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

Artikel: Mika Rottenberg : Rottenberg pearls = Rottenberg-Perlen

Autor: Beller, Jonathan

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679714

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: 07.08.2025

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

MIKA ROTTENBERG

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 GALLERY, NEW YORK, AND GALERIE LAURENT GODIN, PARIS)

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, 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.

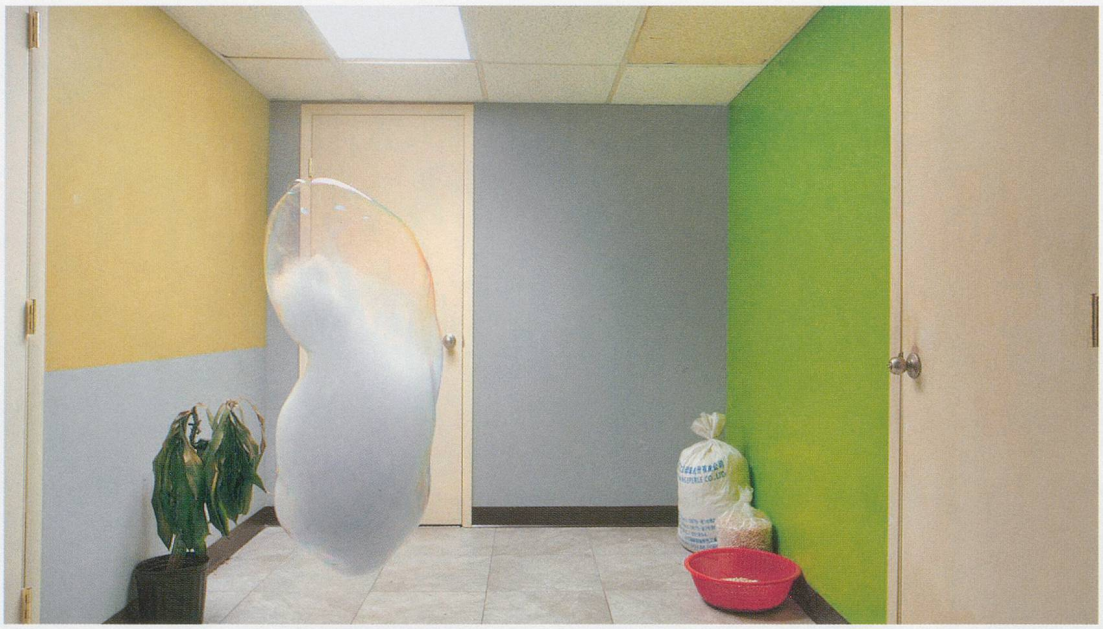
Emphatically, we find that what is central for Rottenberg is the role of women—a concern that some might erroneously consider specialized when in actuality every business depends upon the work of women in one way or another. In thematizing the fact, variety, worldwide distribution, unevenness of circumstance,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

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

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 restitches 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 Samenrinnsals 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 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

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

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 virtuosen 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 Werterzeugung 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.

