Camera Austria
INTERNATIONAL
158
2022
A/D/LUX
18,– €
CH
22,– sFr

Michael Mandiberg
Duncan Forbes
Pilvi Takala
Marina Vishmidt
Kathi Hofer
Anthony Carfello
Laura Bielau
Jens Asthoff
Larry Achiampong
Olamiju Fajemisin

4 192310 618009 00158

Michael Mandiberg

Duncan Forbes

Immaterial Tramp

Immaterieller Tramp

Übersetzt von Alexandra Titze-Grabec

Der Film *Postmodern Times* (2017) von Michael Mandiberg ist eine Neuschöpfung von Charlie Chaplins *Modern Times* (*Moderne Zeiten*, 1936), die Einstellung für Einstellung von freien Mitarbeiter*innen nachgestellt wurde, die über Fiverr, einen Online-Marktplatz für digitale Dienstleistungen, angeheuert wurden. Das in mehr als 25 Ländern mit 182 Darsteller*innen gedrehte Ergebnis ist eine widersprüchliche und auf seltsame Art und Weise fesselnde Transformation des Originals. Der Tramp und seine unzähligen globalen Darsteller*innen tappen ins und aus dem Bild und führen die gegenwärtige digitale Fabrik in einen kritischen Dialog mit der berühmtesten satirischen Interpretation ihrer fordistischen Vorgängerin. Damit wirft Mandiberg – wie auch in anderen Kunstwerken – Fragen auf zu künstlerischer Arbeit, zur Methode der Aneignung und zur Mikropolitik zeitgenössischen Kunstschaffens.

Wenn es Mandibergs Ziel ist, unser Verständnis von Arbeit in der Kunst zu vertiefen, dann ist es notwendig, präzise zu sein, was die Politik von Produktion, Post-Produktion, Genehmigungen, Namensnennung und Vertrieb anbelangt. Tatsächlich sind die Bedingungen, die diese Bereiche steuern, zentral für die Arbeit. Mittels Software unterteilte Mandiberg *Modern Times* in 581 Ausschnitte, zu denen dann jeweils Beschreibungen verfasst wurden (die in der

In their film *Postmodern Times* (2017), Michael Mandiberg recreates Charlie Chaplin's *Modern Times* (1936) shot by shot using freelancers employed via the digital labor platform Fiverr. Filmed in more than twenty-five countries and involving 182 actors, the result is a discordant and strangely compelling transformation of the original. The Tramp and his numerous global impersonators waddle in and out of the frame, bringing today's digital factory into critical dialogue with the most famous satirical rendition of its Fordist predecessor. In doing so, Mandiberg poses questions — realized also in other artworks — about artistic labor, the work of appropriation, and the micropolitics of contemporary art making.

If Mandiberg's aim is to deepen our understanding of labor in art, then it is necessary to be precise about the politics of production, post-production, permissions, crediting, and distribution. Indeed, the conditions governing these areas are central to the work. Using software, Mandiberg broke down *Modern Times* into 581 clips, writing descriptions for each clip (they subsequently became a screenplay). The artist then posted requests on Fiverr, asking its freelancers initially to submit one clip. If successful, they were then offered ten or so other clips interspersed throughout the film. The quality of the image or acting was not an issue — the only requirement was that the shot be filmed horizontally. Actors were paid between $5 and $40 a clip, depending on the complexity of the mise-en-scène, duration of

GELATO

Folge zu einem Drehbuch wurden). Im Anschluss veröffentlichte Mandiberg Anfragen auf Fiverr, in denen Freischaffende aufgefordert wurden, zunächst einen Ausschnitt einzureichen. Waren sie erfolgreich, erhielten sie an die zehn weitere, quer durch den Film verteilte Szenen. Die Qualität der Darstellung oder des Schauspiels war dabei kein Kriterium – die einzige Anforderung lautete, dass der Film horizontal gedreht werden musste. Akteur*innen erhielten zwischen 5 und 40 US-Dollar pro Ausschnitt, abhängig von der Komplexität der Inszenierung, der Dauer der Einstellung und der Anzahl der involvierten Darsteller*innen. Die Ausschnitte wurden dann präzise bearbeitet, um den Film zu rekonstruieren, und mit Szenen aus dem Original durchsetzt, um die Erzählung entsprechend einzubetten und die Gegenüberstellung zwischen fordistischer und digitaler Fabrik zu verankern. *Postmodern Times* weist die gleiche Länge und grundsätzlich die gleiche Struktur wie sein Vorgänger auf. Sämtliche Schauspieler*innen werden zu Beginn des Films genannt, für die Regie zeichnet Mandiberg verantwortlich.

