

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Fotografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Promluva hmotných důkazů v době post-faktické

Jakub Tulinger

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2023

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Photography

MASTER'S THESIS

The speech of material evidence in the post-factual era

Jakub Tulinger

Thesis advisor: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Promluva hmotných důkazů v době post-faktické

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

Praha, dne

Podpis

Upozornění

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

Poděkování

Děkuji svým rodičům za nepřetržitou podporu při mém studiu a děkuji Laře za její trpělivost s mou netrpělivostí.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Ve své diplomové práci se zabývám rozbořem forenzně-estetické praxe, která úzce souvisí s promluvou hmotných důkazů v době, pro kterou platí označení jako post-pravdivá či post-faktická. Zajímá mě, jak dnes přistupujeme k materiálnímu svědectví a jak se proměnila podoba materiálního svědka, který se čím dál tím více stává neopomenutelným aktérem v řešení válečných, politických, ekonomických a ekologických konfliktů. Zaměřím na napětí uvnitř forenzní estetiky, která je rozkročena mezi vědou a uměním. V průběhu své práce se budu neustále vracet k problematice konstruování reality v souvislosti s evidencí stop a vytvářením faktů s nástroji forenzní estetiky a pokusím se popsat, podle jakých pravidel tato (re)konstrukce probíhá.

Klíčová slova

Forenzní estetika, Materiální svědectví, Evidence, Fórum, Prosópopoia, Ekoforenzní rétorika, Nelidské jednání

Abstract

In my master's thesis, I deal with the analysis of forensic-aesthetic practice, which is closely related to the speech of material evidence at a time when the terms are post-truth or post-factual. I am interested in how we approach material testimony today, and how the shape of material witness has changed, increasingly becoming an unforgettable player in the resolution of war, political, economic and environmental conflicts. I'm going to focus on the tension within the forensic aesthetic straddling science and art. In the course of my work, I will constantly return to the problematic construction of reality in connection with the recording of tracks and the creation of facts with instruments of forensic aesthetics and try to describe according to which rules this (re)construction takes place.

Keywords

Forensic aesthetics, Material witness, Evidence, Forum, Prosopopoia, Ecoforensic rhetoric, Nonhuman agency

OBSAH

Úvod.....	8
1.0 Forezní obrat – cesta k materiálnímu svědectví.....	11
1.1. Forezní a Estetické.....	14
2.0. Architektura forezní estetiky.....	17
2.1. Konstrukce platformy důkazů.....	18
2.2. Hranice forezní estetiky.....	21
2.3. Výstava jako podoba fóra.....	22
3.0. Obrat k ekoforezní estetice.....	24
3.1. Procesy inkluze forezní estetiky.....	25
3.2. Ekoforezní estetika –Forest Mind.....	25
3.3. První pokus o inkluzi.....	28
3.4. Syndrom esteticky orientovaného pohledu.....	29
3.5. Druhý pokus o inkluzi, Susan Schuppli - Learning from Ice.....	32
3.6. Reflexe médií.....	34
Závěr.....	37
Bibliografie.....	39
Seznam elektronických zdrojů.....	41
Seznam vyobrazení.....	43

ÚVOD

Ve své práci se zaměřím na rozbor forenzně-estetické praxe, která slouží jako pomyslný základní kámen metodologie výzkumné agentury Forensic Architecture.¹ Multidisciplinární kolektiv architektů, teoretiků, vědeckých pracovníků a umělců² působící na londýnské univerzitě Goldsmith už od roku 2010 se zabývá investigací násilných činů porušující práva přírody a lidí ze strany vlád, politických systémů a různých národních a nadnárodních korporací. S využitím nejmodernějších technologií se snaží o stopování a odhalování jakékoliv formy násilí v událostech či konfliktech, s nimiž se v současnosti potýkáme. Časté jsou detailní analýzy pohybu lidí, míst, architektury a materiálních objektů za použití geolokačních technologií, machine-learningu, umělé inteligence, architectural-image complex nástrojů, softwarů na rozpoznávání vzorců, fotogrammetrie či virtuální reality. Jejich činnost se zakládá na tzv. *kontra-forenzním*³ přístupu, jenž vychází z předpokladu, že stejné technologie, postupy a operace, které se používají při odhalování zločinu, mohou stejnou měrou sloužit jako nástroje pro páchání zločinu. Kolektiv FA se snaží s využitím forenzně-estetických principů na tuto vnitřní diskrepanci poukázat, zviditelnit ji a kriticky reflektovat, čímž se jejich investigativní činnost a s ní spojená umělecká tvorba stává „metareflexivní“ vůči realitě. Spoluutváří jazyk, jímž k nám promlouvají lidští a materiální svědci v rámci *forenzní estetiky*, kterou lze považovat za nový druh politické agendy.

V samotném slovním spojení *forenzní estetika* je cítit jakési pnutí, implicitní rozpor mezi dvěma částmi, který poukazuje na napětí mezi důkazem a uměním vycházejícího z obecného rozkolu na hranici mezi forenzně-investigativní praxí a postupy, díky nimž je možné prezentovat důkazní materiál v podobě uměleckého výstupu na výstavách či

¹ Dále jen FA

² V zájmu stylistického zjednodušení textu zde používám generického maskulina pro všechny zmíněné profese.

³ Tento termín poprvé použil Allan Sekula v textu s názvem "Photography and the Limits of National Identity," *Culturefront* (1993): 54–55. in: Thomas Keenan; Counter-forensics and Photography. *Grey Room* 2014; (55): 58–77. doi: https://doi.org/10.1162/GREY_a_00141

formou filmových projekcí.⁴ Na mnoha příkladech z katalogu kolektivu FA⁵ můžeme vidět, jak je toto napětí všudypřítomné a determinující. *Forenzní resp. kontra-forenzní* estetika osciluje mezi forenzní vědou a uměním, mezi přímou a nepřímou investigací, mezi obžalobou a obhajobou v soudní síni či v rámci výstavního prostoru. To vnáší do této tematiky mnoho otázek, kterými se budu v průběhu své práce zabývat – Jaký je vztah forenzní vědy a forenzní estetiky? Jak se vzájemně prolíná hranice mezi estetikou forenzní a estetikou investigativní, kdy se zdá, že zejména v poslední době je často forenzní opuštěno ve prospěch toho investigativního či investigativně estetického? Dále mě bude zajímat, jaké jsou hranice mezi subjektem a objektem v kontextu materiálního svědka a jak probíhá jeho prezentace či reprezentace společně se svědeckými výpověďmi na vratkém podloží forenzní estetiky.⁶ Může se zdát, že se nám hranice mezi jednotlivými pojmy před očima do jisté míry rozostřují či slévají dohromady a stávají se nerozlišitelnými. Proto se u některých z nich na chvíli zastavím a v návaznosti na předešlé otázky se pokusím zmapovat, jak se proměnilo vnímání materiálního svědectví, podoba a role hmotného svědka, od *forenzního obratu*⁷, jenž nastolil novou *forenzní senzibilitu* nasměrovanou k materiálním objektům.

Jak přistupovat k realitě, kdy architektura, urbánní prostory, ale i zemský povrch a samotná Planeta Země jsou nositelé otisků páchaného násilí se schopností svědčit o našich zločinech a konfliktech. Bude mě zajímat, jakým způsobem k nám tito svědci dnes promlouvají, a jak aplikovat pojem *prosopopoiá* na současné materiální objekty, které už nelze tak jednoduše klasifikovat, neboť se dostávají mimo své přirozené hranice. Pokusím se zmapovat, jak jsou materiální svědci uváděni na scénu v současné podobě *fór*. Umělecký kontext a koncept výstav mě bude zajímat nejvíce, neboť se zdá, že je to jeden z hlavních způsobů, jakým jsou tito svědci prezentováni před širší mnohdy

⁴ S odkazem na video kolektivu FA s názvem 77sqm_9:26min, které se objevilo v rámci výstavy na Whitney Biennial v Kasselu v roce 2017, si tohoto napětí všimá kurátor Vojtěch Marc v krátké esejí s názvem *Minority Report* pro galerii etc. publikované v rámci 12. ročníku Fotograf festivalu a nazývá ho „produktivním paradoxem“ který je rozkročen mezi a estetikou a investigací. in: Vojtěch MARC, etc. X Fotograf festival #12: *Minority Report*. [online]. [cit. 2023-4-13]. Dostupné z: <https://etcgalerie.cz/cs/etc-x-fotograf-festival-12-minority-report-text/>

⁵ *Forensic-architecture.org* [online]. [cit. 2023-4-15]. Dostupné z: <https://forensic-architecture.org/>

⁶ O vratkém podloží forenzní estetiky píše Tomáš Dvořák v doslovu ke knize *Mengeleho lebka: zrod forenzní estetiky*, čímž vzbudil můj obecný zájem se tímto tématem zabývat. in: DVOŘÁK, Tomáš, CHARVÁT, Martin, doslov „Může trauma mluvit? Od mnemotechniky k otevřené verifikaci“, in: KEENAN, Thomas a Eyal WEIZMAN. *Mengeleho lebka*. Přeložil Martin CHARVÁT. V Praze: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2022. *Symptomatologie*. ISBN 978-80-7331-588-7. str.114

⁷ WEIZMAN, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New Jersey: Princeton University Press: Zone Books, 2019, 368 s. Reprint edition. ISBN 9781935408871. str.78-79

neodbornou veřejností. V mnoha ohledech, jak uvidíme v textu, lze tvrdit, že forenzně-estetická praxe je praxí hraniční, a právě ohlédáváním a definováním vnějších i vnitřních hranic forenzní estetiky se budu zabývat v průběhu celé své práce.

V prvních kapitolách své práce se zaměřím na *forenzní obrat*, jenž je popsán v knize *Mengeleho lebka: zrod forenzní estetiky* z roku 2012, a který znamenal přesun pozornosti od lidského svědectví k materiálnímu svědectví. V kontextu vyšetřovacích praktik kolektivu FA poukáži na procesy, v nichž se architektura stává svědkem událostí. Bude mě zajímat, jak jsou jednotlivé svědecké výpovědi evidovány, tříděny, zpracovávány a distribuovány dál, aby se mohli stát součástí veřejných fór. Pokusím se zmapovat cestu od architektury jako základu *forenzní estetiky* k *ekoforezní* praxi. Čerpat budu převážně z knihy *Forensis: The Architecture of Public Truth* z roku 2014, která slouží jako jakýsi sborník forenzně-estetických přístupů. Zaměřím se na autory, kteří se zabývají ekologiemi současného světa (Anselm Franke, Adrian Lahoud a další). Na konceptu výstavy, který popisuje Anselm Franke v kapitole *The Forensic Scenography*, ukáži, jak by mohla vypadat současná podoba fóru, vhodná pro (re)prezentaci materiálního svědectví. V poslední části své práce na příkladech forenzně-estetického přístupu Ursuly Biemann a Susan Schuppli popíšu inkluzivní procesy, které probíhají uvnitř a vně *forenzní estetiky*. Zmíním projekty *Forest Law* a *Forest Mind* Ursuly Biemann a dlouholetý výzkum s názvem *Learning from Ice* Susan Schuppli, který je praktickým aplikováním teorie, jež autorka popisuje v knize z roku 2020 s názvem *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*. V průběhu celého textu se budu neustále vracet k problematice konstruování reality v souvislosti s evidencí stop a vytvářením faktů v kontextu práce s hmotnými důkazy v *post-faktické* době a pokusím se blíže popsat, podle jakých pravidel tato (re)konstrukce probíhá.

