrated those aspects of female embodiment that society viewed

with disgust and that escape the structures of objectification central to both capitalism and patriarchy. In Rottenberg's videos, however, even bodily excess is captured and sold through the mechanisms of late capitalism: Sweat becomes the dampness of wet wipes, fingernail clippings are turned into maraschino cherries, and long tresses are used to make hair tonic. If these transformations seem fantastical, however, note that Rottenberg's actors have themselves monetized their physical attributes: as models, wrestlers, bodybuilders, and "squashers" (fulfilling the desire of people who like to be sat upon by large women).

In the '70s, another chief concern among feminist artists was to make women's labor visible in the social sphere. Mierle Ukeles's "maintenance art" aligned women's work with underpaid labor, as in a 1973 performance where she washed the steps of the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, during opening hours. The previous year, Sandra Orgel performed the task of ironing at WOMANHOUSE, attacking wrinkles with a bored vengeance. As middle-class housewives were largely isolated in their homes at the time, feminist artistic commentaries on female labor focused on spaces literally or symbolically tied to the domestic. Most often a single woman (the artist herself, in the case of Ukeles and Orgel) labored before the audience, enacting the *ennui* of housework or menial labor as art in ways that disrupted both categories.

Echoing women's greater presence in the workforce today, Rottenberg's videos depict interdependent bodies connected via chains of action and reaction across elaborate spaces and Rube Goldberg-esque assembly lines. In *TROPICAL BREEZE*, for example, a lithe white woman (played by a very flexible dancer, Felicia Ballos) sits on a stationary bicycle inside a truck, pulling out tissues from a box with her foot and sticking them to a pulley with bubble gum, then running them forward to the driver, a muscular black woman (played by Heather Foster, a champion bodybuilder); the driver moistens the tissues with her sweat and then passes them back along the pulley ready to be sold as wet wipes (with the brand name Tropical Breeze). Rottenberg choreographs female bodies into Taylorized movements, underlining the repetitive gestures that result in absurd products.

The famous 1952 "candy factory" episode of the proto-feminist *I Love Lucy* television show comes to mind in relation to Rottenberg's humor, with its element of slapstick, always just restrained enough to prevent it from wreaking havoc. Lucy and Ethel's failure to wrap chocolates on the assembly line fast enough results in them stuffing their mouths with them—in a parody of female self-indulgence and failure to Taylorize. But if Lucy was buffoonish in her performed incompetence as a bourgeois housewife, the real Lucille Ball ran the show behind the scenes. In parallel, Rottenberg's laboring women, despite Sisyphean efforts, are also hugely effective, always successfully moving the production forward, if in tiny or incremental ways. They are affective as well, in their eccentric body types, their strength and agility, their simple extra-ordinariness—which asserts itself as confirmation of women's vast range of potential skills, modes of being, and ways of articulating our agency.

The epically obese woman played by Michelle (aka Trixxter Bombshell) in the 2010 video *SQUEEZE* is paradigmatic. While other women are shown toiling away, she sits in a state of dignified rest on a creaky rotating disk in a tiny cubicle set into the wall of a grotty, rundown room. Her torpor seems key in some mysterious way to the structures of production; indeed, the artist has explained that the character is giving directions "via telekinesis."² We are drawn into a coalitional appreciation of female power that accrues through action (even when it appears as inaction), not exhibitionism, as is so often the case in patriarchal cultures that subordinate women to the image.

MIKA ROTTENBERG, *CHEESE*, 2008,
multi-channel video installation with sound,
16 min., dimensions variable /
KÄSE, Mehr-Kanal-Videoinstallation
mit Ton, Masse variabel.



As feminism progressed into the '80s, Marxist feminist critique became central. Barbara Kruger's *UNTITLED/YOU ARE SEDUCED BY THE SEX APPEAL OF THE INORGANIC* (1981)—a black-and-white photograph of two unmatched gloves (one apparently male, one apparently female) shaking “hands,” a scene of displaced intimacy that is disrupted by the brazen text of the title in white over bright red—is a classic work of this genre. Borrowing a line from Walter Benjamin's 1930s critique of commodity fetishism, Kruger's work means business, and it tells you so. Rottenberg takes on the terms of this critique, but expands it through very different means. The humor in the grossness and excesses of her work overrides any sense of seriousness, and the videos are not dominated by a sense of political motivation, although the issues of labor and gender are ultimately strongly asserted across her oeuvre.

The acceleration and globalization of late capitalism—with the rich getting richer and richer off the backs of the working poor, often women—means that “women's work” is now a very different issue from how it was viewed by '70s feminists. Rottenberg's most recent videos expose the mechanisms of precarious labor across the globe, combining hired performers with actual workers in a mix of invented and real-world situations. In *SQUEEZE*, both Mexican women picking lettuce in a field in Arizona and Indian women in a rubber-tree plantation reach down into the ground to have their arms massaged by a row of Chinese women—all of these workers read as third-world laborers, anonymized by late capitalism. As their arms cross time and space in the vast network of globalized labor, they also change direction from vertical to horizontal planes of action.

These interconnections and disorientations are also seen in *NONOSEKNOWS* (2015), which focuses on the sweatshops of women behind the booming Chinese pearl industry. The large white woman who might be in charge of the pearl factory—and who mysteriously sneezes out plates of spaghetti from an ever-extending prosthetic nose—is linked to the Chinese women who plant irritants in oysters in order to stimulate the production of pearls: She periodically uses a spray bottle to mist a pair of feet that poke up from a bucket of pearls on the floor of her office; these feet are shown to belong to a worker sitting in the sweatshop below, which would mean that one of these spaces is upside-down.

The nadir of this activity is a woman sitting alone between a massive heap of mussels and one of cracked shells, taking the live creatures one by one, splitting them open, and squeezing pearls out of the no doubt stinky, rubbery flesh into buckets. The squelching and cracking sounds, the dampness everywhere (the woman wears rubber boots), the squalid ce-

ment room—everything conspires to produce a situation that is both radically disgusting and deeply sad. All of this waste of life and effort for piles of fetid garbage and slimy pearls, which will no doubt be used to adorn bourgeois and wealthy women in China and beyond. Here Rottenberg points to the ultimate grossness: the system of global capitalism.

However, by immersing working women in novel versions of their usual spaces and paces of work, narrating their labor through new relationships and spatial disorientations, Rottenberg emphasizes their agency. In her videos, women's bodies are shown to be poignant, funny, and powerful—as if the laboring female body of Carolee Schneemann's intense early works or Ukeles's performances had been passed through the leavening matrix of the bad-girl posture as well as the digestive tract of Paul McCarthy (whose work I consider to be seriously gender-critical and feminist in effect)—“eww, gross” meets the personal is political. We form coalitions over things that revolt and compel us: Girl power can be found in the enjoyment of, while simultaneously being creeped out by, the gross. Through such means we can accept excess as potential pleasure rather than acceding to the limiting positions allotted us by our culture and chafing against the boundaries created to keep us quiet. Maybe we teenage girls were onto something in the '70s.

