

MILKA
ROTTENBERG

Lehmbruck Museum



QUEER
ECOLOGY

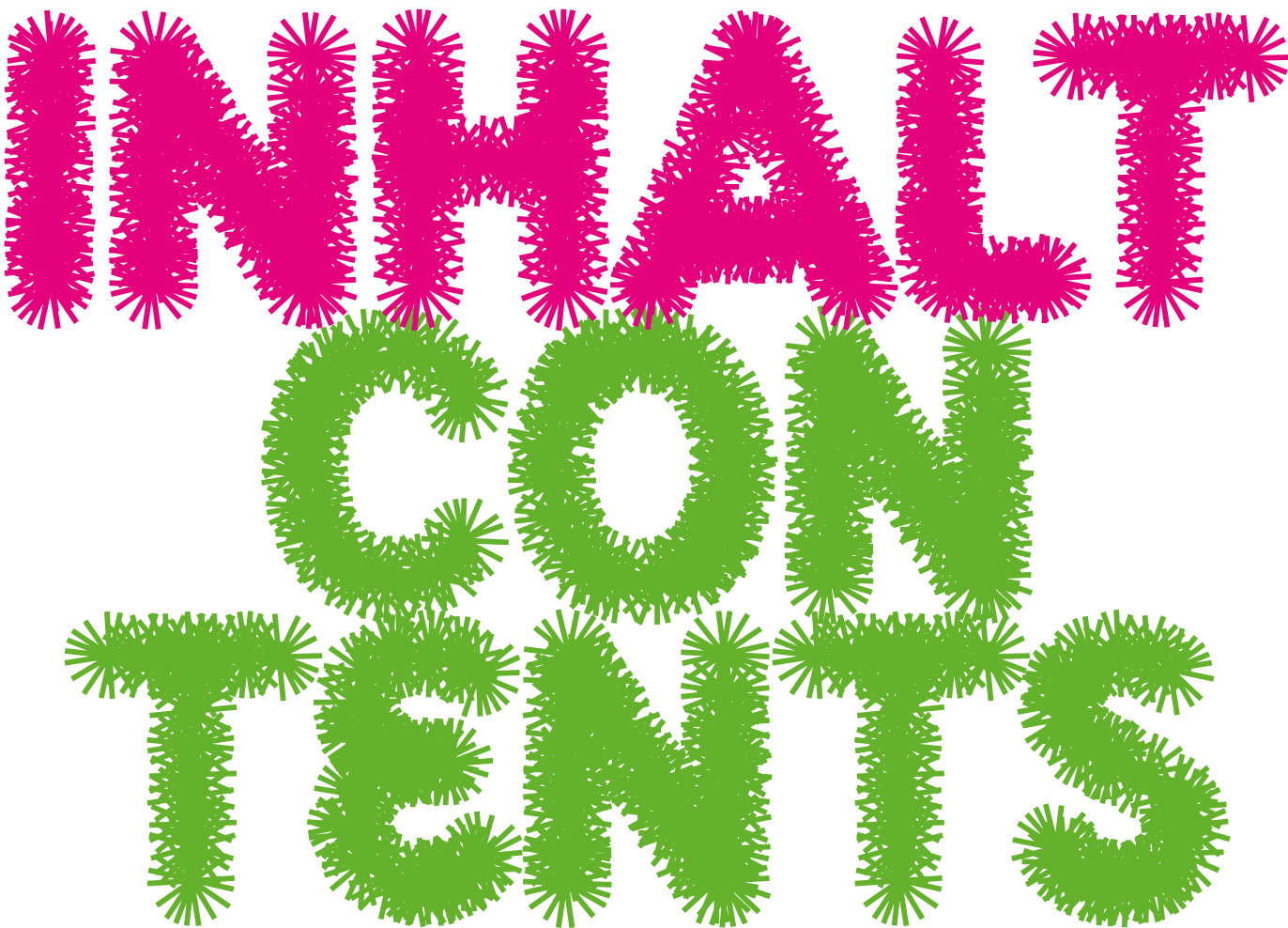


lehmbruckmuseum

MIKA
ROTTERBERG
QUEER
ecology

Lehmbruck Museum
Duisburg

Wienand



5	Grußworte	58	Werke
7	Words of Greeting	58	Works
		60 62	<i>Time and a Half</i> , 2003 (Luca Lienemann)
		64 66	<i>Cheese</i> , 2008 (Luca Lienemann)
14	Söke Dinkla	72 74	<i>Fried Sweat</i> , 2008, <i>Lips (Study #3)</i> , 2016/19 (Stephanie Eul)
	Mika Rottenberg:	80 82	<i>Sneeze</i> , 2012 (Jana Reimers)
	Poetischer Anarchismus	84 86	<i>NoNoseKnows</i> , 2015 (Jana Reimers)
26	Mika Rottenberg:	94 96	<i>Cosmic Generator</i> , 2017 (Luca Lienemann)
	Poetic Anarchism	108 110	<i>Finger</i> , 2019, <i>Ponytail (honey blond)</i> , 2022 (Stephanie Eul)
		116 118	<i>Spaghetti Blockchain</i> , 2019 (Luca Lienemann)
34	Sophie Haslinger	126 128	<i>#11 with cabbage and ponytail</i> , 2020, <i>#33 with bamboo and bicycle</i> , 2020, <i>#2 with Salad</i> , 2021, <i>#5 with Flower</i> , 2022, <i>#12 with Potato</i> , 2022, <i>#44 with Wheatgrass and Carrot</i> , 2022 (Stephanie Eul)
	Planetare Stoffwechsel.	140 142	<i>REMOTE</i> , 2022 (Jana Reimers)
	Natur, Kapital und Arbeit	150 152	<i>Lampshares</i> , 2024 (Stephanie Eul)
	in Mika Rottenbergs		
	Videokunst	166	Biografie
40	Planetary Metabolism.	168	Biography
	Nature, Capital, and Work		
	in Mika Rottenberg's	170	Anhang
	Video Art		Werke in der Ausstellung, Impressum, Bildnachweis, Dank
46	Heather Davis	170	Appendix
52	Stapel über Stapel		Works in the Exhibition, Imprint, Image Credits, Special Thanks
	Stacks upon Stacks		



Planetare Stoffwechsel. Natur, Kapital und Arbeit in Mika Rottenbergs Videokunst

Sophie Haslinger

