

Forensic Aesthetics: Archaeology of the Recent Past and a Projection of the Future

The article aims to present and interpret the newly established field of so-called forensic aesthetics, introduced by Eyal Weizman in the early 2010s, when he founded the Centre of Forensic Architecture agency. The agency is known for the use of visualization technologies, digital projections, cartographic tools for analyzing geopolitical and geographical environmental transformations, recording media, and

images from social networks, in order to reveal and make visible the traces of violence that are not only inscribed in human bodies, but also in architecture, urban environments, and the body of the Earth. In the second part of the article, I deal with contemporary art, which could be labelled as forensic aesthetics, namely with the artistic production of Hito Steyerl, Trevor Paglen, and an exhibition at ZKM in Karlsruhe called *Critical Zones*.

#### Keywords

forensic aesthetics – visual culture – violence – material witnessing – Eyal Weizman – Hito Steyerl – Trevor Paglen

#### Klíčová slova

forenzní estetika – vizuální kultura – násilí – materiální svědectví – Eyal Weizman – Hito Steyerl – Trevor Paglen

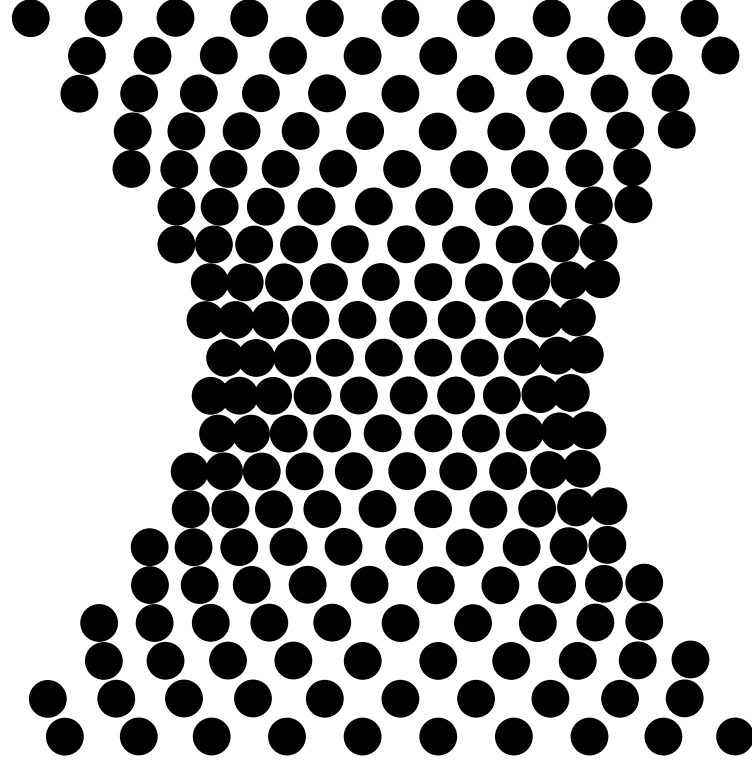
*Autor působí jako odborný asistent na Metropolitní univerzitě Praha, dále je vědecko-výzkumným pracovníkem na FAMU a FHS UK.*

Publikovaný text byl podpořen v rámci projektu GAČR 22-17984S „Ohniskové obrazy: násilí a nelidskost v současném umění a mediální kultuře“, řešeným na FHS UK, ZČU a AVU.

martycharvat@icloud.com

## Forenzní estetika: archeologie nedávné minulosti a projekce budoucnosti

*Martin Charvát*



Cílem předloženého textu je zmapovat vznik a vývoj tzv. forenzní estetiky, která byla ustavena před dvanácti lety díky Eyalu Weizmanovi. Ten na londýnské univerzitě Goldsmiths v roce 2010 založil a od téhož roku řídil Centrum forenzní architektury, výzkumné agentury zaměřující se na investigaci činů porušujících lidská práva ze strany vlád, militantních organizací, policejních složek a různých korporací. Pro agenturu je charakteristické využívání nejmodernějších technologií vizualizace, digitálních projekcí, kartografických nástrojů pro analýzu geopolitických a geografických proměn prostředí, záznamových médií či snímků ze sociálních sítí, a to s cílem odhalit a zviditelnit stopy násilí, které se zapisuje nejen do lidských těl, ale také do architektury, urbánního prostředí a těla země.

Hlavní přínos forenzní estetiky spočívá v proměně paradigmatu při vyšetřování zločinů proti lidskosti, kdy techniky a praktiky, které forenzní estetika využívá, dávají zrod éře materiálního svědectví. Zároveň jsou tyto praktiky průběžně a v současné době stále silněji implementovány do kritické umělecké praxe; příkladem mohou být umělecké instalace a exhibice analyzující současný režim opticko-digitálně-biometrické politiky, jak je tomu v případě Trevora Paglena či Hito Steyerl, stopování násilné proměny životního prostředí, jak činila instalace *Cloud Studies* prezentovaná v rámci výstavy *Critical Zones*<sup>(1)</sup>, anebo projekty Adriana Lahouda či Paula Tavaresa, které byly přímo zakomponovány do obsáhlé knihy nazvané *Forensis: The Architecture of Public Truth*, vydané Centrem forenzní architektury v roce 2014.<sup>(2)</sup>

Spojení forenzních metod a sféry umění není ovšem nahodilé a výše zmíněné příklady, o nichž můj text pojednává,

1 Výstava, jejímiž kurátory byli Peter Weibel a Bruno Latour, probíhala v německém ZKM v Karlsruhe 23. 5. 2020 – 9. 1. 2022.

