

JEDEN ZŁY SKRĘT. DOUG RICKARD W ŚWIECIE GOOGLE STREET VIEW¹

Chyba wszyscy znamy to doświadczenie. Na samym początku, żeby móc skutecznie zblądzić, nie możemy być świadomymi tego, że zmyliliśmy właściwą drogę. Poczucie zagubienia narasta w nas stopniowo. Coraz mocniej wahamy się wybierając kolejny skręt. Do tej pory zajęci byliśmy rozmową ze współpasażerem lub beztrzesko słuchaliśmy radia. Jednak nagle tracimy poczucie orientacji w przestrzeni i zaczynamy przyglądać się bacznie otaczającej nas rzeczywistości: budynkom, szyldom lub nazwom ulic. Szukamy jakiś wskazówek, które pomogłyby nam określić położenie geograficzne miejsca, w którym się znaleźliśmy. Otaczająca przestrzeń, która do tej pory stanowiła jedynie neutralne tło dla naszych rozmyślań bądź rozmów, zaczyna wzbudzać w nas niepokój. Dostrzegamy walające się po ulicach śmieci i trawniki porośnięte gęstymi kępami wysokich traw oraz chwastów, ponieważ nikt od miesiący ich nie kosił. Odkrywamy nagle, że znaleźliśmy się w jakimś opuszczonym, zapomnianym i rozpadającym się stopniowo świecie. Przypadkowo, za sprawą roztargnienia lub pomyłki, znaleźliśmy się gdzieś na marginesach rzeczywistości, czyli w jednej z tych dzielnic lub miasteczku, o których zapomniał świat i do których lepiej się nie zapuszczać po zmroku. Chcielibyśmy jak najszybciej znaleźć drogę powrotną, ale obawiamy się zatrzymać i poprosić kogoś o pomoc. Już na pierwszy rzut oka widać, że nie jesteśmy „stać”. Czujemy na sobie ciekawskie spojrzenia mieszkańców, którzy z zainteresowaniem obserwują nasze poczynania.

Oglądając fotografie Douga Rickarda z cyklu *New American Picture* (2013), można odnieść wrażenie, że podczas podróży samochodem wykonaliśmy nieopatrznie jeden zły skręt i zjechaliśmy z właściwej trasy, aby znaleźć się w przestrzeni, która potrafi wzbudzić w zagubionym podróżnym taki właśnie niepokój. Na ulicach widać biegające samopas psy i bawiące się dzieci, które z zaciekawieniem spoglądają w stronę obiektywu. Przy domach stoją rozpadające się zardzewiałe wraki podpalonych pojazdów, z których ktoś przezornie wymontował wszystko, co miało jeszcze jakąś wartość i co można było jeszcze wykorzystać, pozostawiając jedynie bezużyteczny szkielet. Koło jednego z domów, który przypomina bardziej barak z dykty niż budynek mieszkalny, leży przewrócony do góry nogami mały samochód z plastiku. Trudno uwierzyć, że ta brudna przestrzeń z pyłu, błota i kurzu może być miejscem zabaw jakiegoś dziecka. Chociaż niektórzy

¹ Artykuł powstał w wyniku realizacji grantu rozwojowego UWr dla młodych naukowców „Artyści/eksploratorzy Świata Google Street View” nr 2301/M/IKUL/14.

mieszkańcy tego świata, jakby na przekór sile inercji, starają się rozpaczliwie utrzymać go w porządku i czystości. Nie mamy jednak wątpliwości, że ich próby powstrzymania procesu rozpadu skazane są z góry na porażkę. W końcu nieuchronnie zabraknie im sił. Zabite deskami drzwi i okna wielu sąsiednich domów są tego najlepszym przykładem. Co stało się z ich mieszkańcami? Poddali się? Porzucili swoje domy bez żadnego sentymentu i zwyczajnie o nich zapomnieli. Dlaczego nie znalazł się nikt, kto chciałby je kupić, aby w nich zamieszkać? Świątynie w świecie uwiecznionym przez Rickarda w niczym nie przypominają tych, które znamy z naszych miast. Do tego stopnia wpasowały się w ciąg zwykłej, świeckiej zabudowy, że często trudno je odróżnić od innych budynków. Niestety nie sposób stwierdzić, czy ktoś jeszcze gromadzi się w nich na jakichkolwiek nabożeństwach. Nic jednak na to nie wskazuje. Dom modlitwy prowadzony przez członków Kościoła Adwentystów Dnia Siódmego wygląda na zamknięty od dawna. Najwyraźniej nawet członkowie misji stracili wiarę w mieszkańców tego świata i postanowili go opuścić. Chrystus narysowany na jednej ze stalowych rolet chroniących witrynę domu wciąż jednak czeka z otwartymi rękoma na swoich nowych wyznawców. O tym, że sytuacja jest trudna, świadczą także zamknięte sklepy z alkoholem, które otwarte są zazwyczaj do samego końca. Mieszkańcy tego świata to w zdecydowanej większości Afroamerykanie. Gdyby nie tytuł albumu, można by chwilami się zastanawiać, czy przypadkiem nie oglądamy reportażu z jakiegoś afrykańskiego slumsu, który przygotował zatroskany losem mieszkańców Trzeciego Świata fotograf. Tymczasem znajdujemy się na przedmieściach Detroit oraz Nowego Orleanu i widzimy świat naznaczony skutkami zarówno kryzysu ekonomicznego i recesji gospodarczej, jak również naturalnego kataklizmu.

