

KĀ ATMEST RAIZES UN MĪLĒT DATORU HOW TO STOP WORRYING AND LOVE THE COMPUTER

Priekšvārds izstādei "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks"

The Amie and Tony James Gallery Nujorkā /

Work-in-progress: Introduction to the exhibition *I am your servant, I am your worker* for the Amie and Tony James Gallery, New York

Alise Tifentāle

Mākslas zinātniece / Art historian

Izstāde "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" vēstī par cilvēka un mašīnas attiecībām 21. gadsimta mākslinieciskajā jaunradē. Ar "mašīnu" šajā gadījumā domāta datoraparatūras, programmatūras un tīklu sistēma, kā arī dažādas digitālu attēlu radīšanas iekārtas un attēlu koplietošanas platformas. Šādas ierīces ir 21. gadsimta "rūpnīcas", universālas mašīnas darbam un vaļas brīžiem, patērētāju iekāres objekti un vienlaikus galvenie ekspluatācijas, kontroles un uzraudzības rīki. Izstādē eksponēti darbi, kas radīti pēc 2000. gada, liekot lietā datorprogrammatūru, aparatūru un tīklus.

"Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" atgriežas pagātnē pie padomju Krievijas avangarda, kura revolucionāro potenciālu, marksisma-ļēninisma ideju interpretāciju un ne mazāk revolucionāro esētēku projicē uz mūsdienu datorizētās mākslas fona, lai piedāvātu jaunu skatījumu un iztīrītu jaunu vēstījumu mākslas vēsturē. Kreisā politiskā domāšana visuresošo *occupy* kustību gaisotnē ir iederīga un vienmēr aktuāla tāpat kā zinātnieku debates par postinterneta mākslu, digitālo ekonomiku un digitālajām humanitārajām zinātnēm.

Pēdējos gados mākslas vēsturnieki un kuratori pievērsušies vēsturiskiem sižetiem par cilvēka un mašīnas attiecībām mākslā, piemēram, Masimiliano Džoni veidojis izstādi "Rēgi mašīnā" (*Ghosts in the Machine*) Nujorkas Jaunajā muzejā (2012). Sperti arī daži soli virzienā, kas nedaudz atgādina produktīvistu domāšanu, piemēram, izstāde "Derīgās mākslas muzejs" (*The Museum of Arte Útil*) Nīderlandes pilsētas Eindhovenas muzejā *Van Abbemuseum* (2013–2014), kurās kurators bija Čārlzs Eše (Charles Esche). Saikne starp produktīvistu saukli "No molberta pie mašīnas" un mūsdienu mašiniziēto mākslu joprojām nav līdz galam izpētīta, un sniegt ieguldījumu šādā izpētē ir izstādes "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" mērķis.

Izstāde parāda mūsdienu datorizētās mākslas prakses vēsturisko ģenealoģiju un stāsta par teorētisku viedokļu apmaiņu tādās tēmās kā mākslas loma un funkcijas digitālajā ekonomikā un kolektīvajā jaunradē. Ekspozīcijas vēsturiskā daļa, izmantojot elektroniskās mūzikas

The exhibition *I am your servant, I am your worker* addresses the relationship between man and machine in the artistic production of the 21st century. In this exhibition, 'machine' is understood as a system of computer hardware, software and networks as well as a variety of digital image-making devices and image-sharing platforms. Such devices are the 'factories' of the 21st century, universal labour-leisure machines, objects of consumer desire and at the same time ultimate instruments of exploitation, control and surveillance. *I am your servant, I am your worker* presents a selection of works made after 2000 that are based on computer software, hardware and networks.

I am your servant, I am your worker revisits the legacy of the Soviet Russian avant-garde and projects its revolutionary potential, its interpretation of Marxist-Leninist ideas and its no less revolutionary aesthetics onto contemporary computer-based artistic practices in order to offer new insights and discuss a new art historical narrative. Leftist political thinking in the light of the ubiquitous 'Occupy' movements is relevant and ever-present, as are academic debates about post-Internet art, the digital economy and digital humanities. Art historians and curators in the past few years have made attempts to provide historical narratives of the man-machine relationship in art, for example, *Ghosts in the Machine* curated by Massimiliano Gioni at the New Museum, New York (2012). There have been some advances in the direction that somewhat echoes Productivist thinking, such as *The Museum of Arte Útil* initiated by Charles Esche at Van Abbemuseum in Eindhoven, The Netherlands (2013-2014). The connection between the Productivist slogan "From the easel to the machine" and today's machine-based artistic production, however, still remains largely unexplored, and to contribute to such exploration is the aim of the proposed exhibit and related programming.

The exhibition proposes a historical genealogy of present-day computer-based artistic practices and theoretical debates surrounding issues such as the role and functions of art in the digital



Cilvēkveidīgi roboti atdarina Kraftwerk dalībniekus, elektroniskās mūzikas celmlaužus / Humanoid robots representing the members of Kraftwerk, pioneers of electronic music 1977

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo



Ļeņingradas Elektronikas institūts, PSRS. Žurnāls *Life* / Leningrad Electronical Institute, USSR. *Life Magazine* 1959

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo

pirmatklājēju 1970. gadā Diseldorfā dibinātās grupas Kraftwerk koncertu novatorisko vizuālo noformējumu, sasaista dažas 20. gadsimta 20. gadu padomju Krievijas produktīvistu idejas ar mūsdieni praksi. Kraftwerk audiovizuālās performances un mūsdieni darbu izlase tiek pasniegtas kā atšķirīgas, taču pamatotas atbildes uz revolucionāro saukli "No molberta pie mašīnas" – tā saucas 1923. gadā izdotā grāmata, ko sarakstījis viens no krievu produktīvisma teorētiķiem Nikolajs Tarabukins.

Mūsdieni darbi sagrupēti trīs tematiskās kopās, kas piedāvā ne-lineāru stāstījumu, pievēršoties cilvēka un mašīnas mijiedarbībai no dažādiem skatpunktiem. Sadaļā "Gaistošais ķermenis" (*The Vanishing body*) atsevišķi cilvēka ķermeņa veidoli izzūd, dodot vietu vienkopu tēliem, kuros jaušami laikā un telpā dominējošie modeļi. "Mašīnredze" (*The Machine vision*) pētī dažus automātiskās attēla pazīšanas un novērošanas sistēmu aspektus, bet izstādes daļa "Cilvēciskais pieskāriens" (*The Human touch*) atklāj tiešu un fizisku mijiedarbību starp skatītājiem un mašīnām, ko viņi iedarbina.

Mākslinieki, kuru darbi skatāmi izstādē:

Vēsturiskā daļa

Gustavs Klucis (1895 Latvija – 1938 Krievija)

Liubova Popova (1889 Krievija – 1924 Krievija)

Aleksandrs Rodčenko (1891 Krievija – 1956 Krievija)

Varvara Stepanova (1894 Krievija – 1958 Krievija)

Kraftwerk (Diseldorfas elektroniskās mūzikas grupa, dibināta 1970. gadā)

"Gaistošais ķermenis"

Džeisons Selavons (*Jason Salavon*, dz. 1970, dzīvo un strādā Čikāgā)

United Visual Artists (Londonas mākslas un dizaina grupa, dibināta 2000. gadā)

economy and collective artistic production. The historical part of the show connects some of the Soviet Russian Productivist ideas of the 1920s to contemporary practices through the groundbreaking designs, performances and stage-sets of Kraftwerk, those pioneers of electronic music founded in Düsseldorf in 1970. The title of the exhibition is borrowed from the single *Die Roboter* (The Robots) from Kraftwerk's album *Die Mensch-Maschine* (The Man-Machine, 1978). The screening of audiovisual performances by Kraftwerk and the selection of contemporary works in the exhibition are presented as diverse but valid responses to the revolutionary call *From the Easel to the Machine*, the title of a book by one of the theorists of Russian Productivism, Nikolai Tarabukin, published in 1923.

The contemporary works in the exhibition are grouped in three thematic clusters that offer a non-linear narrative focusing on the interaction between man and machine from different perspectives. In "The vanishing body", individual images of the human body disappear to give place to aggregate images showing over-arching patterns through space and time. "The machine vision" explores some of the aspects of automated image recognition and surveillance systems. Works in "The human touch" address direct and physical interaction between spectators and the machines that they activate.

List of participating artists:

Historical part

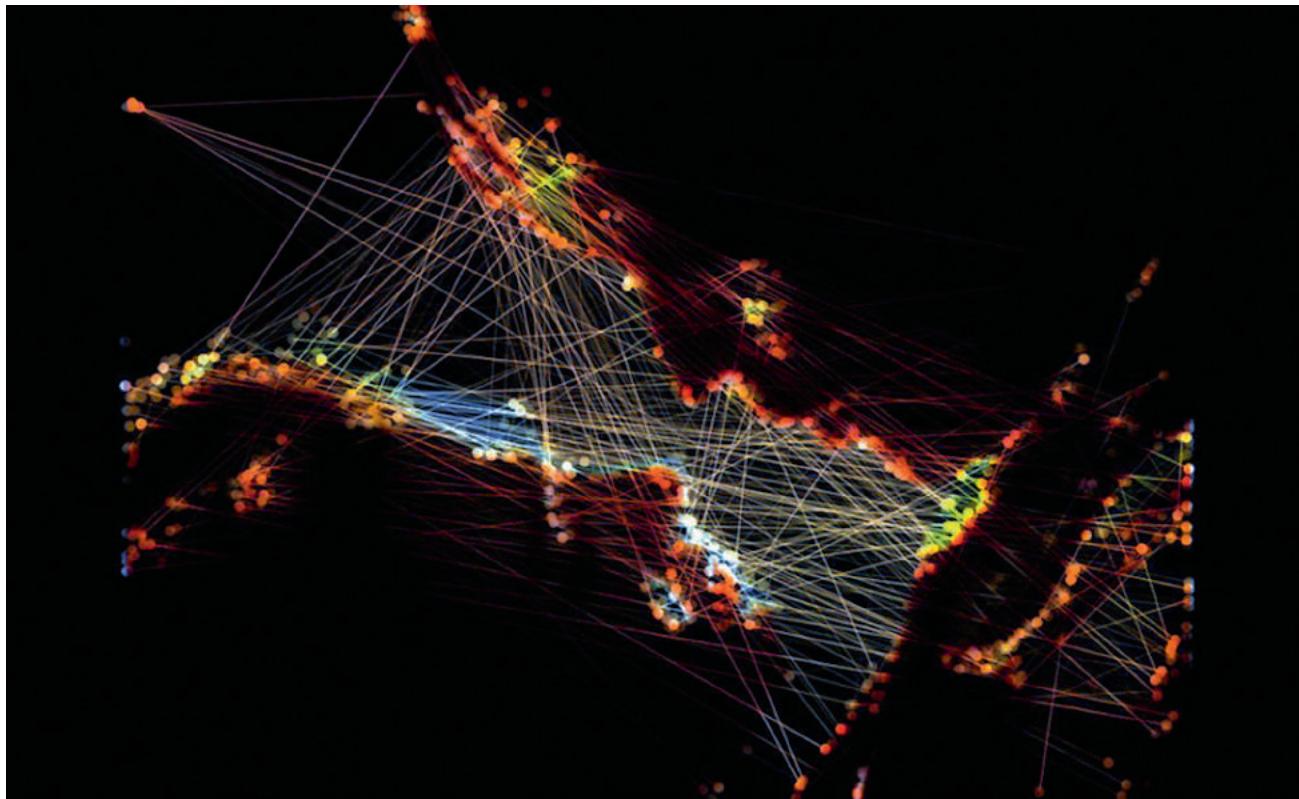
Gustavs Klutsis (1895, Latvia – 1938, Russia)