Ein unterirdischer Tunnel, der China mit Mexiko verbindet; Kartoffeln, die elektrische Signale weiterleiten; eine Büroangestellte, die Fertigerichte niest und mit Arbeiterinnen in einer Perlenfabrik in Verbindung steht. Die Videoarbeiten von Mika Rottenberg entwerfen in dichten Bildräumen Szenarien, in denen Körper, Stoffe, Orte und Rhythmen auf oftmals absurde Weise ineinandergreifen. Sie beleuchten die Beziehungen zwischen Materialien, Menschen und Produktionsketten, die global innerhalb eines kapitalistischen Systems operieren und gleichzeitig tief in die Körperlandschaften ihrer Figuren eingreifen.

Rottenbergs Kunst kokettiert nicht nur damit, die oftmals unsichtbaren Strukturen der globalen Produktion und der geschlechtsspezifischen Arbeit darzustellen, die unsere neoliberale Weltordnung kennzeichnen,¹ sondern beleuchtet damit auch eine ökologische Dimension. Diese mag in Mika Rottenbergs Werk nicht auf den ersten Blick erkennbar sein, dennoch – so soll es dieser Text anhand der Videoarbeiten *NoNoseKnows* (2015, S. 84), *Cosmic Generator* (2017, S. 94) und *Spaghetti Blockchain* (2019, S. 116) analysieren – lassen sich ihre künstlerischen Arbeiten als Reflexion ökologischer Stoffwechsel begreifen.

Mika Rottenbergs Kunst besticht durch ihre Fähigkeit, scheinbar disparate Bereiche – Dokumentarisches und Fiktionales, Fabrikarbeit im Globalen Süden und Büroarbeit im Globalen Norden, sensorische Reize und industrielle Prozesse – miteinander zu verweben. Durch dieses zentrale Prinzip in ihrem Œuvre macht sie planetare² Verstrickungen von Natur, Kapital und Arbeit in einer irrwitzigen, surrealen Bildsprache sicht- und erfahrbar.

Gestörte Stoffwechsel

Natur erscheint bei Mika Rottenberg selten als Motiv im klassischen Sinne, vielmehr finden wir sie in Form von Material, Ressource, Produktionsfaktor oder körperlicher Reaktion



NoNoseKnows, Videostills | video stills, 2015



wieder. Etwa als Kartoffeln in einem landwirtschaftlichen Großbetrieb in den USA (*Spaghetti Blockchain*), als Zuchtperle in einer Perlenfabrik in China oder als Blütenpollen, die eine allergische Reaktion hervorrufen (beide *NoNoseKnows*). Alle drei Videoarbeiten entlarven Natur als etwas, das längst in ökonomische Kreisläufe eingebunden ist.

