

Akademie výtvarných umění v Praze

Studijní program Výtvarná umění

Ateliér intermediální tvorby III / škola Tomáše Vaňka

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Rekontextualizace obsahu vytvářeného uživateli

Recontextualization of the User-generated Content

Vypracoval: Tomáš Kajánek

Vedoucí diplomové práce: doc. MgA. Tomáš Vaněk

Oponent diplomové práce: Michal Novotný

Akademický rok 2018/2019

Úvod:

V diplomové práci se zabývám analýzou obsahu vytvářeného uživateli (z angličtiny User-generated content, dále jen jako UGC) a jeho následnou rekontextualizací. Sleduji ne/naplněné utopické momenty sepětí umění a života, rozpouštění individuální povahy autorství, demokratizaci nástrojů či dematerializaci, které se neodehrály v avantgardě, či potažmo v neoavangardě, ale později v kulturním průmyslu.

Nesoustředím se ani na to, co vše umění dokáže pohltit nebo jakých podob může nabývat. Snažím se používat umění především k porozumění současných společenských procesů, které se skrze internet dávají do pohybu. Současně sleduji jakým způsobem umění transformuje život a jak se daná přeměna dotýká našich tělesných schránek.

Dvojí expozice:

Nacházíme se v situaci, kdy může být každý člověk díky platformám pro UGC umělcem, život se instantně stává obrazem a pasivní divák se převrací v aktivního tvůrce, aniž by ztratil svoji chuť po spotřebě.

Debordova kritika konzumní společnosti z 60. let ukazovala propojení moderní kultury a současného vývojového stádia kapitalismu, jehož hlavním kulturním nástrojem je pak právě spektakulárnost. Spektákl si osvojuje propojení umění a života či umění a politiky. Dochází k nerozlišování života a obrazu, který je sám o sobě přitažlivějším než skutečnost. Debordova mediální kritika obsažená v popisu spektaklu je spojena především s pasivní konzumací obrazů. Díky internetu se ale diváci transformují v uživatele a pasivita je nahrazena aktivizací jedinců. Uživatelé používají internetové rozhraní, aniž by mu museli plně rozumět. Vytvářejí obsah, který je hlavním motorem webu 2.0, prostoru zabydleného platformami, které jsou určeny ke sdílení, propojování a interakcím mezi uživateli. Uživatelé se stávají neplacenými pracovníky, jejichž vytvářený obsah je zároveň zbožím. UGC může mít formu grafiky, fotografie, videa, textu i audio stopy, který vytvářejí samotní uživatelé internetu, a který je sdílen na sociálních sítích. Stojí za popularitou internetových platform jako je YouTube, Facebook, Instagram, TikTok, atd. Díky snadnému přístupu k nástrojům (chytré telefony a platformy pro sdílení) se odehrává nepřetržitá produkce a záplava obrazů, kdy spotřeba je vždy zároveň výrobou, stejně jako jsou diváci zároveň tvůrci.

Model umělce se stává vzorem pro práci obecně s důrazem na kreativitu, komunikaci, flexibilitu a fyzickou, ale i mentální mobilitu. Umělecký svět vytváří laboratoř postfordistických pracovních vztahů¹. Podobně dochází i k estetizaci života, kdy se zaujímá odstup od vlastní žité zkušenosti. Pokud historické avantgardy usilovaly o překročení autonomie umění do podoby umění rozpouštěného do životní praxe, můžeme sledovat jisté zvrácené naplnění². Platformy pro sdílení UGC vytvářejí z každého uživatele umělce, zároveň ale rozmazávají jeho autorství. Díky nekonečným řadám reakcí, komentářů, apropriací a následování výzev již není možné přesně určit konkrétní autorství. Nebo to aspoň přestává být důležité. To, o co se snažily historické revoluční avantgardy, když prosazovaly rozklad autorství principy automatismu a náhody či gestem ready-madeu, je abstrahováno v korpusech zřetězených videí.

¹ GIELEN P. The Murmuring of the Artistic Multitude. Amsterdam: Valiz. 2015, s. 34.

² BÜRGER, P. Negace autonomie umění v avantgardě. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2007, č. 1-2, s. 168–175.