Wie bei jeder Arbeit, die mit Aneignung zu tun hat, stellte sich augenblicklich die Frage des Urheberrechts, ein Thema, das Mandiberg von Anfang an bewusst war. Die Filmmusik – ganz wesentlich für den Status von *Modern Times* als später Stummfilm – erwies sich als besonders wichtig, wobei die US-amerikanische Gesetzgebung strengere Auflagen für die Übernahme der Tonspur als für das Visual Sampling vorsieht. Mandiberg interpretierte den Soundtrack neu, um diesem eine affektive Wertigkeit zu verleihen. Mittels eines Prozesses namens Spektralanalyse wurde der Ton in Rohdaten umgewandelt, mit denen schließlich eine neue Filmmusik orchestriert wurde, die von digitalem Rauschen durchsetzt ist, sowie mit Melodien, die von Fiverr-Musiker*innen geschaffen wurden. Mandiberg veröffentlichte eine Studienpartitur des neuen Soundtracks, als Beleg für dessen Umwandlung. Durch die Arbeit der Aneignung erfahren sowohl Ton als auch Bild einen Mehrertrag und reizen die Möglichkeiten der Eigentumsrechte des Originals auf unterschiedliche Art und Weise aus.

Die Arbeitsverhältnisse des Films, die Ökonomien seiner Herstellung und Vorführung sind bezeichnenderweise die Botschaft von *Postmodern Times*. Sie stehen jedoch auch in Einklang mit umfassenderen Diskussionen, die aktuell zum Zustand künstlerischer Arbeit stattfinden, insbesondere in Verbindung mit den Texten von Dave Beech.[1] Dies ist nicht der Rahmen, um die vielen verschiedenen Stränge postkapitalistischer Kritik zu erörtern, es genügt jedoch die Feststellung, dass das befreiende (oder andersgeartete) Potenzial von digitaler Produktion und *Commons-based Peer Production* – von Maurizio Lazzarato 1996 als »immaterielle Arbeit« bezeichnet – eine große Rolle in der Debatte spielen.[2] Was an *Postmodern Times* so erstaunlich ist, ist nicht so sehr die Tatsache, dass der Film sich innerhalb dieser Debatte positioniert, sondern vielmehr, dass er versucht, die unglaublichen Schwierigkeiten, die der Diskussion innewohnen, in Szene zu setzen. Ist der Film in irgendeiner Form ein Erzeugnis dieser Gemeingüter? Nutzt Mandiberg, eine vergleichsweise privilegierte New Yorker Künstlerpersönlichkeit, die Arbeitskraft der schlecht bezahlten, nicht gewerkschaftlich organisierten globalen Arbeitskräfte aus? Wie haben wir das in der Darstellung ausgedrückte Vergnügen zu verstehen? Der Prozess der Aneignung im Film ist hier von entscheidender Bedeutung. In *Postmodern Times* trifft lebendige Arbeit nicht nur auf die globale Reichweite der digitalen Fabrik, sondern auch auf das gewaltige erstarrte Gefüge toter Arbeit, verkörpert von einer Reihe historisch abgeleiteter Produkte, Infrastrukturen, geografischer Ungleichheiten, Bilder und natürlich auch der kulturellen Entstehung von Hollywood selbst. Der offenkundig provisorische Charakter des Films, die grenzenlose Austauschbarkeit seiner Einzelteile machen dies allzu deutlich. Die digitale Fabrik ist nicht das Problem. Das Problem ist vielmehr ihre zutiefst ungleiche soziale Formierung.