2 Adrian LAHOUD, „Floating Bodies“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture 2014, s. 495–518. Paulo TAVARES, „Nonhuman Rights“, in: WEIZMAN, *Forensis*, s. 553–572.

nebyly vybrány arbitrárně. Eyal Weizman již na začátku nového milénia uspořádal, spolu s Rafi Segalem a Anselmem Frankem, řadu výstav, které vycházely z analýz urbáních a architektonických struktur v konfliktních zónách.

Pokud text začínám stručným shrnutím knihy *Mengeleho lebka. Zrod forenzní estetiky* z roku 2012, kterou Weizman napsal spolu s Thomasem Keenanem, důvod je hned trojí: a) Weizman a Keenan zde na konkrétním příkladu podávají ucelenou koncepci forenzní estetiky, která je obecně aplikovatelná; b) explicitně tematizují a kontextualizují „forenzní senzibilitu“ prizmatem politické estetiky; c) v neposlední řadě je *Mengeleho lebka* jedinou knihou z oblasti forenzní estetiky dostupnou v českém překladu. Je s podivem, že v českém prostředí dosud nebyla výzkumu Weizmana a jeho týmu věnována ani jedna odborná studie; přitom se jedná o vůdčí a aktuální směr interdisciplinárně orientovaného myšlení, pohybující se napříč oblastí práva, nových médií a umělecké praxe.

Následně rekonstruuji směr Weizmanových úvah, respektive ukazují, jak je posunul od své první knihy, která v zárodečné podobě obsahuje všechna témata, jež rozvíjel v posledních patnácti letech. Autor vypracoval rekurzivní vztah mezi svědectvím, násilím, materialitou a afektivní rezponzibilitací, umožňující vytvořit prostor, v němž se věci stávají viditelnými na různých fórech a při soudních přelíčeních. To ostatně znamená, že Weizmanovo pojetí estetiky není kontemplací nad tím, co je to krása, ale receptem intencionálně uplatňovaným při produkci důkazů a při jejich interpretaci. Materiální objekt je „zestetizován“, je učiněn vnímatelným, a zároveň je pociťován a urguje ty, kdo jej vnímají, k jednání, k akci, k usvědčení těch, kdo činí bezpráví.

Že forenzní estetika není praxí, která by byla záležitostí pouze jedné odborné, teoretické či umělecké skupiny, je zjevné z umělecké produkce posledních dvaceti let. V současném umění lze pozorovat silnou tendenci vyšetřovat a prošetřovat bezpráví a násilí zviditelněné forenzní senzibilitou. A vyznění není jen deskriptivní, či ponuré. Naopak, obsahuje v sobě špetku projektivní anticipace budoucnosti:

možná, že už je na všechno pozdě, možná, že už zkáže životního prostředí nelze zabránit, ale přece jen je naší povinností *něco* učinit.

*Mengeleho lebka a transformace  
politické estetiky*

Na hřbitově Embu das Artes v Brazílii proběhla 6. června roku 1985 exhumace nenápadného hrobu, jenž byl opatřen jménem Wolfgang Gerhard. Nebyl to ovšem ledajaký hrob, už samotná přítomnost Romeau Tummy, náčelníka federální policie v São Paulu, a celého zástupu novinářů dávala tušit, že nejspíše dochází k důležitému odhalení. Hrob měl totiž uchovávat ostatky Josefa Mengeleho, který po druhé světové válce unikal agentům Mossadu. A jen díky houževnaté investigativní práci se přišlo na to, že se již v roce 1979 utopil v plážovém resortu Bertioğa a že jej do daného hrobu pohřbili manželé Bossertovi, kteří Mengeleho ukrývali a dopomohli mu k získání falešné identity.

Fotografie José Antonia de Mella, asistenta koronera, stojícího nad otevřeným hrobem a držícího v ruce domnělé Mengeleho kosterní ostatky a lebku, se objevily na hlavních stranách médií po celém světě. Jenomže ne všichni byli přesvědčeni o tom, že se podařilo nalézt zrovna Mengeleho kostru a jeho hrob. Proto bylo bezpodmínečně nutné provést identifikaci, a tak se utvořilo rozličné vědecké fórum: kromě brazilských vyšetřovatelů a forezních antropologů byli přítomni grafologové, radiologové, daktyloskopové, odborníci na analýzu dentálních záznamů a rentgenových snímků a fotografií, protože potenciální škála důkazů umožňujících identifikaci byla velmi variabilní.

Hlavní roli v procesu identifikace hrály nové technologie vizualizace a zviditelňování. Kromě obsáhlého studia zdravotních složek a jiných dokumentů se ústředním materiálem staly fotografie, respektive jejich rekonstrukce, diferenciace a syntéza, které byly umožněny zdokonalením tzv. superimpozice lebky, jehož autorem byl Richard Helmer. Helmer postupoval v několika krocích: nejprve musel

zrekonstruovat spěšnou exhumaci poškozenou Mengeleho lebku, poté následovala práce s obrazovým materiálem, kdy jsou videosnímky či fotografie z dochovaných složek a dokumentů překryty přes videosnímek lebky:

Superimpozice fotografie a lebky [...] se zjevila na televizní obrazovce. Pohled to byl značně znepokojující. Oku a mozku chvilku trvalo zpracovat podivný obraz, který se před nimi vynořil. Viděly člověka v podobě, jaké za svůj život nikdy nenabyl, jako by kůže byla přízračným filmem.<sup>(3)</sup>

Nově utvořený, zkonstruovaný snímek zjevený na monitoru před Helmerem stvořil „podmínky pro usvědčení“<sup>(4)</sup>, že expertní týmy před sebou opravdu mají Mengeleho lebku.