Liubov Popova (1889, Russia – 1924, Russia)

Aleksandr Rodchenko (1891, Russia – 1956, Russia)

Varvara Stepanova (1894, Russia – 1958, Russia)

Kraftwerk (Düsseldorf-based electronic music group, founded in 1970)



Rodžers Lüks Djūboiss. Sküpsts. Video /
Roger Luke DuBois. Kiss. Video
2010

Foto no publicitātēs materiāliem / Publicity photo
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist

"Mašīnredze"

Rodžers Lūks Djūboiss (*R. Luke DuBois*, dz. 1975, dzīvo un strādā Nujorkā)
Deivids Rokebijs (*David Rokeby*, dz. 1960, dzīvo un strādā Toronto)

"Cilvēciskais pieskāriens"

Nova Džanga (*Nova Jiang*, dz. 1985, dzīvo un strādā Losandželosā)
Rafaels Losano-Hemmers (*Rafael Lozano-Hemmer*, dz. 1967, dzīvo un strādā Monreālā).

Kāpēc mīlēt datoru?

Mākslas pasaule gan agrāk nelabprāt atzina, gan joprojām negribīgi pienem datorizēto jaunradi. Agrīnie mākslinieciskie eksperimenti ar lievdatoriem 20. gs. 50. un 60. gados, kā novērojis mākslas vēsturnieks Grānts Teitors (*Grant Taylor*), "izraisīja nolidzošu, balīplīnu vai vienaldzīgu reakciju", un tos "noraidīja kā aukstus un bezdvēseliskus".¹ Debates, kas turpinājās nākamajos gadu desmitos, ļoti atgādina tikpat skeptisko un negatīvo reakciju uz fotogrāfijas izgudrošanu 19. gadsimtā – mašīnradīta māksla nekādi nav uzskatāma par īstu mākslu, un mums jāaizstāv mākslas joma pret mehāniskām ietaisēm, kas tiecas aizstāt mākslinieka gēniju. Lai gan pāris pēdējās desmitgadēs visas vadošās mākslas institūcijas un visi muzeji ir mēģinājuši mainīt šo paradigmu, izdomu un šaubu ēna joprojām paliek.² Daudzas no izstādes "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" sniegtajām mākslinieciskajām un teorētiskajām pieejām bieži tiek atstumtas malā, dēvējot tās par "jaunajiem medijiem" vai "elektronisko mākslu", tādējādi tās pastāv gandrīz vienīgi specializētu festivālu, biennāļu un galeriju aprite³. Šāda atstumtība ierobežo skatītāju loku un tātad arī kritisko diskusiju līdz šaurai speciālistu un piederīgo grupai, izvairoties no domu apmaiņas ar mākslas vēsturniekiem, mākslas kritiķiem, kuratoriem, kā arī ar jauno, lai gan dažbrīd neskaidro digitālo humānitāro zinātņu jomu. Šī izstāde tiecas nodrošināt vietu un laiku šādai mijiedarbībai.

Izstādes nosaukums aizgūts no vācu elektroniskās mūzikas pamatlīcēju *Kraftwerk* 1978. gada ietekmīgā albuma "Cilvēkmašīna" (*Die Mensch-Maschine*) singla "Roboti" (*Die Roboter*). "Robotos" šīs rindas deklamē datormodificēta balss krievu valodā: *Я твой слуга, Я твой работник.*⁴ Tās stāsta par robotu kā cilvēka kalpu, mašīnu, kas ir programmēta veikt cilvēka uzdotos uzdevumus; tomēr vienlaikus šai mašīnai piešķirta varēšana, personība, ego no pirmās personas skatpunkta, kas liek noprast, ka tai piemīt zināmas prāta spējas un emociju līmenis, lai vismaz atdarinātu cilvēka prātu. *Kraftwerk* dalībniekus bieži attēlo kā cilvēkveida robotus – mašīnas, kurās imitēts cilvēka ķermenis. Turklāt citētās rindas atgādina par 20. gs. 20. gadu padomju Krievijas avangarda mākslu, it īpaši produktivismu, kas ievērojami ietekmējīs vizuālās izteiksmes formas, kuras *Kraftwerk* izvēlējušies savu albumu vākiem un performancēm.

"Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" pievērsas cilvēka un mašīnas attiecībām datorizētajā mākslā kopš 2000. gada. Izraudzītie mākslas darbi jāskata kā tieša vai netieša reakcija uz krievu produktīvisma

The Vanishing body

Jason Salavon (b.1970, lives and works in Chicago)
United Visual Artists (London-based art and design group, founded in 2000)

The Machine vision

R. Luke DuBois (b.1975, lives and works in New York)
David Rokeby (b. 1960, lives and works in Toronto)

The Human touch

Nova Jiang (b. 1985, lives and works in Los Angeles)
Rafael Lozano-Hemmer (b. 1967, lives and works in Montreal)

Why love the computer?

The art world has been and still is reluctant to embrace computer-based artistic practices. The early artistic experiments with mainframe computers in the 1950s and 1960s "elicited a negative, fearful or indifferent response" and were "dismissed as cold and soulless", as art historian Grant Taylor has observed.¹ The ensuing debates in the upcoming decades very much recalled similarly sceptical and negative responses to the invention of photography in the middle of the 19th century – machine-made art can in no way be considered real art, and we have to protect the realm of art from mechanical apparatuses striving to replace the genius of the artist. Even though during the last couple of decades paradigm-shifting advances have been made by all leading art institutions and museums, an air of suspicion and doubt still lingers.² Many of the artistic and theoretic approaches that this exhibition introduces are often marginalised as 'new media' or 'electronic art' and thus exist almost exclusively within a circuit of specialised festivals, biennales and galleries.³ This marginalisation tends to limit the audience and therefore the critical debate to a narrow group of specialists and insiders, escaping interaction with art historians, art critics and curators as well as the emerging, if sometimes vague, field of digital humanities. The exhibition *I am your servant, I am your worker* aims to provide a place and time for such interaction.

The title of the exhibition is borrowed from the single *Die Roboter* by the German pioneers of electronic music *Kraftwerk* from their highly influential album *Die Mensch-Maschine* (1978). In *Die Roboter*, these lines are recited by a computer-modified voice in Russian: *Я твой слуга, Я твой работник* (Ya tvoi sluga, Ya tvoi rabotnik).⁴ These lines refer to a robot as a servant of man, a machine that is programmed to perform tasks that man has assigned to it, yet at the same time they give this very machine an agency, a personality, an ego via the first-person perspective, implying a certain level of mental-emotional capacity to at least mimic the human mind. The members of *Kraftwerk* themselves often are represented by humanoid robots – machines that mimic the human body. In addition, these lines suggest a reference to the legacy of the Soviet Russian avant-garde of the 1920s, Productivism in particular, that



Kraftwerk. Albumu vāki /
Kraftwerk. Selected album covers
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos

teorētiķu un mākslinieku revolucionārajām idejām – šo modeli *Kraftwerk* piedāvāja 20. gs. 70. un 80. gados. Ekspozīcijas kontekstā mašīna ir datoraparatuŗas, programmatūras un tīkli, kā arī dažādu digitālu attēlu radīšanas iekārtu un attēlu koplietošanas platformu sistēmas. Šādas ierīces ir 21. gadsimta "rūpnīcas", universālas mašīnas darbam un vaļas brīziem, patērētāju iekāres objekti un vienlaikus galvenie ekspluatācijas, kontroles un novērošanas rīki. Izstāde iepazīstina ar māksliniecisko praksi, kam, šķiet, ir vairāk kopīga ar zinātnisko pētniecību, mašīnbūvi, programmēšanu, datu analīzi, žurnālistiku vai komunikācijas studijām nekā ar mums pazīstamo mākslas radīšanu mākslinieka darbnīcā.

Dažas cilvēka un mašīnas attiecību šķautnes, ko rosina izstādes mākslinieki, apstrīd vai apstiprina noteiktus darba modeļus digitālajā ekonomikā, datu iegubes un novērošanas tehnoloģiju izmantošanā, algoritmu procesu, datorredzes un automatizētas attēla analīzes un pazīšanas programmatūru lietojumā. Galvenā vērība veltīta tam, ko kādreizējie industriālās mākslas pārstāvji droši vien būtu dēvējuši par mākslas "radīšanas un izplatīšanas mehanizētiem un kolektīviem veidiem"⁵. Izrādās, ka daudzas padomju Krievijas mākslas vēsturnieka un teorētiķa Nikolaja Tarabukina idejas, kuras izklāstītas produktīvisma manifestā "No molberta pie mašīnas", dīvaini atbalsojas mūsdienu mākslas praksē un domu apmaiņā, kas saistās ar mākslas radīšanu digitālajā ekonomikā. Savulaik produktīvisma mākslinieki un teorētiķi polemizēja, aizstāvot jaunu daiļrades veidu, kad jāpamet molberts un jāķeras pie mašīnas. Viņi vienīgi nevarēja paredzēt, kā tieši pēc 2000. gada cilvēks mijiedarbosies ar mašīnu, proti, kā cilvēka veikto datu ievadi analizēs, sintezēs un citādi apstrādās datora programmatūrā un / vai izplatīs datortīklos.

Šajā ievadā daži visbūtiskākie cilvēka un mašīnas attiecību aspekti mūsdienu datorizētajā mākslā ir izklāstīti no mākslas vēstures stāstījuma viedokļa, kas nedaudz atšķiras no Rietumu mācību grāmatu kanoniem. Kopš 2000. gada atsevišķi elementi plašākā diskusijā par cilvēka un mašīnas attiecībām ir iztirzāti zinātniskos rakstos, konferencēs un muzeju izstādēs, taču šie elementi vēl nav saplūduši kopā, lai veidotu skaidru vēsturisku stāstijumu, kas sasaistītu datorizētās mākslas praksi ar agrīnā 20. gadsimta vēsturiskajiem avangarda virzieniem.