Moglibyśmy w tym miejscu zakończyć opis fotografii Rickarda, gdyby nie jeden interesujący fakt. Mimo iż na stronie tytułowej albumu wymienione jest imię i nazwisko amerykańskiego fotografa, to nie on jest autorem zamieszczonych w nim zdjęć. A przynajmniej nie tylko on. Mamy bowiem do czynienia z dziełem o mocno usieciowionym i rozproszonym autorstwie. Fotografie Rickarda są bowiem rezultatem wielu godzin spędzonych w cyfrowym świecie Google Street View, a ich „autor” to może bardziej eksplorator i archiwista niż fotograf. Rickard, zafascynowany nową rzeczywistością skonstruowaną przy pomocy autonomicznych maszyn widzenia i graficznych algorytmów z milionów fotografii (większości z nich zapewne nikt nigdy nie zobaczy), zanurzył się w tym świecie, żeby przez blisko dwa lata poszukiwać szczególnie interesujących ujęć.

Dzieła artystów eksperymentujących z mechanicznymi i „przypadkowymi” post-obrazami (Zawojski 2012, s. 11) świata Google Street View, a więc takich właśnie jak Rickard, Jon Rafman, Miskha Henner czy Michael Wolf, zaliczyć można do nurtu Nowej Estetyki (*New Aesthetic*). Krytycy sztuki i artyści posługujący się tym określeniem odnoszą się przede wszystkim do zjawisk właściwych dla kultury cyfrowej takich, jak *glitche* (pozbawiony znaczenia i sensu szum cyfrowy,

czyli np. błędy popełnione przez procesy obliczeniowe podczas kodowania/dekodowania obrazów [Menkman 2011]), *photoshop disasters* (zniekształcone, nierealistyczne i fantasmagoryczne ciała będące efektem cyfrowej obróbki zdjęć), obrazy tworzone przez monitoring wizyjny, a także rejestrowane za pomocą kamer samochodowych (*dashcams*), internetowych (*webcams*) oraz dronów, satelitów rozpoznawczych czy systemów rozpoznawania twarzy. Zdaniem zwolenników koncepcji nowej estetyki, takich jak James Bridle (Bridle 2011a, 2011b), czy Joanne McNeil (McNeil 2012), znaleźliśmy się w jakimś szczególnym momencie historii sztuki i kultury wizualnej. W latach trzydziestych minionego wieku Walter Benjamin zastanawiał się nad tym, jak techniczna możliwość masowej reprodukcji obrazów zmienia sposób doświadczania sztuki. Obecnie, za sprawą gwałtownego rozwoju nowych technologii komunikacyjnych, jesteśmy świadkami kolejnego przełomu. Współcześnie mamy bowiem do czynienia już nie tylko z rozbiciem związku pomiędzy dziełem sztuki a miejscem i czasem, ale także z cyfrową nadprodukcją obrazów oraz ich masowym usieciowieniem. Algorytmy, media lokacyjne, systemy obliczeniowe i maszyny widzenia to urządzenia i procesy, które bezustannie generują, przetwarzają i multiplikują w sieci miliony cyfrowych obrazów wolnych od wszelkich wizualnych konwencji i form symbolicznych. Dlatego, zdaniem Bridel'a i McNeil, obiekty będące rezultatem działania procesów obliczeniowych wymagają od badaczy nie tylko nowej teorii, języka opisu czy też narzędzi krytycznych, ale również medialnych kompetencji, dzięki którym uchwycilibyśmy właściwie nowe sposoby egzystencji cyfrowych obrazów.

AMERYKAŃSKI SEN 2.0

Googleplex, czyli słynna siedziba firmy Google, znajduje się w Mountain View w Dolinie Krzemowej. Cały kompleks składa się z sześćdziesięciu pięciu budynków otoczonych drzewami. Wnętrze zaprojektowane zostało zgodnie z zasadami *open space* i w niczym nie przypomina nudnych korporacyjnych przestrzeni, w których każdy pracownik zamknięty we własnym boksie jest odizolowany od pozostałych prowizorycznymi ściankami. To dynamiczna przestrzeń, którą można swobodnie przekształcać i dopasować do aktualnych wyzwań i wymogów realizowanego projektu. Wszystko jest żywe i kolorowe. Wnętrze Googleplexu zostało bowiem tak pomyślane, żeby promując otwartą komunikację wspierało kreatywność oraz innowacyjność (Beahm 2014, s. 75). Nie jest to jedyny powód, dla którego Googleplex zdaje się być wymarzonym miejscem pracy. Googlersi mogą w każdej chwili nie tylko przejść się na krótki spacer po otaczającym kampus parku, ale także rozegrać mecz w siatkówkę na pobliskim boisku lub skorzystać z jednej z licznych kawiarenek, sięgnąć po zdrowe przekąski, lub udać się nawet na siłownię, basen czy kręgiel-

nię. Można także wziąć udział w warsztatach jogi i uważności (*awareness*), a nawet udać się na krótką drzemkę. To właśnie w tym miejscu narodził się projekt Google Street View.