Při Mengeleho identifikaci tak zastávaly kosti význačné místo. Staly se materiálními svědky. Expertní tým k nim přistupoval z velmi specifické perspektivy: kosti, struktura kostní tkáň je svého druhu médiem, do něhož jsou zapisovány události z jednotlivcovy života. Čtení stop těchto událostí, tedy to, jak se promítají do kostí, je záležitostí forezních expertů, kteří zároveň musí za kosti hovořit, protože ony samy jsou němé. Experti se stávají důležitými účastníky trestněprávních procesů a procesů zaměřených na zločiny proti lidskosti, protože konstruuji důkazy, které mají přesvědčit tribunál a širokou veřejnost o tom, že ke zločinům opravdu došlo, a to v situaci, kdy ti, na kterých byly spáchány, již svědčit nemohou. Kromě konstrukce a expozice důkazů před vědeckou komunitou, která funguje podobně jako peer-review proces, je nutné předstoupit také před soudní a mediální fórum a prezentovat/překládat příběhy materiálních svědků jako důkazy a podmínky pro usvědčení. Tím se také ustavuje tzv. forezní senzibilita,

3 Thomas KEENAN – Eyal WEIZMAN, *Mengeleho lebka*, Praha: NAMU 2022, s. 48.  
4 KEENAN – WEIZMAN, *Mengeleho lebka*, s. 52.

neboli objektivě orientovaná právní kultura, která je „pohroužena“ do materiality.<sup>(5)</sup>

Eyal Weizman a Thomas Keenan označili identifikaci Mengeleho ostatků za „turning point“ (bod zlomu) ve vyšetřování zločinů proti lidskosti, který do značné míry proměňuje politicko-esteticko-legální paradigma ustavené po druhé světové válce. Éra svědectví založených na osobní výpovědi přeživších byla suplementována érou, v níž materiální věci působí jako svědkové událostí. Jakmile se Mengeleho lebka zjevila „na podstavci a na obrazovce, jako objekt a jako snímek, stala se kloubem, který otočil směřování naší politické estetiky“<sup>(6)</sup>, píše Weizman s Keenanem v knize *Mengeleho lebka*.

*Mezi forenzní estetikou  
a forenzní architekturou*

Zmíněná kniha čtenářstvu předkládá ucelenou koncepci politické estetiky, respektive forenzní estetiky, která je odvislá od využití nejmodernějších technik a praktik vizualizace, včetně toho, že materiální objekty chápe jako svědky násilí. Ostatně monografie je z roku 2012, vychází tedy dva roky po založení Centra forenzní architektury, a lze ji tak chápat jako obecně teoreticko-metodologické pojednání o metodách forenzní estetiky, jež se postupně artikulovala skrze Weizmanovy analýzy architektury. Tato podkapitola se zaměřuje na konstituci forenzní architektury jakožto podloží, na němž je vystaven projekt forenzní estetiky.

Vhodným výchozím bodem se jeví rok 2007, kdy Weizman vydává svoji první knihu nazvanou *Hollow Land* (Dutá země), v níž provádí genealogii proměny a struktura Izraelem okupovaných území v pásmu Gazy a na Západním břehu Jordánu mezi lety 1967 až 2005. Jeho

hlavním cílem je zde analýza praktik kontroly a technik disciplinární moci, díky nimž je okupující režim schopen opanovat teritorium, jehož hranice jsou fluidní, proměnlivé a nejednoznačné, je plné blokad, silničních zátarasů, zvláštních bezpečnostních zón, uzavřených vojenských oblastí, separačních zdí, jež jsou neustále přesouvány. Speciální pozornost Weizman věnuje zejména „zdánlivě běžným stavbám“, kamenolomům, schématům osvětlení ulic a dálnic, „víceznačné architektury obydlí“<sup>(7)</sup>, či mapování metod záboru území, které považuje za indexy/stopy politické racionality. Skrze ně je vykonáván dohled mocenského aparátu aplikací specifického typu optické biopolitiky, jež proniká různými vertikálními vrstvami daného území.

Jinými slovy, Weizman ukazuje, jak v sobě izraelské pojetí bezpečnosti a sekuritizace vždy zahrnovalo komplexní „teritoriální a architektonický aparát“<sup>(8)</sup> zaměřující se na řízení pohybu Palestinců v okupovaném prostoru. Například do společné kontrolní místnosti, v níž kromě izraelských bezpečnostních důstojníků operovali také nezávislí evropští pozorovatelé, byly pomocí průmyslových kamer přenášeny obličejové každého cestujícího stojícího před palestinskou pohraniční policií. Díky tomu izraelští a evropští operátoři mohli komunikovat s palestinskou stranou v reálném čase, „požadovat opakované skenování [...] či tranzit podezřelých cestujících zcela zastavit“<sup>(9)</sup>. Řízení pohybu se také artikulovalo skrze dualitu viditelného a neviditelného, nacházející výraz v tom, jak byly izraelskými architekty koncipovány židovské osady na Západním břehu Jordánu. Ty jsou totiž silně osvětleny, zatímco palestinské sousedství zůstává (intencionálně) ponořeno do tmy. Zatímco izraelská strana „hledá bezpečí“ skrze přehledný prostor, Palestinci „používají výpadky proudu, aby se chránili před hrozícími leteckými útoky“<sup>(10)</sup>. Pomocí studia

5 Eyal WEIZMAN, *Forensic Architecture, Notes from Fields and Forums: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 062*, Stuttgart – Berlin: Hatje Cantz 2011, s. 5–6.  
6 KEENAN – WEIZMAN, *Mengeleho lebka*, s. 92.