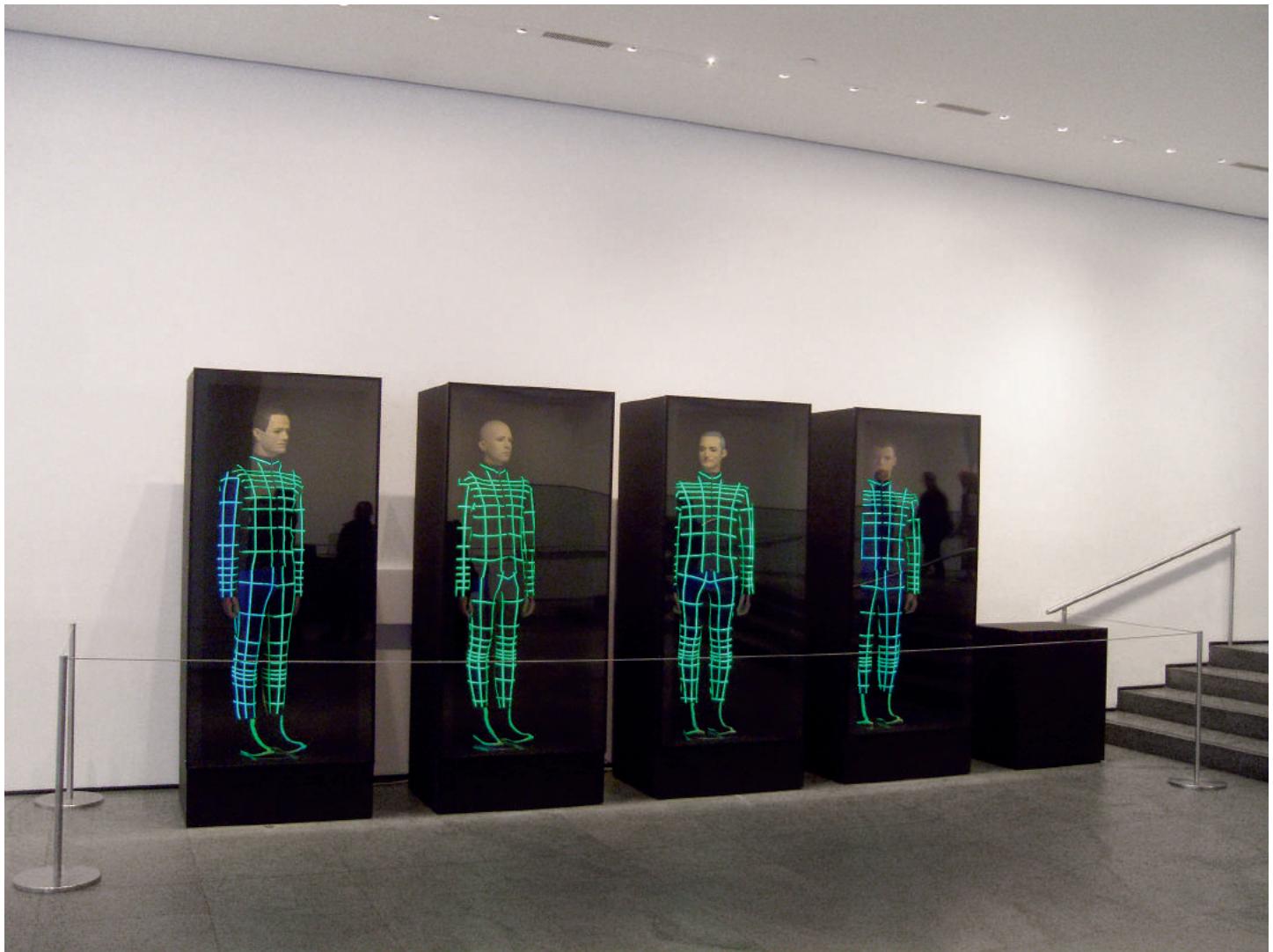
has greatly influenced the forms of visual expression chosen by *Kraftwerk* for their album covers, stage designs and visual components of their live performances.

I am your servant, I am your worker addresses the man-machine relationship in computer-based art made since 2000. The selected artworks are viewed as a direct or indirect response to the revolutionary ideas of the Russian Productivist theorists and artists as well as a continuation or development of the complex model of such a relationship proposed by *Kraftwerk* in the 1970s and 1980s. In the context of this exhibition, the machine is understood as a system of computer hardware, software and networks as well as a variety of digital image-making devices and image-sharing platforms. Such devices are the 'factories' of the 21st century, universal labour-leisure machines, objects of consumer desire and at the same time ultimate instruments of exploitation, control and surveillance. The exhibition introduces artistic practices that seemingly have more in common with scientific research, engineering, programming, data analysis, journalism or communication studies than the studio art practice as we know it.

Some aspects of the relationship between man and machine that artists participating in *I am your servant, I am your worker* are activating include questioning or affirming certain models of labour in the digital economy, use of data mining and surveillance technologies, application of algorithmic processes, computer vision and automated image analysis and recognition software. The exhibition focuses on what the historical Productivists perhaps would have called "mechanised and collective forms of production and distribution" of art.⁵ It turns out that many of the ideas that the Soviet Russian art historian and theorist Nikolai Tarabukin mapped out in the manifesto of Productivism *From the Easel to the Machine* (1923) are eerily echoed in present-day artistic practices and debates surrounding artistic production within the digital economy. The historical Productivists argued for a new mode of artistic production, for the abandonment of the easel in favor of the machine. But they could not foresee the exact ways in which man would interact with the machine after 2000, i.e. the ways in which human input is analysed, synthesised and otherwise processed by computer software and/or distributed via computer networks.

This introduction maps out some of the most relevant aspects of the man-machine relationship in contemporary computer-based art from a perspective of an art historical narrative that slightly differs from the Western textbook canon. Separate elements of a broader discussion regarding the relationship between man and machine have been addressed in scholarly writing, conferences and museum exhibits since 2000, but these elements have not yet come together in the shape of a distinct historical narrative connecting meaningfully the contemporary computer-based artistic practices with the historical avant-gardes of the early 20th century.

For instance, there is an ever-present interest in the artistic production of post-revolutionary Russia. Constructivist and Productivist



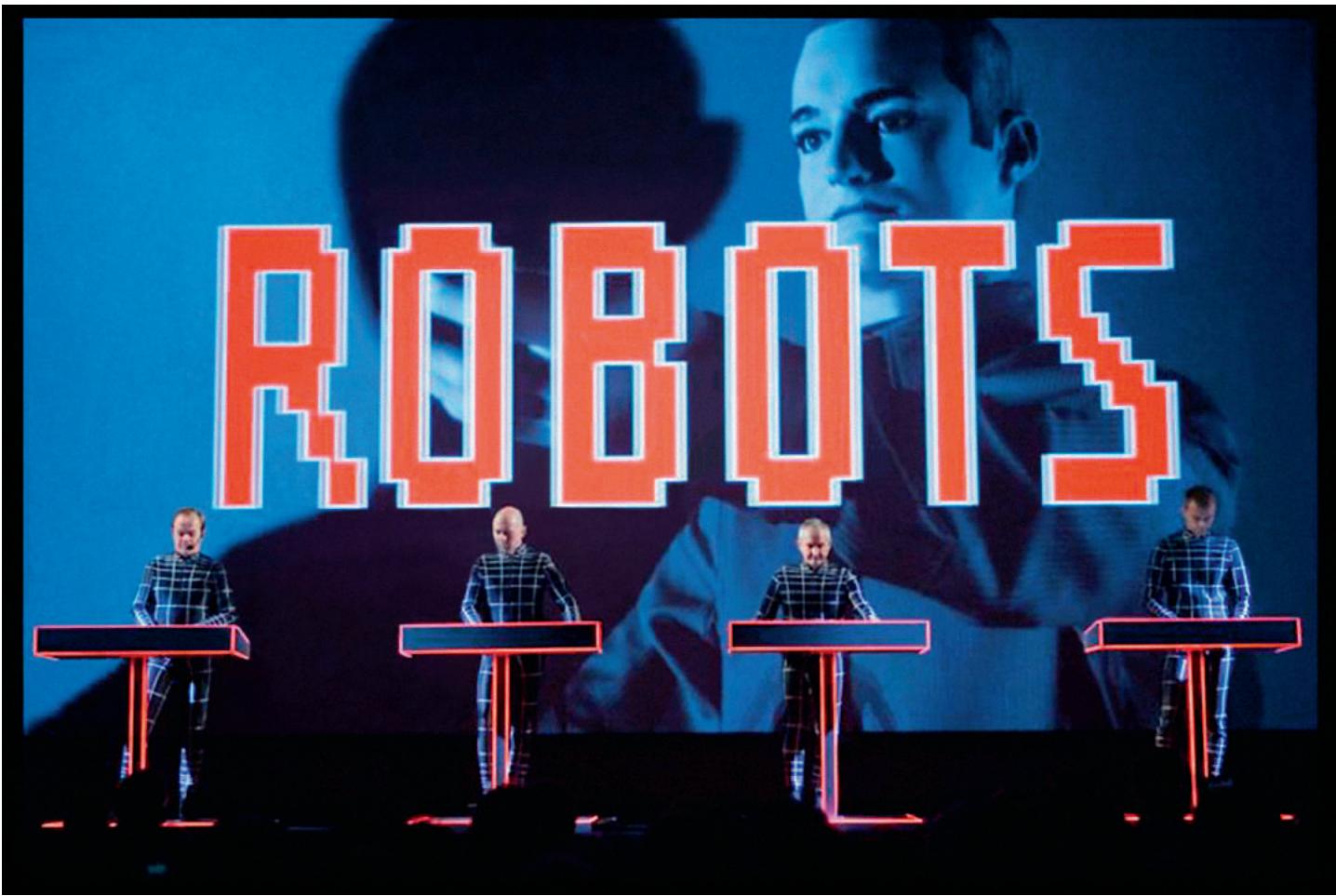
Skats no izstādes *Kraftwerk – Retrospective 1 2 3 4 5 6 7 8* MoMA 2012. gada 10.–17. aprīlī /
View from the *Kraftwerk – Retrospective 1 2 3 4 5 6 7 8* exhibition at MoMA, April 10–17, 2012

Foto / Photo: Alise Tīfentāle
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
Pateicība māksliniekiem un MoMA / Courtesy of the artists and MoMA

Piemēram, joprojām nezūd interese par pēcrevolūcijas Krievijas mākslu. Konstruktīvistu un produktīvistu darbiem nepārtrauki pievēršas Eiropas un ASV mākslas muzejos, un tie ir redzami plāsās grupu ekspozīcijās un pārskata izstādēs. Tomēr šiem darbiem piemītošais revolucionārais potenciāls un politiskās idejas nav dzīlāk pētītas. No šāda viedokļa "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" vēlreiz atgriežas pie šī mantojuma, lai to retrospektīvi skatītu caur mūsdienu sociāl-ekonomisko procesu objektīvu un raudzītos, kā agrīnā 20. gadsimta marksisma-leninisma politiskās idejas var savietot ar mūsdienu norisēm, lai rastu jaunas atklāsmes un izdarītu jēgpilnus secinājumus. Viens no neseniem paraugiem ir izstāde "Rodčenko un Popova: definējot konstruktīvismu" (*Rodchenko & Popova: Defining Constructivism*), kas notika Tate Modern Londonā (2009. gada 12. februāris – 17. maijs).⁶

works in general are constantly revisited in art museums in Europe and the U.S., and their work is visible in large group exhibits and survey shows. The revolutionary potential and political ideas inherent in these works, however, largely remain unexplored. *I am your servant, I am your worker* in this aspect aims to revisit this heritage once again, to view it retrospectively through the lens of today's socioeconomic developments and see how the Marxist-Leninist political ideas of the early 20th century can be projected onto contemporary processes in order to find new insights and make meaningful connections. One of the recent examples was the large-scale exhibition *Rodchenko & Popova: Defining Constructivism* at Tate Modern, London (February 12 – May 17, 2009).⁶