1.0. Forezní obrat – cesta k materiálnímu svědectví



Obr. 1 Fotografická technika superimpozice
z knihy Mengeleho lebka: Zrod forezní estetiky

Od zrodu *forezní estetiky*, tak jak ho popisuje v knize *Mengeleho lebka: Zrod forezní estetiky*⁸ Thomas Keenan a Eyal Weizman, se paralelně s vývojem technologií a novými přístupy na poli forezně-estetické práce s důkazním materiálem proměnilo nahlížení na svědeckou výpověď a následnou verifikaci její pravdivostní hodnoty. Kniha z roku 2012 zkoumá roli estetiky v případech, kdy jsou materiální objekty v podobě kostí a lidských ostatků používány jako důkazní materiál v trestně-právních procesech týkajících se zločinů proti lidskosti. Tím se legitimně dostávají do prostoru soudních síní (fór) a slouží jako nástroj jurisdikční moci k utváření veřejného mínění při rozhodování o vině či nevině.

Žijeme v době, pro kterou čím dál tím více platí označení *post-pravdivá*⁹ či *post-faktická*¹⁰. Náš epistemický pohled na svět se vyznačuje komplexním a často

⁸ KEENAN, Thomas a Eyal WEIZMAN. *Mengeleho lebka*. Přeložil Martin CHARVÁT. V Praze: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2022. Symptomatologie. ISBN 978-80-7331-588-7.

⁹ Tento termín zmiňuje i Eyal Weizman ve svém textu s názvem „Becoming Digital“, kdy ho dává do souvislosti s pracemi kolektivu FA. Post-pravdivou dobu může vnímat jako základ, na kterém je vystavěn princip „otevřené verifikace“, o němž se zmíním později v textu. in: *Becoming Digital - Eyal Weizman - Open Verification*. *e-flux* [online]. [cit. 2023-4-19]. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

¹⁰ Termín post-faktická doba je vnímán zejména v souvislosti s konstrukcí faktů v rámci kampaní populistických politiků či politických stran. viz. LUKES, Igor. *Dějiny a doba postfaktická: eseje, úvahy, glosy*. 224 s. Praha: Maraton, 2022. ISBN 978-80-88411-04-8.

problematickým přístupem k realitě, což vystihuje termín *polyperspektivismus*¹¹, který používá Eyal Weizman, aby vysvětlil, z čeho plyne obecná nedůvěra v fakta. Pravdivostní hodnota svědeckých výpovědí je neustále zpochybňována, transformována a znovu konstruována. Sociální média jsou zahrnuta enormním počtem alternativních náhledů na probíhající události a konflikty, které se dějí za dveřmi našich bezpečných domovů. Fakta už nám nejsou předkládána jako něco neměnného či konstantního, tak jak to činila věda do konce devatenáctého století, ale jsou v přítomném čase vytvářena a téměř vždy ideologicky podmíněna. Mediální krajiny se zcela proměnily a konstruovaná fakta v podobě nepřehledných konfigurací do nich vstupují nekontrolovatelnou rychlostí a pohybují se v nich s jistou dávkou nežádoucí autonomie. Jako kdybychom se čím dál tím více nořili do temných vod nietzschovského perspektivismu, v němž už „neexistují fakta, jen interpretace“.¹² Což, jak zmiňuje Vojtěch Marc ve svém textu *Minority Report*: „neznamená popírání faktů, ale odmítnutí jejich metafyzické autority.“¹³ V přímé spojitosti s forenzní estetikou tuto spletnost doby výstižně popisuje Martin Vrba ve své recenzi s názvem *Forenzní estetika v post-faktické době slovy*: „[...] věci¹⁴ se nám nikdy triviálně neukazují jako ‚pouhá fakta‘, nejsou zkrátka pasivně k dispozici ke sběru dat. Jak v právním, tak i politickém diskurzu jsou fakta do velké míry konstruována, a jejich relevantnost tak určuje ne tolik jejich ‚existence‘, jako spíše to, jak věrně jsme následovali pravidla jejich konstrukce.“¹⁵ Tím zdůrazňuje jeden z důležitých aspektů Keenanovy a Weizmanovy knihy, kterou bychom měli chápat nejen jako ucelenou koncepci popisující zrod forenzní estetiky, ale i jako příspěvek do debaty o *post-faktičnosti*.

S nastíněním *post-faktického* rámce se rok 1985 v souvislosti s případem Mengeleho lebky, kdy pomocí forenzních expertiz a s využitím nových technologií (převážně díky procesu fotografické superimpozice) došlo k identifikaci ostatků válečného zločince Josefa Mengeleho, jeví v kontextu vývoje forenzní vědy potažmo estetiky jako zlomový. Přesouváme se od svědectví, v rámci něhož sehrávaly hlavní roli důkazní materiály v

¹¹ Becoming Digital – Eyal Weizman – Open Verification. *e-flux* [online]. [cit. 2023-4-19]. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

¹² Vojtěch MARC, etc. X Fotograf festival #12: Minority Report. [online]. [cit. 2023-4-13]. Dostupné z: <https://etcgalerie.cz/cs/etc-x-fotograf-festival-12-minority-report-text/>

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Slovem věci autor nemyslí hmotu či materii jako spíše něco, co je postihnutečné smysly. V textu je tento výraz uveden společně s událostmi.

¹⁵ VRBA, Martin, „Forenzní estetika v post-faktické době, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for art, theory and related zones*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918. str. 115

podobě dokumentů a lidských výpovědí k promluvě hmotných důkazů. V knize je tento posun demonstrován na příkladě dvou soudních procesů, jež proběhly po sobě s časovým rozdílem více jak dvacet let, ale přesto spolu úzce souvisí. Jeden z nich je už zmíněný případ Mengeleho lebky z roku 1985 a druhým mediálně protěžovanějším je proces s jedním z hlavních organizátorů holokaustu Adolfem Eichmannem z roku 1961. Co je důležité, že v prvním případě před soudem stanuly poněkud neobvyklé důkazy v podobě kostí, které sehrály důležitou roli v identifikaci a tedy usvědčení už neživé osoby. V druhém případě byl na základě rozsáhlých důkazních materiálů obsahujících osobní svědecké výpovědi přeživších a dokumenty popisujících zločiny holokaustu usvědčen a odsouzen za své činy živý člověk. Z éry svědectví vázaného na subjekt se náhle ocitáme v éře *materiálního svědectví vázaného na objekt*, v níž materiální věci působí jako různé druhy senzorů a médií s možností zápisu můžeme považovat za svědky událostí. Od této chvíle, kterou Keenan s Weizmanem příznačně nazývají jako „bod zlomu“¹⁶, jsou materiální svědci ve stejné ne-li ve větší míře jako ti lidští, uváděny na scénu a stávají se důležitými aktéry v řešení válečných, politických, ekonomických a ekologických konfliktů, s nimiž se potýkáme. Nelze ovšem říct, že by lidský svědek¹⁷ zcela vymizel a udělal místo pro svědka materiálního, spíše se jako kdyby přimknul k povrchu věcí a v recipročním vztahu umožnil rozšířený a do jisté míry i více vypovídající pohled na faktičnost svědecké výpovědi či promluvy hmotných důkazu. Ostatně jak píše Keenan s Weizmanem na začátku své knihy:

„[...] vymoření se estetických, politických a etických problémů v souvislosti s uvedením materiálních objektů na scénu procesů zabývajících se válečnými zločiny naznačuje, že tato inovace není jednoduše takovou, kdy by materiální objekt nabízel stabilní a jednoznačnou alternativu k nejistému, rozporuplnému a strachem či nejistotou ovládanému lidskému svědectví. Mnohem spíše je tomu tak, jak se pokusíme ukázat, že spleťtosti spojené s výpovědí – vycházející ze subjektu – jsou jako ozvěna přítomné i ve způsobu, jak je přistupováno k materiálnímu objektu. Lidské ostatky jsou tím typem objektu, z něhož stopy subjektu nikdy nemohou být

¹⁶z angličtiny: „turning point“ in:CHARVÁT, Martin, „Forenzní estetika: archeologie nedávné minulosti a projekce budoucnosti,in:Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for art, theory and related zones. Praha:

Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918. str. 90

¹⁷“V zájmu stylistického zjednodušení textu používám generického maskulina “svědek” jako neutrálního výrazu zahrnujícího všechny genderové varianty.”

plně odstraněny. Jejich výskyt a uvedení do soudní síně a do veřejného mínění v podstatě zamlžil distinkci mezi objekty a subjekty, mezi důkazem a svěděním.¹⁸

1.1. Forenzní a Estetické

Pojem *forenzní* pochází z latinského *forensis* a odkazuje ke schopnosti přináležet k fóru.¹⁹ V antickém Řecku bylo fórum reálným prostorem, kde se řešily otázky politiky, práva a ekonomie. Fórum už tehdy náleželo do multidisciplinárního veřejného diskurzu, v němž se řešilo převážně porušování práv občanů náležejících k *polis*. Povaha fóra se v průběhu let zúžila pouze na prostor jurisdikční moci. Pojem forenzika se později vztahoval výhradně k lékařským a vědním oborům, jakožto neutrálním a zcela objektivním vědám.²⁰ Eyal Weizman rozlišuje ve forenzním přístupu tři konstitutivní složky, jimiž jsou *terén*, *laboratoř* a *fórum* odkazující na trojí performativní povahu práce s důkazním materiálem. *Terén* je prostor, v němž probíhá investigace. Je to oblast, v níž se událost či konflikt odehrál nebo se stále odehrává. Je to dynamický prostor, ve kterém se postupně objevují stopy po konfliktu, jež s pomocí investigace a evidence můžeme přenést do prostoru *laboratoře*, kde jsou tyto stopy analyzovány či konstruovány do podoby důkazního materiálu. Ten se pak přesouvá do prostoru fóra, kde jsou výsledky investigace prezentovány, konstituovány a následně komunikovány s veřejností. V současnosti však podobu fóra nelze vnímat jako reálné prostranství či konkrétní budovu, ale jako něco, co se v průběhu modernizace rozprostřelo do sféry institucí, komunikačních kanálů a médií.²¹ Jak poznamenávají Keenan s Weizmanem v souvislosti s Mengeleho lebkou: „*fóra, na nichž je diskutováno o faktech, jsou technologiemi přesvědčování, reprezentace a moci – nikoliv pravdy, ale moci spočívající v konstrukci pravdy.*“²² Tím do jisté míry (re)definují vnímání fóra jako něčeho statického a ukotveného v prostoru a posouvají tento pojem společně s forenzní praxí z prostorového

¹⁸ KEENAN, Thomas a Eyal WEIZMAN. *Mengeleho lebka*. Přeložil Martin CHARVÁT. V Praze: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2022. Symptomatologie. ISBN 978-80-7331-588-7. str. 15

¹⁹ období rétoriky u Aristotela (384–322 př. n. l.)

²⁰ TULINGER, Jakub. Dokumentární nejistota obrazu: proměna svědectví v současné vizuální kultuře. Praha: Akademie múzických umění, 2021 (bakalářská práce, vedoucí práce Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.)