7 Eyal WEIZMAN, *Hollow Land*, London: Verso 2007, s. 6.  
8 *Ibid.*, s. 142.  
9 *Ibid.*, s. 152.  
10 *Ibid.*, s. 133.



nařízení a plánů a provedením „řady měření na místě a kontrolních letů“<sup>(11)</sup> bylo zjištěno porušování lidských i mezinárodních práv.

Toto letmé shrnutí naznačuje, že od počátku své kariéry se Weizman zaměřuje na několik vzájemně provázaných témat. Za prvé ukazuje, jak architektura, zejména (ale zároveň nejen) v teritoriích, kde dochází k různým (převážně vojenským) konfliktům, není nevinná; je bezpodmínečně ve vleku politiky a vojenského dispozitivu moci, a to v případech obou zúčastněných stran. Přitom je vždy plochou zápisu, na níž se konflikt (přímo či nepřímo) artikuluje – architektura je symptomem páchaného násilí. Za druhé, pro analýzu páchaného násilí Weizman využívá moderní technologie vizualizace a optické aparáty. A za třetí, nelze necítit silný etický apel, který je v celém Weizmanově výkladu přítomný. Jak sám píše, tento typ zkoumání v sobě nutně inkorporuje etickou motivaci, která spočívá v tom, že se architektura stává „svědkem zločinů“, jež jsou viditelné prostřednictvím „proměn zastavěného prostředí“.<sup>(12)</sup> Odborník (v tomto případě architekt) se pak stává tím, kdo odhaluje, jak bylo násilí pácháno, a následně skrze svá ústa nechává materiálního svědka (architekturu) hovořit.<sup>(13)</sup> A to je přesně moment, který v dalších knihách a projektech Weizman rozpracovává, byť v *Duté zemi* nemluví o „forenzní architektuře“, ale o architektuře „pohraniční“. Je to logické: od konkrétního případu Weizman přichází s obecnou teorií materiálního svědectví a analýzy násilí, jež je neodmyslitelně spjata s forenzními technikami a je uplatnitelná nejen na oblast architektury, ale také na jiné formy násilí, proměňující povrch a strukturu Země a (životního) prostředí.

Vydání *Duté země* znamenalo nejen nastínění metodologie pro trasování porušování lidských práv, ale bylo podpořeno (ještě předtím, než kniha spatřila světlo světa) také

11 *Ibid.*, s. 261.

12 *Ibid.*, s. 260.

13 Pro krátké shrnutí viz Tim KAPOSY, „What is Forensic Aesthetics?“, *Reviews in Cultural Theory*, roč. 8, č. 1, s 51–57.

Weizmanovou kurátorskou praxí. V roce 2003 v newyorské galerii Storefront for Art and Architecture byla otevřena výstava nazvaná *A Civilian Occupation* (Civilní okupace), na níž Weizman spolupracoval s Rafi Segalem a Sarah Herdou. O několik měsíců později pak byla uspořádána větší výstava *Territories* v berlínském KW Institute for Contemporary Art, kde jako spolukurátor figuroval Anselm Franke. Weizman popisuje, že zpočátku s Rafi Segalem chápali výstavy jako možnost rozšířit výzkumný záběr, rychle si však uvědomili, že pohled z umělecké sféry přináší také nové perspektivy na jejich práci: „Spolupráce s Anselmem Frankem nás naučila, jak se kurátorská praxe může stát metodou vytváření a shromažďování vizuálních a jiných forem poznání, což nám umožnilo přístup k odlišnému pochopení politických otázek.“<sup>(14)</sup> Estetika je ve forenzní architektuře Eyala Weizmana přítomna od počátku, respektive stala se její nedílnou součástí.

Weizman sám a jeho tým se tedy primárně zaměřují na forenzní analýzu architektury, o níž hovoří jako o „patologii“ současnosti. Nelze o ní přemýšlet jako o statické a neměnné věci; je „elastická“ a „responzivní“, protože budovy prochází neustálou deformací, architektura „reaguje“ na síly, kterým je vystavena, absorbuje je do sebe, konzervuje je. Stopy těchto sil v ní zůstávají přítomné a čekají na odhalení a prezentaci před komisemi a tribunály. Forenzní architektura se vždy pohybuje v právním kontextu, v němž provádí strukturální analýzu, jež je kombinací mapování, inženýrství, fyziky výbuchů a chemie kompozitních materiálů.<sup>(15)</sup> Střepiny granátů, kulky a odštěpky naváděných střel, rozsypané okenní tabulky povalující se na podlaze obytných domů, smíšené s rozbitým a roztrhaným nábytkem, hračkami či ohořelými rodinnými fotografiemi, to vše jsou indexy proběhlého násilí, kaleidoskopy heterogenních fragmentů, asambláže, z nichž se dá rekonstruovat,

14 WEIZMAN, *Hollow Land*, s. 263.

15 *Ibid.*, s. 10.

co se odehrálo, aniž by bylo nutné se primárně spoléhat na značně nejistou paměť traumatizovaných přeživších. Technologie rekonstrukce, vizualizace a analýzy konfliktu odhalují afektivní rovinu deteritorializace prostředí, proto Weizman píše, že architektura je „senzorem“. Zároveň se architektura stává aktivním činitelem, a to hned ze dvou ohledů. Nejenže do sebe zaznamenává politické, sociální a vojenské síly, ale navíc rekurzivně přetváří jejich formu a účinky. Zároveň hraje roli důkazu při soudních přelíčcích a mediálních popisech konfliktů, čímž vytváří potenciál zamezit jakýmkoliv dalším zločinům proti lidskosti.<sup>(16)</sup> I z toho důvodu Weizman o forenzní architektuře přemýšlí jako o „archeologii nedávné minulosti“ a paralelně jako o „projekci budoucnosti“.<sup>(17)</sup>