Ein zentraler theoretischer Zugang zum Werk Rottenbergs liegt in der von Karl Marx geprägten Vorstellung des gesellschaftlichen Stoffwechsels mit der Natur. Gesellschaften greifen durch Arbeit auf die Natur zu und verändern sie dabei – ein Prozess, der nicht nur Produkte, sondern auch Abfälle und Zerstörung hervorbringt.³ Der Soziologe Simon Schaupp aktualisiert diese Idee in seiner *Stoffwechselpolitik* (2024): In der kapitalistischen Ordnung wird Natur zur Ressource und Arbeit zur Ware; die Prozesse von Produktion und Reproduktion werden voneinander entkoppelt, gesellschaftliche Prozesse von natürlichen Kreisläufen getrennt. »Arbeit und Natur stehen in einem Verhältnis unauflöslicher Wechselwirkungen zueinander«, schreibt Schaupp. »Damit wird Arbeit zu einem zentralen Ort für die Entstehung der ökologischen Krise – und möglicherweise auch für ihre Überwindung.«⁴ Schaupp kritisiert die Fixierung auf Konsumverantwortung: Umweltentscheidungen würden entlang der Produktionskette getroffen – lange bevor ein Produkt gekauft werde. Kapital wirke nicht autonom, sondern nur durch seine Verbindung mit Arbeit – eine Konstellation, die tiefgreifende ökologische Folgen hat.⁵ Genau dieser Prozess wird in Mika Rottenbergs Videoarbeiten deutlich. Menschliche Arbeit ist bei Rottenberg der Motor eines ungebremsten Wachstums, das Mensch und Natur gleichermaßen ausbeutet.

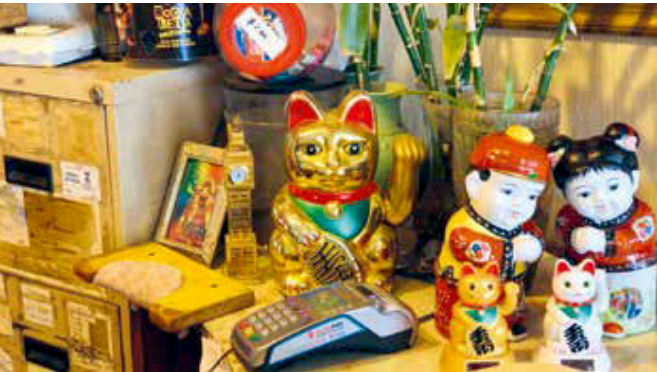
Zwischen Reiz und Ressource

Häufig werden in Rottenbergs Werken Menschen, vor allem Frauen, auf ihre produktiven Körperteile und -funktionen reduziert. Ihre Arbeitskraft, Zeit und sogar ihre Reflexe werden

in isolierte »Ressourcen« zerlegt, die optimiert oder monetarisiert werden. Der Körper wird zum Aggregat seiner produktiven Funktionen und der Mensch zum fragmentierten Instrument eines hyperkapitalistischen Systems.

Sehr deutlich wird das in der Videoinstallation *NoNoseKnows*. Hier choreografiert Rottenberg die visuelle Absurdität eines entkoppelten Produktionssystems, wie sie Schaupp darlegt. Mika Rottenberg verwebt dokumentarische Aufnahmen einer Produktionsstätte für Süßwasserperlen in der Stadt Zhuji in China mit fiktiven Alltagsszenen einer westlichen Büroangestellten. In ersterem Setting setzen Arbeiterinnen in kleinteiliger Handarbeit Gewebeteile einer »Spenderauster« in Muscheln ein und sortieren Perlen nach Farbe und Form (Abb. S. 36). Parallel dazu sitzt eine Frau in Bürokleidung in einem artifiziellen Raum und niest Fertiggerichte. Ihr Niesreiz wird getriggert durch Blütenpollen, die ein Ventilator verbreitet, der wiederum durch eine Kurbel mit der Realitätsebene in der chinesischen Perlenfabrik verbunden ist. In beiden Fällen wird der Körper durch stundenlange repetitive Tätigkeit abgenutzt – in Close-up-Aufnahmen befinden wir uns als Betrachtende auf Augenhöhe mit der geschwellenen Nase (Abb. S. 85) und den sortierenden Händen, den »produktiven Körperteilen«.

Wie auch in anderen Videoarbeiten von Rottenberg bleiben beide Szenarien – das Dokumentarische und das Fiktive – visuell getrennt, sind jedoch rhythmisch und thematisch verschränkt. Die allergische Reaktion in der Nase der Büroangestellten spiegelt die »Reizung« im Muscheltier, das zur Perlenbildung gezwungen wird. Der Katalysator für die Videoarbeit *NoNoseKnows* war laut Künstlerin die Perle selbst – ein Naturprodukt, das sich in bestimmten Muscheln auf natürliche Weise bildet und sich andererseits auch künstlich züchten lässt.⁶ Die Zuchtperle ist für Rottenberg das Sinnbild einer »acceleration of nature«: Ein Naturprodukt, das zur Ware gemacht wird, deren Wert künstlich erzeugt wird. »It becomes almost like its own currency«,⁷ beschreibt es die Künstlerin. Die körperlichen Reaktionen von Muscheln und



Cosmic Generator, Videostills | video stills, 2017

Büroangestellter werden zum Index eines gestörten planetaren Stoffwechsels.