Przestrzeń publiczna Doliny Krzemowej to świat zdecydowanie odmienny od tego, jaki możemy zobaczyć na fotografiach Rickarda. Dolina Krzemowa stanowi płynne połączenie dwóch architektonicznych i urbanistycznych fantazji. Przede wszystkim jest zrealizowanym snem amerykańskiej klasy średniej o dostatnim życiu na bezpiecznych i malowniczych przedmieściach. Równocześnie na jej terenie rozsiane są modernistyczne biurowce firm takich, jak Amazon, Facebook, eBay, Yahoo czy Apple lub Adobe. To budynki-symbole świata sukcesu cyfrowego kapitalizmu, zbudowane ze szkła, betonu i stali². W przeciwieństwie do wielu modernistycznych budowli zaprojektowano je bez przesadnej megalomanii oraz w duchu zrównoważonego rozwoju i harmonii z naturą. W końcu jedno z przykazań firmy Google głosi: „Możesz dobrze zarabiać, nie czyniąc zła”. Stąd też budynki te często otoczone są przyjaznymi parkami, sadami pomarańczy i brzoskwiń uprawianych od lat na pobliskich wzgórzach. Po ulicach Palo Alto, San José i Mountain View jeżdżą pierwsze autonomiczne samochody wyposażone w autopilota i skanujące otoczenie w czasie rzeczywistym. Chodnikami spacerują natomiast, mówiący niekiedy do samych siebie, pierwsi użytkownicy (*early adopters*) testujący technologię rozszerzonej rzeczywistości Google Glass. W kawiarnianych ogródkach dyskutuje się o technologicznych start-upach, nowych modelach smartwatchy, fitness trackerach, inteligentnych domach oraz internecie rzeczy. To świat ludzi kreatywnych, przedsiębiorczych i innowacyjnych, w którym wierzy się w siłę zakłóceń i konieczność ciągłego rozwój. Stagnacja jest zagrożeniem, bo łatwo może przerodzić się w inercję. Trzeba zatem nieustannie poszukiwać nowych rozwiązań i stale wytrącać się z niebezpiecznego poczucia spokoju i komfortu. Etyka kreatywności ściśle splata się z cyfrowym kapitalizmem. Zgodne z klasycznym dogmatem neoliberalizmu rywalizacja na rynku stymuluje rozwój i innowacyjność³.

² Dolina Krzemowa przyciąga obecnie światowej sławy architektów. „The Spaceship”, czyli nową siedzibę firmy Apple w Cupertino, jedno z ostatnich życzeń umierającego Steve’a Jobsa (odsłonięcie makiety tego projektu było ostatnim publicznym wystąpieniem zmarłego prezesa Apple), zaprojektował Norman Foster. Nowy kampus Facebooka, olbrzymie biuro open space, w Menlo Park jest natomiast dziełem Franka Gehry’ego. Także Google, które nie chce pozostać w tyle w tym wyścigu, zwróciło się do słynnego Biura projektowego NBBJ o przedstawienie planu rozbudowę całego kompleksu. Zgodnie z założeniami „zielonego modernizmu” budynek Apple będzie w kształcie okręgu otoczonego ze wszystkich stron drzewami. Gehry przekształcił tymczasem dachy kolejnych budynków z kompleksu Facebooka w małe parki, nawiązując tym samym do otaczających Dolinę Krzemową wzgórz. Kontakt z naturą poprawia przecież samopoczucie pracowników, a co za tym idzie sprzyja kreatywności i innowacyjności.

³ Dolina Krzemowa czeka zatem na swoje nowe świątynie innowacyjności i kreatywności. Tymczasem ten mityczny świat ma już swoich przodków (Nikola Tesla, Alan Turing, Buckminster Fuller), herosów (Tim O’Reilly, Eric Schmidt, Mark Zuckerberg) i świętych (Steve Jobs), miejsca kultu (garaż HP przy 367 Addison Avenue w Palo Alto) i otoczone czcią fetysze (Macintosh 128K) a także święte księgi (Everett M. Roger, *Diffusion of Innovations* [1962],

Kolejne, zawiązujące się w Dolinie Krzemowej start-upy są przejawem głębokiego przekonania, że kilku młodych, ambitnych ludzi z pasją może odnieść, mimo niesprzyjających warunków ekonomicznych, niebywały sukces. Mieszkańcy tego świata, mimo głębokiego kryzysu gospodarczego i brudnej wojny z terroryzmem, nie zwątpili w amerykański sen. Wystarczy odpowiednie nastawienie (*start-up mindset* [tamże, s. 73]) i wielką karierę można rozpocząć od otwarcia własnej firmy w garażu rodziców. Wiara w postęp i możliwość budowania lepszego i bardziej sprawiedliwego społeczeństwa zdaje się nie słabnąć. Egzystencja tego świata jest najlepszym przykładem, że amerykański sen jeszcze się nie skończył. Co najwyżej uległ digitalizacji⁴.

NOWY WSPANIAŁY ŚWIAT SOLUCJONIZMU

Projektanci i inżynierowie Doliny Krzemowej proponują efektywne i skutecznie rozwiązania wielu drobnych problemów z naszego życia codziennego. Liczne aplikacje i serwisy internetowe pomagają nam sporządzić listę zakupów, przypominają gdzie zaparkowaliśmy auto i informują nas na bieżąco o pogodzie. Są drobnymi ułatwieniami, które pomagają nam z powodzeniem nie tylko w wielu codziennych zajęciach, ale także w sferze zawodowej. Dzięki odpowiednim aplikacjom możemy teraz skutecznie zarządzać naszym czasem, stawić czoło prokrastynacji, czy radzić sobie z wielozadaniowością.

Evgeny Morozov, autor pracy *To Save Everything Click Here* (2013), obawia się, że ideologia Doliny Krzemowej, którą określa solucjonizmem, redukuje w ten sposób złożone zjawiska spo-

Clayton M. Christensen, *The Innovator's Dilemma* [1997]) oraz hagiograficzne narracje (David Fincher, *The Social Network* [2010], Caleb Melby, *The Zen of Steve Jobs* [2012], Shawn Levy, *The Internship* [2013]). Nie doczekał się jeszcze tylko swojego Rolanda Barthesa. Choć być może na tytuł pożeracza mitów Doliny Krzemowej zasłużył najbardziej Evgeny Morozov (a w jakiejś mierze taką krytyczną rolę odgrywa również sitcom *Dolina Krzemowa*).