1) On Rottenberg's relationship to feminism, see her interview with Christopher Bedford, in *Mika Rottenberg: The Production of Luck* (New York: Gregory R. Miller & Co., and Waltham, MA: Rose Art Museum, 2014), 205.

2) Mika Rottenberg, in an interview with Judith Hudson, *Bomb* 113 (Fall 2010), www.bombmagazine.org/article/3617/mika-rottenberg (accessed February 10, 2016).

MIKA ROTTENBERG, CHEESE, 2008, multi-channel video
installation with sound, 16 min., dimensions variable /
KÄSE, Mehr-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Masse variabel.



«Igitt, wie eklig! »»



Mika Rottenbergs spätkapitalistischer Feminismus

Als Mittelschülerinnen im US-Staat North Carolina der 70er-Jahre waren meine Freundinnen und ich fasziniert vom Wort «eklig», mit dem wir alles schlecht machten, was uns sinnlich oder gefühlsmässig widerwärtig, verstörend oder unangenehm erschien. Sätze wie «Jean geht mit Vance aus» oder «Ich habe mein Mittagessen ins Gras fallen lassen» pflegten den Kommentar «Igitt, eklig!» hervorzurufen, häufig begleitet von einem Naserümpfen. Die Welt war ein Ort voller Herausforderungen und das Wörtchen «eklig» half uns, sie nach Geniessbarem und Widerlichem zu sortieren. Dabei brachte das, was uns «eklig» erschien, die Ordnung der Dinge offensichtlich nicht sonderlich durcheinander – unter Umständen signalisierte es sogar etwas irgendwie Wünschenswertes, war es doch verboten. Das Melodram funktionierte aber auf seltsame Weise als eine Form der Selbstermächtigung für Mädchen, die in einer Welt von Jungs gehört werden wollten. Das die Äusserung begleitende Gekreisch und Gekicher gehörte dazu: Um Jungs (oder potenziell andere Mädchen) auf uns aufmerksam zu machen und sie gleichzeitig abzustossen, schufen wir unsere eigene Welt.

Angesichts dieses bündnishaften Weltenschaffungseffekts überrascht es nicht, dass sich feministische Künstlerinnen zu verschiedenen Zeitpunkten ähnliche Strategien zu eigen gemacht haben, vor allem die sogenannte Bad-Girl-Kunst der 90er-Jahre, bei der sich Entrüstung mit Humor verbindet, um die Auswirkungen von Misogynie in der Welt der Kunst und darüber hinaus anzuprangern, zu kritisieren und aufzudecken. Diese Arbeiten sind brutal und doch witzig, verführerisch wie abstossend. Exemplarisch für jene Zeit sind das 1992 entstandene Gemälde *A FUNNY THING HAPPENED ON THE WAY TO THE . . .* (Etwas Komisches geschah auf dem Weg zu ...) von Sue Williams, das Cartoon-artige Darstellungen von Vergewaltigungsszenen zeigt, und Sarah Lucas' sarkastische Arbeit *BITCH* aus dem Jahr 1995, die aus einem Tisch besteht, von dem ein Fisch und ein mit Orangen gefülltes T-Shirt herabhängen (was sich als krude symbolische Darstellung einer klischeehaften Version des weiblichen Körpers samt Geruch liest).

Mika Rottenberg schafft ähnlich bissige und witzige – wiewohl weniger offenkundig zornige – feministische Arbeiten, komplexe Videos und Installationen, die mit ihren körperlichen Exzessen, ihrer überbordenden Energie und ihrem frechen Sinn für Humor (der häufig bei Mädchen im Teenageralter anzutreffen ist) für mich einen Igitt-Effekt hervorrufen. Bei gleichgesinnten feministischen Betrachtern erzeugen sie einen Wiedererkennungseffekt und fördern ein Gefühl der Solidariät angesichts der Absurditäten des vergeschlechtlichten und kontrollierten Körpers. Rottenbergs Praxis hat aber nicht nur mit der Bad-Girl-Haltung der 90er-Jahre zu tun, sondern ist auch früheren Strategien feministischer Kunst verpflichtet.

A MELIA JONES ist Robert-A.-Day-Professorin für Kunst und Design und Prodekanin für kritische Studien an der Roski School of Art and Design der University of Southern California in Los Angeles.

MIKA ROTTENBERG, 5 SECOND PARTY, 2006, c-print, 50 x 60" /
5-SEKUNDEN-PARTY, C-Print, 127 x 152,4 cm.



MIKA ROTTENBERG, *TROPICAL BREEZE*, 2004, single-channel video

installation with sound, 3 min. 45 sec., dimensions variable /

TROPISCHE BRISE, 1-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Masse variabel.

Ihr Werk bietet damit eine Gelegenheit, diese Vermächtnisse zu überdenken und zeitgemässere feministische Bezugssysteme und Taktiken in der Kunst zu erkunden.¹⁾

In ihren Anfängen drehte sich die feministische Körperkunst hauptsächlich darum, die verführerischen Qualitäten eines «idealen» (schlanken, weissen) weiblichen Körpers auszunutzen, und die feministische Videokunst erweiterte diese Praxis, indem sie mit den Erwartungen und Begierden der Betrachter spielte. Die frühen Videos von Lynda Benglis – wie etwa *FEMALE SENSIBILITY* (Weibliche Sensibilität, 1973), in dem zwei Frauen demonstrativ für die Videokamera miteinander rummachen – stehen exemplarisch für beide. Rottenbergs aufwändige Videoinstallationen reihen sich in diese Tradition ein, zeigen aber stattdessen weibliche Körper, die durch ethnische Vielfalt gekennzeichnet und ungewöhnlich sind: ausserordentlich grossgewachsen, muskulös, langhaarig oder üppig. Rottenbergs Darstellerinnen scheinen extreme Frauen für extreme Zeiten zu sein und sie sind oft kraftvoll und sinnlich in ihrer Stärke; sie sind nicht essentialisiert wie die «womyn» der separatistischen Phase der zweiten Welle der Frauenbewegung. Sie bekennen sich zu ihrem Exzess und ihre Körperquellen über: in jede Menge Schweiß wie in *TROPICAL BREEZE* (Tropische Brise, 2004), in lange Fingernägel wie in *MARY'S CHERRIES* (Marys Kirschen, 2005) und in überreichliches Haar in *CHEESE* (Käse, 2008). Wir lachen vielleicht, aber aus Solidarität, da Feministinnen des 21. Jahrhunderts sich der rauen Freuden, die die Bewegungen und Lüste des weiblichen Körpers bieten können, voll bewusst sind.

