



# art press

JUILLET-AOÛT 2016 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

**PALAIS DE TOKYO : MIKA ROTTENBERG  
MICHEL HOUELLEBECO  
MARINA ABRAMOVIĆ INTERVIEW  
ERNEST PIGNON-ERNEST  
DOSSIER : LE THÉÂTRE DOCUMENTAIRE  
SALON DE MONTROUGE EUGÈNE GREEN  
ÉRIC LAURENT JONATHAN FRANZEN**



435

CAN 12,99 \$CA - USA 13,50 \$US  
DOM 8,80 € - PDR CONT 9,80 €  
BEL, ESP, ITA 8,50 €  
CH 15 FS - MAROC 80 MAD



MIKA  
ROTTENBERGle réel  
et le travail

mondialisation



# MIKA ROTTENBERG

## le réel et le travail

Nicolas Bourriaud

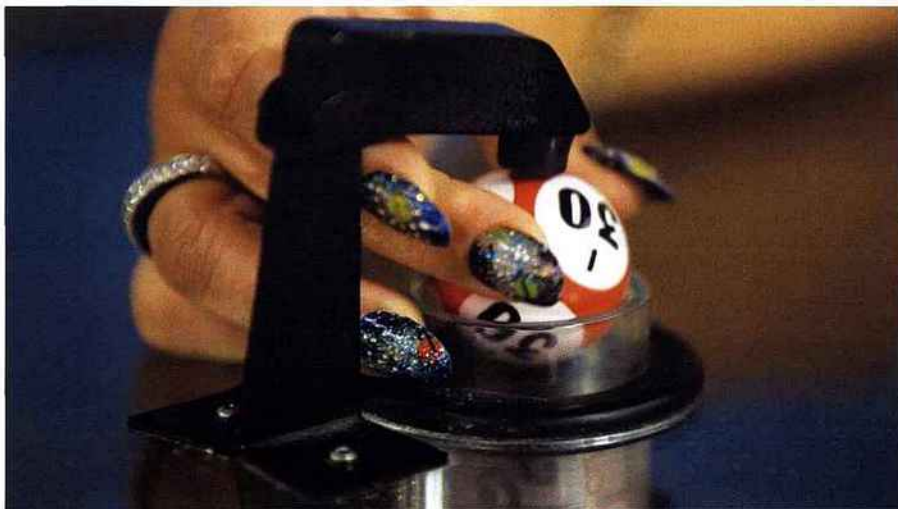


C'est un fait : l'économie de marché généralisée et l'économie numérique ont généré de nouvelles formes de socialisation et d'organisation, particulièrement dans le monde du travail. C'est un fait aussi que les artistes ont souvent tenté d'indexer l'art sur le Réel. Mika Rottenberg construit des scénographies qui révèlent l'immense chaîne de montage numérisée et immatérielle que constitue aujourd'hui l'activité humaine. Ses œuvres, des installations immersives, sont à découvrir au Palais de Tokyo, Paris, du 23 juin au 11 septembre.

■ Dès l'entrée de l'exposition, les visiteurs de la biennale du Whitney de 1993 prirent de plein fouet les images, floues, d'une scène se déroulant la nuit dans une rue de Los Angeles. Cette vidéo, qui représentait le tabassage d'un Afro-Américain nommé Rodney King par la police, n'était pas une œuvre d'art, mais un document filmé par un certain George Holliday – à ma connaissance, la première pièce à conviction jamais montrée dans le cadre d'une exposition. Et un événement qui pourrait bien constituer la *scène primitive* de l'art des décennies suivantes, ou du moins la clé – au sens musical – du rapport au réel qu'entreprendront les artistes des années 1990 et 2000. Car ce qui s'est joué dans cette exposition n'est autre que l'indexation de l'art sur le réel, voire un renversement du rapport entre le premier et le second. Le compte rendu de Roberta Smith dans le *New York Times* décrit d'ailleurs, avec un certain étonnement, ce qui sera par la suite monnaie courante : « Avec ses références persistantes au racisme, aux classes sociales, au genre, à la