²¹ WEIZMAN, Eyal. *Introduction: Forensis*. Podklady k přednášce na téma: Forensis: Architecture at the Threshold of Detectability pořádané 19. března 2015 kolektivem HTC Forum & Center for Advanced Urbanism. Dostupné na: https://architecture.mit.edu/sites/architecture.mit.edu/files/attachments/lecture/Weizman_Introduction-Forensis-libre.pdf

²² KEENAN, Thomas a Eyal WEIZMAN. *Mengeleho lebka*. Přeložil Martin CHARVÁT. V Praze: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2022. Symptomatologie. ISBN 978-80-7331-588-7. str. 87

rámce soudní síně, kde proces přesvědčování dosud probíhal, do universa podobnému (virtuální) síti či asambláži, v jejíž neohraničeném území se ve vzájemných interakcích setkávají různé druhy faktických či důkazních konfigurací.

Estetický aspekt ve forezním přístupu slouží jako způsob, jakým jsou tyto faktické a důkazní konfigurace uvedeny do síťovité podoby fór, aby mohly být použity jako usvědčující materiál. Mengeleho lebka je příkladem, kde se tak stalo v prostoru laboratoře a soudní síně za pomoci fotografické techniky *superimpozice*. Materiální objekt v podobě lidské lebky zde byl během důkladné forezní expertízy fotograficky převeden do plochého obrazu na televizní obrazovce a překryt mnoha archivními fotografiemi obličejů Josefa Mengeleho, aby mohla na základě obrazové podobnosti proběhnout přesná identifikace zločince. Samotná lebka ale i povrch obrazovky se náhle stávají materiálem zápisu a pohled (na obrazovku) či čtení tohoto zápisu vyžaduje jistý druh „estetického“ vnímání a změněného stavu myšlení, který se zakládá na tzv. *soudnosti smyslů*, neboli procesu organizace pole vnímaných možností a pravděpodobností.²³ Pak následuje kalkulační a vyhodnocovací fáze jednotlivých pravděpodobností. Tento proces, který, jak sami autoři zmiňují, vyžaduje nastavení se na novou forezní senzibilitu směřovanou zejména k materiální podstatě věcí, je jedním z hlavních principů *forezní estetiky*. Ta se snaží ukázat, jak je investigativní práce zároveň „estetickou“ činností při práci s důkazním materiálem. Jak píše Eyal Weizman: „*smyslově něco zakoušet (z řec. aisthésis), znamená být „estetizován“, a stejně tak, inverzně, nebýt „estetizován“ znamená být necitlivý vůči zakoušení smyslových dojmů.*“²⁴ Jinými slovy materiální objekt (Mengeleho lebka), který se stal senzorem ale i médiem zároveň, byl „estetizován“ pro zcitlivělý zrak poroty, aby mohl být vynesena finální verdikt, zdali je to Josef Mengele či není.

Jak vidíme, forezní estetika jde ruku v ruce s materiální estetikou, což náš zcitlivělý pohled přivádí k přímému zájmu o materiální objekty, jež jsou schopné vypovídat. S

²³VRBA, Martin, „Forezní estetika v post-faktické době, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for art, theory and related zones*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918. str. 115

²⁴ WEIZMAN, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New Jersey: Princeton University Press: Zone Books, 2019, 368 s. Reprint edition. ISBN 9781935408871, s. 95

touto schopností nechat promlouvat objekty se váže pojem *prosópopoia*²⁵, který v obecném smyslu znamená - dát hlas neživým věcem. Eyal Weizman ho uvádí do kontextu forenzního přístupu slovy: "[...] síla pojmu *prosópopoia* nespočívá jen v moci oživit smrt, tak jak to dělají soudní patologové u soudů dodnes, ale rovněž umožnit celým městům a státům mluvit."²⁶

Forenzní estetiku lze zároveň považovat za estetiku investigativní, neboť, jak píše Martin Charvát: „Její podloží je tvořeno forenzními operacemi, zaměřenými v první fázi na materiální prostředí: objekty jsou chápány jako senzory událostí registrující proměny v prostoru, následně jsou tyto objekty a proměny podrobeny (re)konstrukci, a v poslední fázi předvedeny na fóru.“²⁷ Zároveň se snaží být angažovaná a nelze od ní odejmout nezájatost, se kterou vchází do každé investigace. Spočívá v neustále konfrontaci a kritickém vyhodnocování skutečnosti a neustále nabádá k zvýšené citlivosti vůči materialitě věcí. Materiál/hmotu pojímá jako nositele otisků konkrétních událostí a vyzdvihuje její sensorickou a mediální funkci. V celkovém kontextu svědectví nabízí nový druh pozornosti k temporalitě, afektivnímu způsobu vnímání a informační hodnotě obsažené ve svědecké výpovědi hmotných důkazů. Jak dále píše Martin Charvát v návaznosti na předchozí část svého textu: „pomocí nejmodernějších technologií vizualizace „zpomaluje čas“, dělí jej do milisekund a dekonstruuje do kaleidoskopu odlišných temporálních relací zahrnující žitou zkušenost subjektu i trvání (a rozpad) materiálních objektů.“²⁸ V další kapitole ukáží, jak jsou jednotlivé principy používány na prošetřování důkazu, které mají podobu architektonických budov.

²⁵ Pojmem *prosópopoia* se detailně zabývá Tomáš Dvořák ve svém textu s názvem *Životní formy prosópopoie*, kde popisuje genealogii tohoto pojmu od antického období v Římě, v němž se pojem *prosópopoia* váže ke dvěma jménům - Cicero a Quintilianus - a souvisí s divadlem, a pak se přesouvá do současnosti, kdy poukazuje na problematiku používání tohoto pojmu v kontextu korporací a fyzických osob, které jsou do jisté míry abstraktními koncepty dnešního světa.

DVOŘÁK, Tomáš, „Životní formy prosópopoie“ in: "Z přirozené potřeby kritického ducha." *Reflexe života a díla Zdeňka Vašíčka*. Praha: Triáda 2016, s. 62–74.

²⁶ z angličtiny "(...)the power of *prosopopoeia* not only as having the power to "evoke the dead, as forensic pathologists still do in courts today, but also as "giving voices to cities and states." in: WEIZMAN, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New Jersey: Princeton University Press: Zone Books, 2019, 368 s. Reprint edition. ISBN 9781935408871. str. 65

²⁷ CHARVÁT, Martin, „Forenzní estetika: archeologie nedávné minulosti a projekce budoucnosti, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for art, theory and related zones*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918. str. 96

²⁸ Tamtéž.

2.0. Architektura forenzní estetiky

Zejména v souvislosti s vyšetřováním současných válečných konfliktů je nutné si uvědomit, jak důležitou roli hraje architektura pojímaná jako druh materiálního svědka pro posun k *forenzní estetice*. V kontextu izraelsko-palestinského konfliktu Eyal Weizman v knize *Hollow Land*²⁹ z roku 2007, tedy pět let před vydáním Mengeleho lebky, popisuje, jak se architektura v rukou mocenského aparátu stává nástrojem politické, ideologické a náboženské segregace. Na konkrétních příkladech³⁰ ukazuje, že obytné domy, historické památky, infrastruktura měst, ale i městské osvětlení lze vnímat jako senzory, plochy zápisu či média, do jejichž struktury jsou vepsány informace v podobě stop odkazující k událostem páchaného násilí. Architektura v tomto pojetí není pasivním prvkem urbánního prostoru či krajiny. Je pamětí prostoru a funguje na základě reverzního vztahu k sobě samé, ke svému okolí a ke konkrétním lidským subjektům. Ti jsou rovněž důležitým aspektem v tomto druhu materiálního svědectví, neboť společně s jejich svědeckými výpověďmi promlouvá trauma skrze zdi jejich domovů, které obývají nebo už nemohou obývat. Architektura na násilné události reaguje proměnou své hmoty a přetváří jejich podobu do vystopovatelných a evidovatelných zásahů v podobě děr, prohlubní či prasklin ve zdech, střeších, silnic., z nichž po důkladné analýze lze zjistit, jaký druh zbraně byl použit či kdy, kde a za jakých okolností se útok odehrál s důrazem na prostorovou a temporální kauzalitu. V souvislosti s tímto Weizman poukazuje na skutečnost, jež je i zvláštním druhem paradoxu, že architektura k nám promlouvá skrze absenci hmoty, kterou lze na základě rekonstruktivních operací, přisoudit zpět k celku a poskládat tak celkový model události konfliktu. S tímto se váže pojem *práh detekovatelnosti*³¹, o kterém mluví Eyal Weizman v knize *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*³² a vysvětluje tím, jak i ta nejmenší mezera v materiálu,

²⁹ WEIZMAN, Eyal. *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*. Verso, 2012, 336 s. ISBN 978-1844678686.

³⁰ Ve videu z roku 2014 s názvem Rebel Architecture – The architecture of violence publikovaného anglickou verzí arabské televize Al Jazeera Weizman na příkladu území West Bank vysvětluje, jak střechy obytných domů, podle typu jejich zbarvení, mohou sloužit jako označení pro navigaci stíhacích letounů, zaměřování raketových útoků či navádění sledovacích a útočných dronů. Ze zákona je dané, že červené střechy z pálených tašek mohou na svých domech mít pouze obyvatelé státu Izrael, zatímco palestinské střechy zůstávají v barvě žluté či béžové, čímž jsou jasně definovány přechody mezi teritoriálními správami jedné a druhé strany. Nebo příklad, kdy běžné obytné čtvrti, jejichž domy mají terasy orientovány vždy jen na jednu stranu směrem k palestinskému území, slouží jako jakési optické zařízení, ne nepodobnému Foucaultově konceptu „panoptikon“, přičemž ten, kdo dohlíží, je v tomto případě běžný občan.

in: Rebel Architecture - The architecture of violence- YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit.19.04.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ybwJaCeeA9o>

³¹ z angličtiny: „Threshold of Detectability“

³² WEIZMAN, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New Jersey: Princeton University Press:Zone Books, 2019, 368 s. Reprint edition. ISBN 9781935408871

kteřá je obklopena hmotou, může obsahovat důležitou informaci, s níž lze počítat v procesu konstrukce svědecké výpovědi či při shromažďování důkazů. Tato skutečnost je vyjádřena ve slovníku v rámci jedné z uskutečněných výstav Forezní Architektury.

„Díra není pouhá absence. Je to více, nikoliv méně informací než hmota, která je obklopuje. Je to proto, že díra je informace jak s ohledem na podstatnost, kterou perforuje, tak s ohledem na tvar její nepřítomnosti.“³³

K procesu rekonstrukce a následné rekonstrukce je přizván odborník (architekt), který se ve své práci zabývá právě těmito „prahy detekovatelnosti“. Za pomoci forezních technik a operací, které zahrnují například použití digitálních technologií k analýze satelitních snímků, fotografií či videí nebo zaměření se na strukturální analýzu materiálů, chemické rozbory půdy, balistické expertizy atd., rekonstruuje událost ze všech možných úhlů, shromažďuje důkazy a svědecké výpovědi, které jsou následně doslova importovány do virtuálního prostoru, který Weizman nazývá *operativní model* události.