Das soll nicht heissen, dass feministische Arbeiten der 90er-Jahre nicht auch mit körperlichem Exzess spielten – man denke nur an Judy Chicagos *MENSTRUATION BATHROOM* (Menstruationsbadezimmer) im Rahmen des 1972 in Los Angeles realisierten Projekts *WOMANHOUSE*, wo sich die Toilette neben einem vor Monatsbinden und blutrot gefärbten Tampons überquellenden Abfalleimer befand. Künstlerinnen zelebrierten diese Aspekte weiblicher Verkörperlichung, die einer angewiderten Gesellschaft als etwas galten, was sich den für Kapitalismus wie Patriarchat wesentlichen Strukturen der Verdinglichung entzieht. In den Videos Rottenbergs indes wird sogar körperlicher Exzess durch die Mechanismen des Spätkapitalismus erfasst und verkauft: Schweiß wird zur Feuchtigkeit von Feuchttüchern, aus abge-

schnittenen Fingernägeln werden Maraschinokirschen und lange Haarsträhnen dienen zur Herstellung von Haarwasser. Diese Verwandlungen mögen zwar phantastisch erscheinen, man sollte aber bedenken, dass Rottenbergs Darstellerinnen selbst ihre Körpermerkmale zu Geld gemacht haben, nämlich als Modelle, Ringerinnen, Bodybuilderinnen und «Quetscherinnen» (die den Wunsch derer erfüllen, die es mögen, wenn füllige Frauen sich auf sie setzen).

In den 70er-Jahren bestand ein anderes Hauptanliegen in den Kreisen feministischer Künstlerinnen darin, die Arbeit von Frauen im sozialen Bereich sichtbar zu machen. Mierle Ukeles' «Maintenance Art» (Instandhaltungs- oder Pflegekunst) stellte Frauenarbeit in eine Reihe mit unterbezahlter Arbeit, wie 1973 in der Performance, bei der sie während der Öffnungszeiten des Wadsworth Atheneum in Hartford im US-Bundesstaat Connecticut die Vortreppe dieses Kunstmuseums wusch. Im Jahr davor widmete sich Sandra Orgel im WOMAN-HOUSE dem Bügeln, wobei sie mit gelangweilter Wucht Falten attackierte. Da Hausfrauen der Mittelschicht damals zum grössten Teil zu Hause isoliert waren, konzentrierten sich die feministischen künstlerischen Kommentare auf Räume, die buchstäblich oder symbolisch mit dem Häuslichen verbunden waren. Meistens rackerte sich eine einzige Frau (im Fall Ukeles' und Orgels die Künstlerin selbst) vor Publikum ab und inszenierte so die Langeweile der Haushaltsarbeit oder niederer Tätigkeiten in einer Weise als Kunst, die beide Kategorien über den Haufen warf.

Rottenbergs Videos widerspiegeln den heutzutage höheren Anteil von erwerbstätigen Frauen, sie zeigen voneinander abhängige Körper, die durch Handlungs- und Reaktionsketten über kunstreiche Räume und umständlich-absurde Fliessbänder hinweg miteinander verbunden sind. In TROPICAL BREEZE etwa sitzt eine geschmeidige weisse Frau (gespielt von der äusserst biegsamen Tänzerin Felicia Ballos) auf einem Heimtrainer innerhalb eines LKW und zieht mit dem Fuss Papiertaschentücher aus einem Karton, klebt sie mit Kaugummi an einen Flaschenzug und befördert sie dann nach vorne zur Fahrerin, einer muskulösen schwarzen Frau (gespielt von Heather Foster, einem Bodybuilding-Champion). Die Fahrerin befeuchtet die Taschentücher mit ihrem Schweiß und sendet sie dann per Flaschenzug zurück, bereit, um als Feuchttücher (unter dem Markennamen Tropical Breeze) verkauft zu werden. Rottenberg choreographiert weibliche Körper in taylorisierten Bewegungen und hebt damit die repetitiven Bewegungen hervor, die zu absurden Erzeugnissen führen.

Rottenbergs Humor – mit Elementen der Slapstick-Komik, die zurückhaltend genug sind, um zu verhindern, dass das Ganze in Chaos ausartet – erinnert auch an die berühmte «Süsswarenfabrik»-Folge der protofeministischen Fernsehshow *I Love Lucy* aus dem Jahr 1952. Lucy und Ethel sind unfähig, Pralinen am Fliessband schnell genug einzuwickeln, was in dieser Parodie auf weibliche Masslosigkeit und Untauglichkeit zur Effizienzsteigerung dazu führt, dass sie sich die Pralinen in den Mund stopfen. Aber während Lucy in ihrer vorgeführten Unfähigkeit als bürgerliche Hausfrau clownesk war, hatte die echte Lucille Ball hinter den Kulissen das Sagen. Analog dazu sind die sich abrackernden Frauen bei Rottenberg trotz endloser, sisyphusmässiger Anstrengungen ebenfalls ungemein effektiv, indem sie die Produktion erfolgreich vorantreiben, wenn auch nur in ganz kleinen Schritten. Sie sind zudem affektbetont in ihren exzentrischen Körpertypen, ihrer Kraft und Behändigkeit, ihrer schlichten Ausserordentlichkeit – einer Ausserordentlichkeit, die sich als Bekräftigung der enormen Bandbreite potenzieller Fähigkeiten, Seinsweisen und Artikulationsweisen der Handlungskompetenz von Frauen Geltung verschafft.

Die unglaublich korpulente Frau, die Trixxter Bombshell (alias Michelle) in dem 2010 entstandenen Video SQUEEZE (Quetschen, 2010) spielt, ist paradigmatisch. Während andere

Frauen beim Rackern zu sehen sind, sitzt sie in würdevollem Ruhezustand auf einer knirschenden Drehscheibe in einer winzigen Box, die in die Wand eines schäbigen, heruntergekommenen Raums eingelassen ist. Ihre Starre scheint auf irgendeine geheimnisvolle Weise entscheidend für die Produktionsstrukturen zu sein. Tatsächlich hat die Künstlerin erklärt, die Figur gebe «mittels Telekinese» Anweisungen.²⁾ Wir werden in eine bündnishaft Würdigung weiblicher Macht hineingezogen, die aus Tätigkeit erwächst (auch wenn sie wie Untätigkeit erscheint) und nicht aus Exhibitionismus, wie dies in patriarchalischen Kulturen, die Frauen dem Bild unterordnen, so oft der Fall ist.

Im Zuge der Weiterentwicklung des Feminismus in den 80er-Jahren rückte die marxistische feministische Kritik in den Mittelpunkt. Ein klassisches Werk dieses Genres ist Barbara Krugers UNTITLED/YOU ARE SEDUCED BY THE SEX APPEAL OF THE INORGANIC (Ohne Titel/Ihr lasst euch durch den Sex-Appeal des Anorganischen verführen, 1981), ein Schwarz-Weiss-Photo zweier unpaariger Handschuhe (einer scheint männlich zu sein und einer weiblich), die sich «die Hand geben»: eine Szene der verlagerten Intimität, die durch den dreisten Text des in Weiss auf Knallrot geschriebenen Titels gestört wird. In Anlehnung an einen in den 30er-Jahren im Rahmen seiner Kritik des Warenfetischismus formulierten Satz Walter Benjamins meint Krugers Werk es ernst und sagt euch das auch. Rottenberg greift die Begriffe dieser Kritik auf, erweitert sie aber auf ganz andere Weise. Der Humor in der Ekligkeit und den Exzessen ihres Werkes hebt jeden Eindruck der Ernsthaftigkeit auf und die Videos werden nicht von einem Bewusstsein der politischen Motivation beherrscht, obwohl die Themen von Arbeit und Geschlecht im Endeffekt quer durch ihr Schaffen emphatisch geltend gemacht werden.