Na platformách pokračuje imperiální dobývání tentokrát virtuálního prostoru, které vyústilo ve střet nejoblíbenějších producentů obsahu na YouTube, když v roce 2017 indický hudební a filmový kanál *T-series* ovládl žebříček sledovanosti a nahradil dosud nejsledovanějšího amerického youtubera *PewDiePie*. Euro-američtí diváci z propadu vinily zaplacené klikací farmy, důvody však nejspíš budou čistě demografické.

Logika virálních videí, odvozující svoje označení z rychlosti virového šíření, dala možnost naplnění svého původního významu. Choroba Morgellons³, psychosomatická kožní parazitóza, šířící se výhradně po YouTube, připomíná nápadně svým průběhem body horror. Společně s legendou o Slender Manovi⁴, která prolomila bariéru hororové fikce creepypasta v roce 2014 případem pokusu o vraždu 12 leté dívky, jakožto obětiny pro Slender Mana, ukazují nečekaný vpád iracionálna pomoci moderních technologií.

V roce 2011 zveřejněné video umučeného chlapce Hamza Ali al-Khatib vyvolalo masové protesty a nastartovalo Arabské jaro v Sýrii. Video bylo nejprve administrátory z YouTube staženo, aby bylo následně obnoveno jako důležitý etický referenční bod. Takový zásah se ale stal precedentem pro budoucí výskyt obrazů válečných zločinů, včetně zohavených těl a názorného zobrazení smrti na platformách pro sdílení UGC.

Důsledky demokratizace nástrojů, které umožňují masové šíření obrazů, se zabývala v 70. letech Susan Sontag. Platformy pro sdílení UGC pak mohou představovat zrychlený vývoj Sontagových analýz, v kterých popisovala proměny v postindustriální společnosti. Každý zdá se být fotografem. Dostupnost fotoaparátů vedla podle Sontag k procesu banalizace obrazů utrpení, které místo aby probouzely svědomí, činí z hrůzného něco obyčejného, odlehlého a nevyhnutelného. Přesáhnutí bodu nasycení obrazy násilí, který konstatovala v 70. letech, vykrystalizovalo ve spektakulární společenské násilí, které je vlastní samotnému uspořádání.

„Díky Georgi Bushovi, Donaldu Rumsfeldovi a Dicku Cheneymu máme tuto novou vlnu hororu“⁵ uvedl v rozhovoru roku 2005 *Eli Roth*, režisér filmu *Hostel*, poukazující na souvislost geopolitického teroru zhmotněného v uniklých fotografiích mučení z věznic Abu Ghraib a Guantánamo a oživujícího se hororového subžánru gore v hollywoodské produkci. *Sayak Valencia* v eseji *Gore Capitalism* poukazuje na násilí vytvářené převládajícím socio-ekonomickým uspořádáním, hromadícím se v našich tělech a explodující ve zvlášť spektakulární podobě. Pojem gore označuje hororový filmový subžánr, který vznikl v 60. letech, a který je postaven na názorném zohavování tělesné schránky. Násilí je nadsazené a přehnané. Toto nové stadium kapitalismu je již odmaskované, „je víc cynickým a krvavým kapitalismem; groteskní, bizarní a přemrštěně násilný kapitalismus s nízkorozpočtovými speciálními efekty.“⁶ Sayak Valencia píše především o situaci v hraničních oblastech, v pásmech mezi

³ Morgellons je hovorové označení pro sebe-diagnostikovanou nemoc šířící se především skrze kanály pro sdílení UGC. Příčiny nemoci bývají spojovány s konspiračními teoriemi, mezi které patří mimozemské aktivity, chemtrails a elitami používané biologické zbraně.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Morgellons> (accessed April 25, 2019).

⁴ Slender Man je fiktivní hororová postava, která kopíruje řadu démonických strašidel z lidové slovesnosti, a která podle legendy unáší a zabíjí děti. Její stvoření je typickým příkladem UGC typu creepypasta, který ve formě manipulovaných fotografií a strašidelných textů koluje po internetu za účelem děsit jiné uživatele.

<https://knowyourmeme.com/memes/slender-man> (accessed April 25, 2019).

⁵ NDALIANIS A. *The Horror Sensorium: Media and The Senses*. McFarland, 2012. s. 34.

