

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Katedra fotografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Google Street view v současné fotografii

Šimon Levitner

Vedoucí práce : Tomáš Dvořák
Oponent práce:
Datum obhajoby:
Přidělovaný akademický titul: Bca.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Bakalářský program

Department of photography

BACHELOR THESIS

Google Street view in contemporary photography

Šimon Levitner

Thesis adviser : Tomáš Dvořák

Examiner:

Date of defence:

Academic title to be assigned: Bca.

Prague, rok 2017

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2017

Šimon Levitner

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Google Street view v současné fotografii

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt ČJ

Práce se věnuje používání Google Street view v současné fotografii. Na příkladu tří autorů – Jona Rafmana, Michaela Wolfa a Mishky Hennera zkoumám možné strategie, jak s tímto nástrojem nakládat. Rovněž se snažím odhalit a definovat jednotlivé postoje autorů k Google Street view a potažmo k platformě Google jako takové. Z individuálních postojů autorů se pak také snažím vyvodit určité obecné dopady této služby na fotografické médium.

Abstrakt ENG

This thesis is focused on the use of Google Street view in contemporary photography. On the example of three authors – Jon Rafman, Michael Wolf and Mishka Henner I'm trying to examine possible strategies how to use this service. In the same time I'm trying to discover and define attitudes of the authors to Google Street view and to the platform Google as a whole. Also, from individual attitudes I'm trying to infer some general consequences which come out from the use of this service to the photography medium.

Obsah

Předmluva.....	1
Jon Rafman.....	1
Kool-Aid Man in Second Life.....	1
Still life (Betamale).....	1
9-eyes.....	2
Fotografický aparát	8
Michael Wolf.....	10
Architecture od density.....	10
Transparent City.....	10
Práce s Google Street view.....	11
Mishka Henner.....	15
Dutch landscapes.....	16
Photography Is.....	17
No Man's Land.....	18
Závěr.....	20
Seznam použitých zdrojů.....	22
literatura:.....	22
Internetové zdroje:.....	22

Předmluva

V roce 2007 internetová platforma Google spustila svoji službu *Google street view* (dále jen GSV) jako plugin pro Google maps. Svět GSV tvoří obrovské množství panoramatických 360° obrazů fotografovaných devíti fotoaparáty každých pět až deset metrů z vozidel křižujících celý (nebo spíše převážně západní) svět. Uživatel map tak získal možnost prohlížet si mapu světa nejen v klasickém kartografickém zobrazení, ale po umístění tzv. Pegmana – virtuálního avatara na zvolenou ulici či cestu se přenést (díky vizuálnímu efektu jaksi přistát) v zobrazení fotografickém. V tomto rozhraní se uživatel může pohybovat v horizontální rovině po trase vozidla, které snímky pořizovalo, ale taktéž se rozhlížet dokola a obraz přibližovat a oddalovat.

Přestože jednotlivé snímky se průběžně aktualizují v zájmu zvyšování jejich technické kvality, nebo případně v návaznosti na rozličné právní spory týkající se především otázek ochrany soukromí zachycených osob, je tento svět jakýmsi modelem, kde se zastavil čas. Kombinace imerzivních, strojově pořízených obrazů, bez intence lidského fotografa a jejich provázanost s mapou tvoří reprezentaci světa, která až nebezpečným způsobem vytváří dojem jakéhosi objektivního faktu. Tato objektivita je však samozřejmě iluzí, je třeba mít na paměti, že se stále jedná představu světa podléhající představám společnosti Google, která provozem této služby sleduje své ekonomické zájmy.

Způsoby používání této služby se dají rozdělit do několika kategorií. První je používání GSV jako nástroje pro navigaci nebo pro virtuální cestování – prohlížení si vzdálených krajín a měst bez nutnosti fyzické návštěvy. Dalším je využívání fotografií nebo celého prostředí pro komerční nebo akademické účely – např. vytváření rešerší nebo jako herních prostředí. Tyto způsoby využití můžeme chápat jako způsoby sledující původní záměry Google. Posledním způsobem, kterému se budu výhradně věnovat v této práci je použití prostředí GSV v umělecké praxi, konkrétně v rámci současné fotografie. Tento způsob se vyznačuje především kritickým postojem k monopolu Google na reprezentaci světa, otázce soukromí lidí a jejich reprezentací v tomto světě, vztahu člověka k tomuto virtuálnímu prostředí a jeho roli v něm a v neposlední řadě se zde vždy vyjevuje otázka, jaká je role fotografie po GSV.

Vybral jsem pro tuto práci trojici umělců – Jona Rafmana, Michaela Wolfa a Mishku Hennera a na jejich způsobu práce s GSV popisují možné umělecké strategie a témata, které se v souvislosti s tímto nástrojem objevují. Každý z nich je příslušníkem jiné generace a vychází z jiné pozice než ostatní a i díky tomu získávám možnost ukázat na rozmanitost přístupů, které se nabízejí.

Jon Rafman

Práce Jona Rafmana (narozen 1984, působící v Kanadě) zkoumá nejasné hranice mezi virtuálním a reálným. Prochází nejrůznější virtuální světy fungující na webu, které využívá coby platformu pro svá díla, případně jako zdroj materiálu. Zásadními platformami, na kterých jsou jeho především starší práce založeny, jsou Second life, Google street view a 4chan. Jeho přístup bývá často označován za amatérskou antropologii webových komunit.

Kool-Aid Man in Second Life

Virtuální trojrozměrné hře Second life se věnuje Rafmanův projekt s počátkem v roce 2008 s názvem *Kool-Aid man in Second life* je (nebo spíše byla) populární, užiteli generovaná hra/sociální síť, kde uživatelé, resp. hráči vedli prostřednictvím svých avatarů svůj druhý život v rámci této platformy. Principiálně se jednalo o prázdné prostředí a její obsah byl vytvářen na základě jednání avatarů.

„Rafman zde hraje roli voyeura, používá avatar Kool-Aid Mana – usmívající se karafu ledové štávy. [...] Prochází servery Second life, kde nehledá nic konkrétního, ale objevuje vše hravé a perverzní. Prezence Kool-Aid Mana implikuje akt trollování ve sdílené fantasmii role play světa Second life, kde odmítá hrát dle nastavených pravidel. Jakoby ničil konsistenci jejich předstírání.“¹

Práce má množství výstupů – prvním je samotné vystupování avataru jako trvající performance, dále pak bezmála dvanáctiminutový film vytvořený metodou machinima. V rámci projektu bylo taktéž možné se zúčastnit komentované prohlídky světa vedené Kool-Aid Manem.

Still life (Betamale)

4chan je rozsáhlá anonymní internetová diskusní platforma (tzv. Board) se složitou strukturou diskutovaných témat, spojující svou komunitu po celém světě. Charakteristickým rysem této komunity je zájem o bizarnosti všeho druhu, často navázané na japonský žánr anime. Mimo to se ale jedná o poměrně silnou a funkční komunitu, která se často organizovaně věnuje cyberaktivismu (třebaže s často pochybnými motivacemi a cíli) – například útokům na internetové stránky

1 Gary Zhexi Zhang. „The online anthropology of Jon Rafman“. *Frieze*. 2016, č. 126, s. 92.

nejrůznějších korporací či veřejně známých osobností s cílem vyprovokovat veřejné reakce.

Na základě tohoto prostředí v roce 2013 Rafman vytváří společně s hudebníkem Danielem Lopatinem found-footage film *Still Life (Betamale)*. Jedná se o emotivně působící vhléd do soukromí této komunity, sestříhaný z materiálů nalezených převážně na dané platformě. Film měl premiéru právě na 4chan, kde se ale nesetkal s příliš pozitivní reakcí. Komunita založená na komentování svého i cizího soukromí byla najednou konfrontována s karikaturou sebe sama, s „generickými artefakty své vlastní kultury, extravagantně exhumovaným outsiderem [...] Jakoby (daná komunita) ztratila schopnost cítit normální pocity při žití životů na internetu a musela progresivně vytvářet více extrémní podněty pro to, něco vnímat.“²

9-eyes

v roce 2008 začíná Rafman svůj projekt 9-eyes. Shromažďuje, vytváří a vybírá screenshoty z GSV. Projekt je označen jako pokračující od roku 2008 do současnosti, nicméně poslední obrazy se na jeho blogu objevují v roce 2014.³ Projekt byl poměrně čerstvou reakcí na samotné spuštění služby GSV - soubor začal vznikat rok po jejím spuštění a dá se vnímat jako kritika snahy této platformy získat monopol na rámování vnímání světa.⁴

„Popírat sílu vlivu Google na rámování našeho vnímání by bylo zavádějící, ale kurátorování jednotlivých obrazů v těchto determinovaných rámcích nám může připomenout naši lidskost“.⁵

Téma přítomnosti člověka v digitálně virtuálním prostředí a naopak promítání tohoto prostředí do fyzické reality by se dalo vnímat jako leitmotiv Rafmanových prací.