In diesem Sinn stellt *Postmodern Times* ein wirksames Echo seines Vorgängers dar. *Modern Times* verlieh vielen der wesentlichen Krisen der Depressions-Ära Ausdruck: die Unterdrückung des Individuums durch Automation, Arbeiter*innen als entbehrliche Rohstoffe, Dequalifizierung, Arbeitsunsicherheit, Überproduktion und Arbeits-

the shot, and number of performers involved. The clips were then edited precisely to reconstruct the film, interspersed with scenes from the original to help anchor the narrative and embed the juxtaposition between the Fordist factory and the digital one. *Postmodern Times* is the same length and with fundamentally the same structure as its predecessor. The actors are fully credited, under Mandiberg's direction, at the beginning of the film.

As with any work of appropriation, questions of copyright immediately arise, an issue that Mandiberg was aware of from the start. The musical soundtrack—crucial to the status of *Modern Times* as a late silent film—proved particularly important, with US law placing greater restrictions on sound sampling than on visual sampling. Mandiberg reinterpreted the soundtrack to lend it an affective valence. Using a process called spectral analysis, they turned the sound into raw data, which they then used to orchestrate a new score that convulses with digital noise, interspersed with melodies created by Fiverr musicians. The artist published a study score of the new soundtrack, evidence of its transformation. Through the work of appropriation, both sound and image create a surplus, pushing differently at the limits of the ownership of the original.

The film's labor relations, the economies of its making and screening, are significantly the meaning of *Postmodern Times*. But they also resonate with wider debates currently circulating around the status of artistic labor, most notably associated with the writing of Dave Beech.[1] This is not the place to rehearse all the different strands of postcapitalist critique, but suffice it to say that the liberatory potential (or otherwise) of digital and commons-based peer production—characterized by Maurizio Lazzarato in 1996 as "immaterial labour"—looms large in the debate.[2] What is striking about *Postmodern Times* is not so much that the film takes a position in these debates, but rather that it attempts to stage their monstrous difficulty. Is the film in any way a production of the commons? Is Mandiberg, a comparatively privileged New York artist, exploiting the labor power of their low-paid, non-unionized global workforce? How are we to understand the pleasure expressed in the performance? The film's work of appropriation is decisive here. In *Postmodern Times*, living labor confronts not just the global reach of the digital factory but also the vast, congealed edifice of dead labor embodied by an array of historically derived products, infrastructures, geographical inequalities, images, and, of course, the cultural formation of Hollywood itself. The film's evidently makeshift form, its endless changeability of parts, makes this all too apparent. The digital factory is not the problem. Its deeply unequal social formation is.

In this sense, *Postmodern Times* is a potent echo of its predecessor. *Modern Times* expressed many of the key crises of the Depression: the oppression of the individual by automation, the worker as expendable commodity, deskilling, labor insecurity, overproduction, and workplace surveillance. But as many of its critics have noted, the film is also famously ambivalent when it comes to collective politics. The corporate authority of Chaplin himself (a notorious taskmaster then at the height of his commercial success) expressed this ambivalence, as did the Tramp's lack of interest in workplace solidarity and his evident desire to find freedom *from*, rather than *through*, labor. Instead, Chaplin's modernist slapstick points to idleness and creative sensibility as restorative values, a "comedy of transformation" that liberates.[3] Arguably, *Postmodern Times* projects those values on a collective scale, perceived in the evident relish with which its many performers reinterpret the Tramp's movement and gestures. Here, too, we perceive the potential of a postcapitalist questioning of work and an understanding of art as playful activity beyond the accumulation of capital.

If *Postmodern Times* puts pressure on labor in art, then further series by Mandiberg focus more acutely on the labor of the artist. In their durational performance *Quantified Self Portrait (One Year Performance)* (2016–17), Mandiberg used self-tracking technology utilized by businesses and the performance-monitoring industries to track the hidden forms of labor that constitute the much-mythologized work of the artist. They programmed their computer and iPhone to capture screenshots of their desktop and webcam images

This process is going to make me realize just how much time CUNY takes up.

1/2/16

Even though I did a lot of things I don't feel like I accomplished anything today.

1/7/16

I was up past midnight writing memos for CUNY, on Saturday night, after Jackie's birthday party.