Die Folgen der Beschleunigung und Globalisierung des Spätkapitalismus – im Zuge dessen die Reichen auf Kosten der Erwerbsarmen, vielfach Frauen, immer reicher werden – sind auch, dass «Frauenarbeit» sich als Problem heute ganz anders darstellt als für die Feministinnen der 70er-Jahre. Rottenbergs jüngste Videos legen die Mechanismen prekärer Arbeit rund um die Welt bloss, indem sie in einer Mischung aus erfundenen und realen Situationen angeheuerte Darstellerinnen mit tatsächlichen Arbeiterinnen zusammenbringen. In SQUEEZE reichen mexikanische Frauen, die auf einem Acker in Arizona Salat ernten, wie auch indische Frauen auf einer Gummibaum-Plantage herunter in den Boden, um sich von einer Reihe chinesischer Frauen die Arme massieren zu lassen, wobei all diese Arbeiterinnen als durch den Spätkapitalismus anonymisierte Drittweltarbeiterinnen zu verstehen sind. Während ihre Arme im ausgedehnten Netz globalisierter Arbeit Zeit und Raum durchqueren, ändern sie zugleich ihre Richtung von senkrechten in waagerechte Ebenen der Tätigkeit.

Diese Verbindungen und Desorientierungen finden sich auch in der Arbeit NONOSE-KNOWS (KeineNaseWeiss, 2015), in deren Mittelpunkt die die Frauen ausbeutenden Betriebe hinter der boomenden chinesischen Perlenindustrie stehen. Die dicke weisse Frau, die möglicherweise die Perlenfabrik leitet – und die aus einer immer länger werdenden prothetischen Nase auf mysteriöse Weise Spaghetti-Teller niest –, wird mit den chinesischen Frauen in Verbindung gebracht, die Reizmittel in Austern einpflanzen, um die Produktion von Perlen anzuregen. Sie verwendet regelmässig eine Sprayflasche, um ein Paar Füsse zu befeuchten, die aus einem Eimer mit Perlen auf dem Fussboden ihres Büros herausragen. Diese Füsse gehören, wie sich zeigt, einer Arbeiterin, die im Ausbeuterbetrieb darunter sitzt, was bedeutet, dass einer der Räume auf dem Kopf stehen müsste.

Tiefpunkt dieser Aktivität ist eine Frau, die alleine zwischen einem riesigen Haufen Muscheln und einem Haufen geknackter Austernschalen sitzt und die Lebewesen eins nach dem



MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, video with sound and sculptural installation, 22 min., dimensions variable / KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

anderen in die Hand nimmt, aufbricht und die Perlen aus dem zweifelsohne stinkenden, gummiartigen Fleisch in Kübel auspresst. Die Schmatz- und Knackgeräusche, die Feuchtigkeit allenthalben (die Frau trägt Stiefel), der dreckige Zementraum: Alles trägt dazu bei, eine Situation zu schaffen, die gleichzeitig extrem ekelig und zutiefst traurig ist. All diese Verschwendung von Leben und Arbeit für haufenweise übelriechenden Abfall und schleimige Perlen, die ohne Frage bürgerlichen und wohlhabenden Frauen in China und darüber hinaus zur Zierde dienen werden. Hier weist Rottenberg auf die ultimative Ekligkeit hin, nämlich das System des globalen Kapitalismus.

Indem Rottenberg arbeitende Frauen in neue Varianten ihrer üblichen Räume und Arbeitstempi hineinversetzt, wobei ihre Arbeit durch neue Beziehungen und räumliche Desorientierungen dargestellt wird, betont sie die Handlungskompetenz dieser Frauen. In ihren Videos erscheinen die Körper der Frauen ergreifend, komisch und kraftvoll – so, als wäre der arbeitende weibliche Körper von Carolee Schneemanns intensiven frühen Arbeiten oder von Ukeles' Performances durch die auflockernde Matrix der Bad-Girl-Pose wie auch durch den Verdauungstrakt von Paul McCarthy (dessen Werk ich tatsächlich für ernsthaft geschlechterkritisch und feministisch erachte) geführt worden: «Igitt, ekelig!» trifft auf «Das Private ist politisch». Wir bilden Koalitionen wegen Sachen, die uns abstossen und nötigen: Girlpower lässt sich im Genuss des Ekligen finden, während es gleichzeitig Angst macht. Durch solche Mittel können wir Exzess als potenziellen Genuss akzeptieren, statt den einschränkenden Positionen zuzustimmen, die uns von unserer Kultur zugewiesen werden, und uns an den Grenzen zu reiben, die inszeniert wurden, um uns ruhig zu halten. Vielleicht waren wir Teenager-Mädchen auf der richtigen Spur in den 70er-Jahren.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Zu Rottenbergs Verhältnis zum Feminismus siehe ihr Interview mit Christopher Bedford, in *Mika Rottenberg: The Production of Luck*, Gregory R. Miller & Co., New York, and Rose Art Museum, Waltham, MA, 2014, S. 205.

2) Mika Rottenberg im Gespräch mit Judith Hudson, in *Bomb*, Nr. 113 (Herbst 2010), www.bombmagazine.org/article/3617/mika-rottenberg (letzter Zugriff am 10. Februar 2016).

GERMANO CELANT

Mika Rottenberg's BACHELOR (ETTE)

Mika Rottenberg's installations shift from environment to video and back again. As the artist has explained, "In other mediums like sculpture or painting, it is obvious that a work has specific dimensions and light conditions; I think video should be treated in the same way."¹ The limitation, specificity, and irregularity of her spaces invite viewers to take in her work through not only their eyes but all their senses, an approach to visual narration that is at once biological, cerebral, psychological, environmental, historical, and sociocultural. Rottenberg's imaginary machines put bodies into action, both those of her on-screen characters and her audience, abolishing the distance between them: Our experience of our own corporeality increases our empathy with the video's subjects. This strategy is quite different from that of previous video artists, from Bill Viola to Matthew Barney, Isaac Julien, and Douglas Gordon, who placed the audience in front of their work, keeping the two separate. Rottenberg's logic of presentation is instead in tune with the work of other artists of her generation—such as Nathalie Djurberg and Ragnar Kjartansson—who establish a dialogue between

sculptural environment and moving image in order to turn a mental and visual relationship into a concrete experience.

Rottenberg's videos document employees, predominantly female, both fictive and real, in work situations. Typically, they carry out their duties in solitude and silence, laboring in a chain of individual cramped spaces as they operate convoluted pulleys and sheaves. Some of the characters' actions appear purposeless, of no apparent use apart from the surreal internal logic that informs the narrative. These assembly lines can be organized vertically (e.g., *MARY'S CHERRIES*, 2004) or horizontally (e.g., *TROPICAL BREEZE*, 2004). Fueled by human matter, such as red-polished fingernails in *MARY'S CHERRIES* and sweat in *TROPICAL BREEZE*, the machinery churns out commercial products: maraschino cherries and lemon-scented wet wipes.