2.1. Konstrukce platformy důkazů

Operativní model je, dle Weizmana, 3D model, který slouží jako dynamické digitální prostředí pro lokalizaci fotografických snímků videí a dalších mediálních artefaktů.³⁴ Můžeme ho rovněž vnímat jako platformu, na níž lze rozprostřít důkazní materiál v podobě svědeckých výpovědí lidských subjektů či objektů. Konstrukce takového modelu probíhá na základě *open-source* investigace, která zahrnuje využívání dat z veřejných platform, jimiž jsou sociální média, google street view mapy, různé blogy či internetová fóra. Díky tomu se vyšetřování posouvá do fáze, které Weizman společně se svými kolegy říká *modus otevřené verifikace*³⁵, jenž se zakládá nejen na procesu verifikace, ale

³³ publikace k výstavě s názvem „Forensic Architecture Towards an Investigative Aesthetics“, (28.4. - 15.10. 2017), MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, in: Forensic Architecture. *Forensic Architecture* [online]. Dostupné z: <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/forensic-architecture-towards-an-investigative-aesthetics-2>

³⁴ Becoming Digital - Eyal Weizman - Open Verification. *e-flux* [online]. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

³⁵ z angličtiny: „open verification“ Tamtéž.

také na způsobech autentizace důkazního materiálu, aby mohl být legitimně prezentován v prostoru veřejného fóra. ~

„Protože většina videí a obrázků nalezených na internetu je bez metadat, musí být geolokalizovány v rámci toho, čemu říkáme „operativní modely“. Tyto modely také umožňují určit čas obrazu simulací stínů a jejich sladěním s těmi, které jsou zachyceny v obrazech, nebo mapováním pohybu mraků.“³⁶

S tímto principem se můžeme setkat například v nedávno publikovaném případě s názvem *A City Within A Building: The Mariupol Drama Theater*³⁷ na stránkách FA, jenž byl jimi podpořen a částečně zrealizován ve spolupráci s *The Center of Spatial Technologies* (CST). Tento případ je dalším příspěvkem a komentářem ke stále probíhající válce na Ukrajině. 16. března minulého roku došlo k raketovému útoku ze strany ruských leteckých sil na Mariupolské divadlo, kde se nacházelo mnoho civilního obyvatelstva, které se zde skrývalo před nebezpečím nepřetržitých náletů. Čtrnáct dní poté ruská armáda město zabrala a poslední zbytky divadla srovnala se zemí, aby zakryla důkazy a znemožnila vyšetřování zpáchaných válečných zločinů. Na stránkách FA vidíme model vytvořený pomocí techniky fotogrammetrie. Na dolní liště pak můžeme sledovat, podle toho jak se myši otáčíme kolem středového bodu, který obraz skutečnosti je přisouzen konkrétnímu virtuálnímu pohledu na architektonický model divadla. Celá scéna je složena z fotografií a videí získaných od přeživších svědků nebo z open-source platform, které jsou v rámci rekompozice poskládány do dvou modelů. Jeden znázorňuje dobu před útokem a druhý po útoku. Právě princip *před-a-po* je zosobněním forenzního uvažování nad důkazním materiálem, se kterým opakovaně pracuje kolektiv FA. Na základě juxtapozic prostorových, materiálních a dalších změn v čase, se máme možnost lépe orientovat v události konfliktu. Vracíme se k fotografickému procesu, s nímž jsme se setkali u Mengeleho lebky, jen s tím rozdílem, že zde už nepracujeme s konstantními optickými vizualizacemi v podobě fotografií, ale do hry vstupují nové prvky, jimiž jsou videa, simulace a predikce počasí, různé synoptické mapy atd..

³⁶z angličtiny: „Because most videos and images found online are without metadata, they need to be geolocated within what we call “operative models.” These models also allows for the time of the image to be determined by simulating shadows and matching them with those captured in images, or by mapping the movement of clouds.“ Tamtéž.

³⁷Mariupol Drama Theater. *Mariupol Drama Theater* [online]. [cit.2023-4-19]. Dostupné z: <https://theater.spatialtech.info/en>

Součástí tohoto případu je i dvacetiminutový dokument, z něhož se dozvídáme podstatné informace o tomto útoku v podobě sestříhaných reportážních videí podpořené komentářem. Zároveň sledujeme investigativní tým, který na základě traumatických stop v paměti přeživších v kombinaci s krátkými videi zaznamenanými na mobilní telefony skládá 3D model interiéru budovy divadla. Stejný princip byl použit i v případě vyšetřování z roku 2016, v němž se kolektiv FA zaměřil pouze na svědecké výpovědi lidí, kteří prošli syrským detenčním zařízením Saydnaya, na základě nichž vytvořili 3D model této věznice, do které nemá nikdo z veřejnosti přístup, čímž byl celý proces (re)konstrukce zkomplikován.³⁸

Jak vidíme *operativní modely* nejsou jen 3D reprezentací architektonických staveb, ale, jak píše Weizman: „*fungují spíše jako analytická nebo operativní zařízení. [...], poskytují teoretické pochopení způsobu, jakým se mohly jednotlivé incidenty odvíjet, nebo mohou pomoci při předpovědích, jak by se mohly určité situace vyvinout. Jiné se používají k testování, simulaci, tvorbě a předložení důkazů. Operační modely, abych parafrázoval koncept „operativních obrazů“ filmaře Haruna Farockiho, jsou entity, které nejen reprezentují, ale „dělají“ věci ve světě a slouží jako základní prostředek k vytváření důkazů a shromažďování fóra kolem nich.*“³⁹ Čímž naprosto stvrzuje často citované tvrzení, že forenzní architektura je archeologií nedávné minulosti, a zároveň projekcí budoucnosti.⁴⁰

³⁸ O tomto případu jsem psal ve své bakalářské práci, viz. TULINGER, Jakub. Dokumentární nejistota obrazu: proměna svědectví v současné vizuální kultuře. Praha: Akademie múzických umění, 2021 (bakalářská práce, vedoucí práce Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.), s. 24-26

³⁹ z angličtiny: „but rather function as analytical or operative devices. [...], models provide a theoretical understanding of the way in which particular incidents may have unfolded, or can help make predictions as to how certain situations might develop. Others are used to test, simulate, create, and present evidence. Operative Models, to paraphrase filmmaker Harun Farocki's concept of "operative images" are entities that not only represent, but "do" things in the world, serving as essential means to construct evidence and assemble a forum around it.“
Becoming Digital - Eyal Weizman - Open Verification. *e-flux* [online]. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

⁴⁰DVOŘÁK, Tomáš, CHARVÁT, Martin, doslov „Může trauma mluvit? Od mnemotechniky k otevřené verifikaci“, in: KEENAN, Thomas a Eyal WEIZMAN. *Mengeleho lebka*. Přeložil Martin CHARVÁT. V Praze: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2022. Symptomatologie. ISBN 978-80-7331-588-7. str.104

2.2. Hranice forenzní estetiky

Ve Weizmanově pojetí je architektura architekturou „hraniční“, neboť sledováním jednotlivých stop zapsaných do samotné struktury materiálu, lze mapovat předěly a hranice mezi jednou a druhou stranou konfliktu, mezi hmotou a její absencí, subjektem a objektem, mezi mapou a územím. Architektura vystupující v roli němého materiálního svědka se v prostoru *operativního modelu* stává do jisté míry mapou daného území. Jednotlivé konstituující prvky – budovy, silnice, zdi, a i nejmenší detaily v materiálu – mohou nabývat vlastností referentů na mapě, přičemž odborník (architekt) přichází, aby z těchto referentů poskládal legendu mapy a svou schopností mluvit, jim propůjčil hlas, aby se staly legitimními důkazy při vyšetřování a při prezentaci výsledků v kontextu právních procesů či v umění. Jak uvidíme dále, problém nastává, přesuneme-li se k objektům, které už nemají tak jasné hranice a obrysy jako kosti, lidské ostatky či budovy, což sebou přináší nové otázky – jak aplikovat postupy *forenzní estetiky* v případě řešení abstraktnějších podob konfliktů, jimiž jsou ekologické katastrofy, lokální a globální klimatické změny či kolaps celých ekosystémů? Nebo jak odhalit stopy násilí, které nejsou na první pohled viditelné a v kratším časovém horizontu postižitelné? S tímto je spojen i problém prezentace a reprezentace těchto materiálních svědků, ke kterému se dostanu v dalších kapitolách. Jak tvrdí Martin Charvát: „*Architektura je symptomem páchaného násilí.*“⁴¹ Mluvíme-li o symptomech, dostáváme se k otázkám ekologie, přičemž *forenzní estetika* vycházející z podloží forenzní architektury je možná vhodným nástrojem pro vyšetřování tohoto typu násilí. Na začátku kariéry Eyal Weizman v rámci své teoretické a kurátorské práce nastínil metodologii, která pracuje s novým typem materiálního svědectví s důrazem na promluvu hmotných důkazů, čímž otevřel cestu pro forenzně-estetický přístup, který vychází ze skutečnosti, že estetický aspekt ve forenzní architektuře byl už od počátku přítomen. To mě přivádí k otázce – jakou podobu má fórum, které by mělo vyhovět všem požadavkům, jež tento typ materiálního svědka s sebou přináší? To se pokusím vysvětlit na konceptu *výstavy*, který se objevuje v textu

⁴¹ CHARVÁT, Martin, „Forenzní estetika: archeologie nedávné minulosti a projekce budoucnosti, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for art, theory and related zones*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918. str. 92

kurátora a teoretika Anselma Frankeho s názvem *The Forensic Scenography* v kapitole *The Forum of the Exhibition as "Ontographic" Device*.⁴²

2.3. Výstava jako podoba fóra

Eyal Weizman a jeho spolupracovníci často mluví o významu výstavy, kde lze prezentovat materiální svědectví, jako o něčem, co má schopnost rozšiřovat metody zkoumání a přináší do procesu vyšetřování nové perspektivy a nástroje, kterými lze posuzovat svědecké výpovědi, důkazy a fakta. Podoba fóra jako výstavy vnáší do forenzní praxe čerstvý pohled na politické a ekologické otázky, které jsou promyšleny nejen z perspektivy specialistů a odborníků na forenzní vyšetřování, ale rovněž z pohledu umělců a kreativních pracovníků. Jak jsme mohli vidět, klasická éra svědectví orientovaná pouze na lidský subjekt už není způsob, jakým bychom přistupovali ke svědeckým výpovědím a je potřeba nových nástrojů a médií, s nimiž lze vytvořit současnou podobu tribunálů a soudních síní, aby mohl zaznít mediovaný hlas materiálních svědků. Tento apel a zároveň obavu můžeme vidět u Adriana Lahouda, který se v souvislosti se svým výzkumem *Floating Bodies*, v němž se zabývá klimatickou změnou v kontextu spalování fosilních paliv ptá: „Co se stane s klasickou érou svědectví, když zločin přestal být viditelný pro nemediovanou lidskou percepci? Nenadchází doba, kdy roli svědků budou hrát vědecké a umělecké modely nahrazující lidské svědectví?“⁴³ Je tedy potřeba média, skrze něž lidská percepce bude schopna rozpoznávat těžko postižitelné stopy páchaného násilí.