⁴ Deklarowana kultura otwartości, i tolerancji w stosunku do mniejszości seksualnych (w oficjalnej nowomowie określani są jako Gayglers) lub etnicznych (celebrytuje się oficjalny tydzień latynoski), gdy się jej bliżej przyjrzymy przestaje być spełnionym snem każdego pracownika a okazuje się być ufundowana na ukrytym systemie kastowym. Andrew Norman Wilson, autor projektu *Workers Leaving the Googleplex* (2009-2011), skanował książki w ramach projektu Google Books. Każda z osób przebywająca na terenie kompleksu musi nosić określoną odznakę, która określa jej status (stażyści noszą zielone, regularni pracownicy białe, a pracownicy zewnętrzni czerwone, osoby zatrudnione przy projekcie Google Books żółte). Określony kolor umożliwia dostęp nie tylko do kolejnych przestrzeni biurowych, ale także do kawiarni, czy restauracji. Olbrzymia grupa pracowników zostaje zatem wykluczona i nie może skorzystać z licznych udogodnień i korzyści kultury otwartości, innowacyjności i kreatywności które przeznaczone są tylko dla uprzywilejowanej klasy kreatywnej. Tymczasem pracownicy skanujący książki, stażyści i zewnętrzni wykonawcy są tylko tanią siłą roboczą, czyli proletariatem cyfrowego kapitalizmu. Świat Doliny Krzemowej to wciąż także przede wszystkim świat białych mężczyzn, mimo oficjalnych obchodów dnia Martina Luthera Kinga, i prób przelamywania strukturalnego wykluczenia kobiet.

leczne do problemów technicznych. Na naszych smartfonach możemy zainstalować aplikacje, które pomogą nam na przykład w odchudzaniu naszego dziecka, a także w segregacji śmieci, czy też w walce z klimatycznym ociepleniem. Cierpi na tym wówczas tak cenny dla demokratycznych społeczeństw dialog i antagonizm w przestrzeni publicznej (Koczanowicz 2011). Dla woli udoskonalania (*will to improve* [Murray Li 2007]) deliberacja jest nużąca, czasochłonna, a w efekcie nieskuteczna i nieefektywna. Lepiej wyizolować problem z kontekstu społecznego, zawęzić naszą optykę i skupić się na przedstawieniu skutecznego, kreatywnego i innowacyjnego rozwiązania.

Świat solucjonizmu to świat, w którym wszystko powinno być *smart*. Zgodnie z myśleniem właściwym Dolinie Krzemowej serwis Google Maps od samego początku miał być czymś więcej niż tylko kolejną mapą. Twórcy tego świata kierowali się przede wszystkim względami funkcjonalnymi. Gdy powołano do życia serwis Google Maps (8.02.2005), chodziło nie tylko o udostępnienie użytkownikom darmowych map, ale przede wszystkim o dostarczenie narzędzi pomagających podejmować mądre i sprytne (*smart*) decyzje. Dlatego serwis Google pomoże nam odnaleźć najszybsza trasę: „[...] we’ve designed Google Maps to simplify how to get from point A to point B” (Taylor 2005) oraz odnaleźć znajdujące się w pobliżu hotele (Say you’re looking for „hotels near LAX”. With Google Maps you’ll see nearby hotels [...]) [tamże]). Możemy także poznać opinie innych użytkowników i na ich podstawie podjąć właściwą, czyli *smart*, decyzję. Dzięki Google Maps nie tylko unikniemy korków (tym samym obniżone zostanie zużycie paliwa i niekorzystne skutki dla środowiska naturalnego), ale także znajdziemy stację benzynową z najniższymi cenami paliwa. W 2007 roku wprowadzono pierwsze panoramy fotograficzne z poziomu ulicy. Celem nowej funkcjonalności było dostarczenie użytkownikom bardziej szczegółowych informacji dotyczących trasy podróży i miejsca docelowego⁵. Wbrew pozorom nie było to nowe rozwiązanie. Już w latach 1907-1910 za sprawą wydawnictwa The Rand McNally ukazało się dwadzieścia pięć przewodników fotograficznych, czyli tzw. „Photo-Auto Guides”, które, oprócz pierwszych map samochodowych, zawierały także fotografie ze strzałkami pokazującymi właściwe skręty na kłopotliwych rozwidleniach.

W ten sposób solucjonistyczne spojrzenie niepostrzeżenie przekształca radykalnie charakter fotografii. Kiedyś posługiwaliśmy się nią, żeby uchwycić i zamrozić czas, aby w zbudować bliską relację z przeszłością. W ramach projektu Google Maps obrazy spełniają swoją funkcję tylko wtedy, gdy pozostają aktualne. Fotografie Street View, podporządkowane całkowicie obiektywnej

⁵ Przy pomocy algorytmów i Google Maps API możemy rozwiązać także bardziej zaawansowane problemy, jak w tzw. problemu komiwojażera (*traveling salesman problem*). Załóżmy, że w ciągu kilku dni mamy do odwiedzenia kilka miejsc rozrzuconych na przestrzeni całego kraju i na samym końcu powrócić do punktu wyjścia. Algorytm Google pozwoli nam wybrać najkrótszą i najszybszą drogę i w ten sposób zmniejszyć zużycie paliwa i zoptymalizować naszą pracę. W innej wersji problem ten znany jest jako problem chińskiego listonosza.

użyteczności, nie kłamią. Mają być świadectwem obecności i dlatego powinna wyróżniać je całkowita synchroniczność (Higgitt, Wray 2014, s. 150). Nie jest to zatem kolejna odmiana fotografii dokumentalnej.