⁶ VALENCIA S. *Gore Capitalism*. Semiotext(e), 2018. s. 310.

globálním severem a jihem a svojí teorií navazuje na diskurz postkoloniální (v návaznosti na prosazování nekropolitiky) a transfeministický (v návaznosti na biopolitiku)⁷. Podle *Marka Stevena* je mezi spektáklem zohavování představovaném v gore filmu a ekonomickým vývojem přímý vztah. Přemístění termínu gore mimo filmový kontext pak umožňuje zkoumat současnou „epistemologii násilí“.

V létě roku 2017 youtuberka rodinných vlogů Monalisa Perez zastřelila svého přítele Pedra Ruize III. v rámci natáčení potenciálně virálního videa, ve kterém měla kulku ráže .50 z Desert Eagla zastavit encyklopedie o tloušťce 4 cm přiložená na srdce. Video nebylo nikdy zveřejněno, přesto si našlo řadu pokračovatelů, kteří ho již různými způsoby re-enaktovali.

Pokud jsme pasivními diváky svých životů, pak by život nejspíš odpovídal žánru body horroru⁸ kde spektákl nabývá podoby „monstrózní, nekonečně tvárné matérie“ Věci ze stejnojmenného Carpentrova filmu a vlastností „vstřebat a metabolicky přeměnit všechno, s čím přijde do styku“⁹. Může být ale prostředkem k oživení, nechat se zastřelit v YouTubeovém videu? Představa zbavit se této kinematografické podoby je naivní, protože vzájemná dvojexpozice života a filmu je totiž naprostá a trvalá.¹⁰ Popsání dvojí expozice však může poskytnout strategii, jak přežít hororový film, který všichni společně obýváme.¹¹

Teoretické vymezení pracovní metody

Z UGC se zatím soustředím výhradně na platformu YouTube, dominantní kanál pro sdílení audio-vizuálního materiálu. Materiálu, který je v lecčems podobný tomu, který vytvářím já jakožto umělec. S YouTube zacházím jako s obřím archívem, jehož obsah podrobuji analýze, třídění, postprodukčním úpravám, apropriuji ho a dávám do jiného kontextu. Metoda, se kterou pracuji, má blízko k avantgardnímu ready madeu, situacionistickému vychylování či postmoderní apropriaci.

Ready made přinesl otázky ontologické (co je to umění?), epistemologické (jak poznáme, že se jedná o umění?) a institucionální (kdo to určuje?).¹² Částečně si na tyto otázky *Marcel Duchamp* odpovídá

⁷ Biopolitika je uplatňování moci v moderní společnosti, kdy se hlavním politickým zájmem stává lidský život. Nekropolitika je pak přehodnocením biopolitiky v kontextu oblastí, kde probíhá prodlužovaný výjimečný stav rozšířený na celé civilní obyvatelstvo, např. v kolonizovaných zemích. Ultimátním vyjádřením svrchovanosti je pak rozhodování o tom kdo může žít a kdo musí zemřít.

AGAMBEN G. *Prostředky bez účelu*, Praha: Sociologické nakladatelství, 2003. Co je to tábor?, s. 35-41.

MBEMBE A. *Necropolitics*, 2003.

https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/postcol_theory/mbe_mbe_22necropolitics22.pdf (accessed Apr 25, 2019).

VALENCIA S. *Gore Capitalism*. Semiotext(e), 2018. Necropolitics s. 205-254.

⁸ „Body horror. Žádná mrtvá těla. Tvoje vlastní tělo. A něco hodně špatného se začíná dít. Uvnitř. Zrazuje tě vlastní tělo, a protože se jedná o tvoje tělo, tak od toho ani nemůžeš utéct.“ S. Gordon z předmluvy k *The Mammoth Book of Body Horror*. London: Constable Robinson, 2012.

⁹ FISHER M. *Kapitalistický realismus*. Praha: Rybka Publishers, 2010. s. 15.

¹⁰ BAUDRILLARD J. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000. s. 86.

¹¹ Podobně popisuje důvod rozkrývání vztahu gore žánru a vývoje světové ekonomiky Mark Steven v knize *Splatter Capital*.