sexualité, au sida, à l'impérialisme et à la pauvreté, les œuvres exposées touchent aux problèmes les plus urgents qui se posent au pays à l'aube de la présidence Clinton, et tente de montrer comment les artistes y font face. » Si les artistes avaient été jusque-là enclins à dépeindre le réel, à rivaliser avec lui ou tout simplement le créer, ils se voyaient désormais incités à le traquer, le révéler, voire se placer sous son égide. Une vidéo amateur filmée avec les moyens du bord, par un témoin caché et apeuré : est-ce là *le Radeau de la Méduse* ou *l'Enterrement à Ornans* de la fin du 20<sup>e</sup> siècle ? Toujours est-il que cette simple captation du réel a représenté une conjonction inédite entre un événement et une forme emblématique, une réalité et un mode de représentation, qui annonce en fanfare les débats esthétiques ultérieurs. On verra ainsi cette pulsion documentaire dominer l'édition 2002 de la Documenta. Trois ans plus tard, je découvre le travail de Mika Rottenberg en visitant l'exposition *Greater New York*, au P.S.1. Son installation *Tropical Breeze* (2004) s'avère fort éloi-

gnée de l'esthétique documentaire alors en vogue : présenté à l'arrière d'un van, un film aux couleurs saturées montrait d'étranges procédures de travail, exécutées mécaniquement et en silence par des femmes au physique singulier. L'enchaînement désincarné des mouvements, les décors exigus et oppressants qui les abritaient, ainsi qu'une poisseuse intrication entre l'intime et le monde du travail, tous les éléments de *Tropical Breeze* créaient un malaise immédiat qui contrastait fortement avec l'ambiance pop et *corporate* manifestée par l'image. L'œuvre de Mika Rottenberg se présente ainsi d'emblée comme une voix sourde qui émanerait de l'intérieur d'un système – comme si un virus avait mélangé les rushes de la totalité des films d'entreprise existant, pour n'en laisser affleurer que les excréments et les déjections les plus minimes : du liquide, des gaz, des fumées, des boules, des billes. D'ailleurs, on ne sait jamais tout à fait ce que manipulent ou produisent ces fabriques dont nous suivons le fonctionnement pour tant pas à pas, salle par salle.



### LES PRODUITS DU CORPS

Dans le récit de son expérience de travail à la chaîne, *l'Établi*, Robert Linhart (1) écrivait que « les usines Renault ne produisent pas des voitures, mais des relations humaines » : ce que mettent en avant les installations-vidéos de Rottenberg, ce sont des sécrétions corporelles, de la sueur avant tout (ce « jus de corps » qui représente pour l'artiste l'essence de l'être humain). L'objet *réel* du travail, c'est le corps du travailleur : sa déformation dans le processus laborieux, son inadéquation par rapport à l'univers physique qui l'entoure. La présentation de corps féminins hors-norme, clin d'œil à certaines artistes des années 1960 et 1970 comme Ana Mendieta, constitue également un commentaire grinçant sur le calibrage généralisé dont le monde du travail est le principal agent. Les femmes de Rottenberg peuvent peser trois cents kilos, ou mesurer deux mètres, ou encore arborer des cheveux d'une longueur inhabituelle. Mais ce sont leurs outils ou leur lieu de travail qui apparaissent monstrueux. « Je travaille, explique-t-elle, avec des femmes qui utilisent leur corps comme *moyens de production* – elles sont athlètes, bodybildeuses et catcheuses. [...] Mon œuvre les réifie : je les transforme littéralement en objets (2). » De ce point de vue, l'univers plastique de Rottenberg pourrait être considéré en regard d'autres artistes de sa génération qui

Cette double page /double page:

« *Bowls Balls Souls Holes (Hotel)* ». 2014.

Installation vidéo (27' 54") et sculpture. Dimensions variables. (Court. Andrea Rosen Gallery, New York).