Svá snažení Weizman opakovaně označuje za forenzní estetiku. Termín byl použit již ve druhé polovině devadesátých let dvacátého století, ovšem v poněkud odlišném kontextu. V roce 1998 byly v Kalifornii uspořádány dvě velké výstavy – *Scene of the Crime* (Místo činu) a *Police Pictures* (Policejní snímky) –, které byly zaměřené na téma zločinu a jeho reprezentace v médiích. Kurátorem *Místa činu* byl Ralph Rugoff, jenž forenzní estetiku označil za umělecko-historický žánr, který vznikl na základě spojení značně heterogenního materiálu, od kriminálních románů a detektivek přes akademické pojednání o zločinu až k současnému umění. Dle Rugoffa forenzní estetika tvrdí, že „zločin jako takový i metody jeho analýzy ze strany orgánů činných v trestním řízení se esteticky i ideologicky rozšířily prostřednictvím diskurzivních médií současného umění posledních dvaceti let“.<sup>(18)</sup>

16 Jak říká Snow, který se účastnil identifikace Mengeleho ostatků, „důkazy architektonického rázu jsou stejně důležité jako ty osteologické“. Eyal WEIZMAN, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York: Zone Books 2017, s. 95–96.

17 *Ibid.*, s. 10.

18 Giovanni INTRA, „True crime: Forensic aesthetics on display“, *Afterimage*, roč. 25, č. 5, s. 12.

Je zřejmé, že pro Rugoffa se jedná zejména o formy konstrukce reprezentace zločinu v takzvané populární kultuře. Zatímco pro Weizmana, i když u něj odkaz na televizní kriminálky nalezneme také, značí forenzní estetika nejen metodu pro vyšetřování proběhlého násilí, ale zejména určitou citlivost či kalibraci smyslového aparátu vůči materiálnímu svědectví. Weizman se opakovaně obrací k proměnám a formám perceptivních schémat, k narušení řádu reprezentace a k tematizaci multiplicity optických režimů uplatňujících se v soudobém světě, které jsou reflektovány současným uměním.

Co má však v tomto případě znamenat, že se jedná o estetiku? Respektive, co je na forenzní estetice estetického? Pro Weizmana znamená forenzní estetika modus zjevování věcí na fórech, který zahrnuje gesta, techniky a technologie demonstrace, metody teatralizace, vyprávění a dramatizace, včetně užití technologií na projekci, dekonstrukci a diferenciaci obrazů, vedoucích k „vytvoření či rozdrčení reputace, kredibility a kompetence“<sup>(19)</sup>. Weizman svoji pozici utužuje tím, že v tomto smyslu má forenzní estetika velmi blízko k řeckému *aisthēsis*, kdy smyslově něco zakoušet znamená být „estetizován“, a stejně tak, inverzně, nebýt „estetizován“ znamená být necitlivý vůči zakoušení smyslových dojmů.<sup>(20)</sup> Neboli jedná se o to být citlivý vůči sensorickým datům či nikoliv. Zde je ovšem nutné podotknout, že Weizmanem není kladen důraz pouze na subjektivitu vnímatele. Jistě, být schopen zakoušet smyslové dojmy je empirickou podmínkou možnosti být zasážen prezentovanou věcí v prostoru fóra, na straně druhé, i samotná materiální věc je „zestetizována“, neboli učiněna vnímatelnou, viditelnou. Jinými slovy, Weizman klade rekurzivní vztah mezi lidskou kapacitu něco pocítovat, otevírací možnost i radikální proměny perceptivních schémat skrze afekci, a materiální „senzory“, do nichž se události zapisují a které

19 WEIZMAN, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, s. 10.  
20 *Ibid.*, s. 95.

proměňují prostředí, v němž dochází k zápisu, a zároveň deterritorializují normy a praktiky svědecké výpovědi. Estetika je z této perspektivy modus vzájemné reaktivity socio-politicko-ekonomicko-legálně-válečných sil, materiálních věcí a kapacity lidské smyslovosti.<sup>(21)</sup>

Forenzní estetika, jakožto „soudnost smyslů“<sup>(22)</sup>, se pohybuje v prostoru kalkulace probability, respektive posouvá ekonomii probability směrem k možnostem usvědčení v trestně-právním procesu, a to tak, aby bylo možné učinit závěr na základě důkazů, které „beze vší pochybnosti“<sup>(23)</sup> prokazují spáchané násilí. V případě *Mengeleho lebky* Weizman a Keenan popisují, jak afektivní snímek nabyl potenciálu usvědčení, a to jak ve smyslu právního verdiktu, tak ve smyslu subjektivního dojmu potvrzujícího usvědčení, které se odehrálo v „excesu“ protokolů, na nichž stojí věda i právo.<sup>(24)</sup> Estetika – jakožto *aisthesis* – odkazuje nejen k tomu, že je uplatňována při produkci důkazů, ale také že hraje zásadní roli při recepci důkazů, při afirmaci jejich existence, jež dokáže proměnit vnímání dané události či situace a například i způsobit zpětné přepsání nedávné minulosti.

Forenzní estetika je investigativní estetikou. Pomocí nejmodernějších technologií vizualizace „zpomaluje čas“, dělí jej do milisekund a dekonstruuje do kaleidoskopu odlišných temporálních relací zahrnujících žitou zkušenost subjektu i trvání (a rozpad) materiálních objektů. 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. Jako příklad Weizman udává snímky, fotografie a videa „před“ a „po“ nějaké události, díky nimž je proběhlé násilí viditelné. Juxtapozice budov a ruin, ledovců a oceánů, tropických pralesů a ohromných polí

21 *Ibid.*, s. 95.