¹² FOSTER H. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2015. s. 128.

v 50. letech v Kreativním aktu, když prohlásí, že spoluautorem uměleckého díla je samotný divák, který dovytváří umělecké dílo interpretací.¹³

Situacionisté používali metody vychýlení (détournement), aby zapustili uvnitř sítě spektakulárních obrazů subversivní kořeny, které mají převrátit spektakl proti sobě samému. „Vychýlení již existujících estetických prvků“ zkráceně détournement situacionisté definovali jako „včlenění současných nebo starších uměleckých děl do nadřazenější konstrukce společenského prostředí. V tomto smyslu není možné situacionistické malířství ani hudba, nýbrž pouze situacionistické užití těchto prostředků.“¹⁴

Pro umělce používající apropiace v postmoderní fotografii představuje tato metoda především zpochybnění samotného autorství. Ať už se uskutečňuje jako autorčino vzdávání se svých vlastních nároků na komponování (L. Lawler) nebo poukázáním na generickou podstatu obrazů, jejíž autoři si je hromadně vypůjčují (S. Levine). Fotografie se nesnaží být otiskem reality, ale je plně zobrazením bez garantovaného referenta ve skutečném světě a poukazují spíš na to, jak je realita konstruovaná či formovaná (R. Prince).

Současné formy apropiace rozšiřují škálu prostředků přivlastňování. Příkladem může být práce-návrh nizozemského umělce Hans van Houwelingena Národní památník gastarbeiterům (National Monument for the Guest Workers), který spočíval ve zrestaurování a pojmenování bezejmenné sochy z 50. let v Rotterdamu od Nauma Gabo. Socha, která dostala posměšnou přezdívku „srážka vlaků“, se stala symbolem poválečné obnovy Rotterdamu. Po 60 letech exponování sochy ve veřejném prostoru se již nacházela v rozpadajícím se stavu a pro svoji velikost a váhu kolem 40t ohrožovala místní obyvatelstvo. Návrh od H. van Houwelingena z roku 2008 měl spočívat v restaurátorské práci, kterou by provedli potomci imigrantů, kteří se ve velkém zasluhují o poválečnou obnovu zdevastovaného Rotterdamu. Bezejmenná socha, která byla věnována městu, měla být posléze přejmenována na Národní pomník gastarbeiterům. Návrh nejprve vyhrál, pak byl zamítnut a nerealizován. Neutrální restaurátorské práce nakonec proběhly minulý rok.

Umělec *Christopher Kulendran Thomas* dává momentu definování kreativního aktu za vinu směřování současného umění jako plně závislého na spektakulárních principech. V rámci akcelerationismu následně předkládá variantu umění, které by se oprostilo od svojí nutné závislosti na divákovi, zatímco by mělo dopad na skutečnost, o kterém zatím jen současné umění mluví.¹⁵ Občasné probublávání univerzalistických myšlenek moderny vytvářející snahu překročit současnou krizi a hledat novou budoucnost se právě předvádějí asi ve své nejnaivnější formě z rukou dvou zástupců velkých korporací. Projekt #DearMoon financovaný japonským miliardářem Júsaku Maezawou a SpaceX Elona Muska, který pomocí transformativního zážitku pohlédnutí na planetu Zemi z odstupu

¹³ DUCHAMP M. *The Creative Act*, 1957.

https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf (accessed Apr 25, 2019).

¹⁴ Internationale Situationniste #1, 1958. situationist international online. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html> (accessed Apr 25, 2019).

¹⁵ THOMAS Ch. K. *Art & Commerce: Ecology Beyond Spectatorship*.

<http://dismagazine.com/discussion/59883/art-commerce-ecology-beyond-spectatorship/> (accessed April 25, 2019).

vesmíru chce vytvořit univerzální umělecké dílo, které nastolí světový mír. Hledáme budoucnost a únik z krizové situace, ale krize současnosti je „krizí uskutečněné utopie“¹⁶. K hledání budoucnosti je však důležité porozumění výchozích podmínek, které se snažím ve své práci artikulovat.

Pro pojmenování současné situace, do které nás dovedlo částečné naplnění utopických cílů, je UGC ideálním symptomatickým materiálem, k jehož obsahům mi rekontextualizace umožňuje se kriticky vztáhnout, zdůraznit jeho skryté vlastnosti a ty pak ukázat samotnému divákovi. Volbu „důkazů“, jejich rámování a způsob prezentace se pak snažím nastavit tak, aby si je divák prožil, a nebo si uvědomil, že je právě prožívá.

¹⁶ BAUDRILLARD J. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000. s. 97.

Automatizované kliky #1 a #2

So Pavlos, we're not getting confirmed back, Anna meet?