Vidéo installation, sculpture

confrontent féminité et normes supposées universelles, du modernisme aux représentations publicitaires en passant, justement, par le travail. La femme-objet, ce fut la figure cardinale du pop art, qu'il est passionnant d'aborder aujourd'hui à travers les contre-représentations qu'en ont élaborées des outsiders comme Marjorie Strider, Emily Waxell ou, de nouveau, Ana Mendieta. Sérialité féminine et fragmentation du corps, autant de figures par lesquelles les femmes artistes intériorisent de manière critique le regard masculin. Le champ de la performance, notamment, se voit ainsi remis à l'honneur par des artistes comme Lili Reynaud Dewar, qui explore des thématiques assez proches de celles de Rottenberg : un dialogue frontal entre le corps et l'objet, le métabolisme et les normes sociales. Toutes deux inventent des chorégraphies d'affrontement : l'une avec le travail, l'autre avec les récits historiques. Depuis les années 1990, l'univers professionnel a été le plus souvent représenté par les artistes sous l'angle de la cruauté, de l'humiliation, de l'absurdité ou de la mise en série du vivant. Santiago Sierra, le plus souvent à travers des performances documentées par des photographies, met ainsi en évidence de manière brutale la logique violente du capitalisme, celle d'une prostitution générale : payer quelqu'un pour faire n'importe quoi. Dans ce sombre tableau de l'exploitation, Sierra dessine en filigrane la figure de l'immigré, matière première de la *sweat factory* mondiale : elle imprègne la quasi-totalité des œuvres de Rottenberg. Définir le travail par le déchet, peindre l'être humain comme la victime du procès productif, autant de thèmes communs avec un artiste comme Paul McCarthy, dont on néglige trop souvent l'héritage beckettien : *Heidi*, une installation vidéo réalisée en collaboration avec Mike Kelley en 1992, contient ainsi les prémises de l'univers de

Rottenberg. Avec son décor claustrophobe, ses personnages grotesques mi-humains, mi-marionnettes, accomplissant des actions absurdes et difficilement lisibles, *Heidi* fait figure d'exergue pour l'univers de Mika Rottenberg. La vidéo était d'ailleurs présentée à l'intérieur de son décor de tournage, tout comme elle montre les siennes à l'intérieur d'installations qui semblent mettre le regardeur en scène comme un personnage du film qu'il visionne. Mais McCarthy, fidèle aux principes de sa génération, se met en scène lui-même dans la plupart de ses travaux : il est avant toute chose un performeur. Plus déterminante est son obsession de l'excrément, des fluides corporels, du visqueux (que l'on retrouve, appliquée à l'activité artistique cette fois, dans la vidéo de 1995, *The Painter*), très proche de celle que déploie Rottenberg dans ses travaux.

#### LE TRAVAIL ET SON DOUBLE

John Miller a lui aussi exploré dans les années 1990 la dimension excrémentielle du commerce, à travers des œuvres dans lesquelles une myriade d'objets de pacotille se voyait agglutinée dans un *impasto* brunâtre. Se référant à la théorie de la valeur de Karl Marx, Miller expose entre 1985 et 1995 des peintures et des sculptures qui posent clairement la question de l'évolution perverse des rapports entre l'être humain et son environnement matériel. Prenant comme clé de voûte de son interrogation du monde du travail les temps de loisir accordés au salarié, Miller initiera à partir de 1994 la série *Middle of The Day*, qui documente, dans la ville où il se trouve, le comportement des gens pendant leur pause déjeuner. Ce thème des loisirs s'avère omniprésent dans l'art d'aujourd'hui, et ce n'est pas fortuit : il permet de montrer à quel point la séparation d'avec le monde du travail se révèle désormais poreuse, effacée encore plus par l'univers numérique. Pierre Huyghe a fondé en 1995 « L'Association des

temps libérés » afin d'explorer cette frontière en voie de dissolution. Dans ses récentes expositions, il fait travailler le vivant – chiens, abeilles ou bactéries – afin d'activer nos anticorps mentaux : si les normes du travail ont pris entière possession de l'espace humain, c'est par un processus d'activation du temps libre que l'être humain pourra récupérer son autonomie.