22 WEIZMAN, *Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums*, s. 12–13.

23 *Ibid.*, s. 13.

24 WEIZMAN, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, s. 94.

monokulturního hospodářství je ztělesněním forenzního času, který prezentuje dějiny jako „sérii radikálních zlomů a katastrof“.<sup>(25)</sup> Ono „před“ většinou pochází ze snímků uložených v archivech satelitních společností, a funguje jako výchozí bod srovnání s „po“, které je plně deformací a zmrzačením. Weizman v tomto kontextu využívá pojem „dialektické montáže“, kdy význam juxtapozice nespočívá v samotných obrazech, ale v napětí, jež se mezi nimi nachází.

Současné digitální technologie jsou natolik citlivé, že nám umožňují číst různé materiální povrchy jako senzory událostí, a to do takové míry, v jaké to nikdy v minulosti nebylo možné. Digitální technologie činí z materiálních věcí senzory, jsou podmínkou možnosti chápat je jako senzory, a zároveň ony samy jsou senzory – ke studiu senzorů je nutné mít k dispozici jiné senzory. Díky vizualizačnímu a zviditelňujícímu charakteru technologií se z materiálních věcí stávají obrazy či snímky. Forenzní/investigativní estetika rozšiřuje principy fotografického zobrazování na celý materiální svět, čímž narušuje filmový a fotografický monopol ve sféře vizuální reprezentace. A zároveň, píše Weizman, se děje i pravý opak: jak se „věci stávají obrazy, tak by obrazy měly být studovány jako věci, části materiálního světa“.<sup>(26)</sup> Pokud je postava detektiva odvislá od moderní (nejen) literární reprezentace městského prostoru jako dějiště zločinu, pokračuje Weizman, tak v rámci současných optických režimů a vyšetřování zločinů proti lidskosti a válečných konfliktů na sebe tu samou roli bere geodet či forenzní architekt, který se od klasického geodeta liší v jednom podstatném bodu: pokud dříve mohlo být zkoumání bezprostřední a haptické, nyní musí být oko forenzního architekta a jeho poznámky suplementovány digitálními médii, daty a technologiemi dálkového průzkumu.<sup>(27)</sup>

25 *Ibid.*, s. 98.

26 *Ibid.*, s. 96.

27 *Ibid.*, s. 59.

Forenzní estetika se snaží ukázat, jak je investigativní forenzní práce zároveň estetickou činností a produkcí forenzní senzibility. To je samozřejmě tvrzení dvojznačné: na jedné straně „povyšuje“ forenzní postupy využívající nejnovější digitální technologie vizualizace na estetickou praxi, na straně druhé proponuje, že umělecká tvorba reflektující tyto postupy a využívající dané technologie je novou a význačnou formou umění, která je charakteristická svou citlivostí nikoliv primárně vůči osobnímu utrpení, ale vůči násilí, kterému podléhají lidská těla, materiální objekty i povrch Země. A v neposlední řadě umělecká tvorba, kterou Weizman hodnotí kladně, je meta-reflexí využívání technologií nejen pro stopování proběhlého násilí, ale také k jeho diseminaci a multiplikaci. Neboli tytéž technologie, nástroje a postupy, jež jsou podmínkou možnosti usvědčení, jsou také podmínkou možnosti páchaní zločinů proti lidskosti. A přesně tuto dualitu současná forenzně-estetická umělecká tvorba zviditelňuje a kriticky komentuje.

Je nutno učinit ještě další poznámku. Anselm Franke v eseji o „forenzní scénografii“ podotýká, že i výstava představující díla současné forenzní estetiky se řídí principy expozice a prezentace, o nichž hovoří Weizman. Pro Frankeho je samotná výstava médiem, protože utváří fórum, na němž věci / obrazový materiál hovoří, a to v tom slova smyslu, že obraz popisuje a zároveň se stává součástí konstrukce důkazů. To je zcela jistě otázka identifikace, klasifikace a uchovávání objektů, nicméně tím se potenciál výstavy jako média nevyčerpává. Nikdy nesmí být ponechána stranou „estetická zkušenost“, která je nestabilním, ontologickým „testovacím místem“, v němž se objekty a subjekty mohou navzájem „mobilizovat“, a vstupovat tak do rozličných vztahů, které lze podrobit zkoumání.<sup>(28)</sup> Výstava jako médium se může stát „ontografickým“

28 Anselm FRANKE, „The Forensic Scenography“, in: Eyal WEIZMAN (ed.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin – London: Sternberg Press – Forensic Architecture 2014, s. 492.

přístrojem, neboli nástrojem na stopování proměňujících se a proměnlivých vztahů mezi objekty a subjekty (případně stopuje jejich reciproční produkci), procesů subjektivace a podmanění, a stejně tak způsobů objektifikace.<sup>(29)</sup>

Koncepce výstavy jako forenzního média vede Frankeho také k zamyšlení se nad tím, co je to vlastně estetika. V souladu s Weizmanem tvrdí, že estetika je tím, co definuje „prostředí, atmosféru, nevyřčený konsenzus pocítování“.<sup>(30)</sup> Konsenzus smyslové zkušenosti, její rámce a empirická a priori, se mění primárně v okamžiku, kdy dochází k překročení hranic zkušenosti, na něž jsme zvyklí; zejména má na mysli situace násilí, konfliktu a ničení. Forenzní estetika, jak již bylo řečeno, tyto situace zviditelňuje, na straně druhé skrze zviditelňování a produkci důkazů, včetně jejich prezentace na různých fórech, vytváří tlak na geopolitické, státní, vojenské a militantní organizace či instituce, protože je vystavuje pohledu na jimi páchané násilí. Proměňuje afektivitu těch, kteří jsou zviditelňování vystaveni, a díky tomu je její agenda politickou, může dát hlas těm, jimž není dovoleno hovořit (minority), a může zaútočit na stát a jím uplatňovanou symbolickou moc.<sup>(31)</sup>