2 Tamtéž, s. 94.

3 Celý soubor fotografií je možné vidět na adrese <http://9-eyes.com/>

4 „Pojem platforma přejímám z knihy *Platform Capitalism* Nicka Srnicka, kde rozebírá současné formy a chování korporací. Nové formy dle Srnicka staví svoji moc především na shromažďování co největšího množství uživatelů a jejich osobních dat. Tyto data pak můžou zpeněžit až později, především skrze reklamu.“ Shrnutí knihy cituji z dosud nevydaného textu Václava Janoscika *Obraz-objekt-platforma, poznámky k fotografii po internetu*.

5 IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View“ [online]. artfcity.com. 12. 8. 2009 [cit. 6. 4. 2017]. Dostupné z: <http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/>

Nabízí otázku, jak se lidstvo vyrovnává se svojí existencí v době internetu, kdy se tyto dvě reality stále více prolínají. Rafman prochází s upřímným zaujetím nejrůznější digitální reality a komunity, je schopný dobře zanalyzovat mechanismy a pravidla, kterými se daná realita řídí, a poté najít slabiny, na které útočí. Neútočí však na jednotlivé uživatele, s těmi má, podle svých rozhovorů, pouto empatického outsidera. Spíše se jedná o kritiku jednotlivých platforem, respektive jejich dopadu na společnost. Taktika, kterou Rafman používá pro kritiku by se dala chápat jako subverzivní afirmace, tedy „taktika, která dovoluje umělci účastnit se určitého sociálního, politického nebo ekonomického diskurzu a potvrzovat, apropriovat nebo konzumovat ho, zároveň ho ale podkopávat.“⁶ V textu, ze kterého pochází tato citace, je zmíněná taktika připisována spíše radikálnějšímu uměleckým projektům jako *Yes man* nebo *Please love Austria* od Christopha Schlingensiefela. Nicméně dle textu Václava Magida „Ozvěny špatného smíchu. Postinternetové umění a kulturní průmysl“⁷ se tato taktika dá považovat za poměrně určující a důležitou i pro generaci postinternetových umělců, které je Rafman bezpochyby představitelem – ostatně Magid ho v tomto textu i krátce zmiňuje. V případě výše zmiňovaných projektů se podle Michela de Certeau Rafman „pohybuje v prostoru nepřátelského zorného pole. V prostoru plně ovládaném nepřítelem.“⁸ Obrazy, které pak z těchto prostředí produkuje, sice vypadají téměř stejně, jako ty, které jsme v daných prostředích zvyklí běžně vidět, ale při pozornějším sledování lze rozklíčovat, že jde spíše o to, co tyto obrazy skrývají – technologické procesy a jejich ekonomické, sociologické a politické pozadí, které podmiňuje jejich existenci. Tyto tři projekty jsem vybral pro jejich formální podobnost a také pro jejich společný rys, který vidím právě v taktice subverzivní afirmace. Na jejich příkladech jsem chtěl nastínit rámec, ve kterém se práce Jona Rafmana pohybuje. Dále se budu věnovat pouze jeho projektu 9-eyes. Pokusím se popsat strategie, které z obrazů dělají právě onu jinou produkci ve smyslu, jak o něm mluví Michal de Certau.

„Původně mne přitahovala amatérská estetika surových obrazů. Street View ve mně vyvolával naléhavost, kterou jsem cítil v dřívější street photography. S údajně neutrálním pohledem, Street View fotografie měla spontánní kvality nezkažené citem nebo záměrem lidského fotografa. Pokoušel jsem se dívat

6 Inke Arns. „Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance“. In: *East art map: contemporary art and Eastern Europe* / [edited by IRWIN]. London: Afterall Books/ MIT Press, 2006, s. 445.

7 Václav Magid. „Ozvěny špatného smíchu, postinternetové umění a kulturní průmysl“. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Akademie výtvarných umění v Praze, 2014, s. 66-96.

8 Michal de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984, p. 13

na obrazy jako na neutrální a výsadní reprezentace reality – skrze Street Views, vytrženi mimo jakýkoli sociální kontext jiný než geospaciální návaznost, jsme schopni vytvářet opravdovou dokumentární fotografii, zachycovat fragmenty reality, zbavené všech kulturních intencí.“⁹

Rafman v tomto úvodním citátu pro svoji esej publikovanou v magazínu *Artfcity* zmiňuje záměr neutrálního pohledu, zbaveného záměru lidského fotografa. Mechanický způsob produkce obrazů je klíčovou složkou této práce, ze které pramení právě výše zmiňovaná absence člověka v tomto prostředí. Tento způsob produkce a jeho účel mě také přivádí k teorii *operativních obrazů* Haruna Farockiho. Tedy obrazů, které již nereprezentují objekty, ale jsou částí nějaké operace.

“V případě GSV operace, která není pouze navigováním uživatele, ale je součástí větší cirkulace výměny dat, kde se trajektorie uživatelů načítají zpět do databáze. Tato zpětná operativita odhaluje problematickou stránku algoritmického obratu (algorithmic turn): Pokud my operujeme s obrazy GSV, stejně tak oni operují námi. ... tyto obrazy – a my jako jejich uživatelé – zdaleka přesahují svůj zřejmý účel poskytovat nám jednoduše a zadarmo službu pro orientování se a pro dosažení našeho cíle cesty tím, že se přihlásíme do databáze obrazů s rozpoznáváním lokace.“¹⁰

Operace, kterých jsou tyto obrazy součástí, jsou tedy v případě GSV minimálně dvě. První, která je hlavním důvodem, proč tato služba/ platforma existuje, spočívá ve výměně dat mezi uživateli a platformou. Tato výměna probíhá dvěma cestami. Za prvé, zobrazováním komerčních sdělení při pohybu na mapě. Za druhé, získáváním dat z pohybu uživatelů po mapách (jak z pohybu na obrazovce, tak z pohybu ve fyzickém prostředí). Z těchto dat pak Google sestavuje a vyhodnocuje vzorce chování a další virtuální modely, se kterými se dá dále komerčně pracovat (cílená reklama atp.).

Druhá, viditelná operace spočívá v navigování uživatele. Ta je však především prostředkem, jak zvětšovat základnu uživatelů (a objem vyměněných dat). Obrazy zde slouží coby extenze Google maps a pomůcka k navigaci – tomu odpovídá i jejich dostupnost. Společnosti Google se podařilo vytvořit ze svých map defaultní mapy pro uživatele na celém světě. Tento úspěch je podle Ingrid Hoelzl a Rémi Marie

9 IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View“ [online]. *artfcity.com*. 12. 8. 2009 [cit. 6. 4. 2017]. Dostupné z: <http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/>

10 Ingrid Hoelzl, Rémi Marie. „The Operative Image (Google Street View: The World as Database)“. In: *Softimage*. Bristol: Intellect, 2015, s.84.

„pravděpodobně postaven na schopnosti spojit kartografický a fotografický mód reprezentace, či přesněji na schopnosti vybudovat technologické nástroje, které umožňují hladké přistání z jednoho do druhého, jakoby vždy operovaly ve stejném symbolickém prostoru.“¹¹

Termínem *smooth landing* je zde označován moment, kdy se uživatel plynulým pohybem přesune z kartografického 2D zobrazení mapy do 3D prostředí GSV. Toto je (v rámci GSV) jediný způsob, jak získat přístup k obrazům, ze kterých je univerzum GSV složeno. Díky tomu je obrazům přisouzen onen operativní charakter: obrazy reprezentují trasu, nebo prostor, ve kterém se uživatel orientuje, spíše než zobrazené objekty samotné. Zobrazené objekty slouží pouze jako navigační body.

Tyto operativní obrazy vytvořené automatizovanou technologií by tedy principiálně neměly být zatíženy záměrem fotografa. Měly by být maximálně neutrální – sloužit pouze pro operaci navigace. Přesto však, pokud tímto univerzem prochází zkušený uživatel (myšleno zkušený v oblasti estetiky, potažmo fotografie), kterým Jon Rafman bezpochyby je, může nalézat obrazy, které jistou estetickou hodnotu mají. Takové obrazy jsou však jakousi chybou, protože nezapadají do přísně horizontální hierarchie řazení obrazů, kdy jednotlivé snímky by měly být z principu jaksi nicneříkající a nabývat smyslu až jako celku a v rámci dané operace. Celku, který se sestává ze vztahu souboru po sobě jdoucích snímků a jejich umístění v rámci Google map. Rafman tedy vyhledává tyto chyby a „pečlivě vybírá obrazy, které prosazují svoji jedinečnost a brání se kategorizací“.¹² Proč označují tyto obrazy jako chybu? Přestože záměrem Google je do určité míry kromě navigování i možnost uživatele bezcílně brouzdat krajinou GSV a tudíž zde strávit maximální množství času, obrazy, které typově zapadají do Rafmanovy sbírky, nejsou často pro Google žádoucí. Mluvím zde především o obrazech, které výrazně vybočují z plynulého proudu obrazů – nejrůznější absurdity nebo situace, které můžou být vnímány jako nesouhlas s fotografováním. Jako příklad bych rád uvedl snímek, který sice není součástí souboru 9-eyes, nicméně dobře ilustruje, proč tyto obrazy lze označit z perspektivy GSV jako chybu. Na snímku z roku 2009 ze švédského Bergenu je zachycena dvojice potápěčů pronásledující snímkující auto. Tento snímek se stal poměrně populárním na nejrůznějších internetových fórech shromažďujících bizarnosti z GSV, nebo jen sloužil jako senzace. Pokud však navštívíte zmiňovaný snímek dnes (situace duben, 2017),¹³ zjistíte, že celé postavy potápěčů jsou postprodukčně rozostřeny. Evidentně se nejedná o ochranu soukromí fotografovaných potápěčů, spíše Google vyhodnotil subverzivní (i když v humorné rovině) akt dvojice švédů jako něco, co nemá být součástí GSV.

