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's Bachelor (ette) machines = Jungesell (inn) enmaschinen

Autor: Celant, Germano

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679716

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

GERMANO CELANT

Mika Rottenberg's BACHELOR(ETTE)

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

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

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

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

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

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

MACHINES*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

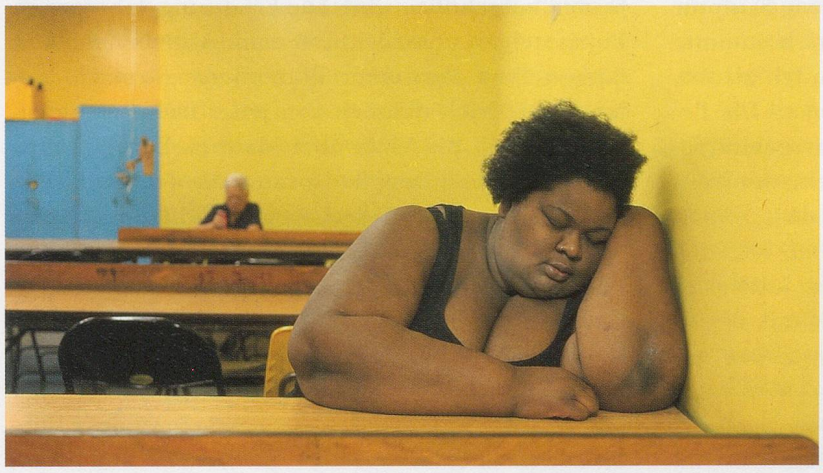
These three spaces and work units represent the meticulous chain of capitalist exploitation—yet, in one of these rooms, a single female worker appears idle; she sleeps with her head on a table, and her feet buried in a bucket of pearls. Her behavior echoes that of the performers Michelle and Sakina,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

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

(Translation: Shanti Evans)

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

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



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

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

Mika Rottenbergs JUNGGESELL(INN)ENMASCHINEN*

GERMANO CELANT

Die Installationen von Mika Rottenberg wechseln von Environment zu Video und wieder zurück. Die Künstlerin erklärt: «In anderen Medien wie Skulptur oder Malerei ist es normal, dass ein Werk bestimmte Abmessungen und Lichtverhältnisse hat. Ich glaube, man sollte es mit Videos genauso halten.»[1] Die Begrenztheit, die Besonderheit und die Unregelmässigkeit ihrer Räume laden den Betrachter ein, das Werk nicht nur mit den Augen, sondern mit allen Sinnen zu erleben – Rottenberg praktiziert eine zugleich biologische, ökologische, psychologische, intellektuelle, historische und soziokulturelle Technik des visuellen Erzählens. Ihre Imaginationsmaschinen setzen Körper in Bewegung, die Körper der Darsteller wie die der Zuschauer, wobei die Distanz zwischen beiden aufgehoben wird. Die Erfahrung der eigenen Physis steigert unser Mitfühlen und Mitleben mit den dargestellten Personen. Rottenbergs Strategie unterscheidet sich deutlich von jener früherer Videokünstler, von Bill Viola über Matthew Barney bis zu Isaac Julien und Douglas Gordon, die dem Publikum einen Platz vor dem Werk zuwies und beide säuberlich getrennt hielt. Dafür finden wir einen ähnlichen Präsentationsmodus bei KünstlerInnen ihrer Generation wie Nathalie Djurberg oder Ragnar Kjartansson, die einen Dialog zwischen skulpturaler Situation und bewegtem Bild in Gang setzen, um eine geistige oder visuelle Auseinandersetzung in ein vitales Erlebnis zu verwandeln.

GERMANO CELANT ist ein italienischer Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator.

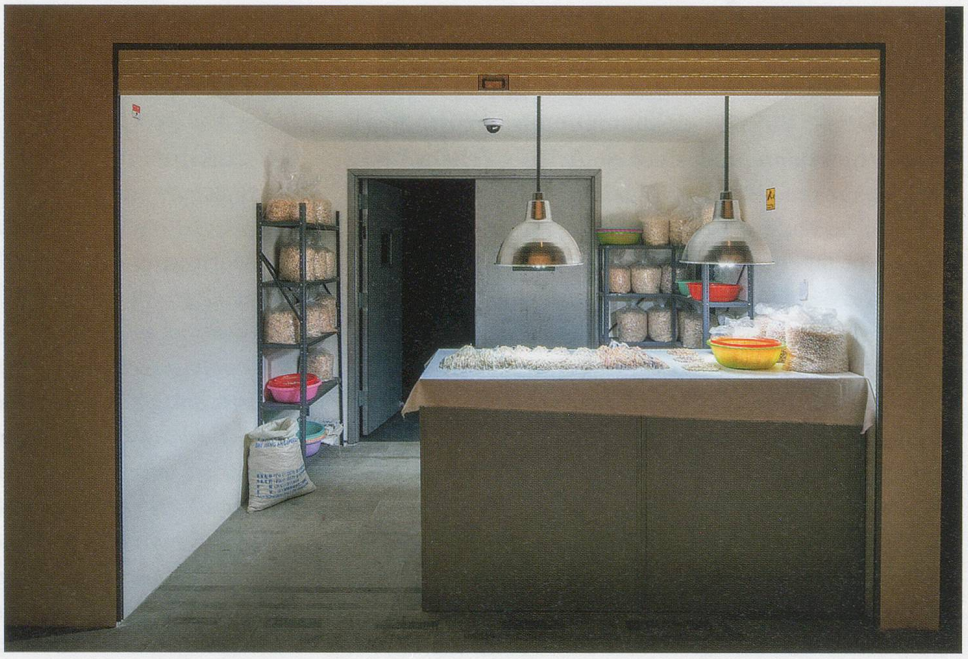
Rottenbergs Videos dokumentieren grösstenteils Frauen in realen und fiktiven Arbeitsverhältnissen. Zumeist führen sie ihre Aufgaben still und alleine in einer Reihe enger Einzelräume aus, in denen sie umständliche mechanische Vorrichtungen aus Flaschenzügen und Seilwinden bedienen. Einigen dieser Handlungen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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

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

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

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

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

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

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