Obrázek 1: pohled do video-instalace *Automatizovaný YouTubeový klik #1: Demokratická zkušenost smrti přeložená v obraz na cestě za katarzí*



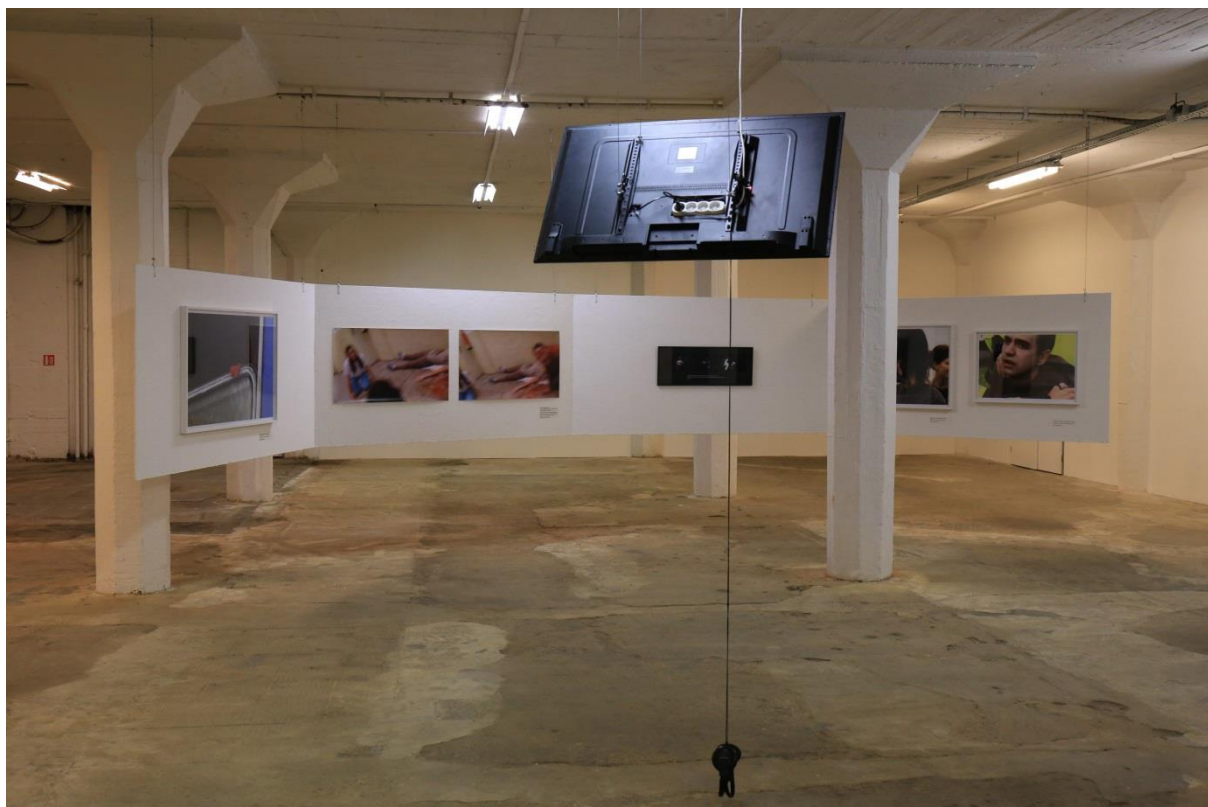
Obrázek 2: pohled do video-instalace *Automatizovaný YouTubeový klik #2: Zastavte války, finanční násilí, krve prolévání*

Cvičení hromadného neštěstí:

Druhý typ výstupu tematicky sleduje dokumentace veřejných cvičných rekonstrukcí teroristických útoků a případů hromadného neštěstí, které demonstrují veřejné instituce, či zážitkové kurzy hraničních situací (výslechy, teroristické útoky), které nabízejí soukromé podniky. Za pomoci filmového maskéra a vypůjčení motivů umělecké fikce představují dramatické konstrukce toho, jak by neštěstí mělo vypadat. Situace, která je od svého základu společností nechtěná, zhmotňuje její krajní strachy a úzkosti a dává jim formu veřejného spektaklu. Pre-enactmenty událostí se uskutečňují ve fantasmatu ideálního teroristického útoku či dopravní nehody.