¹¹Tamtéž, s.84.

¹²Melanie Bühler. „No Internet, No Art — A Lunch Bytes Anthology“. Eindhoven: Onomatope, 2015, s. 18.

Selekce Rafmanovy sbírky bezpochyby z části vychází z těchto typů obrazů, klíč ke svému výběru nastiňuje v eseji pro web Artfcity:

„Některé selekce jsou ovlivněny mojí znalostí historie fotografie a narážkami na starší fotografické styly, některé zase – například ty, které reprezentují moderní zkušenost líčenou Googlem, obsahují kritickou estetickou teorii. Vždy ale věnuji pozornost formálním aspektům – barvám a kompozici.“¹⁴

Rafmanovu strategii blíže popíši na příkladu fotografie (fig. 1). Obraz formálně připomíná malbu Caspara Davida Friedricha - Poutník nad mořem mlh. Tento romantický obraz z 18. století je často citován v mnoha dalších uměleckých pracích a dal by se požadovat za jeden z ikonických obrazů romantismu. Je to tedy typ obrazu, u kterého bychom původ jeho vzniku – tedy automatický algoritmus fotografování, nepředpokládali. Přítomnost člověka (a tím nemyslím pouze postavu na snímku) je zde patrná, dokonce působí až jaksí naléhavě.

„Žena je odpojena od čehokoli konkrétního. Není zde natolik kontextu, abychom mohli identifikovat, kde se nachází ve vztahu k orientačním bodům, a i kdyby tam nějaké body byly, digitální šum obrazu téměř znemožňuje si být jist, na co vlastně koukáme. Například je těžké říct, zda má na sobě žena plavky tělové barvy, nebo zda je nahá. Rekontextualizován v Rafmanově kolekci, obraz odráží zpět k divákům jejich vlastní stav. Odpojení od přírody, toptíme se v nekončící akumulaci digitálního šumu.“¹⁵

Obraz takto vytržen z kontextu již tedy postrádá svoji navigační funkci a funguje najednou naprosto jinak. Stává se něčím jiným - obrazem s estetickou hodnotou, která je konstituována referencí na jistý zaběhlý vizuální kód. Tato estetická hodnota a jiná funkce jej vyřazuje z horizontální hierarchie GSV.

13 Snímek můžete navštívit na adrese:

<https://www.google.com/maps/@60.3610699,5.3694644,3a,37.5y,268.16h,66.28t/data=!3m6!1e1!3m4!1svllVwLm8kDoxekaRJOmwdQ!2e0!7i13312!8i6656?hl=en>

14 IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View“ [online]. artfcity.com. 12. 8. 2009 [cit. 6. 4. 2017]. Dostupné z: <http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/>

15 Gene McHugh. „Jon Rafman’s Collection“. In: *Collect the WWWorld, The Artist as Archivist in the Internet Age*. Mountain View: LINK Editions, 2011, s.54.

Rafman tedy využívá strategii remediace - formální logiku, jíž se k sobě vztahují stará a nová media.¹⁶ Využívá a odkazuje na vizuální kódy starých médií, ve kterých se dobře orientuje a přetváří staré mediální objekty na objekty nové. Vybírá například obrazy připomínající dokumentární fotografie Henri Cartier-Bressona - odpovídající jeho zachytávání "rozhodujícího okamžiku" (obrázek č.2). Jiné obrazy připomínají popisné snímky vzniklé v 30. letech pro Farm Securities Administration (obrázek č.3), další zas amatérské snímky z rodinných fotoalb obtěžkané nostalgií. Způsobů, jak kategorizovat jednotlivé snímky z cyklu 9-eyes bychom našli mnoho, nicméně to není pro tuto práci podstatné. Rád bych se zde spíše věnoval tomu, jakým způsobem Rafman využívá strategii remediace.

Rafman rozehrává hru využívající rozporů, které v tomto případě remediace přináší. Odkazuje na klasické žánrové fotografie - používá strategii imediace, „(či bezprostřednosti, tzn. takového stylu vizuální reprezentace, jehož cílem je učinit médium průhledným *tedy* „působit na diváka tak, aby přítomnost média nevnímal a vnímal pouze zobrazované předměty)“.¹⁷ Vnímané a zobrazované předměty jsou zde pak vlastně dvojí. Jednak ony obrazy (či spíše jejich specifika, kánony), na které je odkazováno, dále pak samotné předměty a scény na fotografiích. Díky této strategii je prvek imediace poměrně silný a zvládá vcelku dobře překonávat i skutečnost, že technická kvalita obrazu je (především u obrazů vzniklých za pomoci prvních generací GSV) poměrně nízká a tudíž aparát (GSV) a potažmo médium je rozeznatelné relativně snadno.

Současně oproti imediaci používá Rafman v jisté míře i hypermediaci. Respektive, při práci s GSV je nemožné se jisté míře hypermediace vyhnout (technická kvalita obrazu, specifická digitální struktura atd.). Tyto aspekty jsou v obraze nevyhnutelně přítomny, na příkladech různých autorů však můžeme vidět, že je lze různě potlačovat či zvýrazňovat. V případě Jona Rafmana jsou tyto prvky v rámci možností relativně potlačeny. Z interface programu zbývá pouze navigační kompas v levém horním rohu a možnosti přiblížení/ oddálení. Ve spodní části obrazu pak datum, kdy byl snímek pořízen, copyright Google a tlačítko "report a problem". Tyto záměrně ponechané fragmenty tak slouží spíše coby drobná připomínka prostředí, ze kterého obrazy pocházejí. Slovy autora:

„Mnoho rysů přítomných ve snímcích, jako třeba viditelný copyright Googlu a směrová růžice, ukazuje na to, jak byly obrazy vyprodukovány. Pro mě upřímnost ohledně toho, jak byly scény zachyceny, spíše posiluje, než-li ničí vzrušení z instantní přítomnosti projektované do obrazu.“¹⁸

16 Jay David Bolter, Richard Grusin „Imediace, hypermediace, remediace“. In: *Kapitoly z dějin a teorie medií*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s.8-10

17 Tamtéž, s.69

Dalšími aspekty, které jsou v obrazech nevyhnutelně přítomny, jsou nejrůznější glitche a chyby v napojení jednotlivých panoramat. Další vrstvou jsou postprodukční úpravy obrazu jako například rozostřené obličejy či poznávací značky. Míra těchto chyb a úprav se v průběhu času existence služby proměňuje – technická kvalita obrazu se s časem zvyšuje, design interface se vyvíjí a postprodukční prvky jako např. rozostřování se mění v závislosti na boji s legislativou jednotlivých států.

Fotografický aparát

Rafmanův projekt lze vedle výše rozebírané kritiky platformy Google vnímat také jako poněkud ironickou či kritickou poznámku k žánrové fotografii či fotografii obecně. Jakoby zde GSV reprezentoval Flusserův fotografický aparát s programem a jeho konečným množstvím možností. Flusser ve své knize *Za filosofii fotografie* mluví o fotografickém aparátu, který je součástí mnohem širších aparátů, které dominují naší společnosti. Tuto metaforu by bylo možné trefně použít i na GSV. Pokud zůstaneme u GSV jako fotografického aparátu budu pokračovat citací z výše zmiňované Flusserovy knihy:

„Fotoaparát je naprogramován, aby vyráběl fotografie, a každá fotografie je uskutečněním jedné z možností obsažených v programu aparátu. Počet těchto možností je veliký, ale přesto konečný: Je to počet všech fotografií, které mohou být pořízeny jedním aparátem.“

„...Fotograf se snaží vyčerpat fotografický program tím, že uskutečňuje všechny jeho možnosti. Ale tento program je bohatý a nepřehledný. Fotograf se tedy snaží vypátrat možnosti, jež jsou v něm ještě neobjeveny. [...] Program aparátu musí být bohatý, jinak by hra brzy skončila“.¹⁹

V případě GSV se však zdá, že program byl díky automatizaci vyčerpán – pokud pro teď zredukujeme svět, respektive možnosti, jež nabízí, na místa, která byla zaznamenána GSV. Což bych se vzhledem k přístupu a tendencím Google nebál alespoň pro teď udělat. Jak říká René Marie a Ingrid Hoelzl „Business filosofie Google spočívá v tom, že není žádný rozdíl mezi teritoriem a Google maps“²⁰

Hra proti aparátu již skončila, všechny možnosti již jsou zaznamenány. Práce fotografa ve světě, kterému dominuje společnost Google, „v izolovaném světě, kde simulace ulice v GSV je často více reálná a dostupná než ulice aktuální.