C'est le monde dans sa totalité qui semble se transformer sous nos yeux en une immense chaîne de montage immatérielle. Matrice visuelle et mentale, la structure de production théorisée par Taylor à la fin du 19<sup>e</sup> siècle s'est désormais délitée, inondant l'ensemble des activités humaines sous une forme numérisée, liant consommation et production, loisirs et travail. C'est cette image que le travail de Mika Rottenberg s'évertue à capturer. Non pas l'appareil industriel en soi, mais sa dissémination dans les moindres aspects de nos vies. Les scénographies de Rottenberg insistent ainsi sur l'impossibilité de toute totalisation : à suivre le processus de production, on manque la finalité de l'ensemble ; et si l'on considère celui-ci, il est trop lacunaire pour mener à quoi que ce soit. Mika Rottenberg soustrait à notre regard l'objet autour duquel tourne la machinerie : elle cloisonne, isole, multiplie les fausses pistes. Le regardeur en retient l'idée d'une machinerie organique, d'un biopouvoir qui contrôle tout aussi bien ses sécrétions que ses gestes quotidiens, et d'une Cité constituée sur le modèle de l'usine.

Slavoj Žižek désigne le chômeur comme figure emblématique du prolétariat contemporain, mais il hésite à qualifier ainsi la catégorie du travail « immatériel » : « Faut-il insister sur le fait que seuls ceux qui participent au processus matériel *réel* de production représentent le prolétariat ? Ou accomplirions-nous le pas fatidique qui consisterait à accepter le fait que les *travailleurs symboliques* sont les vrais prolétaires d'aujourd'hui (3) ? » D'une certaine manière, le travail de Mika Rottenberg désigne chacun d'entre nous comme ce « travailleur symbolique ». Traînant son silence et sa solitude dans les grottes, caves, greniers et baraquements sinistres qui forment le décor de ses installations, Rottenberg représente l'être humain comme une sorte d'*objet* lacanien du monde contemporain. Autrement dit, comme une variable statistique, figure grotesque placée dans des aquariums grossissants. ■

Mika Rottenberg et John Kessler.

« SEVEN » (photogramme). 2012. Matériaux divers, vidéo (trois canaux), 36'08". Commande de Performa pour « Performa 11 ». © Mika Rottenberg  
Court. Andrea Rosen Gallery, New York  
et Galerie Laurent Godin, Paris). *Video, 3 channels*





(1) Dans cet ouvrage, paru en 1978 aux Éditions de Minuit, Robert Linhart, membre de la Gauche prolétarienne, raconte son expérience d'établi, c'est-à-dire d'intellectuel qui a choisi de s'établir comme ouvrier dans une usine.

(2) Entretien avec Eleanor Heartney, *artpress*, n° 377, avril 2011.

(3) Slavoj Žižek, *le Spectre rôde toujours*, Nautilus.

Nicolas Bourriaud, auteur notamment de *Esthétique relationnelle* (*Les Presses du réel*, 1998), et de *Radicaire* : pour une esthétique de la globalisation (*Denoël*, 2009), est directeur de projet du futur centre d'art contemporain de Montpellier Métropole, et directeur artistique de la Panacée.

### Mika Rottenberg

Né en/born 1976 à/in Buenos Aires, Argentine  
Expositions personnelles récentes/*Recent solo shows*:  
Magasin 3, Stockholm  
2014 Andrea Rosen Gallery, New York; Rose Art Museum, USA; The Israel Museum, Jérusalem  
2015 Jupiter Artland Foundation, Édimbourg  
2016 Palais de Tokyo, Paris; Galerie Laurent Godin, Paris; BASS Art Museum, Miami  
2017 Skulptur Projekte Münster

## Mika Rottenberg: Work Stations

**It's a fact: the generalized market economy and the digital economy have generated new forms of socialization and organization, particularly in terms of labor. It's also a fact that artists often tend to reference the real in their work. As for Mika Rottenberg, she constructs scenarios that reveal the immense digital and immaterial assembly line that human activity constitutes today. Her work will be on view from June 23 through September 11 at the Palais de Tokyo in Paris.**

As soon as they entered the show, visitors to the 1993 Whitney Biennial were hit in the face by blurry images shot at night in the streets of Los Angeles. This video showing the police beating an African-American named Rodney King was not an artwork but documentary footage filmed by a man named George Holliday, to my knowledge the first "exhibit," in the juridical sense of a piece of evidence, to be

shown at an exhibition. This event could be considered the primal scene of much of the art produced over the following decades, or at least the key, in the musical sense of the word, of artists' relationship with reality during the 1900s and 2000s. The theme of the Whitney show was a shift in the relationship between art and reality, with art now indexed to reality. In her *New York Times* review Roberta Smith observed, with a certain surprise, something that was soon to become the currency: "With its persistent references to race, class, gender, sexuality, the AIDS crisis, imperialism and poverty, the work on view touches on many of the most pressing problems facing the country at the dawn of the Clinton Administration and tries to show how artists are grappling with them." Whereas previously artists had been inclined to depict the real, enter into a rivalry with it or even just create it, now they felt obliged to track it, reveal it and even put their