The heritage of Productivism was explored in a seminar titled *The New Productivisms*, organised by the Barcelona Museum of

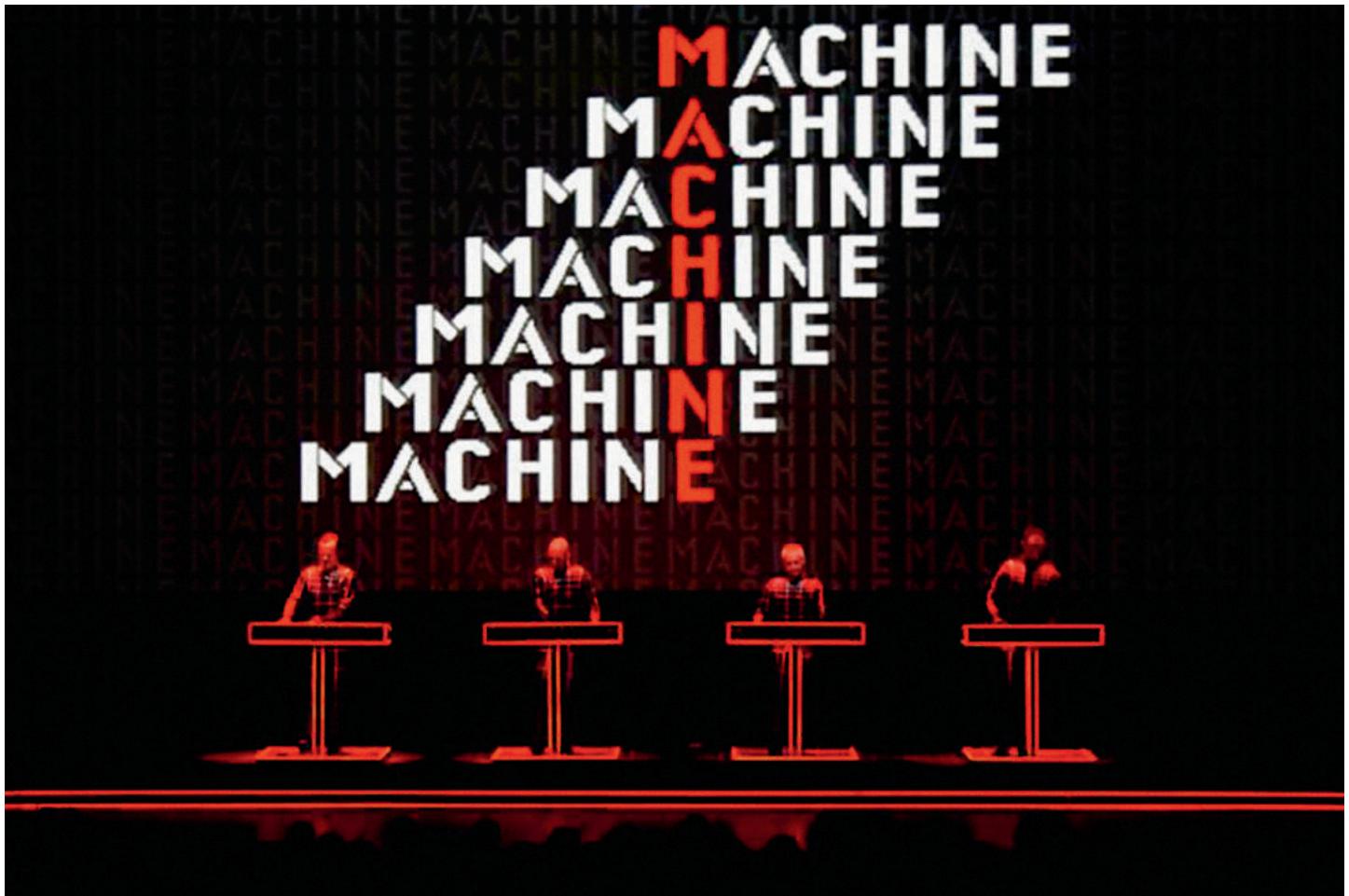


Kraftwerk. Skats no performances /
Live performance shoot

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
Pateiciba māksliniekiem / Courtesy of the artists

Produktīvisma mantojums tika pētīts seminārā "Jaunie produktīvismi" (*The New Productivisms*) Barselonas Modernās mākslas muzejā (MACBA, 2009. gada 27.–28. marts), un pēc tam iznāca zinātnisku rakstu krājums.⁷ Šajā seminārā mākslinieki, kultūras teorētiķi, kinorežisori, politiskie aktivisti un mākslas vēsturnieki sprieda par produktīvisma vēsturisko mantojumu. Dalībnieku vidū bija Devins Fors (*Devin Fore*), Kristīna Kaiere (*Christina Kiaer*), Dmitrijs Vilenskis (*Дмитрий Виленский*), Makrolab un Hito Šteierla (*Hito Steyerl*). Turklāt produktīvistu iedvesmota teorētiskā doma parādās filosofa Geraldra Rauniga (*Gerald Raunig*) un mākslas vēsturnieka Džona Robertsa (*John Roberts*) darbos.⁸ Digitālās ekonomikas tehnoloģiskais aspekts un mākslinieka loma un funkcijas tajā ir iztirzāti teorētiskos rakstos, un tiem pievēršas mākslas praksē, ko dažreiz dēvē par postinterneta mākslu vai postinterneta kultūru. Šie ir noderīgi termini, lai gan to neskaidrība bieži ierobežo domu apmaiņu tīmekļa lietošanas šaurajā lauciņā. Šāda nepilnība liecina par to, ka mākslas vēstures jomā trūkst labāka, piemērotāka vārdru krājuma, lai kritiski un ražīgi diskutētu par mūsdienu datorizēto mākslu. Viens no postinterneta diskusijas izcīlākajiem dalībniekiem ir mākslinieks Ārtijs Vīrkants (*Artie Vierkant*),

Contemporary Art (MACBA, March 27 – 28, 2009), which resulted in a publication of scholarly articles.⁷ This seminar involved artists, cultural theorists, filmmakers, political activists and art historians debating the political and aesthetic legacy of Productivism; among the participants were Devin Fore, Cristina Kiaer, Dmitry Vilensky, Makrolab and Hito Steyerl. Furthermore, Productivist-inspired theoretical thinking is present in recent writings by philosopher Gerald Raunig and art historian John Roberts.⁸ The technological aspect of the digital economy and the artist's role and functions within it have been addressed in theoretical writings and actual artistic practices that sometimes are referred to as Post-Internet art or Post-Internet culture. These are useful terms, although their vagueness often limits discussions to a narrow field of web-based practices. Such a shortcoming points to a lack of better, more suitable art historical vocabulary for a critical and productive debate about contemporary computer-based artistic practices. One of the most prominent voices in the Post-Internet debate is artist Artie Vierkant, whose theoretical article *The Image Object Post-Internet* (2010) has been widely discussed.⁹ An emerging and energetic voice belongs to Omar Kholeif,



Kraftwerk. Skats no performances /
Live performance shoot

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist

kura teorētiskais raksts "Tēla objekts pēcinterneta laikmetā" (*The Image Object Post-Internet*, 2010) ir plaši apspriests.⁹ Kļuvusi dzirdama vēl kāda enerģiska balss – tas ir Londonas Vaitčepelas galerijas mākslinieks un kurators Omars Holeifs (*Omar Kholeif*), kura redakcijā izdotais krājums "Jūs esat šeit: māksla pēc interneta" (*You Are Here: Art After the Internet*, 2014) piedāvā daudz jaunu iespēju tālākai pētniecībai un domu apmaiņai.¹⁰

Cilvēka un mašīnas attiecību attēlojumam 20. gadsimta mākslā veltītas vairākas nesenās mākslas izstādes. Kā jaunāko no tām var minēt Ričarda Hamiltona (*Richard Hamilton*) ekspozīcijas "Cilvēks, mašīna, kustība" (*Man, Machine and Motion*, 1955) rekonstrukciju ICA Londonā (2014. gada 12. februāris – 6. aprīlis).¹¹ Turklat dāzs kurators izmēģinājis spēkus virzienā, kas nedaudz atgādina produktīvistu domāšanu, piemēram, Čārlzs Eše īstenoja jau minēto ambiciozo projektu "Derīgās mākslas muzejs" *Van Abbemuseum* Eindhovenā (2013. gada 7. decembris – 2014. gada 30. marts).¹²

Ievērojot visas nesenās diskusijas un notikumu gaitu, izstāde "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" ir iecerēta kā tieša reakcija uz Nujorkas Jaunā muzeja izstādi "Rēgi mašinā" (2012. gada 18. jūlijs –

artist and curator at the Whitechapel Gallery, London, whose edited volume *You Are Here: Art after the Internet* (2014) opens up numerous new avenues of further research and discussion.¹⁰

The man-machine relationship in 20th-century art has been revisited in several recent art exhibitions. The reconstruction of Richard Hamilton's *Man, Machine and Motion* (1955) at ICA, London, can be mentioned as the most recent example (February 12 – April 6, 2014).¹¹ In addition, some speculative curatorial advances have been made in a direction that somewhat echoes Productivist thinking, such as the ambitious project *The Museum of Arte Útil* initiated by Charles Esche at Van Abbemuseum in Eindhoven, The Netherlands (December 7, 2013 – March 30, 2014).¹²

Considering all these recent debates and developments, *I am your servant, I am your worker* is conceived as a direct response to the recent show at the New Museum, *Ghosts in the Machine* (July 18 – September 30, 2012), curated by Massimiliano Gioni and Gary Carrion-Murayari.¹³ Whereas *Ghosts* presented the man-machine relationship in a romanticised manner, defining as a 'machine' virtually any mechanical device and depiction thereof from the dystopi-

30. septembris), kuras kuratori bija Masimiliano Džoni un Gerijs Kērions-Murajari (Gary Carrion-Murayari).¹³ "Rēgi mašīnā" atklāja cilvēka un mašīnas attiecības romantiskā manierē, definējot kā "mašīnu" faktiski jebkuru mehānisku ierīci un tās attēlojumu – no distopiskā moku rīka, ko Francs Kafka iztēlojies īsstāstā "Labošanas darbu kolonija" (*In the Penal Colony*, 1914), līdz Tomasa Bairles (*Thomas Bayrle*) sietspiedes grafikām ar autodaļu attēlu kolāžu (1989). Savukārt izstādē "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" mašīna ļoti konkrēti tiek saprasta kā dators. Turklāt šī izstāde aicina izsekot īpašu cilvēku un mašīnas attiecību ģenealoģiju, kas atšķiras no "Rēgiem mašīnā." Džoni savai izstādei izvēlējās ortodoksa dišānisko ciltskoku:

Marsels Dišāns "Lielais stikls" (1915–1923)	Ričards Hamiltons "Cilvēks, mašīna, kustība" (1955)	Haralds Scēmans "Vecpuišu mašīnas" (1975)
---	---	---

Turpretim "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" ierosina uzzīmēt ciltskoku, kurš plešas pāri nedaudz pašaurajām Rietumu elitārās, ap Dišānu rotējošās mākslas vēstures robežām un iesniedzas jomās, kur māksla un jaunrade saplūst ar populāro kultūru un to, ko var saukt par parasto ikdienas dzīvi:

Nikolajs Tarabukins "No molberta pie mašīnas"	Kraftwerk "Cilvēkmašīna"	Tīkla kamera <i>Instagram</i> , novērošanas sistēmas, automātiska seju atpazīšana
--	-----------------------------	--

"Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" mērkis ir papildināt izstādes "Rēgi mašīnā" perspektīvu ar atšķirīgu redzējumu un sniegt ieguldījumu teorētiskajā diskusijā, rosinot jautājumus, kam "Rēgos" nav pievērsta uzmanība, piemēram: cilvēka ķermenis (vai tā attēlojums), kas izmantojams kā ar datoru analizējamu un interpretējamu datu avots; mākslinieka – ražotāja loma un funkcija digitālajā ekonomikā; bieži vien neskaidrās attiecības starp darbu un brīvo laiku, ražošanu un patēriņu, mākslu un zinātni utt.

Viens no produktīvisma pamatprincipiem bija mākslinieciskās jaunrades iekļaušana ikdienas dzīvē, atsevišķas mākslas jomas likvidēšana gan attiecībā uz tās radīšanu, gan patēriņu. Datorizētajiem medijiem īstenībā ir izdevies to likvidēt vismaz tādā ziņā, ka vienu un to pašu aparātu bieži lieto, lai radītu un patērētu gan mākslu, gan nemākslu. Visi izstādes "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks" darbi tapuši, izmantojot tās pašas darba / atpūtas mašīnas (piem., programmatūra, tīklam pieslēgti datori un kameras), ko lieto citos ražošanas veidos – tostarp filmu uzņemšanā, bet ne tikai –, videospēlēs, popmūzikas video, novērošanas un drošības sistēmās, veselības aizsardzībā, sociālajos medijos, pētniecībā un citur. Daudzos gadījumos mākslinieks ir tas pats inženieris, programmētājs, datu analītikis, un māksla bieži top, strādājot komandā. Piemēram, sociālie tīkli un attēlu koplietošanas platformas kopā ar vispārpieejamām attēlu radīšanas ierīcēm, tādām kā viedtālruņi, sekmē attēlu radīšanas galīgo



Kraftwerk. Skats no performance / Live performance shoot

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artists

an torture machine envisioned by Franz Kafka in the short story *In the Penal Colony* (1914) to silkscreen prints by Thomas Bayrle with collaged images of car parts (1989), *I am your servant, I am your worker* focuses on a very specific understanding of a machine as a computer. Furthermore, *I am your servant, I am your worker* claims a particular genealogy for the exploration of the man-machine relationship that differs from *Ghosts in the Machine*. Gioni for his exhibition choose an orthodox Duchampian lineage that can be summarised like this:

Marcel Duchamp <i>The Large Glass</i> (1915–1923)	Richard Hamilton <i>Man, Machine, Motion</i> (1955)	Harald Szeemann <i>The Bachelor Machines</i> (1975)
---	---	---

I am your servant, I am your worker instead suggests a genealogy that extends over the somewhat limiting boundaries of the Western, elitist and Duchamp-centred art history and reaches into territories where art and artistic production are merging into the popular culture and what can be called everyday life in general:

Nikolai Tarabukin <i>From the Easel to the Machine</i>	Kraftwerk <i>Die Mensch-Maschine</i>	Web camera <i>Instagram</i> , face recognition and observing system
---	---	--

The aim of *I am your servant, I am your worker* is to add a different perspective to the one that was mapped out in *Ghosts in the Machine* and to contribute to the theoretical debate by mobilising issues that were overlooked in *Ghosts*, such as: the use of the human body (or representations thereof) as a source of data to be analysed and interpreted by computers; the role and functions of the artist as producer¹⁴ in the digital economy; the often confused relationship between labour and leisure, production and consumption, art and science, etc.

One of the basic principles of Productivism was the integration of artistic production in real everyday life, the elimination of a sepa-

demokratizāciju. "Pagātnes teleoloģiskā māksla ieguva savu jēgu tad, kad to atzina individu, savukārt nākotnes māksla iegūs šo jēgu sabiedrības atzinībā. Demokrātiskā mākslā visām formām jābūt sociāli pamatošām," 1923. gadā rakstīja Tarabukins.¹⁴ Turklat viņš uzsvēra domu par "instalāciju", kam jāizstāj savdabīgs, vienreizīgs "mākslas priekšmets". Kā lasāms mākslas zinātnieces Marijas Gofas (*Maria Gough*) rakstā, manifestis "No molberta pie mašīnas" "pasludina "mākslas nāvi, molberta formu nāvi", ko aizstās mehanizētas, kolektīvās radišanas un izplatīšanas triumfs"¹⁵. Visai paradoksāli, taču var apgalvot, ka šādu triumfu vismaz dažos aspektos iemieso izstādē redzamie darbi.

Produktīvisma piekritēju Aleksandru Rodčenko, Varvaru Stepanovu, Ľubovu Popovu un Gustavu Kluča tērpus skices, fotogrāfijas un fotomontāžas iepazīstina ar jauna veida cilvēcisku būtni – mašīnai līdzīgu un funkcionālu, radītu, izmantojot vienkāršotus un neorganiskus elementus. Šie produktīvisti atveidotie ķermenī šķiet kā priekšteči cilvēkmašīnai, kas *Kraftwerk* dziesmā "Roboti" saka, lūk, ko: "Mēs uzlādējam baterijas, un nu mums gana energijas, mēs esam roboti, darbojamies *automatik* un dejojam *mekanik*." (Originālrakstība vedina domāt par vienkāršotu cilvēka valodu, kas pārvērsta iedomātā mašīnvalodā.)

Kraftwerk vizuālais sniegums un jauninājumi mūzikas jomā ir saikne starp 20. gs. 20. gadu padomju Krievijas avangardu un datorizētās mākslas tapšanu, kas aizsākās 20. gs. 70. un 80. gados un pēc 2000. gada ir kļuvusi sevišķi acīmredzama un aktuāla. Būdami pagājušā gadsimta 70. gados produktīvisma iedvesmotas vizuālās estētikas un datorgenerētās mūzikas atdzīšanas celmlauži, *Kraftwerk* arī pašlaik ir īpaši rosiņi un pamanāmi. Grupa regulāri uzstājas visā pasaule, un viņu koncerti tiek rīkoti arī mākslas muzejos – viens no izcilākajiem šādiem pasākumiem bija 2012. gada retrospekcija MoMA, veidota kā astoņu secīgu multimediju izrāžu virkne¹⁶.

Lai cik paradoksāli tas būtu, nesenajā kritiskajā analīzē par *Kraftwerk* daudzviet iedzīvināta produktīvistu vizuālā valoda. Kaut gan tajā nav tiešas atsauces uz krievu avangardu, šāda izteiksme atgādina, ka 20. gs. 20. gados izvirzītās problēmas joprojām ir aktuālas un nav atrisinātas. Teātra vēsturnieks Deivids Petijs (*David Patti*) raksta, ka "tehnoloģijas sekmē un sakārto jauna veida attiecības starp individu, viņa vidi un citiem individujiem. Tādējādi, kā varētu apgalvot, tās rada jaunas būtnes – būtnes, ko tagad pirmkārt un galvenokārt definē atkarībā no to attiecībām ar jaunajām tehnoloģijām. Nav tā, ka šajās performancēs cilvēks pazustu pavisam vai tiktu pilnībā piepulcēts jaunajiem medijiem, kas tiek izmantoti. Drīzāk ir pārdomāta saistība starp cilvēku un mašīnu, un no šīs mijiedarbes rodas jauni priekšstati par cilvēcisko."¹⁷ Tik tiešām cilvēka un mašīnas attiecības ir viens no galvenajiem elementiem *Kraftwerk* jaunradē. Šāda cilvēka un mašīnas attiecību "pārdomāšana" ir arī svarīgākā doma izstādē "Esmu tavs kalps, esmu tavs strādnieks". Visi eksponētie darbi tā vai citādi saistīs ar cilvēka ķermenī un tā sarežģītajām attiecībām ar mašīnu.

Turklāt ideja par tīkla kameru – hibrīdierīci, kas sastāv no novērošanas un viedtāluņa kameras, lietojumprogrammām, attēlu tiešsaistes

rate field of art both in terms of its production and consumption. Computer-based media have virtually succeeded in such elimination at least in the sense that the same hardware and software is very often used to produce and consume what might be called art as well as non-art. All works in the exhibition *I am your servant, I am your worker* are made using the same labour-leisure machines (i.e. software, networked computers and cameras) that are employed in other types of production, including but not limited to fields such as filmmaking, video games, pop music videos, surveillance and security systems, health care, social media, marketing, scientific research, etc. In many cases the artist equals an engineer, a software programmer, a data analyst, etc., and often the art-making involves teamwork.

For instance, social networks and image-sharing platforms together with the general availability of image-making apparatuses such as smartphones contribute to what can be seen as the ultimate democratisation of image-making. "If the teleological art of the past found its meaning in recognition by the individual, then the art of the future will find such meaning in recognition by society. In a democratic art all form must be socially justified," Tarabukin wrote in 1923.¹⁵ Moreover, Tarabukin emphasised the idea of 'installation' that will replace a singular, unique 'art object'. As art historian Maria Gough has put it, *From the Easel to the Machine* "is a declaration of 'the death of painting, the death of easel forms' and the triumph, in their place, of mechanised and collective forms of production and distribution."¹⁶ Paradoxically enough, it can be argued that such triumph, at least in some aspects, is embodied in works presented in the exhibition.

Costume designs, photographs and photomontages by Productivist artists such as Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Liubov Popova and Gustavs Klutsis introduce a new type of human being, machine-like and functional, designed using simplified and inorganic elements. These images of the Productivist body seem to anticipate the man-machine that speaks in *Kraftwerk*'s song *Die Roboter* (1978): "We're charging our battery and now we're full of energy, we are the robots, we're functioning *automatik* and we are dancing *mekanik*" (original spelling refers to the simplification of human language into an imagined machine language).