Anselm Franke na tuto obavu navazuje a přichází s konceptem výstavy, která je v jeho pojetí možná právě tímto *médiem*, kterým lze útočit na zatím nemediovanou lidskou percepci. Médium výstavy je pro něho „ontografický“ přístroj ve smyslu optického zařízení, které slouží ke sledování dynamických vztahů mezi subjekty a objekty a k

⁴² FRANKE, Anselm, *ff.* „The Forensic Scenography“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9. str. 491-494

⁴³ z angličtiny: „But what happens to the “era of the witness” when a crime is no longer visible to unmediated human perception? In the case of climate change, climate justice and its deterritorialized claimants, will the era of the scientific model come to replace human testimony?“

LAHOUD, Adrian, *ff.* „Floating Bodies“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9. str. 507

popisování jejich reciproční tvorby spadající do módů subjektivizace a objektivizace.⁴⁴ Jeho koncept výstavy je rozkročen mezi vědou a uměním ve snaze tuto propast znovu zacelit. Franke rozlišuje dvě strany, které jsou zároveň i konstituujícími prvky tohoto média. Jedna strana je spojena s muzeem, tedy s procesy identifikace, klasifikace a archivace, čímž naráží na vědecké přístupy, kdy, dle něho, „je objektivní znalost pevně sladěna se smrtí, s fixací pohybu a předebráním proměn v průběhu času.“⁴⁵ Druhá strana je pak spojena s uměním, které odkazuje k „estetickému zážitku“, což vnímá jako nestabilní, ontologické testovací území, kde se objekty a subjekty mohou navzájem zajímavými a podivnými způsoby mobilizovat, přičemž se zapojují do vzájemné figurace, kde tak mohou být jejich vztahy zkoumány jako dynamické a historicky podmíněné.⁴⁶

Anselm Franke nastiňuje prostor, kterým se pokouší redefinovat dosavadní pojetí fóra. Nazývá ho „ontografickým“ zařízením, neboť umožňuje ontologickou mobilizaci reprezentace. Vyzdvihuje roli estetiky, která má schopnost narušovat hranice mezi forezním a estetickým, vědou a uměním, mezi mapou a územím v zájmu jejich integrace a vzájemné propojenosti. Estetiku vnímá jako konstitutivní prvek, který definuje prostředí, atmosféru a nevyslovitelný konsenzus vjemů,⁴⁷ s pomocí něhož lze řeč subjektů a objektů artikulovat, produkovat a distribuovat v podobě důkazů. Franke se nesnaží vytvořit pouze alternativu k právním procesům, kam nebyly předloženy důkazy připuštěny, ale pokouší se o konstituci nové podoby fóra, které je „kvazifikčním“ prostorem, kde probíhá zkoušení a vyhodnocování faktů a fikce, což v pozitivistickém přístupu vědy nebylo možné. Princip *Otevřené verifikace* či konstrukce *operativních modelů*, ale i materiální svědek společně s jeho promluvou jsou přirozenou součástí tohoto procesu mediace, který je důležitý pro zatím nemediávanou lidskou percepci.

⁴⁴ FRANKE, Anselm, *ff*, „The Forensic Scenography“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9. str. 492

⁴⁵ z angličtiny: „objective knowledge is firmly aligned with death, with fixation of movement and the forestalling of transformation over time.“ in: FRANKE, Anselm, *ff*, „The Forensic Scenography“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9. str. 492

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž.

3.0. Obrat k ekoforezní estetice

„Mimo vznešený dojem planetární krásy se fotografie Země – nyní chápaná jako forenzní objekt – stává obrazem násilí.“⁴⁸

Na začátku kapitoly s názvem *The Forensic Scenography*⁴⁹ Anselm Franke zmiňuje důležitý moment, který se zakládá na zvýšené forenzní senzibilitě k materiálním objektům a jenž překvapivě časově předchází *forenznímu obratu*, který je popsán v Mengeleho lebce. Tímto momentem je rok 1968, kdy se v médiích objevila první fotografie Planety Země vyfotografovaná z vesmíru známá pod názvem *Modrá planeta*⁵⁰. Anselm Franke to popisuje jako další bod zlomu, kdy *forenzní estetika* nabývá nového významu a přesouvá se do roviny *ekoforezní*⁵¹ praxe přinášející nový ekologický konsensus. Pohled za a nad hranice zemského povrchu, jinými slovy tento pohled „odnikud“ a zároveň „odevšad“, vedl k uvědomění si, že i na samotné planetě Zemi, je pácháno násilí. Planeta Země se stala materiálním svědkem (forenzním objektem) a fórem v globálním měřítku s možností pohlížet na konflikty a události novým politickým, ekologickým, technologickým či ideologickým prizmatem, které překračuje problematické hranice mezinárodních politik a nesmiřitelných ideologií.⁵³ Tento zoom-out pohled zároveň ukázal, že neexistuje už žádné orámování skutečnosti, na které jsme byli do té doby zvyklí. Metafora vesmíru jako prostoru bez limitů a hranic se stala metaforou pro Planetu Zemi, kde právě probíhala vlna celosvětové globalizace po dlouhém období studené války. S vědomím tohoto rámce se přesunu k rozboru toho, jak se *forenzní estetika* promlouvá skrze *ekoforezní rétoriku*.

⁴⁸ z angličtiny: „Beyond the sublime impression of planetary beauty, the photograph of Earth – now understood as a forensic object – becomes an image of violence.“

FRANKE, Anselm, *ff.* „The Forensic Scenography“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9. str. 484

⁴⁹ FRANKE, Anselm, *ff.* „The Forensic Scenography“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9. str. 483-494

⁵⁰ z angličtiny: „Blue Planet“

⁵¹ VRBA, Martin, „Forenzní estetika v post-faktické době, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for art, theory and related zones*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918. str. 116

⁵² Termínem ekoforezní analýza Martin Vrba v citované recenzi blíže specifikuje termín ekoforezní, čímž zkratkovitě popisuje jednu z dalších důležitých domén forenzní práce v jednadvacátém století, na kterou bychom se měli zaměřit a s odkazem na příklady vyskytující se v sekci Ecologies v knize „Forensis: The Architecture of Public Truth“ in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9. str. 483-591

⁵³ Tamtéž.

3.1. Inkluzivní procesy forenzní estetiky

Jako kdyby se *forenzní estetika* v kontextu s předešlými případy dovolávala v souvislosti s řešením ekologických a geopolitických konfliktů nějakého, jakéhokoliv druhu inkluze. V další kapitole na příkladu dvou autorek, Ursuly Biemann a Susan Schuppli, jejichž teoreticko-výzkumná a umělecká praxe úzce souvisí s kolektivem FA, se pokusím ukázat, zdali je inkluzivní proces, o kterém mluví Ursula Biemann v souvislosti se svými projekty, vůbec možný a jestli jej lze aplikovat na konstrukci faktů v ekoforenzní rétorice. Jejich přístupy jsou si zdánlivě podobné, ale při detailnějším rozboru uvidíme, v čem se liší a jak forenzní estetika osciluje na hranici mezi vědou a uměním.

3.2. Ekoforenzní estetika – Forest Mind



Obr. 2. Forest Mind, 2021, Ursula Biemann, screenshot z videa

Z úvodního proslovu, který strojově odříkává ženský hlas na pozadí barevných obrazců připomínající pohled do mikroskopu, se v rámci několika vět dovídáme o holografickém vnímání vesmíru, jenž je ve svých složitých matematických konfiguracích prostoupen jakýmsi jednotným kódem, který spojuje vše živé na tomto světě a je v nás geneticky zakódován. Poté, co chvíli sledujeme pomalý až statický záběr na koruny stromů,

podpořený zvukem větru prohánějícího se mezi stromy, se ocitáme uprostřed liánovitého lesa a hledíme na tvář muže, jenž vypráví o své nejspíš první zkušenosti s *medicinou*. Více jak půlhodinová videoesej nám prostřednictvím dlouhých dronových záběrů z kolumbijského amazonského pralesa společně s rozhovory s obyvateli kmene Inga, kteří vyprávějí o iniciačních zážitcích s *Ayahuaskou*⁵⁴, zprostředkovává pohled na organický ekosystém, v němž je zahrnuto vše živé s důrazem na vzájemnou propojenost v rámci jednotného informačního kódu (DNA). Barevné obrazce se vzrůstající intenzitou se v průběhu videa vracejí, až se opět na konci setkáváme pouze s nimi společně s doznívajícím voiceoverem.

Videoesej *Forest Mind* z roku 2021, jehož autorkou je audiovizuální umělkyně Ursula Biemann, kombinuje prvky vědecko naučných videí s participativním dokumentárním přístupem, jenž zahrnuje osobní výpovědi lidí z kmene Inga, kteří obývají oblast amazonského pralesa. Autorka v tomto projektu se snaží spojovat rozmanité prameny znalostí o metafyzice rostlin, o vztazích mezi rostlinami a lidmi a poukazuje na proces kódování života formou ukládání informací. Materiálním objektem resp. svědkem se zde stává celý organismus lesa společně s jeho obyvateli. Skrze rozdílné vědecké a šamanské přístupy při hledání tzv. *inteligence přírody*, se nám snaží předložit způsob *ekocentrického* vnímání světa, které je hlavním tématem uměleckých výstupů, které doposud realizovala.

„Má práce v terénu mě zavedla na odlehlá domorodá území od Amazonie po arktickou oblast, kde jsem fyzicky zažila devastaci životního prostředí a její hluboký dopad na všechny formy života. Jedním z hlavních protagonistů mých videoesejí je postava domorodého vědce vycházejícího ze sdílené historie koloniálního dobývání a moderní přírodní vědy, což můžeme považovat jako hlavní hybnou sílu současné ekologické krize. Na základě terénního výzkumu v amazonských pralesích v Kolumbii. Má videa společně s výzkumnými projekty spojují rozmanité prameny znalostí o inteligenci přírody a vztahu mezi všemi živými bytostmi, které tyto

⁵⁴ Ayahuasca či ayawaska, jinak také yagé nebo medicina, je entheogen připravovaný z liány *Banisteriopsis caapi* a dalších rostlin. Ayahuascu lze klasifikovat jako psychedelikum a mezi bezprostřední psychické účinky tedy patří změny smyslového vnímání, zejména vizuálního, synestezie, změny vnímání času, změny myšlení a kognitivních funkcí obecně a zesílení emočního prožívání. Mysl může být pod vlivem ayahuascy schopna hlubší introspekce. Ayahuasca - Wikipedie. [online]. [cit. 2023-4-15]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Ayahuasca>

prostory obývají. S ohledem na vědecké a domorodé perspektivy, jsem se zapojila do spoluvytváření Biokulturní domorodé univerzity ve spolupráci s Inga lidmi. Toto naše dlouhodobé úsilí navrhuje ekocentrický světový pohled, který volá po dalším výzkumu lesní epistemologie. V době celosvětové ztráty biodiverzity je důležitější než kdy jindy přehodnotit epistemické kořeny našeho vztahu k Zemi a zaujmout propoziční přístup k umění.“⁵⁵