*Biopolitická governmentality:  
Hito Steyerl a Trevor Paglen*

Franke se zastavuje u momentu, který zmiňují také Weizman s Keenanem a kterým je současný režim biopolitické governmentality, spoléhající na biometrické technologie identifikace a kontroly.<sup>(32)</sup> Gilles Deleuze v krátké studii nazvané „Postskriptum ke kontrolním společnostem“ ukazuje, jak současná digitální kultura činí z jedince tzv. „dividuum“, tzn. že operuje v rámci specifického typu subjektivace, kdy individuum je individuem v kontextu kyberprostoru

29 *Ibid.*, s. 492.

30 *Ibid.*, s. 492.

31 Anselm FRANKE, „The Forensic Scenography“, in: WEIZMAN, *Forensis*, s. 493

32 *Ibid.*, s. 493.



a datasetů, jež o něm shromažďují informace. V důsledku toho je jedinec redukován na digitální data, která jsou zase podmínkou jeho kontroly, podmanění a vystopování, pokud se touží a chce skrýt před všudypřítomným zrakem státu.<sup>(33)</sup> Samozřejmě, že státy (ale i televizní seriály jako *Kriminálka Las Vegas* ad.) je prezentují jako technologie ochrany, jako technologie redukující riziko protizákonného konání, jako technologie umožňující řádnému občanu bezproblémovou existenci ve společnosti. Jenomže jsou to právě tyto technologie, které činí diferenci mezi tím, co znamená být řádným občanem, a tím, co už je nepřijatelné, přičemž jakmile je toto rozlišení v daném individuálním případě aktualizováno, shromážděné informace se využijí k dopadení jedince. Pointa je v tom, že o každém z nás existuje obrovské penzum dat, jež jsou potenciálně využitelná k jakémukoliv typu agendy, včetně těch ústících v násilí, represe a nespravedlnost, jak ostatně Weizman ukázal již v *Duté zemi*.

Umělecká tvorba Hito Steyerl je význačná právě reflexí technologií kontroly. Steyerl velmi často odkazuje k práci česko-německého filmového režiséra Haruna Farockiho, respektive k jím navrženému pojmu „operativní obrazy“. Označoval jím takové typy obrazů, které byly vytvořeny počítači, a jsou určeny k tomu, aby byly zase čteny počítači; jedná se o obrazy zformované jako sekvence digitálního kódu, jenž musí projít překladem, aby byly čitelné a pochopitelné pro lidské oko.<sup>(34)</sup> Jako příklad si Steyerl vybírá takzvané „sebevražedné kamery“, které Farocki představil v práci *Oku/Stroj* (2001).<sup>(35)</sup> V *Oku/Stroji* se Farocki zabývá kamerami připevněnými na špičku raket užitých v první válce v Perském zálivu. Kamery, které byly k určeny

33 Gilles DELEUZE, „Postskriptum ke kontrolním společnostem“, in: Gilles DELEUZE, *Rokovania 1972–1990*, Bratislava: Archa 1998, s. 196–202.

34 „Obrazy pro stroje vypadají úplně jinak než obrazy pro lidi. Ve své nejčistší formě, vyslané ve formě dat, jsou nerosrozumitelné, ba dokonce pro člověka nepostřehnutelné.“ Hito STEYERL, „Medya: Autonomy of Images“, in: Laura POITRAS (ed.), *Astro Noise: A Survival Guide for Living under Total Surveillance*, New York: Whitney Museum of American Art 2016, s. 168.

35 *Eye/Machine I*, 2001.

k identifikaci a stopování cílů, měly vysílat až do okamžiku exploze. Navzdory všem očekáváním se tak však nestalo. Respektive materiální kamery samotné zničeny byly, ale v tom samém okamžiku se multiplikovaly do milionů jiných aparátů – mobilních telefonů, ve formě sdílených a přeposílaných snímků.<sup>(36)</sup> Neboli akt zničení objektu, na nějž rakety dopadly, nezůstal skryt každodennímu pohledu, ale peneetroval každodenní „životy, pocity a identity“. A nejen to: kamery určené ke sledování takto vlastně pouze prošly relokací (byť v přeneseném slova smyslu). Mobilní telefony přece nečiní nic jiného, než že sledují své uživatele, udávají jejich polohu, sdílejí jejich emoce. Jak píše Steyerl, sebevražedné kamery se staly „živými mrtvými“ kamerami.<sup>(37)</sup> Skrže diseminaci obrazů nezemřely – respektive musely projít materiální destrukcí, aby mohly vykonávat kontrolu a stopování i nadále, jen nad jiným typem objektů.