V depopulizované nebo technologií podrobené krajině, ve které figury, pokud zde

18 IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View“ [online]. *artfcity.com*. 12. 8. 2009 [cit. 6. 4. 2017]. Dostupné z: <http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/>

19 Vilém Flusser. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s.21

20 Ingrid Hoelzl, Rémi Marie. „The Operative Image (Google Street View: The World as Database)“. In: *Softimage*. Bristol: Intellect, 2015, s.97.

vůbec nějaké jsou, se zdají být jaksi odpojené od reality ²¹, spočívá pouze v procházení již zaznamenaných možností, jejich výběru a jejich rekontextualizaci.

21 Gene McHugh. „Jon Rafman’s Collection“. In: *Collect the WWWorld, The Artist as Archivist in the Internet Age*. Mountain View: LINK Editions, 2011, s.53.

Michael Wolf

Německý umělec narozený roku 1954, tedy o generaci starší než Jon Rafman, vychází ve své práci z diametrálně odlišných stanovisek, než výše rozebíraný Rafman. Dlouhodobě působil jako fotograf pro časopis Stern v Hong Kongu.

Architecture od density

Z Hongongu a Číny také pochází množství jeho starších prací věnujících se především architektuře a dokumentárním portrétům. Z tohoto období stojí za zmínku především soubor *Architecture of density* publikovaný ve dvou knihách *Hong Kong: Front door/ back door* (2005) a *Hong Kong inside outside* (2009). Soubor zachycuje generickou moderní architekturu Hong Kongu – obří obytné budovy v husté zástavbě focené objektivem s dlouhým ohniskem tak, že fasády tvoří repetitivní vzor. Díky ořezu obrazu, kdy nevidíme zem ani oblohu, divák ztrácí měřítko a budovy se stávají abstrakcí, kde jen těžko můžeme tušit člověka. Soubor by se dal přirovnat k pracím Andrease Gurskyho, především díky lehce nereálně působící perspektivě a dojmu jakési ohromující rozlehlosti.

Transparent City

Další jeho soubor, který bych rád zmínil, především pro to, že se v něm dají rozpoznat jisté prvky, které se poté promítají v souboru, kterému se budu věnovat především je *Transparent city*, vzniklý v Chicagu v roce 2006. Opět se jedná o fotografie obytných nebo kancelářských budov focených dlouhým ohniskem. V tomto případě se ale Wolf naopak zaměřuje na fragmenty lidské přítomnosti v monumentálních plochách prosklených fasád mrakodrapů. Soubor se sestává ze snímků formálně podobným těm v *Architecture of density* - tedy opět abstraktním vzorům opakujících se architektonických prvků (především oken). Postupně se ale záběry přibližují, až můžeme rozeznávat za okny postavy lidí. Snímky získávají značně voyerský charakter, který pak graduje především v navazující sérii *Transparent city details*, kde z původních snímků Wolf zvětšuje pouze výřezy portrétů lidí za okny. Díky několikanásobnému digitálnímu zvětšení jsou portréty značně rozpixelované, až připomínají svou vizualitou záběry bezpečnostních kamer. I přes tuto degradaci obrazu můžeme však částečně vyčíst výraz, nebo spíše rozpoložení portrétovaného člověka. Wolf zde dospěl k jakési vyvážené kombinaci dvou oblastí, kterým se věnoval tradičně – dokumentární fotografii zaměřené na člověka a fotografii architektury. Jako zásadní ve vztahu k jeho pozdější práci s GSV zde vnímám jeho zájem o voyerskou pozici a také práci s výřezem.

Práce s Google Street view

Práce Michaela Wolfa s využitím GSV začíná v roce 2008, tedy rok po spuštění této služby. Toho času se také přestěhoval do Paříže, kde začíná pomocí GSV vytvářet svůj soubor *Paris street views*. (Na tento soubor později navazují další – *A series of unfortunate events, Eiffel tower, Manhattan, fuck you, Portraits a Interface*. Později jsou všechny sloučeny jako podsoubory pod souhrnným názvem *Street view*). Pro fotografa vycházejícího z tradice deskriptivní fotografie a dlouhodobě působícího v hypermoderních městech jako Hong Kong to nutně muselo znamenat jisté přehodnocení přístupu k práci. Podle Marca Feustela se architektura Paříže

„[...]stala během dekad subjektem nebo pozadím quasi-univerzální fotografické ikonografie, která se vyvinula společně s rozkvětem média fotografie v hlavním městě Francie. Toto bohaté dědictví se stalo překážkou pro současné fotografy fotografující v Paříži. Jak můžete fotografovat přítomnost ve městě, kde každý roh, každá terasa kavárny, každý domovní vchod byly zvětšeny takovými jako Eugene Atget, Henri Cartier-Bresson, David Doisneau a Willy Ronis. Jejich fotografie jsou tak univerzálně rozpoznatelné, že se staly vizuálními klišé, kterým je lépe se vyhnout, ale stále jsou součástí esence tohoto města a tudíž je těžké je ignorovat“²²

Historická zátěž překrývající toto město a absence současných prvků v architektuře donutila Wolfa hledat nový přístup. Soubor *Paris street view*, který Wolf začíná v Paříži vytvářet, můžeme vnímat jako pokračování ve výše zmiňované metodě práce, kterou Wolf začal rozvíjet v souborech *Transparent city a Transparent city details* – tedy výraznou práci s rámováním obrazu, respektive výřezem. Tentokrát už však nepracuje se svými vlastními fotografiemi, ale se snímky, které sbírá při procházkách Paříží skrze GSV.

„Pro Wolfa je při práci s GSV ořez vším. Tento přístup je extenzí pouliční fotografie, kdy ořez a výběr úhlu nahradil fotoaparát. Wolf označuje tento proces jako fotografování samo a jeho online cesty po ulicích Paříže a hledání momentů, které chce fotografovat, jsou analogické k procesu fotografií krátkých ulicemi města.“²³

Tento krok se zdá být logickou reakcí právě na to, že Paříž už byla fotografována zkrátka příliš mnohokrát. Ostatně pokus podobný GSV, tedy komplexně zaznamenat celé toto město, provedl již na přelomu 19. a 20. století Eugene Atget. Ve Wolfových obrazech z Paříže je uvědomění si této tradice zřejmě patrné. Stejně jako v případě Jona Rafmana, i v jeho souboru můžeme nalézt snímky zřetelně připomínající tvorbu Henri Cartier-Bressona nebo Eugene Atgeta. Na rozdíl od Rafmana však Wolf nevybírám tyto obrazy proto, že je jejich vizuální podobnost s ikonickými fotografiemi vyčleňuje z plynulého proudu obrazů, ale proto, že nabízejí možnost, jak aktualizovat pouliční fotografii v kontextu Paříže. Rafman navíc tuto podobnost používá v rámci strategie imediace – Wolf naopak výrazně pracuje s hypermediací. Vybírá sice

22 Marc Feustel. „Towards a new street photography“. *Foam*. 2010, č. 22, s. 52.

23 Tamtéž, s.52

snímky, které nám připomínají fotografie sto let staré, ale „zvýrazňuje médium, [...] poutá pozornost k aktu zprostředkování.“²⁴ Nepoužívá totiž screenshoty, ale fotografuje přímo monitor svého počítače, díky čemuž je na obraze zřetelná pixelová mřížka a relativně často ponechává v obraze prvky uživatelského rozhraní GSV (hrou s interface GSV se Wolf zabývá v souboru *Interface* (obrázek č.4), kde vytváří kompozice kombinující geometrické tvary rozhraní a zachycené lidi nebo zvířata) nebo počítače (kurzor myši). Díky jeho práci s mnohonásobným zvětšením obrazovky jsou na obrazech zřetelně vidět jednotlivé pixely tvořící obraz, odkazující na svůj digitální původ.

Práce se zvětšením (ořezem) zde však nemá za cíl pouze zdůraznit digitální původ obrazů nebo fungovat jako nástroj k dosažení zamýšlené kompozice. Wolf se skrže práci s výřezem zde a především pak v navazující práci *Fuck You* (obrázek č.5) a *Portraits* věnuje problematice soukromí osob fotografovaných Googlem v rámci GSV. Google sice v návaznosti na debaty a žaloby jednotlivců i států začal krátce po spuštění postprodukčně rozostřovat obličej a poznávací značky, přesto mu ale v několika zemích byl udělen zákaz dalšího fotografování. Rozostřené portréty tvoří sérii *Portraits* – digitálně přiblížené tváře osob, nevědomky zachycené fotoaparáty Google, se stávají ukradenými portréty, tedy „obrazem někoho, kdo neví, že je fotografován.“²⁵ Vizuálně připomínají záznamy z bezpečnostních kamer – upozorňují tak na skutečnost, kolik toho Google ví o nás všech.