« Tropical Breeze » (Felicia). 2004



work under its authority. An amateur video filmed haphazardly by a hidden and frightened witness—was that the *Raft of the Medusa* or the *Burial at Ornans* of the late twentieth century? It was certainly the case that this simple capture of reality represented an unprecedented conjunction between an event and an emblematic form, a reality and a mode of representation, which heralded the aesthetic debates to come. For instance, the documentary spirit was to dominate the 2002 documenta.

### BODY PRODUCTS

Three years after that I first saw Mika Rottenberg's work at an exhibition called *Greater New York* at P.S.1. The aesthetics of her installation *Tropical Breeze* (2004) turned out to be the total opposite of the documentary values then in vogue. Screened in the back of a van, a film in saturated colors showed women with non-standard bodies doing strange sorts of work, mechanically and in silence. Their almost disembodied, repetitive movements and the narrow and oppressive spaces in which they worked, with beads of sweat symbolizing the imbrication of their personal self and their existence in the workforce, were elements that made *Tropical Breeze* immediately disturbing in a way that contrasted sharply with the Pop ambience and corporate quality of the images. From the start Rottenberg's work has seemed like a muffled voice emitted from inside a system, as though a virus had produced a mash-up of the totality of the footage from existing corporate documentaries, from which there emerged nothing but the most basic secretions—liquid, gas, smoke, big and little balls. We never know exactly what these workplaces are making, even though we follow the production process step by step in room after room.

In *L'Établi*, a book describing his experience as a production line worker, Robert Linhart wrote, "Renault factories don't produce cars, they produce relationships between human beings." (1) Rottenberg's video installations feature bodily excretions, especially sweat ("the body's juice," as the French expression goes), that for this artist represent the essence of human beings. The real object of work is the body of the worker, its deformation by the labor process and its incompatibility with the physical world around it. The presentation of non-standard women's bodies, an homage to the work of women artists of the 1960s and 70s like Ana Mendieta, is also an abrasive comment on the standardization imposed by the working world in general. Rottenberg's women may weigh three hundred kilos, stand two meters tall, or sport unusually long hair, but it is their tools and working conditions that seem monstrous. "I work," she explains, "with women who use their bodies as means of production—they



are athletes, bodybuilders and wrestlers. [...] my work objectifies them, I literally make an object out of them." (2). Seen from this angle, Rottenberg's visual universe can be compared to that of other artists of her generation who question femininity and supposedly universal norms, from modernism to their representation in advertising and, of course, in the workplace. Woman-as-object was the cardinal figure in Pop Art and the fascinating theme of the counter-representations made by non-mainstream artists such as Marjorie Strider, Emily Waxell and, once again, Mendieta. Mass-produced women and female body parts are figures through which women artists critically interiorize the male gaze. They are also a major theme in the performance art privileged by people like Lili Reynaud Dewar, who explores issues similar to those taken up by Rottenberg, a direct dialogue between the body and the object, the human metabolism and social norms. The work of both these artists is marked by a choreographed confrontation: Rottenberg with labor, Dewar with historical narratives

Cette page / this page:

« NoNoseKnows (Pearl Shop variant) », 2015.  
Installation vidéo (22 min) et sculpture.  
Œuvre présentée à la Biennale de Venise, en 2015.  
(Court. Andrea Rosen Gallery, New York).