Durchlässige Körper

Geht es bei *NoNoseKnows* um das Verweben von Verwertungslogiken, werden bei *Cosmic Generator* globale Warenströme zum Ausgangspunkt. Die schiere Masse an Konsumgütern im Welthandel wird eindrucksvoll versinnbildlicht durch die statischen Aufnahmen überbordender Verkaufskojoen am Großmarkt für Billigwaren in der chinesischen Handelsstadt Yiwu, die jeweils spezialisiert sind auf blinkende Weihnachtsbeleuchtung, Stofftiere, Plastikspielzeug, bunt glitzernde Girlanden oder *maneki-neko*, sogenannte winkende Katzenfiguren. Mit einem Filmschnitt findet sich eine solche Figur auch auf der Theke eines China-Restaurants in der mexikanisch-kalifornischen Grenzstadt Mexicali wieder. Sie ist identisch mit den 11 000 Kilometer entfernten Katzenfiguren in der Verkaufskoje im Yiwu-Markt und könnte von dort stammen (Abb. S. 37). Diese zwei miteinander durch Filmschnitt verwebten Orte – Yiwu in China und Mexicali in Mexiko – wurden nicht zufällig gewählt, sind sie beide doch emblematische Räume globaler Logistik.⁸ Das zentrale Motiv des Tunnels, das auch im Ausstellungsraum als Architektur auftaucht, verbindet die Räume sowie Menschen und Objekte miteinander. Er wird zum Symbol für den uneingeschränkten Fluss von Waren, der im Gegensatz steht zu harten geopolitischen Grenzen – wie etwa der im Video präsente Stacheldrahtzaun an der Grenze zwischen den USA und Mexiko.

Das Motiv des Tunnels kann als Ausdruck jenes erweiterten Körperbegriffs gelesen werden, der von Daisy Hildyard als »second body« formuliert wird: Neben dem sichtbaren, physischen Körper gibt es ein Selbst, das in globalen Zusammenhängen – etwa Emissionen, Lieferketten und Energieflüssen – wirksam wird.⁹ Dieser »zweite Körper« – der Körper globaler

¹ Vgl. hierzu etwa Hayes, Shannan: »Pleasure Aesthetics«, in: *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies*, Bd. 39, Nr. 2 (116), 2024, S. 71–102, hier S. 74.

² Der Begriff »planetar« wird im vorliegenden Text im Sinne von Theoretikerinnen und Theoretikern wie Gayatri Chakravorty Spivak, Dipesh Chakrabarty oder Bruno Latour verstanden. »Planetar« bezieht sich auf den Erdplaneten und beschreibt eine Perspektive, die die Erde nicht nur als geografische Einheit, sondern als ein komplexes Geflecht ökologischer, ökonomischer und technologischer Verflechtungen begreift.

³ Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. I: *Der Produktionsprozess des Kapitals* (1867), Berlin 1977 (MEW/Marx-Engels-Werke, Bd. 23).

⁴ Schaupp, Simon: *Stoffwechselpolitik. Arbeit, Natur und die Zukunft des Planeten*, Berlin 2024, S. 11.

⁵ Vgl. ebd., S. 13/14.

⁶ Mika Rottenberg im Gespräch mit Barbara Horvath im KunstHausWien, 27.2.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=h2efvL-pyTo>, siehe Abschnitt »Storytelling of materials«, ca. Min. 14:00–17:45 [letzter Zugriff 8.6.2025].

⁷ Übers. der Verf.: »Beschleunigung der Natur«, »Es wird fast zu einer eigenen Währung«, ebd., Zitate: Min. 15:29 und Min. 16:11–16:12.

⁸ Vgl. Hayes 2024 (wie Anm. 1), S. 73.

⁹ Hildyard, Daisy: *The Second Body*, London 2017.



Spaghetti Blockchain, Videostills | video stills, 2019

Verstrickungen – bleibt zwar unsichtbar, hat jedoch reale Auswirkungen: Er produziert, konsumiert, transportiert und hinterlässt Spuren, wie etwa das Mikroplastik der in den Verkaufsjahren präsentierten Plastikprodukte. »There is a way of speaking which implicates your body in everything on earth«, ¹⁰ schreibt Hildyard – und meint damit, dass jede alltägliche Handlung nicht nur lokal, sondern planetarisch wirksam ist. Dieser zweite Körper ist ein Konzept, um zu verstehen, wie tief menschliches Leben in globale ökologische Prozesse verflochten ist – auch dann, wenn diese Prozesse dem Auge entzogen bleiben.

Die Körper der Protagonistinnen sind in Rottenbergs Arbeiten zwar präsent (als Arbeiterinnen, Verkäuferinnen, Dienstleisterinnen), doch ihre Bedeutung liegt woanders – im Transit. Das Motiv des Tunnels verkörpert diese Transitzone eines planetaren Kapitalismus, in dem sich der zweite Körper zwischen Infrastrukturen, Plattformen und Märkten zerteilt. Sowohl *NoNoseKnows* als auch *Cosmic Generator* machen diesen Körper globaler Verstrickungen und damit Zirkulationssysteme, deren materielle Logik sich unserer Alltagswahrnehmung entzieht – wie es auch Schaupp ausführt –, fassbar.