ZOBACZYĆ WSZYSTKO

Od samego początku firma Google wyznaczała sobie ambitne cele, takie jak „uporządkowanie światowych zasobów informacji”. Nic zatem dziwnego, że jeden z dogmatów („Dziesięciu prawd potwierdzonych przez Google”) tej firmy głosi, iż „bycie wybitnym w danej dziedzinie to dopiero początek, a nie cel. Wyznaczamy sobie cele, których nie możemy jeszcze osiągnąć, bo wiemy, że starając się je zrealizować, możemy znacznie przekroczyć własne oczekiwania”. Dlatego też ambicje Googlersów dążą niestrudzenie do tego, żeby osiągnąć niemożliwe i stale szukają nowych, wydawałoby się, szalonych wyzwań: zdigitalizować *cały* dorobek ludzkości, albo dostarczać *wszędzie* internet przy pomocy dronów lub balonów. Nic zatem dziwnego, że Googlersi chcą sfotografować *wszystko* tak, żebyśmy mogli pójść *wszędzie*. Budowa świata Street View rozpoczęła się od San Francisco, Las Vegas, Denver, Miami i Nowego Jorku. Z czasem solucjonistyczne spojrzenie Google stało się niemalże wszechobecne. Dziś samochody, ciężarówki, rowery, a nawet skutery śnieżne i wielbłądy Google’a docierają do najbardziej oddalonych zakątków ziemi. Dzięki nim możemy zwiedzać Antarktydę, pustynię w Egipcie, a nawet także rafę koralową.

Szybko jednak okazało się, że maszyny widzenia firmy Google widzą za dużo. Projekt Google Street View od samego początku wzbudzał szereg kontrowersji. Jego przeciwnicy argumentowali, iż stanowić on może dość istotne naruszenie granic naszej prywatności. Wprawdzie samochody fotografują jednostki przebywające w przestrzeni publicznej, to jednak nie zawsze w sytuacjach, w których byśmy sobie tego życzyli. Umieszczenie kamery na wysięgniku sprawiło też, iż w polu widzenia aparatów znalazły się obiekty i ludzie znajdujący się po drugiej stronie murów i plotów, których wysokość obliczono tak, żeby zablokować spojrzenie ciekawskiego przechodnia, ale już nie samochodów firmy Google. Dlatego też od 2007 r. Google zdecydowało się opracować i uruchomić algorytm, który wykrywa, a następnie zamazuje twarze przechodniów oraz numery rejestracyjne sfotografowanych samochodów.

Google Street View stało się kolejną formą „fotograficznego zdobywania świata” (Sontag 2009, s. 165), która uprzywilejowuje zmysł wzroku. Mimo prób podjętych przez Google, powstał w efekcie projekt wpisujący się doskonale w logikę społeczeństwa post-panoptycznego⁶, w któ-

⁶ Czasy, w których żyjemy określane są często jako epoka płynnej inwigilacji. Kluczowym założeniem leżącym u podstaw tej diagnozy leży przekonanie, że neoliberalne post-demokracje wykształciły właściwe sobie mechanizmy kontroli i dyscyplinowania jednostek. Trudno je na pierwszy rzut oka zidentyfikować, ponieważ w niczym nie przy-

rym zaciera się granica pomiędzy inwigilującym a inwigilowanym, czyli Mistrzem panoptikonu a jego więźniami. Do tej rzeczywistości wkraczamy poprzez okna naszych przeglądarek internetowych. Jednostka korzystająca z serwisu ma poczucie pełnej kontroli nad rzeczywistością. Zgodnie z zasadami perspektywy, rozumianej jako forma symboliczna, punktem głównym tego świata staje się oko użytkownika, który może dowolnie dokonywać zbliżeń, podchodzić i oddalać się od interesujących go obiektów. W przeciwieństwie do osób, które mijamy w trakcie naszego spaceru, nie jesteśmy więźniami tego świata. Możemy przecież opuścić tę przestrzeń, kiedy tylko zechcemy. W ten sposób projekt Google Street View konstruuje stabilny podmiot znajdujący się w centrum systematycznie i konsekwentnie budowanej rzeczywistości.

Poczucie panowania nad sytuacją zostaje wzmocnione poprzez reprodukcję doświadczenia kontrolowania przestrzeni publicznej i patrolowania miejsc zagrożonych. Świat na fotografiach Rickarda oglądamy z perspektywy pojazdu poruszającego się ulicami. Pod pewnym względem jest to spojrzenie pokrywające się ze spojrzeniem władzy, a dokładnie funkcjonariuszy policji, którzy patrolują w radiowozach „podejrzane” dzielnice w ramach działań prewencyjnych. Nie tylko pilnują spokoju i porządku w przestrzeni publicznej. Swoją widocznością manifestują fakt, iż to policja, zgodnie z teorią „wybitej szyby”, jest stroną kontrolującą w pełni sytuację na określonym terenie⁷.

pominają metod kontroli i nadzoru właściwych reżimom autorytarnym i totalitarnym. Naszą czujność usypia także przekonanie, że dzięki pracy Michela Foucaulta, *Nadzorować i karać*, a przede wszystkim zawartej w niej koncepcji panoptycyzmu, dysponujemy skutecznymi narzędziami analitycznymi do badania i demaskowania procesów właściwych społeczeństwu dyscyplinarnemu. Tymczasem, jak przekonują zwolennicy hipotezy płynnej inwigilacji, obecnie mamy do czynienia z wieloma formami inwigilacji i kontroli, które wymykają się dotychczas opracowanym narzędziom krytycznym, ponieważ opierają się na uwodzeniu jednostek bądź na ich samonadzorze, a inwigilacja ze strony instytucji państwowych nie ma już tak opresyjnego charakteru, jak w przypadku działań podejmowanych przez przedstawicieli Stasi, KGB czy NKWD.