1/9/16

It is probably impossible to quantify the thinking that goes into art making.

1/16/16

I'm trying so hard to not check my email at night.

1/19/16

When I listen to Harmonium, Brian Eno, and Phillip Glass while working time dissolves and I end up wiped out.

1/23/16

The world does not end when I don't respond to emails. If it is truly important they will call or text.

1/28/16

Sometimes it is necessary to cut your losses and settle.

2/5/16

My body is in too much pain for me to be at peace.

2/6/16

My mother wrote me concerned: my cousin in DC said I was really tired and not acting like myself.

2/7/16

I had a glimmer of the autonomy and mental freedom that will come with promotion to Full Professor.

2/11/16

I need to learn ways of doing less.

2/17/16

I regularly waste hours on the Internet late at night after I know I should be asleep. It is almost never productive. I almost always regret it.

2/20/16

It is better to tell someone how you feel than avoid them so as to avoid expressing yourself. I'm not sure it this is *always* true, but in this case it was today.

2/21/16

every fifteen minutes for a year, a grueling durational performance recalling the work of the New York artist Tehching Hsieh. A three-channel video juxtaposes the screenshots and photographs with a series of qualitative statements excerpted from daily journal entries. As Mandiberg states in a description of this work on their website, the aim was to reveal the artist's "position as a microcosm of a pathologically overworked and increasingly quantified society."

I saw the work installed in LACMA's bar in its sunny outdoor "lobby," a location that brilliantly punctured the largely unspoken economies of bourgeois leisure and tourism that help sustain the contemporary art world. The installation raised some awkward questions, not the least of which is whether artistic labor is at all equivalent to the wage labor of the bar workers servicing visitors underneath. Mandiberg has recently extended this scrutiny to the workers in their studio through a durational performance titled *Live Study* (2019–ongoing), in which the artist live streams the painting of portraits of more than fifty assistants and students they have employed over the years. The dimensions and price of the artworks are quantified according to the length of time the assistant worked in the studio and the total wages paid to them by the artist.[4] The labor relations of the studio are laid bare in relation to differently charged materials, durations, and technologies.

The question underpinning all of these positions is whether artistic labor is exceptional, whether the artist through their labor is producing an object equivalent to a standard commodity. If so, do artists exploit the labor of others through the manufacture of surplus value? Mandiberg stages these dilemmas, laying bare the intricacies of relations—human, economic, material, technological—that are too often collapsed into the mythical autonomy of the artist. Although Mandiberg engages the mechanisms of quantification, and gestures toward the potential commodity character of art, their artwork tends to support the insights of Beech and others that the artist is not a wage laborer and that art is not a typical form of commodity production. In neoliberal times, art may circulate in the art market ad nauseam, but it can still retain its powers of resistance.

platzüberwachung. Doch wie zahlreiche Kritiker*innen festgestellt haben, ist der Film auch bekanntermaßen ambivalent, was kollektive Politik anbelangt. Die Entscheidungsmacht von Chaplin selbst (ein notorisch strenger Arbeitgeber, damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere) war Ausdruck dieser Ambivalenz, wie auch das mangelnde Interesse des Tramps an Solidarität am Arbeitsplatz und sein offensichtlicher Wunsch, frei *von* Arbeit, nicht *durch* Arbeit zu sein. Stattdessen verweist Chaplins modernistischer Slapstick auf Müßiggang und kreative Empfindsamkeit als stärkende Werte, eine »Komödie der Transformation«, die befreit.[3] *Postmodern Times* projiziert diese Werte wohl auf eine kollektive Ebene, deutlich im offenkundigen Vergnügen, mit dem seine zahlreichen Darsteller*innen die Bewegungen und Handlungen des Tramps neu interpretieren. Auch hier nehmen wir das Potenzial eines postkapitalistischen Hinterfragens von Arbeit wahr und ein Verständnis von Kunst als spielerische Aktivität jenseits der Anhäufung von Kapital.