Materie in Bewegung

Die Grundlage des planetaren Stoffwechsels an sich – nämlich Materie – ist Ausgangspunkt von Mika Rottenbergs neuester Videoarbeit *Spaghetti Blockchain*, mit der die Künstlerin einen Perspektivwechsel vornimmt. Die Arbeit verkettet Aufnahmen von der Europäischen Organisation für Kernforschung (CERN) in Genf, tuwinischen Kehlkopfsängerinnen aus der südsibirischen Republik Tuwa und einer Kartoffelfarm in den USA kaleidoskopisch mit Studiosettings, wo mit unterschiedlichen Materialien und Aggregatzuständen experimentiert wird (Abb. S. 38). Ein zylinderförmiges Gelee mit gelber, kreisrunder Mitte wird mit einem silbernen Kochmesser in Scheiben geschnitten; eine



Hand mit gelb lackierten Fingernägeln gräbt sich in einen Haufen teigiger Masse; und Hände zünden mit Feuerzeugen Marshmallows an, die zusammen mit ungekochten Spaghetti ein dreidimensionales, geometrisches Modell bilden (Abb. S. 116–125).

Während Rottenbergs frühere Arbeiten noch stark aus einer anthropozentrischen Sicht heraus strukturiert sind, tritt hier die menschliche Perspektive zugunsten einer erweiterten stofflichen Wahrnehmung zurück. Materie – von Kartoffeln über Luft bis zu Kristallen – wird nicht mehr als tote Ressource behandelt, sondern als energetisches Gegenüber. »Nothing is dead, everything has a lot of energy trapped in it«, ¹¹ so Rottenberg im Gespräch. Was in vorangegangenen Videoarbeiten menschliche Körper in globalen Produktionsketten verkörpern, übernehmen hier Stoffe, Oberflächen und Bewegungen – nicht als Illustration, sondern als aktive Handlungsträger. Nichtempfindungsfähige Entitäten werden zu potenziellen Kollaborateurinnen und Kollaborateuren.

Somit lässt sich *Spaghetti Blockchain* im Sinne einer »Queer Ecology« lesen – ein Denkansatz, der natürliche Ordnung, Reproduktionslogik und binäre Körperbilder infrage stellt und auch der Ausstellung zu dieser Publikation ihren Titel verleiht. »Queer Ecology« kritisiert die Vorstellung von Natur als stabiler, geordneter Gegensatz zur Kultur und begreift Körper – menschliche wie nichtmenschliche – als durchlässige, relationale Gefüge. ¹² Rottenbergs Werk verkörpert diese Haltung: Es entwirft eine nichtfunktionale Ökologie, in der Materie nicht extrahiert, sondern befragt wird – und in der die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt ebenso instabil sind wie die zwischen Natur, Kapital und Körper. Rottenbergs typische Abfolge von Ereignissen, die keinen übergeordneten narrativen Zusammenhang erkennen lässt, erfährt bei *Spaghetti Blockchain* eine neue Radikalität. Es gibt keine Narration innerhalb der Bildausschnitte und keine menschlichen Akteure. Der schnelle Rhythmus und die verwobene Choreografie gepaart mit ASMR-Sounds ¹³ entfalten ein Netzwerk an Stoffen, Rhythmen, Farben und Reizen, indem sich der unsichtbare planetare Stoffwechsel manifestiert.

Das scheinbar Nebensächliche – ein Niesreiz, Fertiggerichte, Kartoffeln, Plastikgirlanden – wird zur Chiffre eines gestörten ökologischen Gleichgewichts.

Verkörperte Verstrickungen

Rottenbergs Videoarbeiten erzeugen nicht nur Bilder, sondern Zustände. Ihre Werke wirken durch ihre Dualität zwischen Künstlichem und Natürlichem, zwischen Anziehung und Abneigung, durch ihren Rhythmus, ihre Farbigkeit, Texturen, Klang. Es ist diese visuelle und akustische Geballtheit, die den »zweiten Körper« nicht nur denkbar, sondern spürbar macht – indem sie eine Spannung erzeugt, die die Betrachtenden nicht mehr loslässt.

In einer Ästhetik der Verknüpfung, Verschiebung und Wiederholung entsteht bei Rottenberg eine surreale, humorvolle und überaus sinnliche Reflexion über die planetaren Verstrickungen von Natur, Kapital und Arbeit. Das scheinbar Nebensächliche – ein Niesreiz, Fertiggerichte, Kartoffeln, Plastikgirlanden – wird zur Chiffre eines gestörten ökologischen Gleichgewichts. Wenn man nach Schaupp voraussetzt, dass »unsere Organisation von Arbeit der Ausgangspunkt der ökologischen Krise ist« ¹⁴ und nach Hildyard bedenkt, dass jede Handlung Spuren in weitreichenden ökologischen Gefügen hinterlässt, dann behandeln Rottenbergs Werke nichts weniger als die Ursachen der planetaren Stoffwechselstörung und der ihr zugrunde liegenden Mechanismen.