⁷ Zgodnie z doktryną „zera tolerancji” policja pełni przede wszystkim rolę siły gwarantującej porządek i bezpieczeństwo w przestrzeni publicznej. Zdaniem Wacquanta w przypadku przestrzeni przedstawionych na fotografiach Rickarda następują symetryczne procesy właściwe dla państwa penalnego, które polegają na równoczesnym „wycofania państwa z obszaru społecznego” (Wacquant 2009, 26) i porzucenie polityki wyrównywania nierówności oraz policyjnego zarządzania biedą w przestrzeni publicznej. „Skutkuje to surowym stosowaniem prawa wobec pomniejszych wykroczeń, takich, jak pijaństwo, hałasowanie, żebractwo, nieobyczajność”, podkreśla francuski socjolog (tamże, 27). W ten sposób bieda staje się zamiast przedmiotem pomocy społecznej policyjnego zarządzania, nadzoru i kontroli i „tresury pod-proletariatu” (tamże, s. 57). Rośnie brutalność policji wobec biednych osób popełniających drobne wykroczenia w przestrzeni publicznej i zostaje wzmocnione profilowanie rasowe, czego efektem mogą być także tragiczna śmierć Michaela Browna w Ferguson i Erica Garnera. W przypadku fotografii Rickarda mielibyśmy zatem do czynienia także z bardzo konkretną formą panoptycyzmu, którą Wacquant określa mianem panoptycyzmu społecznego, w ramach której mieszkańcy tego świata konstruowani byłiby jako problem społeczny, patologia czy

SZTUKA INWIGILACJI

Dlaczego Rickard decyduje się odtworzyć to panoptyczne spojrzenie w swoim projekcie? Amerykański twórca kontynuuje charakterystyczną dla fotografii tradycję, zgodnie z którą fotograf wchodzi w rolę tego, który spogląda i podpatruje z dystansu, lub nawet ukrycia, niekiedy bardzo intymne życie innych. Brassai przemierzał nocami ulice Paryża, żeby sfotografować prostytutki. Kohei Yoshiyuki uchwycił pary uprawiające seks w publicznych parkach oraz przyglądających im się podglądaczy. Także niepokojące eksperymenty Miroslava Tichý'ego są wymownymi przykładami sytuacji, kiedy to fotograf staje się intruzem i wojerystą, a jego działania nabierają bardzo ambiwalentnego charakteru⁸.

Podobną strategię, która polega na postawieniu widza w sytuacji tego, kto wkracza w przestrzeń życia prywatnego innych ludzi, wykorzystał Rickard także w projekcie „Tom” (2014). Anonimowy autor zdjęć odnalezionych (*found photography*) przez Rickarda wyraźnie nie przywiązywał dużej wagi do kompozycji kadru. Większość fotografii sprawia wrażenie wykonanych niedbale i w dużym pośpiechu. Fotografowi zależało przede wszystkim na uchwyceniu postaci. Praktycznie na wszystkich widzimy młode kobiety. Są zadbane i eleganckie. Często noszą krótkie spódnice, a na nogach rajstopy. Wiele ze zdjęć wykonanych przy pomocy teleobiektywu stanowi szczegółowe zbliżenia ich ud, łydek i stóp. Czasami w kadrze pojawiają się przypadkowi przechodnie. Niekiedy fotografie układają się w całe serie. Widzimy, jak obserwowane kobiety przechodzą krok po kroku przez ulicę, wsiadają do swoich samochodów i odjeżdżają całkowicie nieświadome tego, że są obiektami wojerystycznego pragnienia. Styl ubioru, modele samochodów i witryny sklepowe pozwalają nam przypuszczać, że znajdujemy się w Ameryce lat sześćdziesiątych. Dziś, kiedy kontrolują i nadzorują nas algorytmy, a my sami zostawiamy za sobą wszędzie

margines bardziej niż ludzie potrzebujący wsparcia ze strony państwa. Większość bohaterów fotografii Rickarda to Afroamerykanie. Noszą bluzy z kapturem, bojówki lub spodnie typu baggy z obniżonym krokiem, co już czyni ich podejrzanymi w oczach funkcjonariuszy policji.

⁸ W czasach płynnej inwigilacji ta tradycja nabiera jednak nowego znaczenia a fotografie Rickarda można zestawiać z innymi działaniami, których celem jest badanie granic naszej prywatności, eksplorowanie niepokojów właściwych dla post-panoptycznego społeczeństwa, czy też zakłócanie procesów inwigilacji. Jednym z takich przedsięwzięć z obszaru *surveillance art* jest projekt Briana Hausa i Kyle McDonalda „Coversnitch” (2013). Autorzy tego działania rozmieścili w wielu publicznych miejscach Nowego Yorku takich, jak kawiarnie, parki czy biblioteki, ukryte podsłuchy. Zarejestrowane w ten sposób rozmowy niezgodnie z prawem mieszkańców miasta zostały następnie spisane przy pomocy taniej siły roboczej, czyli proletariatu cyfrowego kapitalizmu, jakim są wykonawcy mikroczynności z serwisu Amazon Turk. Fragmenty upubliczniono później na profilu „Coversnitch” w serwisie Tweeter. Część z nich dotyczy bardzo banalnych kwestii. Ktoś zastanawia się, czy klej superglue jest, aby na pewno wystarczająco mocny. Ale nierzadko podsłuchani wypowiadają się na tematy prywatne, związane z pracą, czy nawet bardzo intymne, takie jak przyjaźń, czy miłość.

nieusuwalne cyfrowe ślady, można niemalże odczuć nostalgię za czasami, kiedy inwigilacja miała charakter bardziej osobisty.