Kraftwerk in their visual presentation as well as in their musical innovations present a link between the Soviet Russian avant-garde of the 1920s and the rise of computer-based artistic production that started in the 1970s and 1980s and has become especially visible and relevant after 2000. Being pioneers of the revival of the Productivist-inspired visual aesthetic and computer-generated music of the 1970s, *Kraftwerk* are highly present and visible also today. They tour the world on a regular basis and their shows are staged in art museums as well (one of the most notable examples being the retrospective at MoMA in 2012, conceived as a series of eight consecutive multimedia performances).¹⁷ Their performances continue to update and revisit the legacy of the Productivists and Constructivists, employing the latest developments in animation, 3D imaging and stage lighting.

koplietojuma platformām, seju atpazīšanas un attēlu analīzes rīkiem un interneta (intraneta) pieslēguma – iepazīstina mūs ar jauna veida mašīnu, kas vienlaikus darbojas gan kā attēlu radīšanas, gan to koplietošanas iekārta. Var uzskatīt, ka šajā iekārtā īstenojušās produktīvistu fantāzijas, dodot ikvienam iespēju klūt par vizuālas informācijas radītāju un izplatītāju.¹⁸ Tīkla kamera ir mūsdieni rūpnīcas, universālas darba un atpūtas mašīnas, neatņemama sastāvdaļa. Vairums darbu izstādē saistīs ar attēliem, kas ķemti no šādām kamerām, kuras reālā laika režīmā iegūst attēlus no apkārtējās vides.

Produktīvisti pievērsās rūpnīcai kā galvenajai ražošanas vietai industriālajā ekonomikā. Viņi neatlaidīgi apgalvoja, ka šajā vietā jānotiek arī mākslinieciskajai jaunradei, jātop mākslas darbiem. Mūsdieni māksliniekus galvenokārt saista digitālās ekonomikas rūpnīcas, universālās darba un atpūtas mašīnas, ko daudzi no mums vienmēr nēsā sev līdzi. Šī jaunā ražotne – personālais dators un līdzīgas ierīces – ir jaunā ražošanas vieta, ekspluatācijas un novērošanas vieta. Vienlaikus tā ir nenošķirami saplūdusi ar patēriņa vietām, valas brīžu pavadišanas vietām un pati jaunā ražotne kļuvusi par patēriņa vēlmes objektu. Varētu apgalvot, ka 2014. gadā ļaudis savus *iMac*, *iPad* un *iPhone* mīl daudz vairāk, nekā ļaudis 1914. gadā mīlēja kausējamās krāsnis, vērpjamās mašīnas vai kalnrūpniecības urbujus. Ikdienas dzīves lielākā daļa mums nerūp, jo mums jau pirms kāda laika ir iepatīties dators. Viens no produktīvisma teorētiķiem krievu mākslas vēsturnieks Boriss Arvatovs (*Борис Арватов*) 1925. gadā paredzēja, ka taps jauns sociālistisks objekts, kas darbosies "kā sabiedriskais darbspēks, darbariks un darbabiedrs"¹⁹. Mūsdieni elektroierīces var definēt tieši tādiem vārdiem. Vai tas nozīmētu, ka mēs esam īstie produktīvisti, par kādiem sapnoja 20. gs. 20. gadu krievu avangarda mākslas piekritēji? Vai cilvēka mīla pret mašīnu ir likvidējusi atsvešināto darbu? Vai visas teorijas, ko mēs radām ar datoriem kā mūsu darbabiedriem, īstnībā var atspoguļot pašreizējo lietu kārtību?

Kraftwerk: cilvēks, mašīna un mūzika

Izstādē apmeklētājs vispirms noskatās *Kraftwerk* retrospekciju *Minimum-Maximum* (2005). DVD ierakstīti grupas koncerti 2004. gada pasaules tūres laikā. Viņu uzvedumi turpina aktualizēt produktīvistu un konstruktīvistu mantojumu un smelties iedvesmu no tā, izmantojot jaunākos animācijas, trīsdimensiju attēla un skatuves apgaismojušā tehnoloģiju sasniegumus.

Cilvēka un mašīnas attiecības ir viens no izšķirošajiem elementiem *Kraftwerk* mākslinieciskajā un muzikālajā jaunradē. Viņu pašidentificēšanās ar mašīnu, kas metaforiski pārtulkota cilvēkveida robotu tēlos, redzama visur – visās fotogrāfijās, albumu vākos un mūzikas video, kur grupas mūzikus bieži attēlo kā robotus, un daudzās viņu dzīvās uzstāšanās reizēs, kad roboti aizstāj mūzikus uz skatuves, kāmēr skan dziesma. Viņu mūzikā cilvēka balsi nereti pārveido mašīna, un dažreiz tiek izmantota "balss", kas pilnībā ģenerēta ar mašīnu. Izstādēs uzmanības centrā ir arī jauns skatījums par cilvēku un mašīnas attiecībām, jo visi darbi vai nu prasa tiešu mijiedarbību ar cilvēku ķermenī, vai saistīs ar tā attēlojumiem. Turklat izstāde sākas ar *Kraftwerk*

Paradoxical as it might be, much of the recent critical analysis of *Kraftwerk* revitalises the visionary vocabulary of the Productivists, although without making a direct reference to the Russian avant-garde, thus recalling the urgency of issues that were raised in the 1920s and are still valid and unresolved today. For instance, theater historian David Pattie notes that "technology facilitates and structures a new set of relations between the individual, his or her environment and other individuals. In doing so, it creates, it might be argued, new beings, beings who are now defined by their relationship to these new technologies first and foremost. It is not that the human being in these performance events entirely disappears, or is entirely subsumed within, the new media that the events employ; rather, it is that the relation between the human and the machine is rethought – and from this reworking, new ideas of the human emerge."¹⁸ Indeed, the man-machine relationship is one of the pivotal elements of *Kraftwerk's* artistic and musical production. Their self-identification with a machine, metaphorically translated into images of humanoid robots, is ubiquitous in all the photographs, album covers and music videos where they are often represented as robots and in their live performances where robots replace the musicians onstage for the length of the performance of *Die Roboter*. The human voice in their music is often transformed by machine, or a completely machine-generated 'voice' sometimes is used. This 'rethinking' of the man-machine relationship is also the focus of the exhibition *I am your servant, I am your worker*. All works included in the show in one way or another relate to the human body and its complex relationship with the machine.

Furthermore, the idea of the networked camera – a hybrid apparatus consisting of surveillance and smartphone cameras, software applications, online image-sharing platforms, automated face recognition and image analysis tools, and Internet (or intranet) connection – presents a new type of machine, which operates simultaneously as an image-making and image-sharing device. This device can be viewed as a materialisation of the fantasies of the Productivists, giving anyone the possibility to be a producer and distributor of visual information.¹⁹ The networked camera is an integral part of today's factory, the universal labour-leisure machine. Most of the works in *I am your servant, I am your worker* relate to images originating from such a camera, directly sourcing the images from the surroundings in real time.

The Productivists focused on the factory as the major site of production in the industrial economy. They insisted that it is also the site where artistic production should take place. Contemporary artists focus on the factory of the digital economy, the universal labour-leisure machine that many of us carry with us at all times. This new factory – the personal computer and similar devices – is the new site of production, the site of exploitation and surveillance. At the same time, it has seamlessly merged with the sites of consumption, the sites of leisure, and the new factory itself has become an object of consumer desire. It can be argued that people in 2014 love their *iMacs*, *iPads* and *iPhones* significantly more than people in



Deivids Rokebijs. Šķirotājdēmons. Interaktīva videoinstalācija /
David Rokeby. *Sorting Daemon*. Interactive video installation
2003

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist

arī tāpēc, ka elektroniskā mūzika un digitālā skaņas apstrāde attiecas vēl uz dažiem māksliniekiem, kuru darbi iekļauti ekspozīcijā (radošā grupa *United Visual Artists* faktiski tika izveidota, lai radītu mūzikas video [angļu triphopa grupai] *Massive Attack*; mākslinieks Djūboiss pats ir arī komponists un mūziķis; Losano-Hemmers darbos izmanto skaņu, piemēram, cilvēka balss, sirdspukstu vai elpas skaņu).

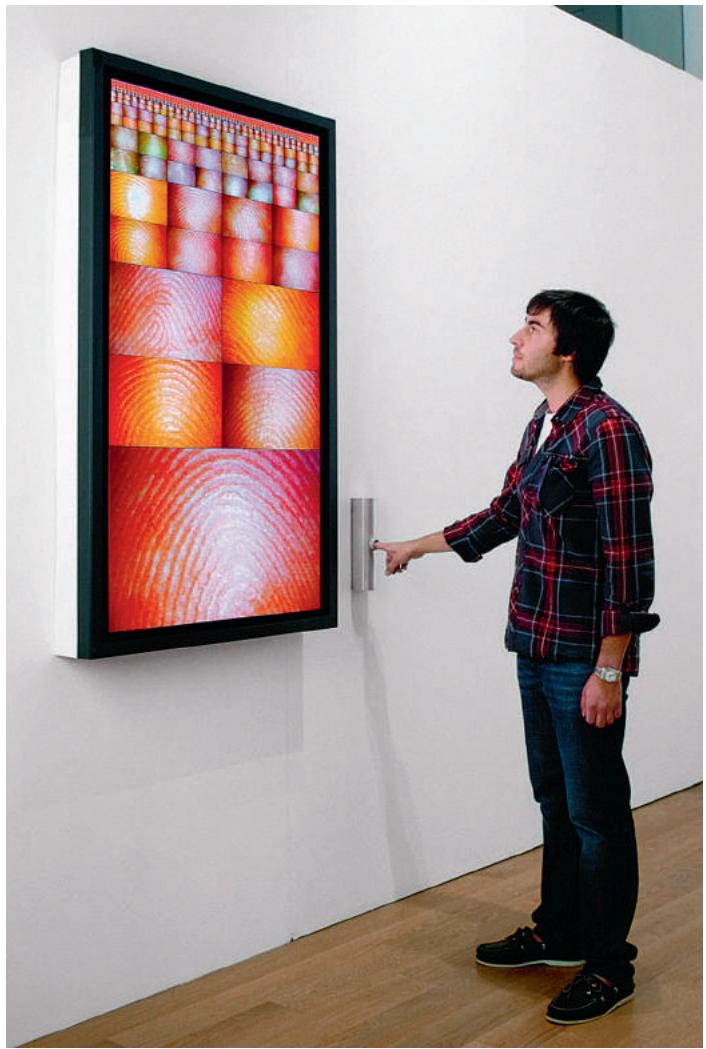
Gaistošais ķermenis

Apmeklētājam virzoties tālāk, nākamas darbs, ko viņš redz tieši sev preti, ir *United Visual Artists* interaktīvā instalācija "Turpmāk" (*Hereafter*, 2007). Darbs veidots kā vilcināta attēla spogulis: panelis ar nelielu aizkavēšanos atspoguļo tam priekšā stāvošo cilvēku, turklāt sajaucot reālā laika atspulgā ar ierakstītiem to citu personu attēliem, kuras instalācijas priekšā atradās agrāk. "Turpmāk" var pārsteigt un saistīt uzmanību, aicinot iedziļināties pārējos izstādes darbos. Instalācijai seko

1914 loved their furnaces, spinning machines and mining drills. In the practice of everyday life, most of us have stopped worrying and started to love the computer already for a while. One of the Productivist theorists, Soviet Russian art historian Boris Arvatov, in 1925 envisioned the new socialist object, an object that functions "as a social-labouring force, as an instrument and as a co-worker."²⁰ Our modern electronic devices can be defined with exactly the same words. Does that mean that we are the real Productivists about which the Soviet Russian avant-garde of the 1920s fantasised? Has the human love for the machine eliminated the alienated labour? Are the theories we produce with computers as our co-workers actually capable of reflecting the current state of affairs?