Each video presents a working entity that functions as an autonomous organism, endowed with a life of its own, yet absurd—something like a "bachelor machine," as defined by Michel Carrouges:

The bachelor machine appears first of all as an impossible, useless, incomprehensible, delirious machine. It may not even appear at all, depending on how far it blends into the landscape surrounding it. The bachelor machine may

GERMANO CELANT is an Italian art historian, critic, and curator.



MIKA ROTTENBERG, *MARY'S CHERRIES*, 2004,
single channel video installation, 5 min. 50 sec.,
dimensions variable / MARYS KIRSCHEN, 1-Kanal-
Videoinstallation, Masse variabel.

MACHINES*

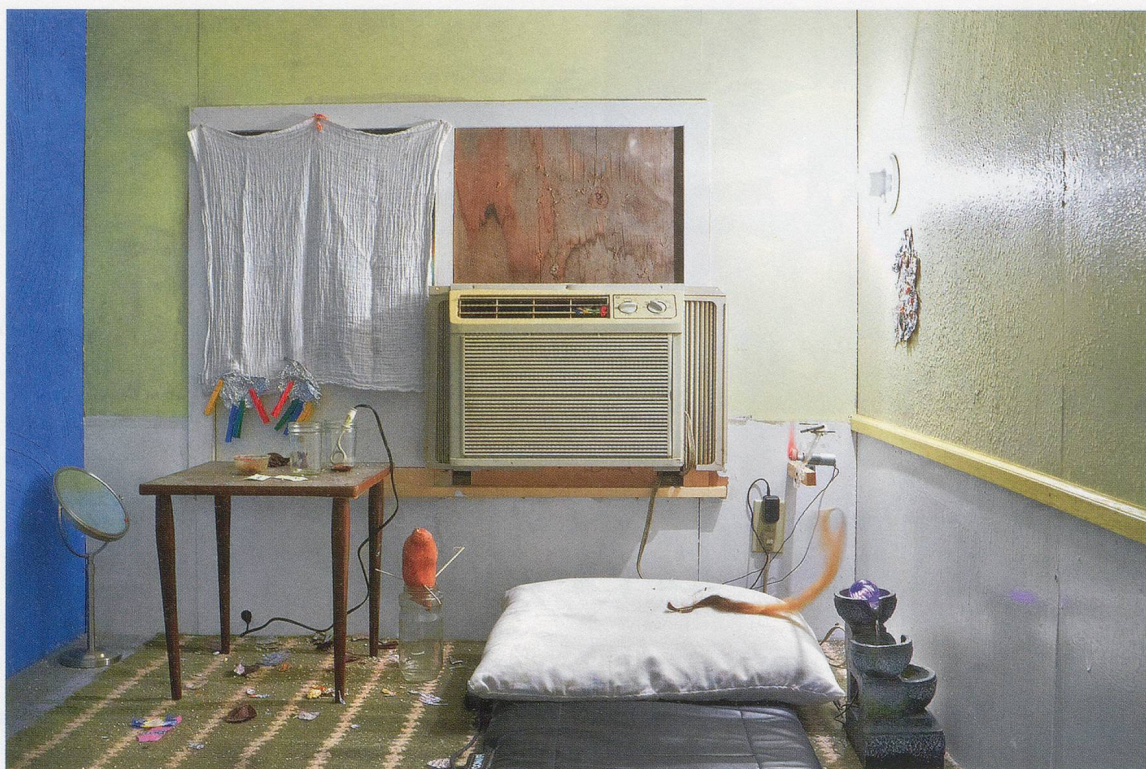


therefore consist of a single peculiar and unknown machine, or of an apparently heteroclite assemblage. . . . The bachelor machine has no reason for existing in itself, as a machine governed by the physical laws of mechanics or by the social laws of utility. It is a semblance of machinery, of the kind seen in dreams, at the theatre, at the cinema or even in cosmonauts' training areas. Governed primarily by the mental laws of subjectivity, the bachelor machine merely adopts certain mechanical forms in order to simulate certain mechanical effects.²⁾

Carrouges identifies bachelor machines in the writings of Franz Kafka, Raymond Roussel, Alfred Jarry, and Jules Verne, but he takes the term from Marcel Duchamp and his enigmatic work *THE BRIDE STRIPPED BARE BY HER BACHELORS, EVEN* (1915–23), also known as *THE LARGE GLASS*. Made out of a sheet of glass that is traversed by objects and shapes drawn in perspective, so that they appear to be suspended in midair, *THE LARGE GLASS* places two entities in parallel: the Bride and her Bachelors. As Alain Montesse writes, "Structurally, a bachelor machine looks like a two-storey arrangement, the lower storey being occupied by a reclining man who is the victim of various torments coming from the storey above."³⁾

In *THE LARGE GLASS*, the upper tier belongs to the Bride while the lower panel is the Bachelors'





MIKA ROTTENBERG, *BOWLS BALLS SOULS HOLES*, 2014, video with sound and sculptural installation, 28 min., dimensions variable /
 SCHALEN BÄLLE SEELEN LÖCHER, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

Domain, made up of nine “Malic Molds.” The relationship between the two parts is governed and activated by interacting mechanisms: bars, rods, pistons, cylinders, racks, gears, rollers, levers, rotors, wheels, flywheels, wires, faucets, cranks, and pulleys. Duchamp’s intention was to describe a relationship using a system that would not be corporeal and carnal but instead mental and mechanical. While the Bride is a new human being who cannot be defined in either physiological or psychological terms,⁴⁾ the Bachelors who occupy the earthbound domain below do not have the same energy and autonomy; they are guided by orders and impulses that they don’t understand. They represent a group like the factory or the crowd, destined to receive the secretions and humus that comes from above.

Even from this reductive and basic description, the analogies between Duchamp’s bachelor machine and Rottenberg’s assemblages are evident. The dimension of transit and interaction between THE LARGE

GLASS’s two zones regulates and plans the bachelor machine, as in Rottenberg’s work. The lower section of THE LARGE GLASS features a chocolate grinder, which produces an edible material; similarly, the lower parts of Rottenberg’s machines are a place of production: an image of modern and industrial society. However, Rottenberg explores a circulation that is no longer conceptual and theoretical, abstract and mechanical, and definitely male. Her goal is an interpretation of the machine of living that is not just intellectual and mental but carried out through physical and bodily feeling. Furthermore, of course, her machine is distinctly *female*.

Rottenberg’s recent work NONOSEKNOWS (2015), embraces additional modes of subverting and inverting the bachelor machine. While the artist continues to use the terms of THE LARGE GLASS, she extends them to include a vision of the real urban, social, and economic context in which the narrated events take place—a mixture of the real and fantastic that makes

the bachelor(ette) machine look more and more like a true expression of society.