Obr. 3 a 4 *Forest Law - Selva juridica*, book, 2014, Forest Law, instalace

Ursula Biemann tímto projektem pokračuje v dlouhotrvajícím zájmu o odhalování a právním potrestání kolonizačních a provincializačních praktik zejména ze strany států a nadnárodních korporací. Připomeňme si dvoukanálové video *Forest Law* z roku 2014, které bylo možné vidět v rámci výstav na bienále v Sao Paulu v roce 2016 a Sharjah Biennial, které proběhlo v březnu 2017. Projekt byl objednáno pro *Broad Art Museum* na *Michigan State University* a zahrnuje rovněž dvojjazyčnou uměleckou knihu *Forest Law - Selva juridica*. Tato videoesej společně s teoretickým textem, jež vycházejí z výzkumu v ekvádorské Amazonii provedeného Ursulou Biemann a Paolo Tavaresem, který se také angažuje v kolektivu FA, se zamýšlí nad právními případy, které hájí práva přírody proti

⁵⁵ z angličtiny: „My field work has taken me to remote indigenous territories from the Amazon to the Arctic region where I have physically experienced environmental devastation and its deep impact on all forms of life. The main protagonist in my video narratives is the figure of the indigenous scientist emerging from a shared history of colonial conquest and modern natural science whose rationale has been a major driver in the current eco crisis. Based on field research in the Amazonian forests of Colombia, my recent art videos and collaborative action projects unite diverse strands of knowledge on the intelligence of nature and the relationship among all living beings who inhabit these spaces. Bridging scientific and indigenous perspectives, I have become involved in co-creating with the Inga people a Biocultural Indigenous University. This indigenous-led long-term endeavor proposes an ecocentric worldview engendering further research on forest epistemologies. At a time of global biodiversity loss, it is more important than ever to rethink the epistemic roots of our relationship to Earth and take a propositional approach to art.“ *GEOBODIES* | Ursula Biemann. [online]. Copyright © 2022 Ursula Biemann [cit. 12.04.2023]. Dostupné z: <https://geobodies.org/>

expansi velkoplošných těžebních aktivit v této oblasti. Projekt obsahuje případ soudního procesu vyhraného domorodým lidem z oblasti Sarayaku, přičemž obžaloba byla založena na jejich kosmologii živého lesa. Biemann společně s Tavaresem mapují historické, politické a ekologické rozměry těchto procesů ve prospěch lesa a lidí, kteří les obhospodařují a žijí v něm. Zároveň sledují spletitost a tření mezi etickými a epistemickými výzvami, které tyto případy vyvolávají a snaží se je v projektu Forest Mind spojit v rámci inkluzivního procesu.

Ekvádorská Amazonie plní zásadní funkci v regulaci globálního klimatu a je domovem mnoha domorodých národů, zároveň v zemi s velkou etno-kulturní rozmanitostí. Pod tímto rozsáhlým územím se nacházejí obrovské zásoby ropy, plynu a minerálů, což z ní dělá cíl pro mnoho vládních a korporátních těžebních společností, které se snaží o vytěžení minerálního bohatství, přestože tyto průmysly mají katastrofální účinky na oblast a její obyvatele. V roce 2008 úspěšně bojovali právní zástupci lidu z oblasti Sarayaku a experti na přírodní právo o změnu ústavy státu Ekvádor, aby byla stanovena základní práva přírody pro ekosystémy, které by se tak dokázaly (alespoň teoreticky) sami právně bránit těmto těžebním aktivitám. Příroda se tak stala v Ekvádoru díky těmto snahám tématem národního zákoníku. *Forest Law* tak spojuje právní, ekologické, kosmologické a vědecké rozměry bojů proti změně klimatu prostřednictvím převyprávění těchto případů. V případě uměleckých výstupů, můžeme sledovat přímí přesun k *ekoforezní* estetice, která z krajiny a organismů činí forenzní objekty.

3.3. První pokus o inkluzi

23. března 2023 se uskutečnila online videokonference s názvem *GERMINATIONS: Forest Thinking/Thinking Forests*⁵⁶ pořádaná organizací *Centre for Latin American and Caribbean Studies (CLACS)* na *Institute of Languages, Cultures and Societies*, který je součástí instituce *School of Advanced Study* na londýnské univerzitě. Během hodinové přednášky Ursula Biemann stručně představila projekt *Forest Mind* v návaznosti na předchozí výzkum. Na konci přednášky v rámci sekce Q&A se objevilo několik

⁵⁶ GERMINATIONS: Forest Thinking/Thinking Forests | Institute of Languages, Cultures & Societies. *Institute of Languages, Cultures & Societies*, online videokonference, datum konání 26.3.2023.

podnětných dotazů⁵⁷ a připomínek ze strany účastníků, které ani tak nesměřovali na povahu a informační sdělení samotného projektu, jako spíše na způsob prezentace a reflexe této prezentace v rámci výstav a videoprojekcí, na nichž byl tento projekt představen. Jeden z dotazů⁵⁸ se týkal chápání role autorky v přinášení reprezentací do uměleckého světa s odkazem na rozpoznatelnou estetickou stránku samotných výstupů. A druhý, který zcela navazuje na předchozí dotaz a pro účely mé práce jej ocituji v plném znění, odhaluje problém, jenž se vyskytuje na hranici forenzně-estetického přístupu.

„Můžete prosím rozvést trochu více to, co jste říkala o propojení umění a vědy na konci vaší přednášky? V současné době se zdá, že vztah mezi uměním a vědou na západě spočívá v tom, že umění slouží jako komunikační nástroj vědy, tj. "překládá" vědecké poznatky a zpřístupňuje je široké veřejnosti. Předpokládám, že to není to, co jste měla na mysli.“⁵⁹

3.4. Syndrom esteticky orientovaného pohledu

Abych mohl společně s Ursulou Biemann odpovědět na vznesený dotaz, musím zde nejprve zmínit samotnou formální stránku výše popsaných videoesejů. Ve *Forest Mind* i *Forest Law* je několik momentů, v nichž můžeme vysledovat jisté opuštění forenzního a investigativního aspektu ve prospěch aspektu estetického. Dokonale plynulé dronové záběry společně s kamerou za použití steadicam techniky odkazují na jistý druh záměrné „estetizace“. Rovněž protagonisté a protagonistky, kteří jsou reprezentativně oblečení v šatech po dobu, kdy jsou před kamerou, poukazují na estetický aspekt vybízející k otázce, zda-li to, co vidíme, je naaranžované jen pro pohled cílového diváka. Zcela vizuálně je tak podpořena kulturní odlišnost nás a Inga lidí, podporující nemožnost nebo neschopnost s naším kulturním kontextem pochopit vážnost rituálů a obřadů,

⁵⁷ Uvádím dva dotazy, které jsou v kontextu mé práce nejrelevantnější. Bohužel nemohu zmínit autory, neboť v konverzaci vystupovaly anonymně.

⁵⁸ z angličtiny: „Can you talk a little bit more about your understanding of your role in representing and putting representations into the art world? And What about the aesthetic aspect? There is a recognisable aesthetic in your work.“

⁵⁹ z angličtiny „Could you elaborate a bit more on what you said about links between arts and science at the end of your talk? Currently, the relationship in the West seems to be that of using arts as an outreach for science i.e, “translating” scientific knowledge, making it accessible for general population I trust this is no what you have in your mind -“

během nichž se přírodní národy propojují s přírodou, přičemž my jsme zřejmě ti, co toto propojení neustále narušují svými devastujícími aktivitami. Jako kdybychom se znovu s Ursulou Biemann na okamžik ocitli v době, kdy Robert J. Flaherty⁶⁰ přináší do „civilizované“ společnosti romantizující pohled na původní kulturu Inuitů v podobě do velké míry „estetizovaných“ a „naaranžovaných“ dokumentárních záběrů. Poslední a důležitou rovinou je i spolupráce⁶¹ Ursuly Biemann s laboratoří na *Institute for Science and Technology* v Zurichu, během níž vznikly esteticky „lákavé“ koláže, na nichž se objevují jednotlivé organismy rozrastrované v barevných holografických vyobrazeních. Tyto koláže vznikly technologií, která spočívá v poměrně novém postupu, při němž se molekuly DNA ukládají do binárního kódu jedniček a nul, aby mohl následně vzniknout digitální přepis tohoto kódu. Pro účely *Forest Mind* proběhlo v laboratoří sloučení zvukové a obrazové reprezentace DNA malého semínka stromu, který byl poté konverzí převeden do jednoho konkrétního DNA kódu, jenž můžeme vidět na obrazovce jako barevné rastry. Jak sama říká Ursula Biemann: „*takto zapouzdřené molekuly v podobě mikroskopických skleněných korálku nepodléhají zkáze a mohou být uchovány navěky, přičemž si je budeme vždy pamatovat, neboť jsou součástí nás samých.*“^{62,63}

Všechny tyto aspekty dohromady odkazují k problematickému nahlížení na materiálního svědka či forenzní objekt, který je v tomto případě rozprostřen a doslova rozmělněn do genetického kódu DNA. V přístupu Ursuly Biemann můžeme vysledovat všechny tři konstitutivní složky forenzní estetiky (terén, laboratoř, fórum), v jejichž rámci se tento komplexní materiální svědek pohybuje. Ale bez hlubší reflexe ho nechává v podobě esteticky „lákavých“ obrazců vytvářet svou vlastní promluvu či svědeckou výpověď. To je

⁶⁰ Robert J. Flaherty (1884-1951), dokument s názvem „Nanuk - člověk primitivní“ z roku 1922.

⁶¹ „Spolupráce s ETH byla jednoduchá“, popsala Biemann na videokonferenci. Přišla za nimi s jasným zadáním a využila jejich technologické schopnosti přepisu DNA do binárního kódu pouze jako nástroj pro vytvoření koláží, které se objevují ve výsledném díle, aby tak podpořila zejména estetický aspekt.

⁶² Ursula Biemann presents Forest Mind | The World Around Summit 2022 - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 13.04.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Scu9S-vknBo>

⁶³ Vyznění celého videoeseje se nese v duchu holistického přemýšlení o ekologii na konci dvacátého století s odkazem na křesťanském pojetí ekologické etiky u Erazima Koháka, který navazuje na hlubinnou ekologii a biosférický egalitarismus Aldo Leopolda. Jsou to zajímavé pojmy zejména v kontextu materiálního svědectví. Zároveň s jejich důrazem na návrat k přírodě samé, je jejich aplikování na současný diverzitní svět, v němž jsme nejspíš ztratili schopnost napřímo existovat na našich území a namísto toho jsme se zdokonalili ve vytváření a čtení vědeckých a politických map, jež jsou v jistém smyslu uměle vytvořenými reprezentacemi reálných území, poněkud komplikované.

odkazy na literaturu – KOHÁK, Erazim. *Zelená svatozář: kapitoly z ekologické etiky*. 2. přeprac. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. ISBN 978-80-85850-86-4.