Dennoch sind Mika Rottenbergs Videoarbeiten keine didaktischen Kommentare zum Zustand der Welt oder reine Kapitalismuskritik. Vielmehr sind sie spekulative Simulationen eben jener planetaren Stoffwechselstörung, die durch eine assoziative und intuitive künstlerische Sprache die rationalistische Distanz durchbricht. Sie eröffnen damit Raum für alternative Vorstellungswelten, in denen Natur, Kapital und Arbeit neu zusammengedacht werden können. Das politische Moment liegt dabei nicht in der Botschaft – sondern in der künstlerisch-sinnlichen Erfahrung. ✿



Spaghetti Blockchain, Videostills | video stills, 2019

¹⁰ Übers. der Verf.: »Es gibt eine Art zu sprechen, die den Körper in alles auf der Erde einbezieht«, ebd., S. 14.
¹¹ Übers. der Verf.: »Nichts ist tot, alles steckt voller Energie.« Rottenberg/Horvath, KunstHausWien 2025 (wie Anm. 6), siehe Abschnitt »Antimatter Factory & CERN«, Min. 06:37–06:41.
¹² Siehe etwa Mortimer-Sandilands, Catriona, und Bruce Erickson: *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*, (E-Book) Bloomington, Ind., 2010.
¹³ ASMR-Sounds (ASMR: Autonomous Sensory Meridian Response, deutsch: unabhängige sensorische Meridianreaktion) sind akustische Sinnesreize, die der Mensch als angenehm wahrnimmt, dazu gehören z. B. sanftes Flüstern, Knistern oder Wasserplätschern.
¹⁴ Schaupp 2024 (wie Anm. 4), S. 11.



Planetary Metabolism.
Nature, Capital, and Work
in Mika Rottenberg’s
Video Art

Sophie Haslinger

A subterranean tunnel linking China with Mexico; potatoes which conduct electric signals; an office worker who conjures up fast food when she sneezes, and who is connected to a pearl factory. Mika Rottenberg’s video works devise scenarios in dense pictorial spaces in which bodies, fabrics, places, and rhythms interact in ways that are often absurd. They illuminate the relationships between materials, people, and production chains which operate globally within a capitalist system and at the same time encroach profoundly into the body landscapes of their figures.

Mika Rottenberg’s art does not simply flirt with the depiction of structures of global production and gender-specific work, which often remain invisible but nonetheless characterize our neoliberal world order;¹ it also sheds light on an ecological dimension. This may not be recognizable at first sight in her work; nevertheless, her artistic works can be seen as a reflection on ecological metabolism, as this text will examine with the help of the video works *NoNoseKnows* (2015, p. 86), *Cosmic Generator* (2017, p. 96), and *Spaghetti Blockchain* (2019, p. 118).

Mika Rottenberg’s art captivates through its ability to interweave together seemingly disparate areas: the documentary with the fictional, factory work in the Global South and office work in the Global North, sensory stimuli and industrial processes. Through this central principle in her oeuvre, she makes visible and tangible planetary² entanglements of nature, capital, and work in a zany, surreal pictorial language.

Impaired metabolism

In Mika Rottenberg’s works, nature seldom appears as a subject in the classical sense; instead, we find it in the form of material, resources, production factors or a physical reaction. For example, as potatoes in a large-scale agricultural operation in the United States (*Spaghetti Blockchain*); as cultured pearls in a pearl factory in China; or as flower pollen which can cause an allergic reaction (both in *NoNoseKnows*). All three video works reveal nature as

something that has long become integrated into economic cycles. A central theoretical access to Rottenberg’s work lies in the concept of social metabolism with nature, as described by Karl Marx. Societies avail themselves of nature through their work, thereby changing it—a process which results not only in products, but also in trash and destruction.³ The sociologist Simon Schaupp updates this idea in his *Stoffwechselpolitik* (Metabolism Politics, 2024): In the capitalist order, nature becomes a resource and work becomes goods; the processes of production and reproduction are decoupled from each other, and societal processes are separated from natural cycles. “Work and nature lie in a relationship of indissoluble interaction with each other,” writes Schaupp. “Thus, work becomes a central place for the evolution of the ecological crisis—and possibly for overcoming it.”⁴ Schaupp criticizes the fixation on consumer responsibility: Environmental decisions are taken along the production chain—long before a product is purchased. Capital does not operate autonomously, but only through its connection with work—a constellation which has profound ecological consequences.⁵ It is precisely this process that is clearly shown in Mika Rottenberg’s video works. For Rottenberg, human work is the motor for unbridled growth which exploits people and nature alike.