The protagonist of *NONOSEKNOWS* is a woman of imposing physical stature, who suggests the Bride. Arriving at her place of work, she passes through a series of empty spaces with colored walls, animated by large soap bubbles, on her way to a brightly lit office, filled with flowers and dishes of uneaten food. Here her activity consists of sniffing flowers and sneezing, which produces a plate of noodles. On the lower level, corresponding to the world of the Bachelors, dozens of women labor in cold, damp conditions. Filmed at a pearl factory in China, these scenes show three groups of women: The first group places irritants in mussels to produce pearls; next, a single woman shucks a pile of mussels, scooping out their pearls with her fingers and pouring them into a basin; and finally, another group sorts the pearls.

These three spaces and work units represent the meticulous chain of capitalist exploitation—yet, in one of these rooms, a single female worker appears idle; she sleeps with her head on a table, and her feet buried in a bucket of pearls. Her behavior echoes that of the performers Michelle and Sakina, who play similar roles in *SQUEEZE* (2010) and *BOWLS BALLS SOULS HOLES* (2014). Moving between wakefulness and slumber, they are aware of their own autonomous power; they are integrated into the system, yet remain in communication with another world. The sweatshop worker might seem to be unconscious, but her feet reappear in the space of the dominant figure

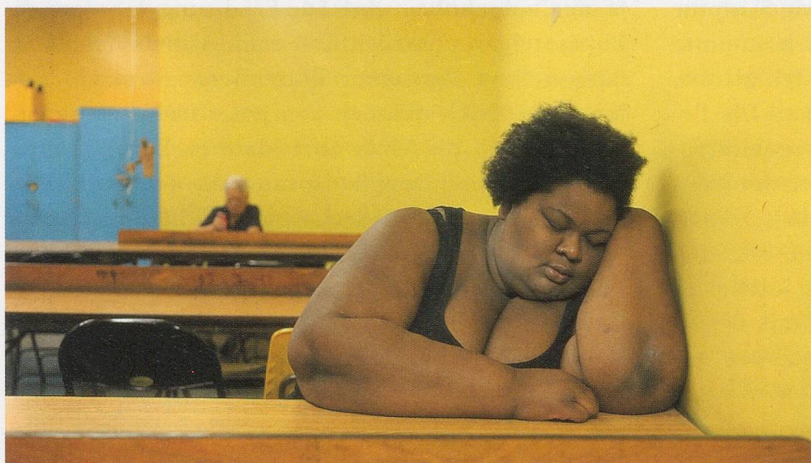
on the upper tier, sticking out of a basket of pearls—now upside down, they represent the possibility of disrupting the system.

In the end, however, the system is not altered, and the Bride remains the mechanism that powers the universe of the Bachelor(ette) workers below. Toward the video's conclusion, the Bride's nose extends to penetrate a hole in the wall behind the flower bouquets. This intervention appears to pop the bubbles in the hallway, which vanish in a puff of smoke. Finally, just before she leaves the office, the Bride sprays water on the feet below her desk, bringing her various functions to a close: control of the passions and force of the Bachelor(ette)s as well as the system of production, and a cooling of their extremities—if not their extremism.

(Translation: Shanti Evans)

* This text is the result of a dramatic editing by Nikki Columbus of a 9,500-word text by Germano Celant that will be published in its totality in the near future.

- 1) Christopher Bedford, "Interview with Mika Rottenberg," in *Mika Rottenberg: The Production of Luck* (New York: Gregory R. Miller & Co. in association with the Rose Museum, 2014), 221.
- 2) Michel Carrouges, "Mode d'emploi," in *Les Machines Célibataires* (Paris: Arcanes, 1954). Transl. into English as "Directions for Use," in *Le Macchine Celibi / The Bachelor Machines*, ed. Harald Szeemann (New York: Rizzoli, 1975), 21.
- 3) Alain Montesse, "Lovely Rita, Meter Maid," in *Le Macchine Celibi / The Bachelor Machines*, op. cit., 110.
- 4) Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (New York: Harry N. Abrams, 1969).



MIKA ROTTENBERG, *BOWLS BALLS SOULS HOLES*, 2014, video with sound and sculptural installation, 28 min., dimensions variable / *SCHALEN BÄLLE SEELEN LÖCHER*, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

MIKA ROTTENBERG, TROPICAL BREEZE,
2004, single-channel video installation with
sound, 3 min. 45 sec., dimensions variable /
TROPISCHE BRISE, 1-Kanal-Videoinstallation
mit Ton, Masse variabel.



Mika Rottenbergs JUNGGESELL (INN) ENMASCHINEN*

GERMANO CELANT

Die Installationen von Mika Rottenberg wechseln von Environment zu Video und wieder zurück. Die Künstlerin erklärt: «In anderen Medien wie Skulptur oder Malerei ist es normal, dass ein Werk bestimmte Abmessungen und Lichtverhältnisse hat. Ich glaube, man sollte es mit Videos genauso halten.»¹⁾ Die Begrenztheit, die Besonderheit und die Unregelmässigkeit ihrer Räume laden den Betrachter ein, das Werk nicht nur mit den Augen, sondern mit allen Sinnen zu erleben – Rottenberg praktiziert eine zugleich biologische, ökologische, psychologische, intellektuelle, historische und soziokulturelle Technik des visuellen Erzählens. Ihre Imaginationsmaschinen set-

GERMANO CELANT ist ein italienischer Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator.

zen Körper in Bewegung, die Körper der Darsteller wie die der Zuschauer, wobei die Distanz zwischen beiden aufgehoben wird. Die Erfahrung der eigenen Physis steigert unser Mitfühlen und Mitleben mit den dargestellten Personen. Rottenbergs Strategie unterscheidet sich deutlich von jener früherer Videokünstler, von Bill Viola über Matthew Barney bis zu Isaac Julien und Douglas Gordon, die dem Publikum einen Platz vor dem Werk zuwies und beide sauberlich getrennt hielt. Dafür finden wir einen ähnlichen Präsentationsmodus bei KünstlerInnen ihrer Generation wie Nathalie Djurberg oder Ragnar Kjartansson, die einen Dialog zwischen skulpturaler Situation und bewegtem Bild in Gang setzen, um eine geistige oder visuelle Auseinandersetzung in ein vitales Erlebnis zu verwandeln.

Rottenbergs Videos dokumentieren grösstenteils Frauen in realen und fiktiven Arbeitsverhältnissen. Zumeist führen sie ihre Aufgaben still und alleine in einer Reihe enger Einzelräume aus, in denen sie umständliche mechanische Vorrichtungen aus Flaschenzügen und Seilwinden bedienen. Einigen dieser Handlungen fehlt ein klar ersichtlicher Sinn und Zweck, der über die innere surreale Logik der Erzählung hinausgeht. Die Fliessbänder können vertikal (MARY'S CHERRIES, Marys Kirschen, 2004) oder horizontal (TROPICAL BREEZE, Tropische Brise, 2004) angeordnet sein. Mit menschlichen Substanzen wie rot lackierten Fingernägeln (MARY'S CHERRIES) oder Schweiss (TROPICAL BREEZE) gespeist, bringen die Apparaturen gängige Konsumartikel hervor: Maraschinokirschen und Erfrischungstücher mit Zitronenduft.