Wenn *Postmodern Times* auf Arbeit in der Kunst Druck ausübt, so konzentrieren sich weitere Serien von Mandiberg stärker auf die Arbeit von Künstler*innen. In der Langzeitperformance *Quantified Self Portrait (One Year Performance)* (2016–2017) setzt Mandiberg Self-Tracking-Technologien ein, die in Unternehmen und auf Performance Monitoring zurückgreifenden Industrien zum Einsatz kommen, um die versteckten Formen von Arbeit aufzuspüren, aus denen die oft mythologisierte Arbeit von Künstler*innen besteht. Mandiberg programmierte *their* Computer und iPhone so, dass diese ein Jahr lang alle 15 Minuten Screenshots des Desktops und Webcam-Bilder anfertigten – eine zermürbende Langzeitperformance, die an die Arbeit des New Yorker Künstlers Tehching Hsieh erinnert. Ein Dreikanalvideo stellt die Screenshots und Fotografien einer Reihe qualitativer Aussagen aus Tagebucheinträgen gegenüber. Wie Mandiberg in einer Beschreibung dieser Arbeit auf *their* Website bemerkte, war das Ziel, die »Stellung [von Künstler*innen] als Mikrokosmos einer pathologisch überarbeiteten und zunehmend quantifizierten Gesellschaft« offenzulegen.

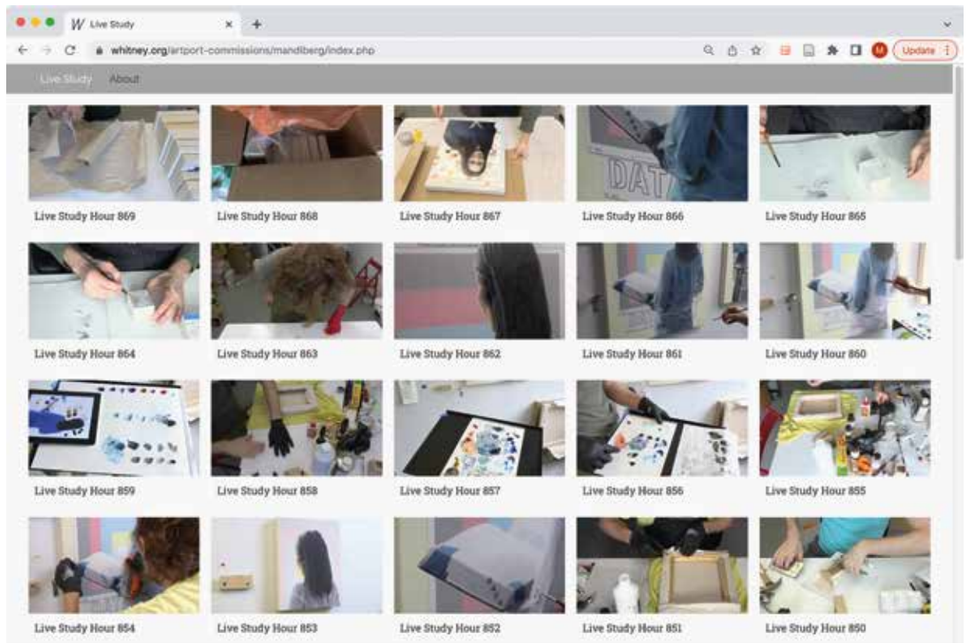
Ich sah die Arbeit in der sonnigen Außen-»Lobby« der Bar des Los Angeles County Museum of Art (LACMA), ein Ort, der die größtenteils unausgesprochenen Ökonomien von bürgerlicher Muße und Tourismus, die dazu beitragen, die Welt zeitgenössischer Kunst aufrechtzuerhalten, auf brillante Art und Weise durchbricht. Die Installation warf ein paar heikle Fragen auf, nicht zuletzt jene, ob künstlerische Arbeit überhaupt mit der Lohnarbeit der Bar-Angestellten, die die Besucher*innen darunter bedienten, gleichzusetzen ist. Mandiberg dehnte diesen prüfenden Blick kürzlich auch auf die Beschäftigten in *their* Atelier aus, und zwar mittels einer mit *Live Study* (seit 2019) betitelten Langzeitperformance, in der die Herstellung der Porträtgemälde von über 50 Assistent*innen und Studierenden, die im Laufe der Jahre dort angestellt waren, live gestreamt wird. Die Maße und Preise der Kunstwerke werden entsprechend der Zeit, die die Assistent*innen im Atelier gearbeitet haben und der Summe der Löhne, die sie von Mandiberg dafür erhielten, quantifiziert.[4] Die Arbeitsverhältnisse des Ateliers werden in Relation zu den unterschiedlich berechneten Materialien, Zeitspannen und Technologien offengelegt.