Between irritant and resource

In Rottenberg’s works people, especially women, are frequently reduced to their productive body parts and functions. Their labor power, time, and even their reflexes are dismantled into isolated “resources,” which are then optimized or monetarized. The body becomes the aggregate of its productive functions and people become fragmented instruments of a hypercapitalist system. This becomes very clear in the video installation *NoNoseKnows*. Here Rottenberg choreographs the visual absurdity of a decoupled production system as described by Schaupp. Mika Rottenberg interweaves documentary shots of

a production facility for freshwater pearls in the town of Zhuji in China with fictional everyday scenes of a Western office worker. In the former setting, workers insert tissue parts of a “donor oyster” into the shellfish in meticulous handwork and sort the pearls according to color and form (ill. p. 36). Parallel to this, a woman dressed for the office sits in an artificial room and produces fast food by sneezing. Her sneezes are triggered by flower pollen blown into the air by a fan; this in turn is linked by a crank to the reality level in the Chinese pearl factory. In both cases, the body is worn out by the hour-long repetitive work—in close-up shots we find ourselves as observers at eye level with the swollen nose (ill. p. 85) and the sorting hands, the “productive body parts.”

Just as in other video works by Rottenberg, both scenarios—the documentary and the fictional—remain visually separate, but interconnected not only rhythmically but also thematically. The allergic reaction in the office worker’s nose reflects the “irritation” in the crustacean, which is forced to form the pearls. According to the artist, the catalyst for the video work *NoNoseKnows* was the pearl itself: a natural product which is formed naturally in certain shellfish, but which on the other hand can also be farmed artificially.⁶ For Rottenberg, the cultured pearl is a symbol for an “acceleration of nature”: a natural product that is transformed into a commercial item when it is created artificially. “It becomes almost like its own currency,”⁷ is how the artist describes it. The physical reactions of the shellfish and the office worker become the index of an impaired planetary metabolism.

Permeable bodies

While in *NoNoseKnows* it is a question of interweaving exploitation logic, in the case of *Cosmic Generator* the global flow of commodities acts as the starting point. The sheer mass of consumer goods in world trade is impressively symbolized by

the static shots of overflowing sales booths on the central market for cheap goods in the Chinese trading city of Yiwu, which specialize in the likes of flashing Christmas lighting, cuddly toys, plastic toys, colorfully glittering garlands, and *maneki-neko*, so-called waving cat figures. The film is edited to cut to such a figure on the counter of a Chinese restaurant in the Mexico-California border town of Mexicali. It is identical with the cat figures 11,000 kilometers away in the sales booth in the market in Yiwu, and could well have come from there (ill. p. 37). These two places, linked together by the film editing—Yiwu in China and Mexicali in Mexico—have not been chosen at random; they are emblematic locations illustrating global logistics.⁸ The central motif of the tunnel, which also appears in the exhibition space as architecture, links the spaces as well as the people and objects with each other. It becomes a symbol for the unfettered flow of goods, which forms a sharp contrast with the hard geopolitical borders—like, for example, the barbed wire fence on the border between the United States and Mexico which can be seen in the video.

The motif of the tunnel can be read as the expression of the expanded concept of the body formulated by Daisy Hildyard as the “second body”: in addition to the visible, physical body, there is a self which becomes effective in global contexts—for example emissions, supply chains, and energy flows.⁹ This “second body”—the body of global involvement—may remain invisible, but it has a real impact: it produces, consumes, transports, and leaves traces, like for example the microplastic from the plastic products on show in the sales booths. “There is a way of speaking which implicates your body in everything on earth,”¹⁰ writes Hildyard—and means here that every everyday action has not only a local, but also a planetary effect. This second body is a concept in order to understand how deeply human life is interwoven into global ecological processes, even when these processes remain out of sight.

Although the bodies of the protagonists are present in Rottenberg’s works (as workers, salespersons, service

¹ See here, for example, Hayes, Shannan: “Pleasure Aesthetics,” in: *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 39, no. 2 (116), 2024, pp. 71–102, here p. 74.

² The term “planetary” is understood in the present text in the sense of theorists like Gayatri Chakravorty Spivak, Dipesh Chakrabarty, and Bruno Latour. “Planetary” refers to Planet Earth and describes a perspective which regards the Earth not only as a geographical unit, but also as a complex network of ecological, economic, and technological integration.

³ Marx, Karl: *Capital. A Critique of Political Economy*, vol. I: *The Process of Production of Capital*, (originally published in German in 1867), tr. B. Fowkes, Penguin Classics, London 1990.

⁴ Schaupp, Simon: *Stoffwechselpolitik. Arbeit, Natur und die Zukunft des Planeten*, Berlin 2024, p. 11. (Quote translated from the German by Jane Michael.)

⁵ Ibid., pp. 13/14.

⁶ Mika Rottenberg in conversation with Barbara Horvath at KunstHaus-Wien, February 27, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=h2efvL-pyTo>, see the section “Storytelling of materials,” approx. min. 14:00–17:45 [last accessed June 8, 2025].

⁷ Ibid., quotes: min. 15:29 and min. 16:11–16:12.

⁸ See Hayes 2024 (see note 1), p. 73.