Na rozdíl od zbylých výstupů zde netematizují samotnou platformu YouTube. Dokumentaci, která je sebraná z YouTube kanálů veřejných institucí používám jako nalezený materiál, se kterým dále pracuji. Vybírám situace, které třídím podle jednoduchého systému na figuranty a scénografie a ty pak následně zvětšuji jako fotografie. Fotografie předkládám jako umělecké portfolio veřejných složek. K vysvětlení významu práce je zde důležité zmínit zdvojení, ke kterému dochází přenesením materiálu do uměleckého kontextu. Vystavení dokumentací situace, která nebyla vytvořena s uměleckými ambicemi, přesto však využívají zavedenou uměleckou metodu re-enactmentu, mi umožní použít stejný způsob čtení jako u umělecké produkce. Re-enactment je již běžná umělecká metoda (vypůjčená z klubů vojenské historie) hledající význam, který je možné nabýt až ve svém opakování. Zdvojením pak otevírá původní situaci k pozorování, jako by se jednalo o umělecké dílo. Stává se tedy pomůckou porozumění.

Práce najednou odkrývá síť ideologických vazeb a důvodů proč jsou (p)re-enactmenty pořádány. Rekonstrukce teroristických útoků lze vidět jako účinný nástroj legitimizace dohledu a posilování restriktivního aparátu vyvoláváním pocitu ohrožení. Dopravní nehody, které jsou ze své podstaty jako atentáty nepředvídatelné, se vymykají řádu a racionalizaci a tím představují nebezpečí. Simulace dopravních nehod pak slouží jako pokus o jejich zvládnutí. Podobně jako u přehrávání teroristických útoků, jde ale především o manifestaci moci bezpečnostních složek v situaci, kdy se bezpečí a risk staly klíčovými politickými pojmy. Jako nástroj pak používají právě spektakl, kterým uspokojují zvědavost pohledem na krev a mrtvolu.



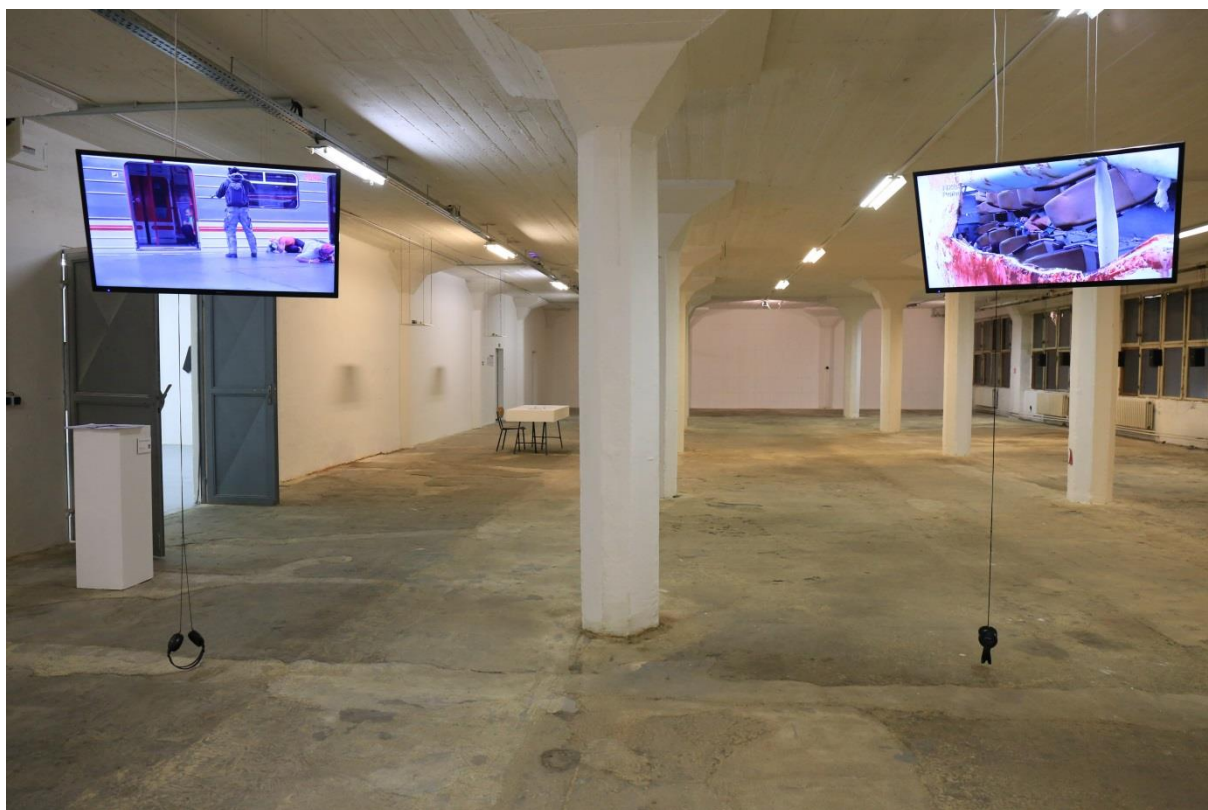
Obrázek 3: pohled do instalace *Cvičení hromadného neštěstí*