„Pouze jednoduché rozostření obličejů ale nemůže úspěšně anonymizovat osobu. Pokud osoba stále může být rozpoznána svými příbuznými a pokud původní data stále existují, není zde žádná anonymita.“²⁵

Uvádí dvojice autorů Drier a Spieker, věnujících se německému právu. Právě v Německu se po spuštění GSV vzmohla poměrně silná vlna nesouhlasu se snímáním, která vyústila v donucení Google na přání rozostřit fasádu domů²⁶. Paradoxně právě touha po soukromí se v době masivního rozmachu sledování a zaznamenávání i běžné lidské činnosti stává podezřelou. Oblíbeným argumentem představitelů institucí nebo korporací jako NSA a Google, které toto sledování provádějí, bývá, že (jak uvedl CEO Google Eric Schmidt v roce 2009 v rozhovoru pro CNBC) „Pokud děláte něco, o čem nechcete, aby kdokoliv věděl, možná byste to prvně neměli dělat.“²⁷ S projevem nesouhlasu s tímto argumentem, potažmo samotnou skutečností nedobrovolného zvěčnění na fotografiích pracuje Wolf v

24 Jay David Bolter, Richard Grusin „Imediace, hypermediace, remediace“. In: *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s.8

25 Ingrid Hoelzl, Rémi Marie. „The Operative Image (Google Street View: The World as Database)“. In: *Softimage*. Bristol: Intellect, 2015, s.88.

26 K nalezení například zde [07.06.2017]:

<https://www.google.cz/maps/@52.5165358,13.4642562,3a,75y,290.54h,95.55t/data=!3m6!1e1!3m4!1stz3nulf4ydkuopjJZzLa3Q!2e0!7i13312!8i6656!6m1!1e1>

souboru *Fuck You*. Ten obsahuje celkem 21 portrétů lidí, zachycených jak ukazují na Google auto globálně platné urážlivé, nebo odmítavé gesto. Obrazy zde ořezává pouze na postavu člověka a jeho gesta. Oproti souboru *Portraits* „[...] už zde fotoaparát není bez povšimnutí, ale ti, kteří jsou fotografováni, viditelně ukazují svoji nespokojenost a nutí Google registrovat a zobrazit nejen jejich přítomnost, ale také jejich nesouhlas.“²⁸

Minimálně tyto dvě podsérie (*Fuck You* a *Portraits*) se dají považovat do jisté míry za kritické vůči konání Google. Kritika však v případě Wolfa vychází z jiné pozice a využívá jinou strategii než Rafman. Wolfova práce se nedá zařadit do okruhu postinternetového umění, pokud vycházíme z definice Gena McHugha z jeho blogu *Post Internet*²⁹, který charakterizuje postinternetovou situaci jako „moment, kdy internet už není novinkou, ale stává se banalitou, tedy je akceptován jako neodmyslitelná součást našich každodenních životů.“³⁰ Naproti tomu Wolf prezentuje GSV jako novinku, používá jej jako nástroj pro aktualizaci pouliční a dokumentární fotografie a tento nástroj staví do popředí. Strategie, kterou volí ve své kritice, opět výrazně upozorňuje na použité médium. To ale ve výsledku způsobuje to, že práce autora natolik vystupuje do popředí, že ve výsledku se více jedná o kritiku voyerství a fotografie obecně a kritika Google se spíše ztrácí. Upozorňuje spíše na sebe sama jako fotografa a svoji potencionální nebezpečnost – možnost publikovat portréty náhodných lidí bez jejich souhlasu.

V rámci kritiky, nebo možná spíše posouvání možností fotografie, je však zásadní jeho série *Series of unfortunate events* sestávající se ze snímků nejrůznějších absurdit a bizarností sesbíraných při pocházení GSV. Mnoho z nich zobrazuje, jak název napovídá, nějaké neštěstí nebo nehodu buď zobrazeného, nebo zobrazovací technologie. Tuto sérii pak přihlásil do ceny Word Press Photo. Cheryl Gilge ve svém textu *Google Street View: Artistic Practices as Lines of Flight*³¹ mluví o tomto aktu a obecně o uměleckých projektech s GSV jako o pozměňování dráhy letu. Každý objekt, stoj, mechanismus, software, atd. má nějakým způsobem nastavenou svoji dráhu letu – tedy jakýsi soubor pravidel, jak se má chovat. V případě GSV je ona dráha nastavena Googlem. Každé použití nebo zásah (a teď

27 mip. „Google CEO Eric Schmidt on privacy“ [online]. Youtube.com. 8. 9. 2009 [cit. 1. 5. 2017]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=A6e7wfDHzew>.

28 Ingrid Hoelzl, Rémi Marie. „The Operative Image (Google Street View: The World as Database)“. In: *Softimage*. Bristol: Intellect, 2015, s.87.

29 Gene McHugh. „Post Internet“, Brescia, LINK editions 2011, s.16.

30 Václav Magid . „Ozvěny špatného smíchu, postinternetové umění a kulturní průmysl“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2007, s. 66-96.

31 Cheryl Gilge, „Google Street View: Artistic Practices as Lines of Flight“. Washington: University of Washington

nemyslím jen použití v umělecké praxi) do GSV dráhu letu pozměňuje. Chování uživatelů GSV je Googlem analyzováno a na základě výsledků provádí různé aktualizace. Užívání GSV v rámci umění může pozměňovat dráhu GSV podobným způsobem, nebo může měnit jiné dráhy jiných letadel.

„Wolf pozměnil fotografické letadlo v roce 2011, když svoje obrazy z prostředí GSV přihlásil do výroční ceny Word Press Photo. Obdržel za ně čestné uznání v kategorii „současné problémy“³². To vzbudilo rozhněnou debatu, která odhalila jisté mezery v definicích kategorií *fotografie* a *žurnalismus*, stejně jako v definici pojmu *zpravodajství*. Wolfova práce poukazuje na rozdíly mezi rolmi fotografa, kurátora nebo umělce věnujícího se *apropriaci*, jako tvůrců sbírek obrazů. Wolf pokládá otázku i pro legitimitu a autorství, a působí jako kontroverzní figura ve světě médií. Wolf o hodnotě svojí práce mluví následovně:

„Je to reálný soubor, který mám, nedělám screenshoty. Pohybují s fotoaparátem dopředu a zpět za účelem vytvořit přesně takový ořez, jaký chci, ...tak vytvářím svoje obrazy. Nepatří Google, protože Google interpretují, *apropriují*.‘ Diskuze, která obklopila tuto cenu, zřetelná v tisku a na komentářových blozích, poukázala na očekávání konkrétně definovaného pojmu žurnalistické fotografie a fotografa. Wolfova práce opět posunula pro fotografické pole kritickou otázku, nejen jak rozumíme funkci fotografie, ale také jak chápeme autorství, vlastnictví, jaký je rozdíl mezi vytvářením a editováním, jakou má společenskou hodnotu konceptuální práce s archivem, ke kterému má každý přístup (a tudíž by ji mohl vykonávat kdokoli). Nejdůležitější otázkou, kterou ale Wolf předestírá je, nakolik musí být novinář přímým svědkem události.“³³

32 Tamtéž, s.16.

33 Mishka Henner interview [online]. *aPhotoEditor.com*. 27. 6. 2014 [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <http://aphotoeditor.com/2014/06/27/mishka-henner-interview-part-1/>

Mishka Henner

Mishka Henner je umělec narozený v Belgii v roce 1976 a vychází podobně jako Wolf z dokumentárního žánru fotografie. K fotografii se dostal oklikou po letech zkoušení různých jiných médií i oborů mimo výtvarné umění. Pravděpodobně i díky tomu má k fotografii poměrně otevřený přístup, minimálně co se týče fotografických prostředků/aparátů. Od roku 2010 začíná pro svoji tvorbu používat veřejně dostupné satelitní snímky z platform, které k nim umožňují veřejný přístup (především tedy Google Earth, Google Maps a Panoramio). Henner odůvodňuje svoji fascinaci těmito nástroji pro jejich zvláštní tenzi – na jednu stranu se jedná o nástroje, které jsou využívány těmi, kteří „určují hru celého světa [...] Když plánují logistiku, kam poslat své vojáky, nebo kde mají vést ropovody, ti nepracují s obrazy pořízenými z úrovně země. Ti pracují s touto sítí fotoaparátů, která obklopuje zeměkouli.“³⁴ Nyní jsou však přístupné všem, každý člověk se může vžít do této role a pozorovat svět z toho taktického pohledu. Tím se opět vracíme k práci s operativním obrazem, o kterém jsem se zmiňoval i v kapitole o Jonu Rafmanovi. Množství těchto obrazů totiž zdaleka přesahuje množství obrazů tvořící GSV a v některých systémech (teď mluvím především o průběžném satelitním snímkování, které se nezpracovává do Google maps) obrazy ani v podstatě nejsou určeny k přímému prohlížení člověkem, ale jsou rovnou analyzovány strojově v případě nutnosti nějaké operace. Exemplární případ této situace je nedávné zmizení letadla Malaysian Airlines v Tichomoří. Existovala určitá možnost, že letadlo zůstalo zachyceno kdesi na satelitních snímcích a bylo proto povoláno množství dobrovolníků, kteří prohledávali tyto snímky, a hledali alespoň zmínky po něm. Pravděpodobná oblast zmizení však byla značně rozsáhlá (tudíž množství snímků také), a letadlo nebylo nikdy nalezeno.