LEOPOLD, Aldo. *Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky*. Ilustroval Charles W. SCHWARTZ, přeložil Anna PILÁTOVÁ. Tulčík: Abies, 1999. ISBN 80-88699-13-4.

učiněno tím, že si z *forenzní estetiky*, patrné zejména na formální stránce projektu, bere převážně to estetické, aby materiální svědek společně s promluvou mohl obstát hlavně před zrakem „západního“ diváka, který, aby pochopil, potřebuje vizuálně „lákavé“ a do jisté míry „stimulujících“ obrazové (re)prezentace. Z odpovědi Ursuly Biemann v rámci videokonference na výše zmíněné dotazy vyplývá, že zcela opomíjí reflexi technologií a mediální podstatu svědectví, které byly a jsou ve *Forest Mind* a v celém konceptu *inteligentní přírody* přítomné. Přestože se snaží o *inkluzivní proces*⁶⁴ v rámci výzkumu a tzv. *geomorfních* videí, jak autorka své videoeseje nazývá, nástroji, které používá a jakým způsobem je používá, implicitně rozděluje *forenzní* a *estetické* na dva spolu související, ale do jisté míry oddělené přístupy. Jeden (*Forest Law*) pro forenzně-investigativní přístup v právním smyslu a druhý (*Forest Mind*) pro prezentaci materiálního svědectví v umění před širším publikem, jímž je převážně západní společnost. Ten druhý do jisté míry předpokládá modelového diváka, přičemž počítá s tím, že jeho pohled bude orientován zejména na estetickou povahu problému, čímž se v něm konečně probudí zájem o konflikty, které doposud přehlížel nebo nechtěl vidět. Inkluzivní proces se zde odehrává pouze na úrovni přírodní akademie založené Inga lidmi společně s Ursulou Biemann, odkud se pak posouváme k právním řešením bojů za ochranu přírody a lidí. Ale jako kdyby se umělecký výstup v podobě videoesejí, který by měl být také inkluzivní, uzamykal v neprostupných esteticky „lákavých“ rastroch kódu DNA. Věda zůstává v prostoru laboratoře a kosmologie přírodních národů v prostředí Amazonského pralesa. Prostor *fóra/výstavy* je pak přenecháno „estetizovanému“ pohledu modelového diváka, který na předložených důkazních materiálech bez sebemenších pochybností pozná, co je špatné a co ne. Což ne vždycky znamená, že to vidí objektivně správně. Propoziční přístup k umění, o kterém se Ursula Biemann zmiňuje, se zdá být nedokonán. Zatímco zůstává u procesu „sensing“ respektive jakýmsi laděním se na materiální objekt, tak na příkladu soustředěné práce Susan Schuppli v další kapitole uvidíme, že skrze detailní analýzu médií a technologií se lze dopracovat k procesu „sense making“, neboli k vytváření smyslu, který je možná jistým druhem inkluzivního procesu v rámci *forenzní estetiky*.

⁶⁴ Ursula v jednom ze svých rozhovorů to nazývá procesem nastolení tzv. epistemické spravedlnosti či rovnováhy - z anglického „epistemic justice“ odkaz: Ursula Biemann presents Forest Mind | The World Around Summit 2022 - YouTube. YouTube [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 13.04.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Scu9S-vknBo>

3.5. Druhý pokus o inkluzi, Susan Schuppli - Learning from Ice



Obr. 5 Learning from Ice, Susan Shuppli



Obr. 6 Ice Cores 2019

Výzkumná pracovnice, teoretička a tvůrkyně dokumentů se zaměřením na materiální svědectví Susan Schuppli působící rovněž na londýnské univerzitě Goldsmith a

spolupracující aktivně s kolektivem FA v rámci svého dlouhotrvajícího výzkumného projektu s názvem *Learning from Ice*,⁶⁵ teoreticky a vizuálně rozvíjí pojem *materiální svědectví*, který popisuje a definuje v knize s názvem *Material Witness - Media, Forensics, Evidence* vydané v roce 2020.⁶⁶ Pomocí metafory ledu a jeho konzervace v jednotlivých projektech, které se staly součástí prezentace na mnoha výstavách, se snaží nacházet nový způsob evidence, který je čistě materiální podstaty a jako jedna z prvních ve své soustředěné práci posouvá snahy kolektivu Forensic Architecture k něčemu, co sama nazývá *politikou hmotných důkazů* či *politikou chladu*.⁶⁷

„Při svém výzkumu zkoumám širokou škálu materiálů, které zaznamenaly stopové důkazy násilí, čímž se zformovaly jejich kontexty. Zároveň prozkoumávám institucionální a disciplinární protokoly, které umožňují, aby jejich latentní historie byla srozumitelná a mohla k nám promlouvat, i když jejich "řečové akty" jsou často nevyslyšeny anebo vyzývají k zpochybnění přijatých pravd. Moje případové studie se opírají o mnoho událostí, při nichž se různé formy technických médií spojily k zaznamenání porušení nebo překročení (právního rámce). Navíc, když začínám popisovat materiálního svědka pomocí mediálního artefaktu, který vytvořila automatizovaná forma "strojového vidění" z vysoko konfliktního místa a kontextu, chci naznačit spojení mezi hmotou a důkazy, které popisují jako zvláštní druh politického projektu: takového, který odhaluje různé řády znalostí a režimy vnímání, jež umožňují materiálům stát se důkazem a svědčit.“⁶⁸

⁶⁵ Learning from Ice. Susanschuppli.com [online]. [cit. 2023-4-15]. Dostupné z:

http://susanschuppli.com/research/learning_from_ice/

⁶⁶ SHUPPLI, Susan. *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*. The MIT Press, 2020. 392 pp. ISBN 9780262043571.

⁶⁷ z angličtiny: „Politics of Material Evidence“, „Politics of Cold“

⁶⁸ z angličtiny: „In pursuing this research, I examine a wide range of materials that have recorded trace evidence of the violence that generated their contexts, and explore the institutional and disciplinary protocols that enable their latent histories to be rendered intelligible and made to speak, even if their "speech acts" often fall upon deaf ears or challenge accepted truths. My case studies draw on many events in which different forms of technical media have combined to record a violation or transgression. Moreover, in initiating an account of the Material Witness with a media artifact produced by an automated form of "machinic vision" from a highly conflictual site and context, I wish to signal the conjunction between matter and evidence that shapes this enterprise as a particular kind of political project: one that discloses different orders of knowledge and the regimes of perceptibility that enable materials to become evidential and bear witness.“ Tamtéž. str. 3-4

3.6. Reflexe médií

V projektu *Learning from Ice* se materiální svědek a jeho tichá promluva zhmotňuje v podobě obrovských mas ledových ker a zmrzlých plání arktické oblasti, které Susan Schuppli společně s dalšími výzkumníky z jejího týmu zkoumá různými technologiemi umožňujícími čtení informací z ledových ploch a jednotlivých kousků ledu. V jejích dokumentech vidíme obnažený materiální objekt se všemi jeho částmi. Ať už se jedná o záběry na arktická ledová pole či bortící se ledovce nebo na pracovníky kanadské ledové banky, kde se led v podobě dlouhých kapslí skladuje a archivuje pro vědecké účely, nelze zde mluvit o „estetizaci“ pro jistý druh diváka, tak jak jsme mohli vidět u Ursuly Biemann. Dokumentování a zkoumání tohoto materiálu je zaměřeno výlučně na informační, výpovědní a faktickou hodnotu zkoumaného. Led jako materiál se v jejím pojetí stává senzorem a médiem, kdy informaci, kterou v sobě obsahují, lze vhodnými operacemi a technologiemi přečíst a dekodovat, aby tak sloužil například jako důkaz přírodních změn nebo jako ukazatel sociálního, kulturního a geopolitického rozložení našeho světa s důrazem na koloniální, provincializační a extravivistickou rovinu řešených problémů (podobně jako u Ursuly Biemann). Důležitá rovina v přístupu Susan Schuppli je opakované zdůrazňování, že tento materiál nelze vnímat odvisle od technologického a mediálního aspektu v něm obsaženého. Každý materiál, ať se jedná o kámen, krajinu či samotnou Planetu Zemi, totiž můžeme vnímat jako už mediovaný nebo připravený k mediaci. Jinými slovy to znamená, že mu může být v jakémkoliv řádu znalostí a režimu vnímání přisouzena hodnota z vysoce konfliktního místa či kontextu. V případě ledu toto vysoce konfliktní místo může mít podobu různých národních a nadnárodních korporátů, jednotlivých politických režimů či ekologických hnutí společně s jejich zájmy. Na začátku své knihy Susan Schuppli o materiálních svědcích říká: *„Materiální svědkové jsou ne-lidskými entitami a strojovými ekologiemi, které archivují vlastní komplexní interakce se světem, a produkují ontologické transformace a inforatické dispozice, jež mohou být forenzně dekodovatelné a znovu sestavitelné zpět v historii. Materiální svědkové působí jako dvojí agenti: uchovávají přímé důkazy událostí a zároveň poskytují okolnostní důkazy o prozatímních metodách a epistemických rámcích, které vedou k tomu, že taková hmota se*

stává důležitou. Materiální svědek je vlastně koncept podobný Möbiusově pásu, který neustále osciluje mezi odhalováním "důkazů o události" a odhalováním "události důkazu".⁶⁹

Tím, že Susan Schuppli dopodrobna promýšlí tuto technologickou a mediální zpětnou reflexi dvojitých agentů zcela navazuje na forenzně-estetický přístup, který je nastíněn v Mengeleho lebce. S neustálým odkazováním se na metareflexivní podstatu fotografického média, ve smyslu vrstveného materiálu, do něhož lze zapsat událost konfliktu pomocí různých technologických nástrojů a operací, přičemž jejich existence je ve stejné chvíli stvrzena samotným zápisem,⁷⁰ Schuppli opakovaně poukazuje na multiplicitní uvažování nad meta-reprezentací důkazního materiálu a svědecké výpovědi. Ostatně jak jsme si mohli všimnout v procesu Josefa Mengeleho. Susan Schuppli nerozděluje, ale kriticky vyhodnocuje hranice mezi *forezní vědou* a *forezní estetikou*, mezi prezentací a reprezentací, mezi mapou a územím, za účelem podpoření jejich vzájemného propojení. Pomáhá řeč hmoty artikulovat a pomocí audiovizuálních děl a jejich prezentací na mnoha výstavách, které jsou vždy podpořeny důslednými teoretickými přednáškami či knihami, přesouvá toto svědectví do prostoru fóra, kde se materiální svědectví stává naprosto legitimní a suverénní součástí veřejného diskurzu a nové formy evidence a konstrukce faktů, viděné s odstupem, optikou historického a současného kontextu s přesahem do budoucnosti.

Jak vidíme, inkluzivní proces v tomto případě funguje lépe než u Ursuly Biemann, která namísto reverzní reflexe jednotlivých hranic za účelem jejich vědomého překračování zůstává v oddělených kategoriích *forezního* a *estetického*. Susan Schuppli vnímá materiálního svědka jako výchozí bod pro promluvu hmotných důkazu a neustále se k němu vrací, aniž by ho sputila z očí, napříč všemi konstitutivními prvky forezní estetiky. Přestože se inkluzivní proces do jisté míry odehrává v obou případech, musíme být obezřetní, jakým způsobem se tak děje. Jak píše Eyal Weizman: „*Spíše než dávat*

⁶⁹ z angličtiny: „Material witnesses operate as double agents: harboring direct evidence of events as well as providing circumstantial evidence of the interlocutory methods and epistemic frameworks whereby such matter comes to be consequential. Material witness is, in effect, a Möbius-like concept that continually twists between divulging “evidence of the event” and exposing the “event of evidence.””