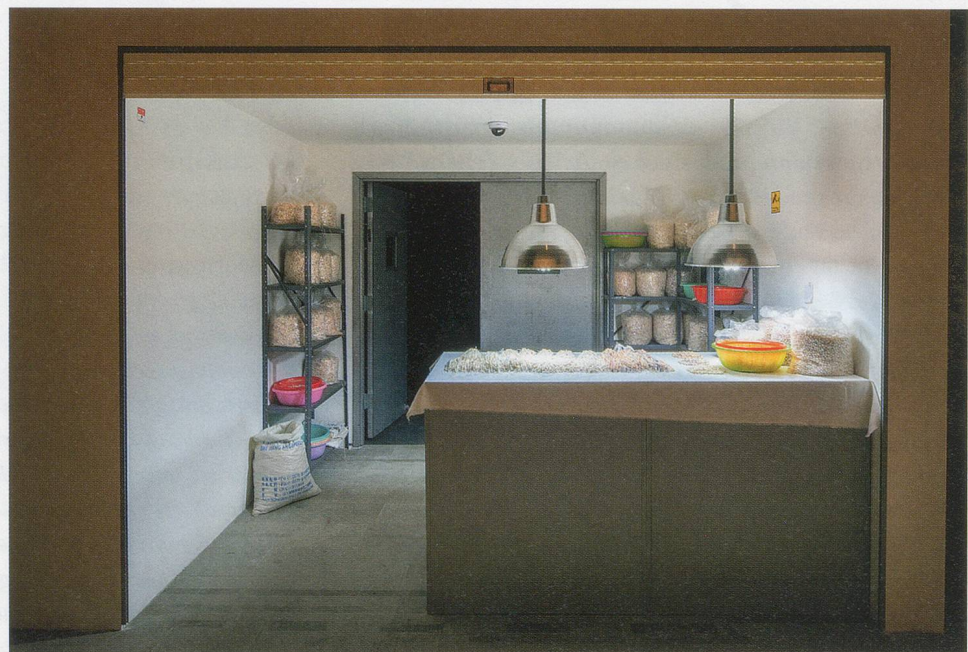
Jedes Video zeigt eine Produktionseinheit, die wie ein autonomer Organismus funktioniert und von einem eigenen, wenn auch absurden Leben beseelt ist – nach Art einer «Junggesellenmaschine» gemäss der Definition von Michel Carrouges:

Im Gegensatz zu wirklichen Maschinen und sogar im Gegensatz zu imaginären, aber rationellen und nützlichen Maschinen ... erscheint die Junggesellenmaschine als unmöglich, unnütz, unverständlich, wahnsinnig. Manchmal ist sie überhaupt nicht auszumachen. Nämlich dann, wenn sie eins ist mit der sie umgebenden Landschaft. Die Junggesellenmaschine kann also aus einer einzigen, seltsamen, merkwürdigen und unbekannten Maschine oder aus einem anscheinend sinnlosen Gefüge bestehen ... Die Junggesellenmaschine ist nicht zweckgebunden wie eine von den physikalischen Gesetzen der Mechanik und den gesellschaftlichen



MIKA ROTTENBERG, *CHEESE*, 2008, *installation views*, Herzliya Museum of Contemporary Art Herzliya, 2013 / *KÄSE*, *Installationsansichten*. (PHOTOS: YIGAL PARDO)

MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, *installation view*, Venice Biennale, 2015 / *KEINENASEWEISS*, *Installationsansicht*.



MIKA ROTTENBERG, BOWLS BALLS
SOULS HOLES, 2014, installation view,
Andrea Rosen Gallery, New York /
SCHALEN BÄLLE SEELEN LÖCHER,
Installationsansicht.



Gesetzen des Nutzens abhängige Maschine. Die Junggesellenmaschine ist ein Trugbild, dem man im Traum begegnet, im Theater, im Kino oder auf dem Übungsgelände der Kosmonauten. Die vor allem den geistigen Gesetzen der Subjektivität unterliegende Junggesellenmaschine eignet sich bestimmte mechanische Muster zur Vortäuschung bestimmter mechanischer Effekte an.²⁾

Carrouges weist Junggesellenmaschinen in den Schriften von Franz Kafka, Raymond Roussel, Alfred Jarry und Jules Verne nach. Der Begriff selbst entstammt Marcel Duchamps vieldeutigem Hauptwerk LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME (Die Braut, von ihren Junggesellen entkleidet, sogar, 1915–1923), kurz DAS GROSSE GLAS genannt. Eine Glasplatte ist mit perspektivisch dargestellten Objekten und Formen versehen, die in der Luft zu schweben scheinen. Insgesamt stehen sich im GROSSEN GLAS zwei Wesenheiten gegenüber: die Braut und die Junggesellen. Alain Montesse schrieb: «Eine Junggesellenmaschine ist in ihrer Struktur zweistöckig, das Geschehen spielt sich auf zwei Ebenen ab. Die untere wird von einem liegenden Menschen eingenommen. Er ist das Opfer verschiedenartiger Qualen, die ihm von oben her zugefügt werden.»³⁾

Im GROSSEN GLAS wird die obere Etage von der Braut bewohnt, während die untere den Jungge-

sellen gehört, verkörpert durch neun «moules mâles» (männische Gussformen). Die Kommunikation zwischen den beiden Bereichen bewerkstelligt eine Reihe ineinandergreifender Mechanismen: Rahmen, Stangen, Rohre, Kolben, Zylinder, Räder, Zahnräder, Laufräder, Schwungräder, Flaschenzüge, Rollen, Hebel, Kurbeln, Drähte und Wasserhähne. Duchamp wollte ein Beziehungssystem beschreiben, das nicht nur auf körperlicher und fleischlicher, sondern auch auf geistiger und mechanischer Ebene operiert. Die Braut repräsentiert ein menschliches Wesen neuer Art, das sich weder mit physiologischen noch mit psychologischen Begriffen fassen lässt.⁴⁾ Die Junggesellen im erdverbundenen Untergeschoss erlangen nicht dasselbe Energie- und Autonomieniveau. Sie sind Regel- und Triebkräften unterworfen, die sie nicht verstehen, und empfangen als Vertreter der arbeitenden Masse Ausscheidungs- und Zersetzungsprodukte von oben.

Bereits diese stark vereinfachte Darstellung macht deutlich, dass zwischen Duchamps Junggesellenmaschine und Rottenbergs Assemblagen unübersehbare Gemeinsamkeiten bestehen. Wie bei Rottenberg wird die Junggesellenmaschine des GROSSEN GLASES durch die Dimension des Austauschs und der Wechselwirkung zwischen ihren zwei Zonen reguliert

und kontrolliert. Im unteren Teil befindet sich eine Schokoladenmühle, die Essbares erzeugt. Die untere Region von Rottenbergs Maschinen ist gleichfalls Ort der Produktion: ein Abbild der modernen Industriegesellschaft. Allerdings untersucht Rottenberg Kreisläufe, die nicht länger konzeptuell und theoretisch, abstrakt und mechanisch und schon gar nicht männlich sind. Ihr Bild der Maschine des Lebens soll mehr sein als ein konzeptuelles und intellektuelles Konstrukt. Es artikuliert sich mittels physischer, körperlicher Empfindungen und besitzt vor allem einen dezidiert weiblichen Charakter.