34 Mishka Henner interview [online]. aPhotoEditor.com. 27. 6. 2014 [cit. 18. 5. 2017].
Dostupné z: <http://aphotoeditor.com/2014/06/27/mishka-henner-interview-part-1/>

Dutch landscapes

Veřejně přístupné služby, které nabízejí popsání pohled, vyjevují spoustu skulin – míst, kde se právě vyjevuje výše zmiňovaná tenze mezi mocenským nástrojem a veřejně přístupnou databází. Těmto momentům se věnuje Henner ve své práci *Dutch landscapes*. Na snímcích Google maps hledá oblasti v rámci Nizozemí, které jsou zneprístupněny pohledu uživatele překrývajícím vzorem (především vojenské a strategické objekty). Názvem odkazuje na historickou tradici holandské krajinomalby, zobrazující krajinu specificky vymodelovanou systémem kanálů a náspů udržující zemi nad úrovní moře a bránící záplavám. „Digitální alternace obrazu (holandské krajiny) pak chrání zem před hrozbou ohrožení.“³⁵ Vzor, který dané oblasti překrývá, má však poměrně zajímavou a odlišnou vizualitu v porovnání s technikami používanými jinde ve světě (viz obrázek č.6). Možným důvodem je podle Giampaola Bianconi reminiscence

„techniky mikropatrnů na vojenské kamufláži, která napodobuje nízké rozlišení digitální fotografie. Mikropatrný nejsou navrženy pro skrývání vojáků před přímým lidským pohledem, ale umožňují jim snadněji zapadnout do obrazů podávaných bezpečnostními kamerami“³⁶

Bianconi dále uvádí, že tyto oblasti se stávají jakýmsi „informačními ruinami: oblastmi, které byly pohlceny paranoidním, bezpečností posedlým státem. Staly se novým objektem rozjímání, naznačují rozměr označovaného, které vyžaduje zůstat nespátráno.“³⁷

Tyto obrazy by se daly zahrnout do směru, který James Bridle definuje jako „*new aesthetic*“.³⁸ Ten se věnuje prolínání digitálního a reálného, nejlépe ho popsal poněkud heslovitě článek vzniklý v reakci na diskusní panel *New Aesthetic panel at SXSW*. Bruce Sterling Píše pro the Wired.

„The New Aesthetic se považuje za erupci digitálního do fyzického. The New Aesthetic je přirozený produkt moderní kultury sítě. Pochází Londýna, ale byl zrozen digitálně, na internetu. The New Aesthetic je teoretickým objektem a sdíleným konceptem. Jeho jádrem je katalog viditelných glitchů zde a tady, pro teď a tady. Jsme obklopeni systémy, zařízeními a stroji generujícími množství syrových grafických motivů, občas ale vytváří nečekané a provokativní věci.“³⁹

Dalo by se říct, že *The New Aesthetic* se jaksí úžeji snaží definovat oblast v rámci postinternetového umění tím, že se vyloženě vyžívá v nejrůznějších chybách digitálních systémů. Henner se však o tento směr spíše krátce otírá, než že by byl jeho výrazným reprezentantem. V dalších pracích (např. *Feedlots*, *Eighteen*

35 The Golden Age of Dutch Aerial Landscapes [online]. Rhizome.com. 12. 6. 2012 [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <http://rhizome.org/editorial/2012/jun/12/digital-dutch/>

36 Tamtéž

37 Tamtéž

38 Databáze obrazů definující toto hnutí: new-aesthetic.tumblr.com/

Pumpjacks, Libyan Oilfields...) sice také pracuje se satelitními snímky, ale už na poněkud jiném principu, než že by vyhledával takto jasné digitální alternace.

Photography Is

V dalších pracích jako např. *Less Americans*, *_IMG01* a knize *Photography Is* se autor věnuje reflexi fotografického média. V této kapitole se budu věnovat poslednímu ze jmenovaných souborů, a to především proto, že se jedná o vhodný příklad naznačení způsobu, jakým Henner o fotografii přemýšlí. Na 130 stranách kompiluje 1 700 nalezených frází obsahující slovní spojení *Photography is*. Fráze jdou přímo za sebou, kniha postrádá jakékoli formátování. Texty etablovaných i neznámých autorů sdílejí jeden prostor, citace (často vzájemně si odporující) romantických, absurdních, chytrých i přechytralých názorů reprezentují rozmanitost a složitost tohoto média.

„Kniha je pokusem zachytit neúprosný tok frází, snažících se definovat kluzký a neustále se měnící subjekt fotografie. Jako fotografie samotné, každá fráze je oříznuta a odtrhnuta od svého původního kontextu.“⁴⁰

Kniha funguje jako parodická parafráze internetového vyhledávače, fráze jsou seřazeny vedle sebe, jediným klíčem je, že obsahují spojení *photography is* - kvalita či relevance dané fráze ale nehraje roli. Opět se tu vracíme k problému, na který poukazuje i Rafman – všechna data jsou snadno dostupná, kompletní záznam světa již existuje, teď už jde jen o to, vybírat ta správná data a zasazovat je do nového kontextu. To samozřejmě není žádnou novou myšlenkou v umění – strategie apropriací popisuje např. Nicolas Bourriaud ve své knize *Postprodukce*. Podle něj je jedním ze zásadních účelů takovýchto strategií to, že „přispívají k rušení tradičního rozlišování mezi produkcí a konzumací, mezi tvorbou a kopírováním, mezi ready-made a původním dílem.“⁴¹ Je vcelku s podivem, že ačkoli právě tyto strategie se v uměleckém světě objevují od začátku 20. stol a ve 21. by se daly označit jako již etablované, ve světě fotografie stále dokážou spustit poměrně ostrou debatu. Jak Henner v několika svých rozhovorech uvádí, tato kniha je právě reakcí na často dogmatický pohled fotografů na to, co je fotografie.

39 Bruce Sterling, „An essay on New Aesthetic“ [online]. *wired.com*. 4. 2. 2012 [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/>

40 Case study: Mishka Henner [online]. *mishkahenner.com*. 19. 3. 2014 [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <https://drive.google.com/file/d/0B0mxn7BUlcSUYPtUXhJYWdXaVU/view?usp=sharing>

41 Nicolas Bourriaud. *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004, s.3.

No Man's Land

Soubor, kterému se chci věnovat především, publikoval Henner v roce 2011 a je tedy ze všech třech rozebíraných případů nejmladší. Primárně se jedná o knižní publikaci ve dvou vydáních po 120 stranách, avšak obrazy jsou určeny i pro klasické vystavování v galerii na zeď. Henner zde zužitkoval svoji předchozí zkušenost s Google Maps, avšak tentokrát se přesouvá (prochází oním smooth landing) ze satelitního zobrazení do zobrazení z úrovně země, z perspektivy snímkovacích aut Google. Prochází území Itálie a Francie, kde hledá a fotografuje ženy, které se živí prostitucí a postávají na kraji silnice.

Formálně obrazy připomínají obrazy Rafmana ze série *9-eyes*. Médium GSV zastírá v maximální míře, tedy ořezává prvky interface obrazu a původ obrazů nám tak připomínají pouze jejich nevyhnutelné aspekty – specifická kvalita a digitální struktura obrazu a rozostřené tváře zobrazených žen. Metodou práce se však podobá spíše Michaelu Wolfovi – vybírá si jedno téma, kterému se důsledně věnuje. Vzhledem k množství publikovaných snímků se zdá, že až do vyčerpání. Henner pracuje s GSV čistě jako s nástrojem, prvoplánově jej nevystavuje na odiv. Přístupuje k existenci GSV jako k danému faktu, jako k něčemu, co je naprosto samozřejmou součástí našich životů. Na rozdíl od předchozích dvou autorů, práce Hennera postrádá kritický aspekt vůči Google. Je spíše zkoumáním toho, jak můžeme nahlížet na sociálně – politické problémy skrze technologie umožňující prohlížet si reprezentaci světa v nezvyklé komplexitě. Přestože není nijak explicitní v kritice Google, nedá se říci, že by byl technoptimistou nekriticky přijímajícím tento typ technologií. V rozhovoru s Robertem Shorem uvádí: „Nutně si nemyslím, že něco jako reálný svět ještě existuje. Podporuji názor, že reálný svět je teď spíše obraz pokrývající fyzický terén.“⁴² Tato citace poměrně jasně odkazuje k hojně citovanému příměru z povídky Jorgeho Luise Borgese *O důslednosti vědy*, který se v případě GSV opravdu stává realitou.

