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: "Eww, Gross!" Mika Rottenberg's late capitalist feminism = "Igitt, wie eklig?" Mika Rottenbergs spätkapitalistrischer Feminismus

Autor: Jones, Amelia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679715

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: 08.08.2025

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

AMELIA JONES

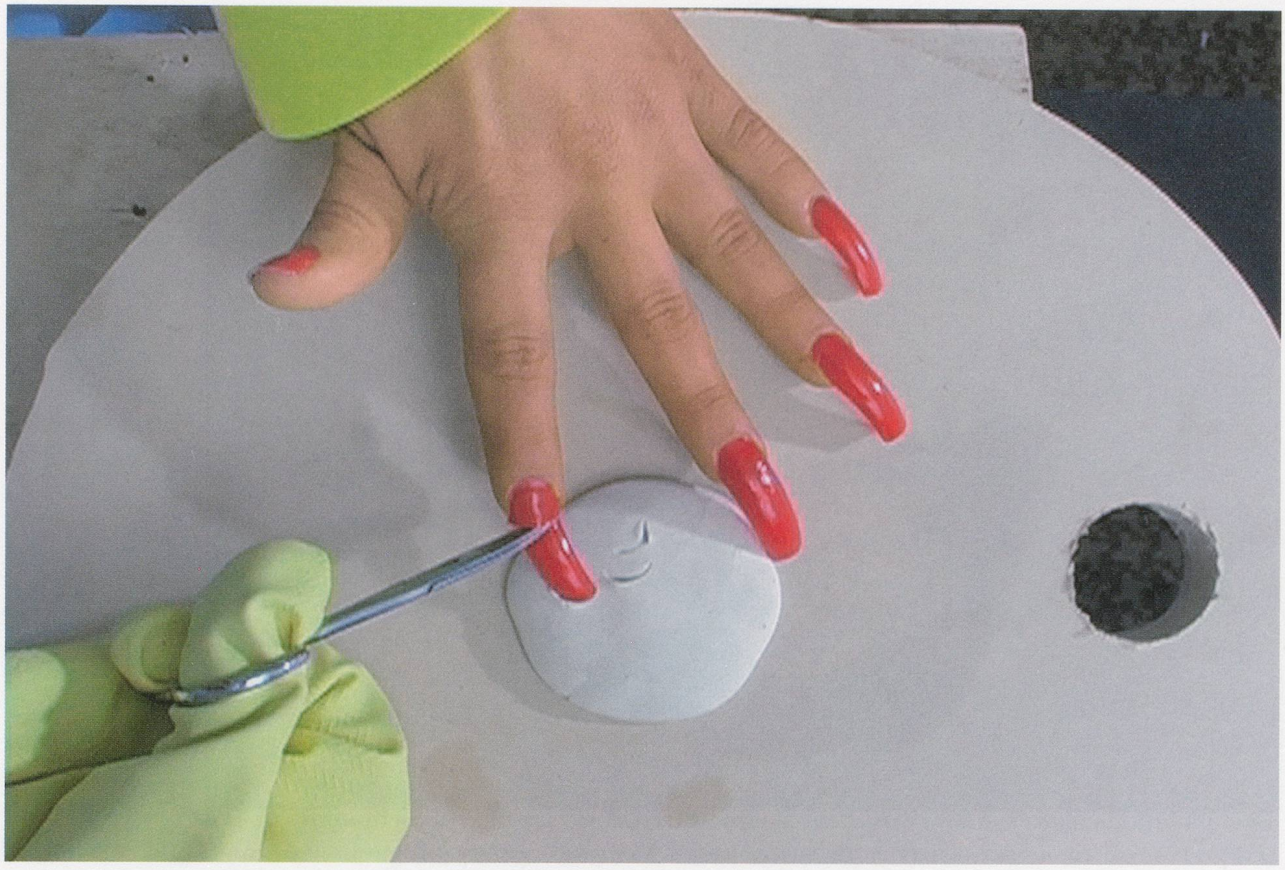
"Eww, Gross!"

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.

AMELIA JONES

«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 schlechtmachten, 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.

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

AMELIA 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, 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 Körper quellen 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 WOMANHOUSE 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 bündnishafte 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 NONOSEKNOWS (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 eklig 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, eklig!» 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 Opstelten)

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).