Na czym jednak polega siła tej strategii? Z jakiego rodzaju przeżyciem estetycznym mamy wówczas do czynienia? Jeżeli Sontag pisze, że aparat fotograficzny może „wdzierać się bezczelnie na cudzy teren” (Sontag 2009, s. 20), to projekt Google Street View stanowi apogeum tej bezczelności. Takie projekty, jak w przypadku cyklu fotografii „The Neighbours” Arne Svensona (2013), budzą najczęściej bardzo ambiwalentne uczucia. Z jednej strony jesteśmy oburzeni. Zastanawiamy się, jakim prawem artyści wkraczają nieproszeni do naszego prywatnego i intymnego życia. Z drugiej jednak równocześnie rodzi się w widzu ciekawość. Artysta nie tylko prowokuje do refleksji nad granicami prywatności, ale równocześnie wciąga go bowiem w jakąś pułapkę. Bierze przecież na siebie całą odpowiedzialność za ich naruszenie. Widzowi pozostaje zatem rozkoszowanie się możliwością bezkarnego wkroczenia w życie innych osób. Może bez wyrzutów sumienia i poczucia winy przyglądać się wykonanym przez fotografa zdjęciom. Czy w ten sposób nie odsłaniają się ukryte w nas wojerystyczne pragnienia?

CZUŁE SPOJRZENIE

Fotografie Rickarda pod pewnym względem przypominają ceramiczny pisuar Marcela Duchampa. W obu przypadkach mamy do czynienia z przedmiotem gotowym, który na dodatek jest obiektem produkowanym seryjnie i w zasadzie pozbawionym jakiegokolwiek wartości estetycznej. Zarówno ceramiczny pisuar, jak i obrazy Street View podporządkowane są całkowicie funkcjonalności. To gest artysty nobilituje je do rangi dzieł sztuki. Zatem Rickard, podobnie jak Duchamp, osadzając obiekt codziennego użytku w nowym kontekście, jakim jest przestrzeń galerii sztuki, nadaje reprodukowanemu na ekranach naszych monitorów cyfrowemu obrazowi aurę dzieła sztuki.

Jeżeli pasjonaci fotografii odnalezionnej przeczesują systematycznie piwnice i strychy, odwiedzają regularnie pchle targi i wiejskie pracownie fotograficzne, to Rickard aktywnie eksploruje świat stworzony przez programistów firmy Google. Tworzenie staje się wówczas poszukiwaniem i przemierzaniem cyfrowej kopii rzeczywistości. W efekcie Rickard zgromadził ponad 15.000 szczegółowo opisanych i odpowiednio posortowanych fotografii. Następnym krokiem artysty-eksploratora jest uporządkowanie odnalezionych obrazów w serie, kolekcje lub opowieści. Powstała w ten sposób wystawa lub album fotograficzny są z tego względu zawsze efektem twórczej interpretacji.

Nim jednak to nastąpi artysta musi jeszcze podjąć jedną niezwykle ważną decyzję o charakterze artystycznym. Świat Google Street View zbudowanych jest z szeregu panoram pozszywanych

ze sobą przez komputery, algorytmy i procesy obliczeniowe. Taka konstrukcja sprawia, że jest to świat niejako pozbawiony ram. Oprawę dla niego stanowią dopiero elementy interfejsu naszych przeglądarek internetowych oraz obudowy monitorów lub obramowania tabletów. Poruszając się w tym świecie możemy więc swobodnie spoglądać w górę i w dół, przybliżać się i oddalać. Naturalnie za każdym razem zmienia się kompozycja kadru. Nic nie jest zatem stabilne i zamknięte. Wszystkie obrazy wyświetlane na ekranach pod tym względem są otwarte na działania użytkownika i mają status potencjalny i tymczasowy. Obrazy Google Street View w przeciwieństwie do typowej fotografii nie „atomizują rzeczywistości” (Sontag 2009, s. 31). Świat w tym projekcie stanowi ciągłość, a widz ma zawsze możliwość sprawdzenia tego, co znalazło się poza kadrem. Dopiero artysta-eksplorator fotografując ekran swojego monitora ujmuje fragmenty tej rzeczywistości w ramy.

Jaki efekt osiąga zatem Rickard wybierając i komponując swoje fotografie? Trudno nie odnieść wrażenia, że wiele z jego zdjęć ma w sobie coś z obrazów Edwarda Hoppera (szczególnie jeżeli przypomnimy sobie *Early Sunday Morning* z 1930 r.). Już sama klasyczna kompozycja, dążenie do równowagi i harmonii, sprawia, iż można odnieść wrażenie, że obcujemy raczej z obrazem niż fotografią. Ten efekt wzmacnia paradoksalnie niska jakość zdjęć. Widz w dobie fotografii cyfrowej o dużej rozdzielczości przyzwyczajony jest do tego, że wszystkie obiekty są bardzo ostre i wyraźne. Zwiedzając wystawę prac Rickarda można się tymczasem zastanawiać, czy przypadkiem nie patrzymy na dzieła artysty malarza. Rickard bardzo starannie oczyszcza swoje obrazy z wszelkich elementów graficznych właściwych dla interfejsu serwisu Google Street View.

Podobnie, jak u Hoppera, na fotografiach Rickarda panuje spokój a może nawet niekiedy przejmujący nastrój melancholii, rezygnacji i smutku. Jego bohaterowie, zamiast wchodzić w interakcje z otaczającą przestrzenią, są jakby zawieszeni i nieobecni. Często sprawiają wrażenie, jakby myślami byli gdzieś zupełnie w innym miejscu. Efekt szerokiego kąta sprawia, iż niekiedy można odnieść wrażenie, że przestrzeń ich pochłania. Osoby uchwycone przez Rickarda często siedzą i patrzą beznamiętnie przed siebie, jakby na coś czekały. Nikt się nigdzie nie spieszy. Jeżeli już ktoś się przemieszcza, to sprawia wrażenie jakby błąkał się w tej przestrzeni bez celu, szwendał ślamazarnie w ramach ściśle wyznaczonych granic. W jakimś sensie wszyscy są zatem więźniami tej przestrzeni. Można odnieść wrażenie, że widzimy ludzi pogodzonych z rzeczywistością. Jakby porzucili fantazje i marzenia o amerykańskim śnie.