„... V oné Říši dosáhlo Kartografické Umění takové Dokonalosti, že Mapa jedné jediné Provincie byla velká jako celé Město a Mapa Říše jako celá Provincie. Časem tyto Obrovské Mapy přestaly uspokojovat, a proto Kolegium Kartografů vytvořilo Mapu Říše, která měla Velikost Říše a přesně jí odpovídala. Další Generace, které si tolik Nepotrpěly na Studium Kartografie, usoudily, že tato rozlehlá Mapa je k Ničemu, a zcela Nemilosrdně ji vystavily Nepohodě Slunce a Zimy. V Pouštích na Západě se dochovaly Trosky Mapy, obývané Zvěři a Žebráky; v celé Zemi nezbyla jediná památka na Kartografické Vědy.“⁴³

I přes zjevné uvědomění si tohoto celospolečenského problému, či možná spíše situace, simulace ve formě GSV není tématem, kterému by se Henner ve své práci

42 Mishka Henner: Art as Geospatial Intelligence Gathering [online]. *Elephant* [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <https://elephantmag.com/mishka-henner-art-as-geospatial-intelligence-gathering/>

43 Jorge Luis Borges. „O důslednosti vědy“ In: *Obecné dějiny hanebnosti*. Praha: Práce, 1990, s. 104

věnoval. Jak už jsem uvedl výše, bere tuto situaci spíše jako výchozí bod své práce. Soubor *No Man's Land* se věnuje spíše pozici fotografie dokumentující sociální tematiku v dané situaci. Obrazy žen, v mnoha případech členek etnických menšin, vzbuzují etické otázky. Obrazy vypovídají o situaci, od které většinová společnost odvrací zrak, přestože problém je (i skrze GSV) značně přítomný.

V kontextu nominace na Deutsche Börse Photography Prize v roce 2013 se dá *No Man's Land* považovat za práci vycházející (kromě souborů pracujících se satelitní fotografií) z knihy *Photography Is*. Soubor po zveřejnění nominace vyvolává smršť kritických reakcí z tábora konzervativních umělců/ fotografů, na který Henner útočil ve zmíněné publikaci. Především je kritizován za to, že fotografovaná místa fyzicky nenavštívil, tudíž o problému nic neví a projekt tak postrádá autenticitu i empatii se zobrazovanými. Pro Hennera je však autenticita „v počítačové obrazovce, v místě, kam je kultura připojena. Ignorováním počítačové obrazovky ignorujeme podstatu něčeho, na čem je tolik z naší kultury založeno.“⁴⁴

No Man's Land skutečně není tolik o situaci žen žijících se prostitutkami v daném regionu, jako spíše o tom, jak se na podobné situace díváme. Námět je pro tradiční dokumentární fotografii typický a existuje zavedený standard, jak mají soubory tohoto typu vypadat. Tradičně útočí na divákovu etiku a morálku – nutí ho soucítit se zobrazeným subjektem. Díky dlouhé historii tohoto typu fotografie se však fotografování sociálních témat stalo spíše secvičenou performancí. V konverzaci s Robertem Shorem Henner říká: „performoval bych před fotografovanou osobou a ona přede mnou. Myšlenka objektivní pravdy se stává zbytečnou, jediné co zbylo, je jakési stylistické cvičení, které může být aplikováno na jakýkoli subjekt.“⁴⁵ Henner se vyhýbá této performanci díky použití nástroje, ve kterém jeden z lidských aktérů chybí. Fotografie jsou pak poněkud odtažitější, na diváka nepůsobí tak naléhavě, ale staví ho do jiné role. Obrazy jsou snímány z perspektivy případného zákazníka, staví diváka do role voyera, která v tomto případě působí značně nepříjemně. Poukazují na naši roli pozorovatelů a zároveň pozorovaných. Tato perspektiva přináší i další zajímavý element. Povětšinou se o pohledu kamer GSV mluví jako o neutrálním, v tomto případě je však pohled poněkud perverzně polidštěn na pohled predátora hledajícího oběť, připomínající, že tato technologie zdaleka není tak nevinná, jak se tváří.

Tento predátorský pohled je především přítomný v bezmála sedmiminutovém videu,⁴⁶ které je součástí práce. Video je animováno sekvencí snímků přibližujících se k ženě na krajnici silnice a po jejím minutí se kamera otáčí za ní, přičemž mizí do dálky. Tato část práce umocňuje onen voyerský pocit a zároveň dovysvětluje okolnosti, či spíše technologii, která stojí za celým souborem.

44 Mishka Henner: Art as Geospatial Intelligence Gathering [online]. *Elephant* [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <https://elephantmag.com/mishka-henner-art-as-geospatial-intelligence-gathering/>

45 Tamtéž.

46 <https://vimeo.com/28725366>

Závěr

V předmluvě k této práci jsem uvedl, že bych na příkladech výše rozebíraných autorů rád prozkoumal strategie a možnosti, jak pracovat s GSV jako s nástrojem v rámci současné fotografie, taktéž definoval určité postoje autorů k této službě, respektive k platformě Google samotné a k existenci digitální reality tohoto typu.

Rozdíly v přístupech a postojích autorů jsou dle mého názoru do značné míry ovlivněny rozdíly generačními. V jednotlivých pracích se dá sledovat míra jakéhosi ohromení technologií samotnou, která stoupá společně s věkem autora. S tímto postojem úzce souvisí strategie imediace, respektive její míra jejího použití. Například Michael Wolf explicitně staví digitální povahu obrazů do popředí a zdůrazňuje jejich původ z prostředí GSV. Naopak otázky, kterými se ve své práci zabývá se dotýkají spíše okruhů typických pro fotografickou reprezentaci člověka než otázek dotýkajících se problémů virtuální reality.

Wolf používá GSV spíše jako nástroj pro aktualizaci (především dokumentární) fotografie, o kterouž mu jde, zdá se, především. Tomu odpovídá i jeho práce se snímky, které mu GSV nabízí – ty dále výrazně přetváří, především díky práci s ořezem a přefotografováním obrazovky. I jeho kritika se zaměřuje spíše na vztah fotografie (v tomto případě spíše fotoaparátu) a fotografovaného subjektu než na vztah subjektu a GSV. Vyjímkou je jeho soubor *Fuck you*, který je výrazně kritický k otázce soukromí osob zachycených v GSV – sestává se ze série snímků osob, které explicitně vyjadřují nesouhlas s fotografováním a tvoří jakousi protiváhu oficiálnímu PR Google, který tvrdí, že není důvod mít se snímkováním jakýkoli problém.

Jona Rafmana naopak můžeme brát jako příklad z opačné strany spektra. Přestože jeho obrazy formálně často vycházejí z žánrové fotografie soubor jako takový se věnuje především situaci (či možná spíše (ne)přítomnosti) člověka v krajně opanované automatickými digitálními aparáty, v prostředí které je plně v režii Google. Na rozdíl od Wolfa vnímá existenci GSV jako naprosto přirozený fakt a fotografii používá jako nástroj, kterým vytváří obrazy, a těmi upozorňuje na určité mezery v tomto vesmíru. Vybírá obrazy, které jsou v rámci GSV jakousi chybou, které se vymykají představě Google o tom, jak svět reprezentovaný jejich službou vypadá. Jsou to obrazy, které svojí jedinečností vystupují z přísně horizontální hierarchie GSV a upozorňují tak na fakt, že fyzický svět je o mnoho komplexnější záležitostí.

Jako jednou z klíčových strategií při práci s GSV se na příkladě vybraných autorů ukazuje subverzivní afirmace. Jejím nejtypičtějším uživatelem je Rafman – jeho soubor se sice zdánlivě přitakává diskurzu GSV, nicméně při bližším studiu jednotlivých snímků zjišťujeme, že jejich vyznění vypovídá mnohé o jiné, skryté povaze tohoto světa (GSV). S jistou poetikou upozorňuje na to, co tyto obrazy

skrývají - technologické procesy, jejich ekonomické, sociologické a politické pozadí, které podmiňuje jejich existenci.

Mishka Henner pak tuto strategii využívá spíše co se týče formálního hlediska, jeho obrazy plně těží z technologických možností GSV, nicméně ale díky tématu, kterému se ve své práci věnuje, upozorňuje na problém, kterého se Google jaksi nechtě stává součástí a nutí ho tak přijmout určitou zodpovědnost.

Na co však všichni autoři ve svých pracech upozorňují je zdánlivě banální fakt, (který bychom však neměli ztrácet ze zřetele) že to nejsme jen my jako uživatelé, kteří operujeme s obrazy (a to nejenom v rámci GSV), ale obrazy stejně tak operují námi. V kontextu GSV pak obrazy, které zdánlivě jeduše a zadarmo slouží účelu navigace, skrývají mnoho dalších významů a operací.