Kraftwerk: man, machine and music

The visitor's experience of the exhibit starts with a screening of



Rafaels Losano-Hemmers. *Pulsa indekss*. Interaktīva instalācija /
Rafael Lozano-Hemmer. *Pulse Index*. Interactive installation
2010

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
Pateicība māksliniekam / Courtesy of the artist

Džeisona Selavona četru lielformatā izdruku sērija "Katra Playboy žurnāla vidus atvērums, desmitgades (normalizēts)" (*Every Playboy Centerfold, The Decades (normalized)*, 2002). Mākslinieks, izmantojot datu analīzes metodi un programmatūru, ir ieguvis *Playboy* žurnālu vidus atvērumu apkopotu attēlu, tā izsekodams šī fotogrāfijas žanra attīstībai četrdesmit gadu garumā. Darbs ataino, kā noteiktā veidā ir evolucionējis kāds plašsaziņas līdzekļu un attēlu tirgus segments, kas ir balstīts uz (vīrieša) iekāri un (sievietes) darbu. Gan "Turpmāk", gan "Katra Playboy žurnāla vidus atvērums" uzmanības centrā ir cilvēka ķermenis, un abos darbos tā klātbūtne un fiziskā esamība tiek apšaubīta – atsevišķs ķermenis izgaist šajā attēlu kopsummā.

Propagandas sienasavīze (стенгазета)

Uz 20. gs. 20. gadu padomju Krievijas avangarda māksliniekiem un viņu mantojuma atdzīmšanu vācu elektroniskās mūzikas grupas *Kraftwerk* albumu vākos, performanču fotoattēlos un plakātos

Kraftwerk's retrospective DVD *Minimum-Maximum* (2005). The DVD consists of live shows performed during *Kraftwerk's* 2004 world tour. Their performances continue to update and revisit the legacy of the Productivists and Constructivists, employing the latest developments in animation, 3D imaging and stage lighting.

The man-machine relationship is one of the pivotal elements of *Kraftwerk's* artistic and musical production. Their self-identification with a machine, metaphorically translated into images of humanoid robots, is ubiquitous in photographs, album covers and music videos, where they are often represented as robots, and in many live performances robots replace the musicians onstage for the length of a song. The human voice in their music is transformed by machine, and a completely machine-generated 'voice' is sometimes used instead. A rethinking of the man-machine relationship is also the focus of the proposed exhibition, as all works either involve direct interaction with the human body or deal with representations thereof. In addition, the exhibit also starts off with *Kraftwerk* because electronic music and digital sound processing is relevant to several other artists included in the show (the United Visual Artists collective was actually founded in order to produce a music video for *Massive Attack*, artist R. Luke DuBois is also a composer and music performer himself, and artist Lozano-Hemmer's practice often revolves around sound, like the human voice, the heartbeat and breathing).

The Vanishing body

Further on, the first work directly in front of the visitor is the interactive installation *Hereafter* (2007) by United Visual Artists. The work functions as a time-delay mirror: it reflects the person standing in front of it with a slight delay, in addition mixing the real-time reflection with recorded images of other persons who were in front of the installation earlier. This work can surprise and capture attention, inviting visitors to explore the rest of the exhibit. *Hereafter* is followed by Jason Salavon's series of four large-format prints *Every Playboy Centerfold, The Decades (normalized)* (2002). The artist has used data analysis methods and computer software to obtain an aggregate image of *Playboy* centrefolds, thus viewing this particular genre of photography in development throughout four decades. The work represents a certain evolution of a mass media and image market segment, which is based on desire (male) and labour (female). Both *Hereafter* and *Every Playboy Centerfold* focus on the human body, and in both works its presence and physicality is questioned – the individual body vanishes in these aggregate images.

Propaganda wall newspaper (стенгазета)

Pointing to the historical predecessors of present-day debates about the man-machine relationship, a two-part montage of scanned and printed visual materials makes a connection between the Soviet Russian avant-garde of the 1920s and the revival of their legacy in the album covers, performance photographs and posters by the German electronic music group *Kraftwerk* (1970s-2000s).



United Visual Artists. Turpmāk. Interaktīva instalācija /
Hereafter. Interactive installation
2007

Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photo
Pateicība māksliniekiem / Courtesy of the artists

(1970–2000) jeb uz mūsdienu diskusijas par cilvēka un mašīnas at-tieciņbām vēsturiskajiem priekštečiem uzmanību vērš skenētu un iz-drukātu vizuālo materiālu montāža.

Krievijas mākslinieki Aleksandrs Rodčenko, Varvara Stepanova, Ľubova Popova un Gustavs Klucis pārstāvēti ar tērpu skicēm, foto-grāfijām, fotomontāžām un plakātiem, kuri visi saistās ar produktīvis-tu izsapņoto priekšstatu par nākotnes cilvēka ķermenī, kas ieguvis mašīnas īpašības, tiecas atdarināt mašīnu vai uztvert sevi kā mašīnu, lai darbavietā – vai nu fabrikā, vai mākslinieka darbnīcā – kļūtu pro-ductīvāks.

Vēsturiskais arguments galerijas telpā iegūst divdaļīgas sienas-avīzes veidolu – pati propagandas sienasavīze ir saziņas forma, ko 20. gs. 20. gados iedibināja krievu produktīvisti. Pēc produktīvistu domām, mākslinieciskajai jaunradei jānotiek vietā, kur norit faktiskā ražošana – rūpniecībā –, un *стенгазета* bija viens no paņēmieniem, kā vietu un strādniekus iesaistīt darbībā, savukārt mūsu gadījumā

Russian artists Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Liubov Popova and Gustavs Klutsis are represented by their costume sketches, photographs, photomontages and posters, all revolving around the visionary concept of the new Productivist body – a hu-man body that has acquired machine-like qualities, a body that de-sires to mimic a machine or identify with a machine in order to be more productive at the site of labour, be it a factory or artist's studio.

The historical argument in the gallery space takes the form of a two-part propaganda wall newspaper (*stengazeta* in Russian), itself a form of communication established by the Russian Productivists in the 1920s. If, according to Productivist thinking, the artistic produc-tion must take place on the site of actual production – in their case, in factories – and *stengazeta* is one of the ways to engage the site and the workers in such activity, then in our case this gallery space during this exhibit also becomes a site of production of new mean-ings and new versions of art history. The design of the two-part wall

galerijas telpa izstādes laikā kļūst par jaunu nozīmju, jaunu mākslas vēstures versiju ražošanas vietu. Divdaļīgās sienasavīzes kompozīcija aizgūta no labi pazīstama parauga – Strādnieku kluba, ko Aleksandrs Rodčenko projektēja padomju paviljonam izstādē *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* Parīzē (1925).

Mašīnredze

Nākamā nelielā darbu kopa ir saistīta ar dažiem mašīnredzes aspektiem, pievēršoties cilvēka ķermenim tā, kā to "redz" un analizē mašīna. Vienā no galerijas lielajiem skatlogiem darbojas Deivida Rokebija interaktīvā instalācija "Šķirotājdēmons" (*Sorting Daemon*, 2003): uz ielas pusi pavērstā kamera skenē apkārtni, un īpaši izstrādāta programmatūra, līdzīga tai, ko izmanto novērošanas sistēmās, atpazīst cilvēku ķermeņu apveidus. Jaukts reālā laika attēls parādās vienlaikus uz diviem LCD ekrāniem (viens var skatīties no ielas, otrs – no galerijas telpas puses), kuros programmatūra sašķiro nofilmētos cilvēku augumu attēlus pēc apģērba krāsas.

Djūboiss videodarbā "Skūpstās" (*Kiss*, 2010) manipulē ar slavenu filmu fragmentiem, izmantojot datorprogrammu, kas izstrādāta automātiskai cilvēku seju atrašanai. Tomēr programmas ierobežojumi ievērojamī izkroplo attēlu, sniedzot humoristisku (vai biedējošu) priekšskatījumu tam, kādā varētu būt pilnīgi automatizēta un necilvēciska mašīnredze vai datorredze. Skaņu celiņš, kas skan darba fonā, kā sakā mākslinieks, "skūpstā ainās pakļauj skaņu laika paātrinājumam, radot atgriezenisko saišu tīklojumu, kas uzsver un stimulē tēlainību".

Cilvēciskais pieskāriens

Pēdējā darbu kopā ir divas interaktīvas instalācijas, ko iedarbina apmeklētāji un kas tieši mijiedarbojas ar viņu ķermeņiem. Šiem darbiem vajadzīgs cilvēcisks pieskāriens, tās ir mašīnas, kas izmanto cilvēka ķermenī kā avotu un materiālu, lai varētu darboties, un tad izskaitlo šo materiālu ar standarta vai pēc pasūtījuma gatavotām lietojumprogrammām, kuras realizē konkrētus algoritmus. Rafaela Losano-Hemmera instalācijas "Pulsa indekss" (*Pulse Index*, 2010) cilvēciskais devums ir apmeklētāja pirkstu nos piedumu raksts un sirdspukstu ritms. Tad mašīna parāda nesenos apmeklētāju pirkstu nos piedumus, kas "pulsē viņu sirdspukstu ritmā", kā skaidro mākslinieks. Novas Džangas instalācija "Ideoģēnētiskā mašīna" (*Ideogenetic Machine*, 2011) apmeklētājus aicina pieskarties kontrolpanelim un aktivizēt iebūvēto fotokameru. Mašīna savāc vairākus apmeklētāja uzņēmumus un ar algoritma palīdzību ieliek attēlus komiksā, kur zīmējumus veidojis mākslinieks, bet kadru secību noteic cits algoritms. Šos jauktos attēlus projicē uz ekrānu, un apmeklētāji var arī izvēlēties saņemt tos e-pastā. Tā apmeklētājs kļūst par aktieri komiksa sižetā, ko daļēji izstrādājusi mašīna. Abi darbi ir atkarīgi no apmeklētāju līdzdalības vai viņu gatavības ar tiešu fizisku mijiedarbi tos aktivizēt.

No angļu valodas tulkojusi Sarmīte Lietuviete

newspaper is borrowed from a well-known model, the Workers' Club designed by Aleksandr Rodchenko for the Soviet pavilion at the Art Deco exhibition (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925).