### WORK AND ITS DOUBLE

Since the 1990s artists have often represented the working world as cruel, humiliating and absurd with its assembly-line production of human beings. Santiago Sierra makes photos documenting performances that starkly bring out the violent logic of capitalism, a kind of generalized prostitution: anyone can be paid to do anything. The figure of the immigrant is omnipresent in his somber tableaux of exploitation, just as it is in Rottenberg's work. The definition of labor by its waste products and the painting of human beings as victims of the process of production are themes shared by artists like Paul McCarthy, whose debt to Beckett is too often overlooked. In *Heidi*, a video installation made with Mike Kelley in 1992, we also see basic elements of Rottenberg's world, such





as the claustrophobic settings and grotesque characters, half-human and half-puppets, performing absurd and difficult-to-identify actions. The figure of Heidi could stand in for Rottenberg's whole cast of characters. Further, the video was screened inside the same set where it was shot, just as she shows her videos inside installations where viewers feel like they have become characters in the film they are watching. McCarthy, following principles common among his generation, plays the parts himself in most of his pieces. He is above all a performer. But another thing he shares with Rottenberg is an obsession with excrement, body fluids and vicious liquids in general (seen once again in the painting process illustrated in the 1995 video *The Painter*).

John Miller has also explored the excremental dimension of business in his work in which a myriad of junk items is stuck in a brownish impasto. Basing himself on Karl Marx's theory of value, between 1985 and 1995 he showed paintings and sculptures that clearly pose the question of the per-

verse evolution of the relations between human beings and their environment. Focusing on the snatches of leisure time accorded to wage workers during working hours, in 1994 he began a project called *Middle of The Day*, documenting people's behavior during their lunch break in whatever city Miller happened to find himself in at the time. It's no accident that the subject of leisure is so common in today's art, since it allows artists to demonstrate the degree to which work is seeping into our off-hours, especially as digital technologies erase the boundaries that once held back the working day. Pierre Huyghe founded the "Association des temps libérés" (Freed Time Association) in 1995 to explore this phenomenon. His recent shows highlight labor performed by dogs, bees, bacteria and other non-human living beings in order to activate our mental antibodies: if work norms have completely taken over the human race, it is through a process of the activation of free time that human beings can reclaim their autonomy.



### A FORMAL MATRIX

The whole world seems to be changing into an immense immaterial assembly line right before our eyes. As a visual and mental matrix, the organization of production as theorized by Taylor at the end of the nineteenth century has crumbled, inundating the ensemble of human activities in a digital form, linking production and consumption, leisure and work. That's the image Rottenberg seeks to capture. Not the industrial apparatus in itself, but its scattering into each and every aspect of our lives. Rottenberg's scenarios emphasize the impossibility of any totalization: if we stick to the production process we lose sight of its finality, and if we consider the finality, it's too lacunar to get us anywhere. Rottenberg does not allow us to see the object the machinery revolves around. She compartmentalizes and isolates; red herrings proliferate. The take-home for the viewer is the notion of an organic machinery, a biopower that controls our secretions as well as our everyday acts, and a Fordist society, organized on the model of a factory. Slavoj Žižek calls the unemployed the emblematic figure of the contemporary proletariat, but he hesitates about the category "immaterial" work. "Must we insist on the fact that only those who participate in the real, material process of production represent the proletariat? Or will we take that fateful step that consists of accepting the fact that symbolic workers are today's real proletarians?" (3) In a way, Rottenberg designates each of us a "symbolic worker." Dragging her silence into the caves, cellars, attics and sinister shacks that form the backdrops of her installations, she represents human beings as a kind of Lacanian "objet petit a" of the contemporary world. In other words, a statistical variable, a grotesque figure placed in magnifying aquariums. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) In this book, published in 1978 by Éditions de Minuit, Robert Linhart, a member of the Maoist Gauche Prolétarienne, recounts his experience as an intellectual who has chosen to become embedded in a factory as a worker.

(2) Interview with Eleanor Heartney, *artpress* no. 377, April 2011.

(3) Slavoj Žižek, *The Specter Is Still Roaming Around*, Arzin, 1998.

Nicolas Bourriaud, the author of *Esthétique relationnelle* (*Les Presses du réel*, 1998), and *Radicant*: pour une esthétique de la globalisation (*Denoël*, 2009), is project director for the future *Montpellier contemporary art museum* and artistic director of *La Panacée*.

En haut/top: « Sneeze », 2012. Still.

(Court. gal. Laurent Godin, Paris). *Single channel video*

Ci-contre //left: Mika Rottenberg.

(Ph. Jessica Chou)