Rottenbergs Werke jüngeren Datums, BOWLS BALLS SOULS HOLES (Schalen, Bälle, Seelen, Löcher, 2014) und NONOSEKNOWS (KeineNaseWeiss, 2015), suchen nach neuen subversiven Möglichkeiten, die Junggesellenmaschine auf den Kopf zu stellen. Das Vokabular des GROSSEN GLASES, von dem Rottenberg nach wie vor Gebrauch macht, wird auf die Vision des realen urbanen, sozialen und ökonomischen Milieus ausgedehnt, in dem die geschilderten Ereignisse stattfinden – einer Mischung aus Wirklichkeit und Phantasie, vor deren Hintergrund die Junggesell(inn)enmaschine mehr und mehr wie ein wahrheitsgetreues Abbild der Gesellschaft wirkt.

Die Hauptrolle in NONOSEKNOWS spielt eine Frau von beeindruckender körperlicher Erscheinung, wohl eine Personifikation der Braut. Nach ihrer Ankunft am Arbeitsplatz durchquert sie eine Flucht leerer Räume mit farbigen Wänden, in denen riesige Seifenblasen wabern. Das hell erleuchtete Büro der Braut ist vollgeräumt mit Blumen und Esstellern. Ihre Arbeit besteht darin, an den Blumen zu riechen und zu niesen, wobei sie Teller mit Nudeln ausscheidet. In der unteren, feuchtkalten Etage, der Sphäre der Junggesellinnen, gehen Dutzende Frauen ihrer Beschäftigung nach. Die in einer chinesischen Perlenfabrik gedrehten Szenen zeigen drei Arbeitsschritte: Zuerst setzt eine Gruppe von Frauen Kerne in die Muscheln ein, um die sich Perlen bilden; als Nächstes löst eine Frau das Fleisch aus einem Haufen von Muscheln, entnimmt die Perlen und wirft sie in einen Behälter; abschliessend werden die Perlen von einer weiteren Gruppe sortiert.

Die drei Räume und Arbeitsschritte verdeutlichen die nahtlose Kette der kapitalistischen Ausbeutung.

Nur eine Arbeiterin scheint von der allgemeinen Betriebsamkeit unberührt. Sie schläft mit dem Kopf auf dem Tisch und ihre Füße stecken in einem Kübel voll Perlen. Ihr Verhalten erinnert an die Darstellerinnen Michelle und Sakina, die in SQUEEZE (Presse, 2010) und BOWLS BALLS SOULS HOLES eine ähnliche Rolle spielen. Im Wechsel zwischen Wachsein und Schlaf wissen sie um ihre innere Kraft. Sie sind Teil des Systems und stehen trotzdem in Verbindung zu einer anderen Welt. Die Füße der schlafenden Sweatshop-Arbeiterin ragen auf der darüberliegenden Chefinnetage aus einem mit Perlen gefüllten Kübel – ihre inverse Position markiert die Möglichkeit, das System zu sabotieren.

Doch das System bleibt intakt und die Braut behält ihre Dominanz über die unter ihr liegende Welt der Junggesellinnen. Im letzten Teil des Videos bohrt die stark verlängerte Braut-Nase ein Loch in die Wand hinter den Blumenbuketts. Dadurch zerplatzen die Seifenblasen im Gang zu Rauchwolken. Kurz bevor sie ihr Büro verlässt, sprüht die Braut Wasser auf die Füße unter dem Tisch. Der Kreis der vielseitigen Funktionen der Braut – ihre Kontrolle über die Leidenschaften und Kräfte der Junggesellinnen sowie über das gesamte Produktionssystem – schliesst sich mit dieser Kühlung der Extremitäten der Arbeiterschaft, wenn nicht gar ihres Extremismus.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

* Nikki Columbus stellte den vorliegenden Aufsatz aus einem längeren Text von Germano Celant zusammen, der zu einem späteren Zeitpunkt ungekürzt veröffentlicht wird.

1) Christopher Bedford, «Interview with Mika Rottenberg», in *Mika Rottenberg: The Production of Luck*, Gregory R. Miller & Co. mit dem Rose Art Museum at Brandeis University, New York 2014, S. 221.

2) Michel Carrouges, «Mode d'emploi», in *Les machines célibataires*, Arcanes, Paris: 1954; dt. «Gebrauchsanweisung. Was ist eine Junggesellenmaschine?», in *Junggesellenmaschinen, Reihe: Ästhetik und Naturwissenschaften / Medienkultur*, hrsg. von Hans Ulrich Reck und Harald Szeemann, Springer, New York 1999, S. 74–75.

3) Alain Montesse, «Lovely Rita, Meter Maid», in *Junggesellenmaschinen*, S. 172–173.

4) Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, New York 1969.



MIKA ROTTENBERG, *NONOSEKNOWS*, 2015, video with sound
and sculptural installation, 22 min., dimensions variable /
KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

EDITION FOR PARKETT 98

MIKA ROTTENBERG

BUBBLE 1 – BUBBLE 6

Single channel video in six versions, with sound,
approx. 15–40 sec. Loop.

Custom-made purse in oyster design
(plastic, silk lining, zipper / $4 \frac{3}{4} \times 2 \frac{3}{8} \times 1 \frac{1}{2}$ "),
with pearlescent capsule inside containing memory stick.

Video to be presented on video monitor.

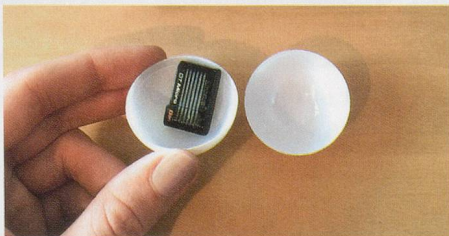
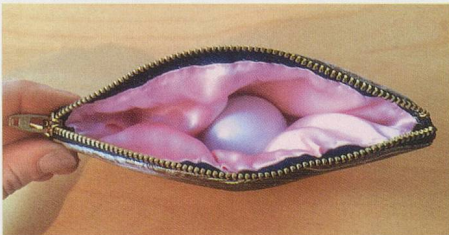
Each video version Ed. 6/2APs signed and numbered certificate.

1-Kanal-Video in sechs Versionen, Ton,
ca. 15–40 Sek., Loop.

Täschchen in Austern-Design
(Plastik, Seidenfutter, Reisverschluss / $12 \times 6 \times 1$ cm),
perlmutterbeschichtete Kapsel mit Speicherstick.

Video zu betrachten auf Videomonitor.

Jede Video-Version Auflage 6/2 E.A.,
signiertes und nummeriertes Zertifikat.



Purse in oyster design with pearlescent capsule
containing memory stick for the video. /

Täschchen in Austern-Design, perlmutterbeschichtete Kapsel,
Speicherstick mit Video.



Stills from the video versions "Bubble 1 – Bubble 6",
each version Ed. 6/2APs. /

Stills aus den Videos, Versionen «Bubble 1 – Bubble 6»,
Auflage je 6/2 E.A.