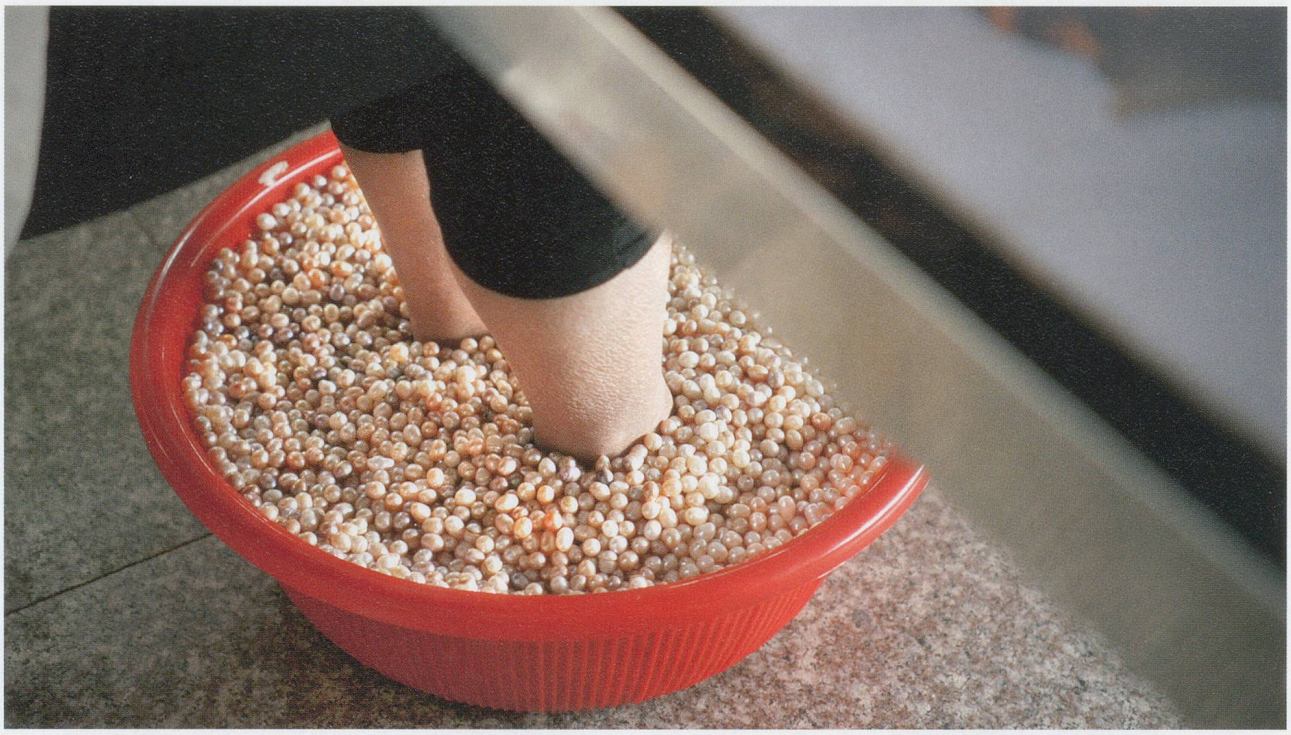
MIKA ROTTENBERG, SQUEEZE, 2010, single-channel video installation with sound, 20 min., dimensions variable / QUETSCHEN, 1-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Masse variabel.

zu sehen) mit den Fingern gierig nach den Perlen grabscht 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 Rougetöpfchen 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 zusammen 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

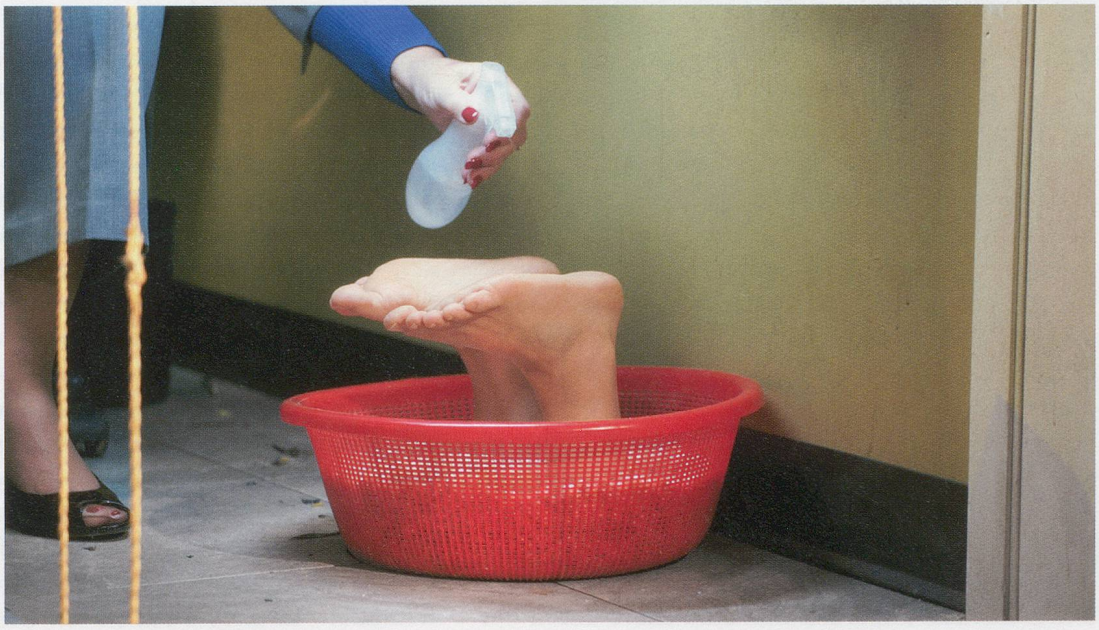


MIKA ROTTENBERG, NONOSEKNOWS, 2015, video with sound and sculptural installation, 22 min., dimensions variable / KEINENASEWEISS, Video mit Ton und skulpturaler Installation, Masse variabel.

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 verbundenen 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 geplatzte 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)