Die all diesen Situationen zugrunde liegende Frage ist die, ob künstlerische Arbeit außergewöhnlich ist, ob Künstler*innen durch ihre Arbeit Gegenstände hervorbringen, die handelsüblichen Waren gleichzustellen sind. Wenn dem so ist, nutzen Künstler*innen dann die Arbeit von anderen durch die Produktion von Mehrwert aus? Mandiberg inszeniert diese Probleme und offenbart die Komplexität von Beziehungen – menschlichen, wirtschaftlichen, materiellen, technologischen –, die oftmals in der mythischen Autonomie von Künstler*innen münden. Obwohl Mandiberg die Mechanismen der Quantifizierung in Anspruch nimmt und auf den potenziellen Warencharakter von Kunst verweist, unterstützen *their* Kunstwerke doch tendenziell die Erkenntnisse von Beech und anderen, dass Künstler*innen keine Lohnarbeiter*innen sind und dass Kunst keine typische Form von Warenproduktion darstellt. In neoliberalen Zeiten mag Kunst bis zum Überdruss auf dem Kunstmarkt zirkulieren, aber sie verfügt noch immer über reichlich Widerstandskraft.

1 Dave Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* (Boston: Brill, 2015).
2 See also Dave Beech, *Art and Postcapitalism: Aesthetic Labour, Automation and Value Production* (London: Pluto Press, 2019).
3 See Mark Winokur, "MODERN TIMES and the Comedy of Transformation," *Literature/Film Quarterly* 15, no. 4 (1987), pp. 219–26.
4 See Michael Mandiberg, *Timeframe* (New York: Denny Dimin Gallery, 2021).

Duncan Forbes is Head of Photography at the Victoria & Albert Museum, London (GB). Recent essays have appeared in *Camera Austria International* nos. 143 and 148. His latest publication is *An Interview with Lewis Baltz* (London: Mack, 2020).

Michael Mandiberg is an interdisciplinary artist whose work manifests the poetics and politics of our digital world. This approach crosses media and categories: from large-scale installations like *Print Wikipedia*'s 7,473 books, to software driven durational performance like *Quantified Self Portrait*, to socially engaged collaborations such as Art+Feminism, of which Mandiberg is a co-founder. Their projects have been exhibited at Los Angeles County Museum of Art, The Whitney Museum of American Art, The New Museum (all US), and Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (FR), amongst others, and have been written about widely, from *Artforum* to *Süddeutsche Zeitung*. Mandiberg is Professor of Media Culture at the College of Staten Island/CUNY and Doctoral Faculty at the CUNY Graduate Center (US).



← Left: stills from: Charlie Chaplin, Modern Times, 1936. 36mm film (b/w, no sound), 87′; right: stills from: Michael Mandiberg, Postmodern Times, 2017. HD video commissioned from online workers on Fiverr.com (color, sound), 87′.
← Stills from: Postmodern Times, 2017. HD video commissioned from online workers on Fiverr.com (color, sound), 87′.
← Postmodern Times, 2017. Installation view at Museum of Contemporary Art, Busan, 2020–21. Photo: Lee Dongmoon.
← Stills from: Quantified Self Portrait (One Year Performance), 2016–17. 3-channel HD video documenting a yearlong performance, channels 1 and 2: 6′50′′; channel 3: 47′50′′.
← Quantified Self Portrait (One Year Performance), 2016–17. Installation view at LACMA's Ray's & Stark Bar, Los Angeles, 2017. Photo: the artist.
← Screenshot of: Live Study, 2019–ongoing. Durational performance, HD video on website, 869 hours, as of May 2022.

Patrick Davison (737 hours, 2008–2010), 2021. Oil and UV print on canvas, 78.74 × 60.96 cm.