SHUPPLI, Susan. *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*. The MIT Press, 2020. 392 pp. ISBN 9780262043571. str. 3

⁷⁰ DVOŘÁK, Tomáš, CHARVÁT, Martin, doslov k Mengeleho lebce, „Může trauma mluvit? Od mnemotechniky k otevřené verifikaci“, in: KEENAN, Thomas a Eyal WEIZMAN. *Mengeleho lebka*. Přeložil Martin CHARVÁT. V Praze: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2022. Symptomatologie. ISBN 978-80-7331-588-7. str. 110

estetiku na samostatné místo nebo dokonce do opozice k tvorbě znalostí, musíme najít nové způsoby, jak ji sladit. Jako schopnost vnímat a detekovat má estetika zjevný důkazní rozměr. Je také zásadní jako způsob a prostředek pro vyprávění, provedení a inscenaci nezbytnou pro zveřejňování důkazů. A je evidentní, že když je třeba zkoumat hlavně obrazy a videa, hrají zásadní roli producenti snímků – fotografové a filmaři.⁷¹ V tom možná spočívá problém Ursuly Biemann, která se nechává unést producentskou a filmařskou stránkou svého procesu a analýzu médií, s jejichž pomocí nechává promlouvat materiálního svědka, deleguje trochu odevzdaně na „estetizovaného“ diváka, jenž nebyl přítomen po dobu celého procesu zkoumání. Tím do jisté míry rozevívá propast mezi vědou a uměním, forezním a estetickým, a nechává nás sledovat jak mapa ztrácí pod náporom účelné estetiky své referenty, kteří se uzamykají na svém území. Susan Schuppli se v rámci svých projektů snaží tuto propast opět uzavřít, čímž vyhovuje apelu Eyala Weizmana, že je potřeba přinést novou estetiku faktů prostřednictvím vědomé forezně-estetické praxe společně s principy otevřené verifikace, o které Weizman tvrdí: „Namísto objektivního „pohledu odnikud“, otevřená verifikace napomáhá hledat mnohočetné, subjektivní, lokalizované a situované perspektivy. Místo aby se omezovala na černé skříňky autoritativních institucí, je založena na otevřených procesech a sblížovacích praktikách mezi různými síťmi a institucemi rozmanitých typů a postavení: vědeckou laboratoří, ateliérem umělců, univerzitou, aktivistickými organizacemi, skupinami obětí, národními a mezinárodními právními fóry, médii a kulturními institucemi.“⁷²

⁷¹ z angličtiny: „Rather than putting aesthetics in a separate place or even in opposition to knowledge production, we need to find new ways of aligning them. As the capacity to sense and detect, aesthetics has an obvious evidentiary dimension. It is also essential as the mode and means for narration, performance, and staging necessary for making evidence public. And it is evident that, when it is mainly images and videos that need to be examined, image producers—photographers and filmmakers— have a crucial role to play.“

Becoming Digital - Eyal Weizman - Open Verification. e-flux [online]. Dostupné z:

<https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

⁷² z angličtiny: „Rather than objectivity’s “view from nowhere,” open verification seeks the meshing of multiple, subjective, located, and situated perspectives. Rather than being confined to the black boxes of institutions of authority it is based on open processes and new alignments between different sites and institutions of diverse types and standings: the science laboratory, the artist studio, the university, activist organizations, victim groups, national and international legal forums, the media, and cultural institutions.“

Tamtéž.

ZÁVĚR

Předložená práce je spíše souhrnem forenzně-estetických praktik, které se využívají při vyšetřování různých druhů válečných či ekologických zločinů s důrazem na neustále se proměňující procesy produkce, konstrukce a distribuce faktů a svědeckých výpovědí. To se projevilo zejména v kontextu práce s hmotnými důkazy, kdy se materiální svědek postupně objevoval v několika různých momentech, v rámci nichž se v recipročním vztahu proměňovalo okolí v závislosti na jeho vnitřní konstituci. Na začátku své práce jsem popsal důležitý zlom, díky kterému se nastolila nová forenzní senzibilita k materiálním objektům. To sebou přineslo otázky či problémy prezentace a reprezentace, které se v průběhu mé práce opakovaně vracely. Detailnější zpracování by zasloužila problematika mapy a území, která se v souvislosti s materiálním svědectvím a promluvou hmotných důkazů objevuje v mnoha teoretických textech i uměleckých výstupech a vede k polemice, zda-li nežijeme v době, kdy mapy zcela překryly území a my hledíme jen na reprezentace reprezentací resp. modely modelů. Zmínil jsem se o tomto problému vždy jen okrajově, neboť se vyjevil až v průběhu práce a neměl jsem čas se jím více zabývat. Ať už jde o kosti, budovy či celé ekosystémy, vždy je nutné dopodrobna promýšlet procesy, při nichž dochází k (re)konstrukci svědectví, které sebou přinášejí. Ať už vědeckým či uměleckým prizmatem či z hlediska technologií a médií.

Jak jsme mohli vidět, *forenzní estetika* je hledáním společné půdy pro setkávání se nad důkazním materiálem uvnitř a vně hranic různých socio-politicko-uměleckých sfér. Jak píše Anselm Franke: „*Forenzní estetika je současnou hraniční estetikou par excellence.*“⁷³ S čímž souhlasím a musím přiznat, že napětí uvnitř forenzní estetiky bude přítomné do té doby, dokud budou existovat zločiny, které s její pomocí musíme řešit. Jak pokračuje Franke dále v textu: „*Žít ve forenzní přítomnosti znamená žít pod paradigmatickým klinickým a jejím hygienickým režimem.*“⁷⁴ Naší snahou by tedy mělo být, umět se vyvázat z

⁷³ z angličtiny: „Forensic aesthetics are the contemporary boundary-aesthetics par excellence.“ in:FRANKE, Anselm, *ff.* „The Forensic Scenography“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9. str. 493

⁷⁴ z angličtiny: „To live in a forensic present means to live under the paradigm of the clinic and its regime of hygiene.“ Tamtéž.

ustálených vědeckých a estetických paradigmat a přinést novou estetiku faktů, o což se snaží forenzní estetika se všemi svými nástroji a lidmi, kteří je používají.

Bibliografie

1. DVOŘÁK, Tomáš, CHARVÁT, Martin, doslov „Může trauma mluvit? Od mnemotechniky k otevřené verifikaci“, in: KEENAN, Thomas a Eyal WEIZMAN. *Mengeleho lebka*. Přeložil Martin CHARVÁT. V Praze: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2022. Symptomatologie. ISBN 978-80-7331-588-7.
2. DVOŘÁK, Tomáš, „Životní formy prosópopoie“ in: "Z přirozené potřeby kritického ducha." Reflexe života a díla Zdeňka Vašíčka. Praha: Triáda 2016.
3. FRANKE, Anselm, *ff* „The Forensic Scenography“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9.
4. CHARVÁT, Martin, „Forezní estetika: archeologie nedávné minulosti a projekce budoucnosti, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for art, theory and related zones*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918.
5. KEENAN, Thomas a Eyal WEIZMAN. *Mengeleho lebka*. Přeložil Martin CHARVÁT. V Praze: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2022. Symptomatologie. ISBN 978-80-7331-588-7.
6. KOHÁK, Erazim. *Zelená svatozář: kapitoly z ekologické etiky*. 2. přeprac. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. ISBN 978-80-85850-86-4.
7. LAHOUD, Adrian, *ff* „Floating Bodies“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture, 2014. 744 pp. ISBN 978-3-95679-011-9.
8. LEOPOLD, Aldo. *Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky*. Ilustroval Charles W. SCHWARTZ, přeložil Anna PILÁTOVÁ. Tulčík: Abies, 1999. ISBN 80-88699-13-4.
9. LUKEŠ, Igor. *Dějiny a doba postfaktická: eseje, úvahy, glosy*. 224 s. Praha: Maraton, 2022. ISBN 978-80-88411-04-8.
10. SHUPPLI, Susan. *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*. The MIT Press, 2020. 392 pp. ISBN 9780262043571.
11. TULINGER, Jakub. Dokumentární nejistota obrazu: proměna svědectví v současné vizuální kultuře. Praha: Akademie múzických umění, 2021 (bakalářská práce, vedoucí práce Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D .)
12. VRBA, Martin, „Forezní estetika v post-faktické době, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for art, theory and related zones*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918.

13. WEIZMAN, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New Jersey: Princeton University Press:Zone Books, 2019, 368 s. Reprint edition. ISBN 9781935408871.
14. WEIZMAN, Eyal. *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*. Verso, 2012, 336 s. ISBN 978-1844678686.

Seznam elektronických zdrojů

1. Thomas Keenan; Counter-forensics and Photography. *Grey Room* 2014; (55): 58–77. doi: https://doi.org/10.1162/GREY_a_00141
2. Vojtěch MARC, etc. X Fotograf festival #12: Minority Report. [online].[cit. 2023-4-13]. Dostupné z: <https://etcgalerie.cz/cs/etc-x-fotograf-festival-12-minority-report-text/>
3. *Forensic-architecture.org* [online]. [cit. 2023-4-15]. Dostupné z: <https://forensic-architecture.org/>
4. Becoming Digital - Eyal Weizman - Open Verification. *e-flux* [online].[cit.2023-4-19]. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>
5. WEIZMAN, Eyal. *Introduction: Forensis*. Podklady k přednášce na téma: Forensis: Architecture at the Threshold of Detectability pořádané 19.března 2015 kolektivem HTC Forum & Center for Advanced Urbanism. Dostupné na: https://architecture.mit.edu/sites/architecture.mit.edu/files/attachments/lecture/Weizman_Introduction-Forensis-libre.pdf
6. Rebel Architecture - The architecture of violence- YouTube. YouTube [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit.19.04.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ybwJaCeeA9o>
7. MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, in:Forensic Architecture. *Forensic Architecture* [online]. Dostupné z:<https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/forensic-architecture-towards-an-investigative-aesthetics-2>
8. Ayahuasca – Wikipedie. [online]. [cit. 2023-4-15]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Ayahuasca>
9. GEOBODIES | Ursula Biemann. [online]. Copyright © 2022 Ursula Biemann [cit. 12.04.2023]. Dostupné z: <https://geobodies.org/>
10. GERMINATIONS: Forest Thinking/Thinking Forests | Institute of Languages, Cultures & Societies. *Institute of Languages, Cultures & Societies*, online videokonference, datum konání 26.3.2023.
11. Robert J. Flaherty (1884-1951), dokument s názvem „Nanuk - člověk primitivní“ z roku 1922.
12. Ursula Biemann presents Forest Mind | The World Around Summit 2022 - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 13.04.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Scu9S-vknBo>
13. Ursula Biemann presents Forest Mind | The World Around Summit 2022 - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 13.04.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Scu9S-vknBo>

14. Learning from Ice. *Susanschuppli.com* [online]. [cit. 2023-4-15]. Dostupné z: http://susanschuppli.com/research/learning_from_ice/

Seznam vyobrazení

Obr. 1 Fotografická technika superimpozice z knihy *Mengeleho lebka: Zrod forenzní estetiky*, 2012, <https://www.idfa.nl/en/film/8a016979-2a03-4d42-b94a-bc1fb4c6ee5c/mengeles-skull>

Obr. 2 Forest Mind, 2021, Ursula Biemann, screenshot z videa
odkaz: <https://vimeo.com/603311550>

Obr. 3 a 4 *Forest Law - Selva juridica*, book, 2014, Forest Law, instalace

Obr. 5 Learning from Ice, Susan Shuppli
odkaz: <https://susanschuppli.com/LEARNING-FROM-ICE-1>

Obr. 6 Ice Cores 2019 odkaz: <https://learning-from-ice.org/ICE-CORES>