The Machine vision

The next mini-cluster of works relate to some of the aspects of machine vision, focusing on human bodies as 'seen' and analysed by the machine. One of the gallery's large display windows is the site where David Rokeby's interactive installation *Sorting Daemon* (2003) operates: the camera pointed outwards to the street scans the surroundings, and the custom-made software, resembling one that is used in surveillance systems, recognises images of human bodies. A composite real-time image is produced simultaneously on two LCD screens (one to be viewed from the street, the other from inside the gallery), where the software 'sorts' the captured images of human figures according to the colour of their clothing.

R. Luke DuBois in his video work *Kiss* (2010) manipulates fragments from famous films applying computer software that is designed to automatically detect human faces. The limitations of the software, however, causes significant distortions, providing a humorous (or frightening) preview of what a completely automated and inhuman machine or computer vision might be. According to the artist, the soundtrack that accompanies this work "subjects the non-diegetic soundtrack of the kissing scenes to an auditory time-lapse effect, creating a feedback network that underscores and propels the imagery".

The Human touch

The last mini-cluster of works consists of two interactive installations that are activated by the visitors and directly involve their bodies. These works need the human touch – human input – to operate; they are machines that use the human body as their source and material and then compute this material with algorithm-based ready-made or custom-made software applications. In Rafael Lozano-Hemmer's installation *Pulse Index* (2010), it is the visitor's fingerprint pattern and heartbeat rhythm that constitutes the human input. The machine then displays the fingerprints of recent visitors, each of them "palpitating to the rhythm of their heartbeats", as the artist explains. In Nova Jiang's installation *Ideogetic Machine* (2011), visitors are invited to touch the control panel and activate the built-in photo camera. The machine collects several photographs of the visitor and uses an algorithm to insert these photographs into a narrative of a comic book whose individual frames have been drawn by the artist but whose order of appearance is determined by another algorithm. These composite images are projected on the screen and visitors can also opt for receiving them via email. Thus the visitor becomes an actor in a comic-book narrative that is partly generated by the machine. Both of these works rely on visitors' participation, on their willingness to activate the works by direct physical interaction.

- 1 Taylor, Grant. The Soulless Usurper: Reception and Criticism of Early Computer Art. In: Higgins, Hannah, and Douglas Kahn, eds. *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*. Berkeley: University of California Press, 2012, p. 19, 27.
- 2 Diskusiju par problēmām, ko datorizēta māksla rada mākslas muzejem, sk: Paul, Christiane. Challenges for a Ubiquitous Museum: From the White Cube to the Black Box and Beyond. In: Paul, Christiane, ed. *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*. Berkeley: University of California Press, 2008, pp. 53–75.
- 3 Piemēram, festivāls Ars Electronica Līncā (Austrija), NTT InterCommunication Center (ICC) Tokijā, galerijā bitforms Nujorkā, Eyebeam mākslas un tehnoloģiju centrā Nujorkā un citi.
- 4 Šis dziesmas oriģinālpildījumu var skatīt tiešsaistē: www.youtube.com/watch?v=okhQtoQFG5s.
- 5 Citejū Marijas Gofas viedokli par padomju Krievijas avangarda teorētiķi Tarabukinu, kura produktīvisma manifests ir viens no šī piedāvājuma iedvesmas avotiem: Gough, Maria. Tarabukin, Spengler, and the Art of Production. *October*, No. 93 (Summer 2000), p. 79.
- 6 Izstādes tīmekļa vietne: www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova.
- 7 Semināra tīmekļa vietne: www.macba.cat/en/the-new-productivism. Saite uz tiešsaistes publikāciju: <http://eipcp.net/transversal/0910>.
- 8 Sk.: Raunig, Gerald, and Aileen Derieg. *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007; Raunig, Gerald. *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*. Los Angeles, Semiotext(e), 2010; Roberts, John. Productivism and its contradictions. *Third Text*, Vol. 23, No. 5 (September 2009), pp. 527–536.
- 9 Sk., piem.: Vierkant, Artie. *The Image Object Post-Internet* (2010). Pieejams tiešsaistē: <http://rhizome.org/editorial/2010/dec/20/required-reading/>.
- 10 Kholeif, Omar, ed. *You Are Here: Art after the Internet*. Manchester: Cornerhouse, 2014.
- 11 Izstādes tīmekļa vietne: www.ica.org.uk/whats-on/richard-hamilton-ica.
- 12 Projekta tīmekļa vietne: <http://museumarteutil.net/>.
- 13 Izstādes tīmekļa vietne: www.newmuseum.org/exhibitions/view/ghosts-in-the-machine.
- 14 Tarabukin, Nikolai. From the Easel to the Machine [1923]. Transl. by Christina Lodder. In: Frascina, Francis, Charles Harrison, and Deirdre Paul, eds. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. New York: Harper & Row, 1982, p. 142.
- 15 "Nākotnes materiālajā kultūrā, kā pareģo Tarabukins, "mūsdienu produkts" izskatīsies nevis kā viens vesels priekšmets, bet kā instalācija – savstarpēji saistītu sastāvdāļu sistēma vai tīkls. Produktīvistu "instalācijas" konkrētā forma – ierīce, ietaise vai ražotne (un krievu vārds *ustanovka* ietver tās visas) nebūs tik svarīga kā šīs instalācijas funkciju mijattiecības." Sk. arī 49. atsauci par jēdzienu *ustanovka*: "Vārda *ustanovka* semantiskā vērtība 20. gadsimta 20. gados strauji palielinājās, pārsniedzot acīmredzami tehnisko nozīmi, kādā šeit Tarabukins to lieto, un iekļaujot arī psiholoģiskā un ideoloģiskā diskursa nozīmes – "ievirze" vai "nostādne"." – Gough, Maria. Tarabukin, Spengler, and the Art of Production, p. 106.
- 16 Informācija par Kraftwerk retrospekciju MoMA pieejama tiešsaistē: www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1257.
- 17 Pattie, David. Kraftwerk: Playing the Machines. In: Albiez, Sean and David Pattie, David, eds. *Kraftwerk: Music Non-Stop*. New York: Continuum International Publishing, 2010, p. 123.
- 18 Atsevišķos Leva Manoviča vadītos pētniecības projektos (Nujorkas pilsētas universitātes Doktorantūras centra Datorzinātņu fakultātē), piemēram, www.phototrails.net un www.selficity.net, mēģināts pētīt dažas jauno attēlu radišanas ierīcu un attēlu koplietošanas platformu izmantošanas sekas, ja lieto pēc pasūtījuma izstrādātas programmatūru, komerciālās seju atpazīšanas lietotajaprogrammas un datu vizualizēšanas rīkus.
- 19 Diskusiju par Arvatova idejām un produktīvistu un konstruktīvistu dizainu vispār sk.: Kiaer, Christina. Into Production!: The Socialist Objects of Russian Constructivism. *Transversal*, No. 3, 2009, n. p. Pieejams tiešsaistē: <http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/en>. Sk. arī: Kiaer, Christina. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.
- 1 Taylor, Grant. "The Soulless Usurper: Reception and Criticism of Early Computer Art" in Higgins, Hannah, and Douglas Kahn, eds. *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts* (Berkeley: University of California Press, 2012), p. 19, 27.
- 2 For a discussion about the challenges that computer-based art presents to art museums, see Paul, Christiane. "Challenges for a Ubiquitous Museum: From the White Cube to the Black Box and Beyond," in Paul, Christiane, ed. *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art* (Berkeley: University of California Press, 2008), pp. 53–75.
- 3 For instance, the *Ars Electronica* festival (Linz, Austria), NTT InterCommunication Center (ICC) in Tokyo, *bitforms* gallery (New York), Eyebeam art and technology centre (New York) and others.
- 4 The live performance of this song can be viewed online: <https://www.youtube.com/watch?v=okhQtoQFG5s>
- 5 Here I quote Maria Gough's argument about Soviet Russian avant-garde theorist Tarabukin, whose Productivist manifesto is one of the sources of inspiration for this proposal. Gough, Maria. "Tarabukin, Spengler and the Art of Production". *October* 93 (Summer 2000): pp. 79–99.
- 6 Website of the exhibition: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova>
- 7 Website of the seminar: <http://www.macba.cat/en/the-new-productivism>. Link to the online publication: <http://eipcp.net/transversal/0910>
- 8 See the following: Raunig, Gerald, and Aileen Derieg. *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (Los Angeles: Semiotext(e), 2007); Raunig, Gerald. *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement* (Los Angeles, Semiotext(e), 2010); and Roberts, John. "Productivism and Its Contradictions". *Third Text* 23, no. 5 (September 2009): pp. 527–536.
- 9 See, for instance, Vierkant, Artie. *The Image Object Post-Internet* (2010), available at: <http://rhizome.org/editorial/2010/dec/20/required-reading/>
- 10 Kholeif, Omar, ed. *You Are Here: Art After the Internet* (Manchester: Cornerhouse, 2014).
- 11 Website of the exhibition: <http://www.ica.org.uk/whats-on/richard-hamilton-ica>
- 12 Website of the project: <http://museumarteutil.net/>
- 13 Website of the exhibition: <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/ghosts-in-the-machine>
- 14 Here I refer to the extremely relevant book by Maria Gough: *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2005).
- 15 Tarabukin, Nikolai. "From the Easel to the Machine" [1923]. Translated by Christina Lodder. In: Frascina, Francis, Charles Harrison, and Deirdre Paul, eds. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (New York: Harper & Row, 1982), p. 142.
- 16 "In the material culture of the future, Tarabukin prophesies, the 'modern product' will take the form not of an integral object but an installation – a system or network of interrelated components. The precise form the Productivist 'installation' will take – whether apparatus, device, mechanism or plant (and the Russian word *ustanovka* encompasses all of these) – will be less important than the relationality of its functioning." See also note 49 regarding *ustanovka*: "The semantic value of the word *ustanovka* increased rapidly in the 1920s, transcending the overtly technical sense in which Tarabukin here deploys it to signify also within psychological and ideological discourses as 'orientation' or 'positioning.'" Gough, Maria. "Tarabukin, Spengler, and the Art of Production". *October* 93 (Summer 2000): pp. 79–99.
- 17 Information about the Kraftwerk retrospective at MoMA is available here: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1257>
- 18 Pattie, David. "Kraftwerk: Playing the Machines." In: Albiez, Sean and David Pattie, eds. *Kraftwerk: Music Non-Stop* (New York: Continuum International Publishing, 2010), p. 123.
- 19 Some recent research projects led by Lev Manovich (Department of Computer Science, The Graduate Center, CUNY), such as www.phototrails.net and www.selficity.net, have attempted to explore some of the implications of the popular uses of the new image-making devices and image-sharing platforms, applying custom-made software, commercial face recognition applications and data visualization tools.
- 20 For a discussion of Arvatov's ideas and Productivist and Constructivist design in general, see Kiaer, Christina. "Into Production!: The Socialist Objects of Russian Constructivism", *Transversal*, no. 3(2009), n.p. Accessible online: <http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/en>. See also: Kiaer, Christina. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2005).