Seznam použitých zdrojů

literatura:

1. Gary Zhexi Zhang. „The online anthropology of Jon Rafman“. *Frieze*. 2016, č. 126
2. Václav Magid. „Ozvěny špatného smíchu, postinternetové umění a kulturní průmysl“. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Akademie výtvarných umění v Praze, 2014,
3. Michal de Certeau, „The Practice of Everyday Life“, *University of California Press*, Berkeley 1984, p. 13
4. Inke Arns. „Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance“. In: *East art map: contemporary art and Eastern Europe / [edited by IRWIN]*. London: Afterall Books/ MIT Press, 2006
5. Ingrid Hoelzl, Rémi Marie. „The Operative Image (Google Street View: The World as Database)“. In: *Softimage*. Bristol: Intellect, 2015
6. Melanie Bühler. „No Internet, No Art — A Lunch Bytes Anthology“. Eindhoven: Onomatope, 2015
7. Gene McHugh. „Jon Rafman’s Collection“. In: *Collect the WWWorld, The Artist as Archivist in the Internet Age*. Mountain View: LINK Editions, 2011
8. Jay David Bolter, Richard Grusin „Imediace, hypermediace, remediace“. In: *Kapitoly z dějin a teorie medií*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010
9. Vilém Flusser. *Za filosofii fotografie*. Praha: nakladatelství Hynek, 1994
10. Marc Feustel. „Towards a new street photography“. *Foam*. 2010, č. 22
11. Gene McHugh. „Post Internet“, Brescia, LINK editions 2011
12. Cheryl Gilge, „Google Street View: Artistic Practices as Lines of Flight“. Washington: University of Washington
13. Nicolas Bourriaud. „Postprodukce“. Praha: Tranzit, 2004
14. Jorge Luis Borges. „O důslednosti vědy“ In: *Obecné dějiny hanebnosti*. Praha: Práce, 1990

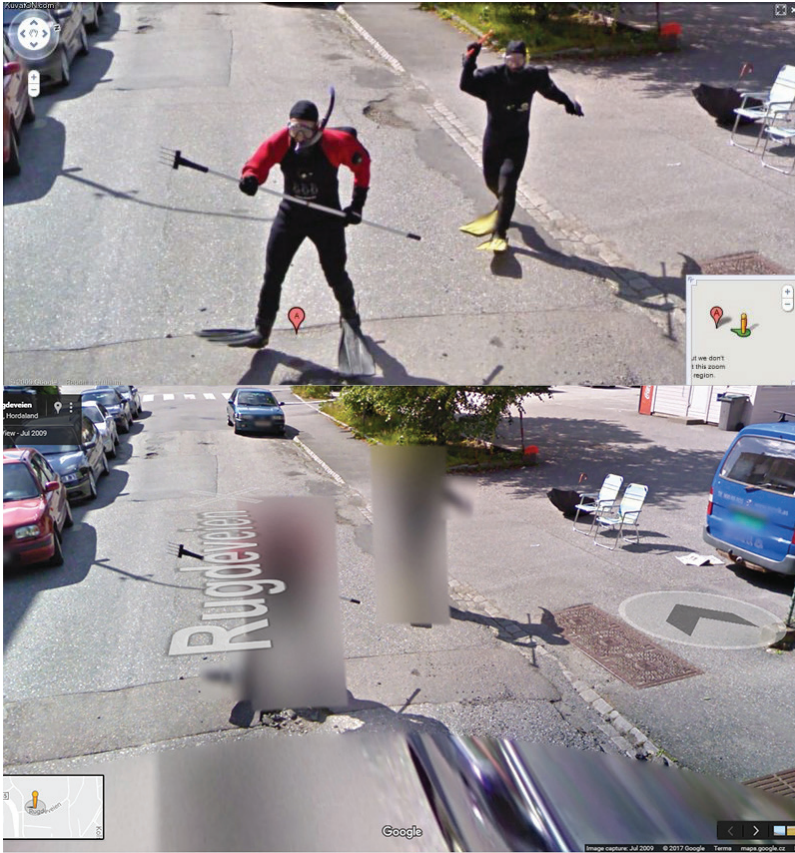
Internetové zdroje:

1. IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View“ [online]. artfcity.com. 12. 8. 2009 [cit. 6. 4. 2017]. Dostupné z: <http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/>

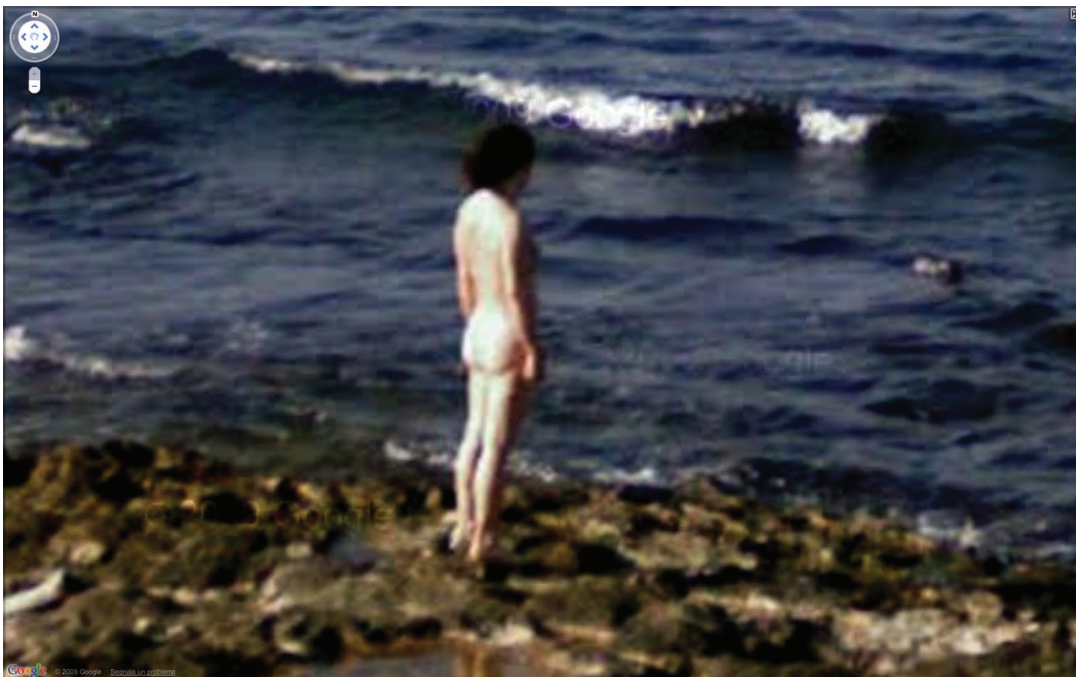
2. Mishka Henner interview [online]. *aPhotoEditor.com*. 27. 6. 2014 [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <http://aphotoeditor.com/2014/06/27/mishka-henner-interview-part-1/>
3. The Golden Age of Dutch Aerial Landscapes [online]. *Rhizome.com*. 12. 6. 2012 [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <http://rhizome.org/editorial/2012/jun/12/digital-dutch/>
4. An essay on New Aesthetic [online]. *wired.com*. 4. 2. 2012 [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/>
5. Case study: Mishka Henner [online]. *mishkahenner.com*. 19. 3. 2014 [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <https://drive.google.com/file/d/0B0mxn7BUlcSUyIpTUXhJYWdXaVU/view?usp=sharing>
6. Mishka Henner: Art as Geospatial Intelligence Gathering [online]. *Elephant* [cit. 18. 5. 2017]. Dostupné z: <https://elephantmag.com/mishka-henner-art-as-geospatial-intelligence-gathering/>

obrazová příloha

Obrázek č.1, zdroj: Google street view



Obrázek č.2, zdroj: 9-eyes.com, autor: Jon Rafman



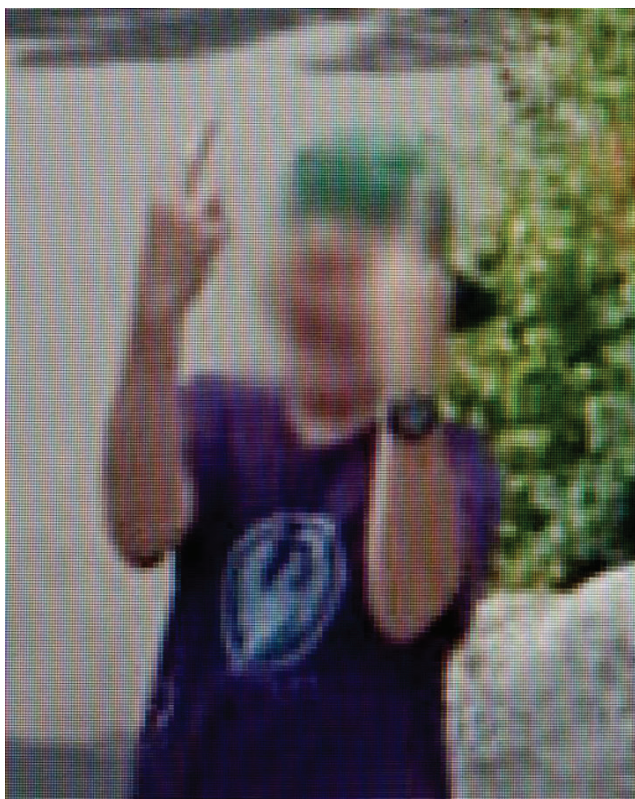
Obrázek č.3, zdroj: 9-eyes.com, autor: Jon Rafman



Obrázek č.4, zdroj: www.photomichaelwolf.com, autor: Michael Wolf



Obrázek č.5, zdroj: <http://photomichaelwolf.com>, autor: Michael Wolf



obrázek č.6, zdroj: Mishkahenner.com, autor: Mishka Henner



obrázek č.7, zdroj: Mishkahenner.com, autor: Mishka Henner