Rickard wyrywa elementy świata Google Street View z solucjonistycznej narracji i wpisuje je na nowo w klasyczną opowieść historii sztuki. Wykonane przez maszyny widzenia obrazy stają się częścią historii amerykańskiej fotografii. Można umieścić je niemalże tuż obok dzieł, których

autorami są Dorothea Lange, Williama Christenberry czy Walker Evans, lub zastanawiać się, czy nie przypominają fotografii Paula Fusco z serii „RFK Funeral Train” (1968).

Fotografie Rickarda, ze względu na tematykę i kompozycję kadru, zdają się nawiązywać przede wszystkim do zdjęć Camilo José Vergary. Chilijsko-amerykański fotografik od połowy lat siedemdziesiątych prowadzi systematyczną obserwację procesu de-urbanizacji przedmieść amerykańskich miast. Efektem tego projektu jest m.in. słynny album fotograficzny *The New American Ghetto* (1997). Vergara w swojej pracy bardzo często wykorzystuje obiektywy szerokokątne. Niezwykle, żeby zdjęcia miały charakter bardziej analityczny, staje na dachu swojego samochodu. Z tych względów wiele z jego fotografii do złudzenia przypomina obrazy z serwisu Google Street View. Zresztą tytuł albumu Rickarda, *New American Picture*, można traktować jako wyraz uznania dla wieloletniej i niezwykle konsekwentnej twórczości Vergary.

Projekt Rickarda można potraktować także jako kolejne wcielenie „turystyki klasowej” (Sontag 2009, s. 67). Oto kolejny artysta fotograf zapuszcza się do świata niższych warstw społecznych. Aparat fotograficzny pozwala skutecznie zdystansować się wobec rzeczywistości. Fotografie będące częścią świata Google Street View wykonano dodatkowo z wysokości ponad dwu metrów. Nie jest to punkt widzenia właściwy dla zwykłego człowieka, który ogląda świat z nieco mniejszej wysokości. W efekcie nie czujemy się częścią przedstawianej rzeczywistości. Jest to perspektywa, która buduje dystans wobec osób uchwyconych na zdjęciach i wzmacnia wrażenie obecności pannoptycznego spojrzenia. Tymczasem pod wpływem działań Rickarda to chłodne spojrzenie nabiera innego charakteru. Fotografie Google Street View zaczynają wówczas „oddychać” (Bieńczyk 2010, s. 7) a my pozwalamy im się zaskoczyć. Przed widzem odsłaniają się kolejne elementy rzeczywistości, których wcześniej nie dostrzegaliśmy. Ten prosty gest Rickarda sprawia, że fotografia Google Street View zaczynają na nas oddziaływać. Powstaje wtedy szczególna więź, nieokreślone poczucie bliskości pomiędzy widzem a postaciami uchwyconymi przez jeden z jedenastu obiektywów aparatu Dodeca 2360 zamontowanego na samochodach Street View. Miejsce bezosobowego, solucjonistycznego i post-panoptycznego oka zajmuje spojrzenie, które moglibyśmy określić czułym, ale nie sentymentalnym. Artyście udaje się uniknąć paternalistycznego humanitaryzmu i przypomina nam o istnieniu tych zapomnianych i marginalizowanych przestrzeni bez żadnych form szantażu emocjonalnego w stosunku do widza. Każda z fotografii opatrzona jest szczegółową informacją o miejscu, z którego pochodzi. W ten sposób Rickard dba o to, żeby wszystkie te poszczególne miejsca nie zatraciły swojej tożsamości i nie stopiły się w umyśle widzów w jakieś jedno, nieodróżnicowane wyobrażenie. Widzimy świat na skraju rozpaczy, a na jego mieszkańców patrzymy z taką czułością, jakbyśmy przyglądali się samym sobie lub ludziom zmagającym się z podobnymi problemami.

Literatura:

- Beahm, George; 2014, *The Google Boys: Sergey Brin and Larry Page In Their Own Words*, Agate Publishing
- Bieńczyk, Marek; 2010, *Medytacje migawkowe*; w: Nowicki, Wojciech. *Dno oka: eseje o fotografii*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne
- Bridle, James; *Waving at the Machines*. Web Directions. 2011a [Udostępniono 18 styczeń 2015]. <http://www.webdirections.org/resources/james-bridle-waving-at-the-machines/>.
- Bridle, James; *The New Aesthetic*, 2011b. Udostępniono 18 styczeń 2015, <http://new-aesthetic.tumblr.com/>
- Higgott, Andrew; Wray, Timothy; 2014, *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Ashgate Publishing, Ltd
- Koczanowicz, Leszek; 2011, *Dialog i antagonizm*; w: tegoż, *Lęk nowoczesny*. Kraków: Universitas
- Menkman, Rosa.; 2011, *The Glitch Moment(um)*, Institute of Network Cultures
- McNeil, Joanne; 2012, *The New Aesthetic: Seeing Like Digital Devices* [udostępniono 18 styczeń 2015], <http://www.joannemcneil.com/new-aesthetic-at-sxsw/>
- Morozov, Evgeny; 2014, *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*, Public Affairs
- Murray Li, Tania; 2007, *The Will to Improve*, Duke University Press
- Panofsky, Erwin; 2008, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego
- Rickard, Doug; 2012, *A New American Picture*, New York, NY: Aperture
- Sontag, Susan; 2009, *O fotografii*, Kraków: Wydawnictwo Karakter
- Taylor, Bert; 2005, „Mapping your way”, Official Google Blog [udostępniono 18 styczeń 2015], <http://googleblog.blogspot.com/2005/02/mapping-your-way.html>
- Wacquant, Loïc J. D.; 2009, *Więzienia nędzy*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa
- Vergara, Camilo Jose; 1995, *The New American Ghetto*, Rutgers University Press
- Zawojski, Piotr; 2012, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa: Oficyna Naukowa