⁹ Hildyard, Daisy: *The Second Body*, London 2017.

¹⁰ Ibid., p. 14.

The apparently trivial—an urge to sneeze, fast food, potatoes, plastic garlands—becomes a cypher for a dysfunctional ecological equilibrium.

providers), their significance lies elsewhere—in transit. The motif of the tunnel embodies these transit zones of a planetary capitalism, in which the second body is divided between infrastructure, platforms, and markets. Both *NoNoseKnows* and *Cosmic Generator* make tangible this body of global involvement and hence circulatory systems, whose material logic eludes our everyday perception, as Schaupp also explains.

Material in movement

The basis of the planetary metabolism itself—namely material—is the starting point for Mika Rottenberg’s latest video work, *Spaghetti Blockchain*, where the artist adopts a change of perspective. As in a kaleidoscope, the work links together shots of the European Organization for Nuclear Research (CERN) in Geneva, indigenous throat singers from the South Siberian republic of Tuva, and a potato farm in the United States with studio settings, in which Rottenberg experiments with different materials and aggregate states (ill. p. 38). A cylinder-shaped gelee with a yellow circular center is cut into slices with a silver kitchen knife; a hand with yellow lacquered fingernails digs itself into a large doughy mass; and hands holding lighters set marshmallows on fire, which together with raw spaghetti form a three-dimensional, geometric model (ill. pp. 116–125).

While Rottenberg’s earlier works were strongly structured from an anthropocentric point of view, here the human perspective retreats in favor of an augmented material perception. Matter—from potatoes to air to crystals—is no longer treated like an inanimate resource, but rather as an energetic opposite number. “Nothing is dead, everything has a lot of energy trapped in it,”¹¹ commented Rottenberg in a conversation. What was embodied in previous video works by human bodies in global production chains, is replaced here by fabrics, surfaces, and movements—not as an illustration, but as active agents. Non-sentient entities become potential collaborators.

Thus, *Spaghetti Blockchain* can be read in the sense of a “queer ecology”—an intellectual approach which questions the natural order, the logic of reproduction and binary body images, and that also provides the exhibition accompanying this publication with its title. “Queer ecology” criticizes the concept of nature as a stable, ordered contrast to culture, and sees bodies—both human and non-human—as permeable, relational structures.¹² Rottenberg’s work embodies this attitude: It conceives of a non-functional ecology, where matter is not extracted, but questioned—and where the boundaries between subject and object are just as instable as those between nature, capital, and body. Rottenberg’s typical sequence of events, which does not permit us to recognize a superordinate narrative connection, experiences a new radicality in *Spaghetti Blockchain*. There is no commentary within the picture segments and there are no human protagonists. The fast rhythm and the interwoven choreography together with ASMR sounds¹³ reveal a network of fabrics, rhythms, colors, and irritants, in which the invisible planetary metabolism is manifested.

Embodied entanglements

Rottenberg’s video works generate not only images, but also states. Her works achieve their effect through their duality between the artificial and the natural, between attraction and aversion, through their rhythm, their colorfulness, their textures, and their sounds. It is this visual and acoustic concentration which makes the “second body” not only imaginable, but also tangible—by creating a tension which continues to haunt the viewer. In an aesthetic of correlation, shifting, and repetition, in Rottenberg’s works a surreal, humorous, and highly sensuous reflection arises concerning the planetary entanglements of nature, capital, and work. The apparently trivial—an urge to sneeze, fast food, potatoes, plastic garlands—becomes a cypher for a dysfunctional ecological equilibrium. If we follow

Schaupp in assuming that “our organization of work is the starting point for the ecological crisis”¹⁴ and bear in mind like Hildyard that every action leaves in its wake traces in far-reaching ecological structures, then Rottenberg’s works discuss nothing less than the causes of the planetary metabolic disorder and the mechanisms behind it.

And yet, Mika Rottenberg’s video works are not didactic commentaries on the state of the world or merely a criticism of capitalism. Rather, they are speculative simulations of precisely that planetary metabolic disorder which breaks through the rationalistic distance by means of an associative and intuitive artistic language. They thus open up space for alternative world concepts in which nature, capital, and work can be thought of in a new connective constellation. The political momentum lies thereby not in the message, but in the artistic-sensuous experience. ✿

¹¹ Rottenberg/Horvath, KunstHausWien 2025 (see note 6), see section “Antimatter Factory & CERN,” min. 06:37–06:41.
¹² See, for example, Mortimer-Sandilands, Catriona, and Bruce Erickson: *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*, (E-Book) Bloomington, Ind. 2010.
¹³ ASMR-Sounds (ASMR: Autonomous Sensory Meridian Response) are acoustic sensory stimuli which prompt sensory experiences which are perceived as pleasant; these for instance include gentle whispering, rustling, and burbling water.
¹⁴ Schaupp 2024 (see note 4), p. 11. (Quote translated from the German by Jane Michael.)