Obrázek 4: fotografie *Figurantka #1: Vlaková nehoda Turnov* a *Figurant #1: Silniční nehoda Velká Chuchle*



Obrázek 5: fotografie Scénografie #1: Vlaková nehoda Praha



Obrázek 6: Pohled do instalace obsahující snímky z videí Metro2018: Teroristický útok na pražské stanici metra Muzeum a Generální zkouška, zpracovávající simulace dopravních nehod.

Creative Commons:

Série YouTubeových videí, které nejspíš nevědomky referují nebo re-enaktují umělecká díla. Rekontextualizace takového obsahu mi umožňuje kriticky přehodnotit již zavedená umělecká díla a strategie, které používají. Zároveň, ale i poukázat na propustnost uměleckého prostředí, kdy se umělecké strategie stávají společně sdílenými statky.

Automatizovaný YouTubeový klik #2: Proto Artur Jafa

<https://youtu.be/l6OtzUsFr2c>

Automatizovaný YouTubeový klik #3: Post Santiago Sierra

<https://youtu.be/4f7rLI3Klnk?t=3>

Automatizovaný YouTubeový klik #4: Post Kateřina Šedá

<https://youtu.be/lqjm5zaGNDA>

Automatizovaný YouTubeový klik #5: Post Paul McCarthy

<https://youtu.be/HHblznu8aF8>

Automatizovaný YouTubeový klik #6: Post Jiří Kovanda

<https://youtu.be/ZqyGm0XB4kY?t=279>

Automatizovaný YouTubeový klik #7: Post Monalisa Perez

<https://youtu.be/XGdvHPbNgcQ>

Závěr:

Moje práce vykazuje určitou ambivalenci spočívající ve snaze o odstup, který ale není možný. V reakci na dnešní uměleckou nadprodukcí odmítnutím vytvářet nové obrazy si zároveň ale uvědomuji, že není možné se tomu vyhnout. Do jisté míry může docházet i k zpřítomňování těchto neúspěchů, které nemusí být nutně selháním, ale specifikem světa umění a jiných světů s ním spojených. Jedno je ale jisté, vztah života a umění se mění, jestliže vnímáme fotografickou, filmovou či performativní podobu skutečnosti anebo formování mimouměleckých událostí podobně jako umění.

Na závěr bych chtěla poděkovat všem, kteří mi pomohli s přípravou a realizací této práce. Především vedoucím práce Tomáši Vaňkovi, Jiřímu Skálovi, Jiřímu Kovandovi, oponentu práce Michalovi Novotnému a konzultantovi práce Václavu Magidovi. Za připomínky a podnětné impulzy vděčím Vojtěchu Márcovi, Magdaleně Natalii Kwiatkowské, Ondřejovi Doskočilovi, Tereze Jindrové, Matěji Pavlíkovi, Lucii Rosenfeldové, Alžbětě Bačíkové a Karině Kotové.

Literatura:

BAUDRILLARD J. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000.

BÜRGER, P. Negace autonomie umění v avantgardě. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2007, č. 1-2, s. 168–175.

DEBORD G. *Společnost spektaklu*. Praha:intu, 2007.

JONÁŠOVÁ, M. *Pojetí neo-avantgardy v Teorii avantgardy Petera Bürgera a navazující kritická reakce B. Buchloha a H. Foster: Bakalářská práce*. Praha: Univerzita Karlova, 2014.

SONTAG S. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002.

SONTAG S. *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011.

SRNICEK N. *Platform Capitalism*. Polity, 2017.

STEVEN M. *Splatter Capital*. London: Repeater, 2017.

VALENCIA S. *Gore Capitalism*. Semiotext(e), 2018.