Takto přenesené snímky, snímky pocházející z válečných konfliktů, z detenčních zařízení, či zobrazující státní nebo policejní násilí, jsou povětšinou „mizernými“ snímky (poor images). Jejich kvalita je špatná, rozlišení nízké, události na nich jsou obtížně viditelné. Steyerl je nazývá přízraky, náčrty, kočovnými snímky přeskakujícími z jednoho digitálního zařízení do druhého, anonymně plujícími kyberprostorem, avšak jejich afektivní potenciál spočívá ve vytváření sdílené (podzemní a antiklimatické) historie. „Mizerné“ snímky po celou dobu své cesty vytváří spojení, provokují interpretace a dezinterpretace a zejména utváří fóra, na nichž dochází k debatám. Nejsou vizuálně kvalitní, nicméně díky tomu nabývají politicko-aktivistického potenciálu, který nejenže zasahuje ty, kdo na ně hledí, ale může přenastavit směřování politických a válečných agend.<sup>(38)</sup> „Mizerné“ snímky jsou svědectvím násilí, jsou

36 STEYERL, „Medya“, s. 163.

37 *Ibid.*, s. 163.

38 Hito STEYERL, „In Defense of the Poor Image“, in: Hito STEYERL, *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press 2012.

nástroji pro aktivaci forenzní senzibility.<sup>(39)</sup>

„Sebevražedné kamery“ otevírají pole, v němž se Steyerl pohybuje opakovaně. Film z roku 2013 *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational. MOV File* (Jak nebyť vidět? Sakra návodné vzdělávací video) tematizuje, jak se stát neviditelným v „epoše kontroly“<sup>(40)</sup> nebo jak se vyhnout detekování drony. „Drony vyhledávají, stopují a zabíjí“, píše Steyerl v eseji o zmnožení technologií vertikální perspektivy, kde nastiňuje otázku militarizace zábavního průmyslu: 3D kina pracují s leteckými pohledy, vytvářejícími „imaginárno vertikálních světů“.<sup>(41)</sup> Steyerl pracuje s Weizmanovou analýzou toho, jak geopolitické mocenské síly upřednostňují, co se týče kontroly, vertikální 3D suverenity nad územím. Vertikální suverenita štěpí vzdušný prostor, zemský povrch a podzemí na formy na sebe navršených horizontálních vrstev, kde v každém z těchto prostorů dochází k multiplikaci politických a mocenských konfliktů a projevů násilí.<sup>(42)</sup> Dopady vertikální 3D suverenity jsou značné; ať se jedná o Google mapy, 3D brýle, nebo jiná dohledová a kontrolní panoramata – nikdy nezobrazují stabilní povrch. Vytváří podmínky pro vzdáleného, nadřazeného a neohrožitelného diváka plujícího ve výšinách a přehlíženého, co se odehrává pod ním, pro diváka, který je však intimně propojen s digitálními technologiemi. Steyerl hovoří o nové „vizuální normalitě“, o novém typu subjektivity, která je „bezpečně přimíchána do technologií dohledu“.<sup>(43)</sup> Jedná se o subjektivitu, do níž je vtělen odtělesněný a nelidský pohled, který je kontrolován na dálku, je předáván strojům, jež s ním dále operují a uzpůsobují jej jak makroskopickým, tak mikroskopickým funkcím kontroly.

39 Více viz Roi BOSHI, „Latent Images on the Camera's Wall: Forensic aesthetics as photography“, *Photographies*, roč. 12, 2020, č. 2, s. 260.

40 Hito STEYERL – Laura POITRAS, „Techniques of the Observer: Hito Steyerl and Laura Poitras in Conversation“, *Artforum*, May 2015, s. 308.

41 Hito STEYERL, „In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective“, in: Hito STEYERL, *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press 2012, s. 22.

42 *Ibid.*, s. 22–23.

43 *Ibid.*, s. 24.

Americká režisérka, umělkyně a novinářka Laura Poitras promýšlí mody, jakými je uplatňována moc v současném světě. Její tvorba po roce 2010 explicitně tematizuje motivy digitální kontroly ze strany Spojených států amerických, přičemž odhaluje zákoutí politických agend v Iráku, či sleduje osud Juliana Assange. Poitras se také dostala k archivům a dokumentům Národní bezpečnostní agentury (NSA), přičemž analýza dat a jejich sledování ji vedly k poznání, že „díky archivu člověk začne chápat, že všechno je jako šachová partie. Existuje to, co předstíráme, že je politická realita, ve které žijeme, a pak jsou zde skutečné pohyby, které se odehrávají pod jejím povrchem.“<sup>(44)</sup> Neboli sledování a stopování dat, nakládání s nimi ze strany Národní bezpečnostní agentury, je prokopávání se různými kybernetickými geologickými vrstvami, jež utváří a udržují v chodu státní kontrolní aparát vykonávající moc nad jednotlivci a nerozpakující se jednat represivně a násilně. Ona sama se stala expertem dávajícím datům hlas, který zastupuje ty, kdo hovořit nemohou. Nechává vyplout na povrch traumata těch, jimž není věnována pozornost a kteří jako by neexistovali, a přesto jsou stratifikováni a subjektivováni jakožto divdva v nespočetných složkách a archivech.

Výstava Trevora Paglena *A Study of Invisible Images* (Studie neviditelných obrazů) v newyorské galerii Metro Pictures z roku 2017 zviditelnila militarizaci současných strojů vidění a produkci obrazů, jež jednotlivce překládají do struktury dat a vykonávají nad ním dohled. Paglen vychází z teorie Paula Virilia o strojovém charakteru současných perceptivních mechanismů, které fungují na principu „operativních obrazů“. Umělec ukazuje, jak pro lidské oko neviditelné obrazy tvoří podloží současné softwarové vizuální kultury. Zvláštní pozornost Paglen věnuje strojovému učení a rozpoznávání tváře, které se „trénuje“ na omezeném digitálním datasetu. Jeden Paglenův portrét nazvaný „*Fanon*“/ *Not Even Dead are Safe*, (Fanon, ani

44 STEYERL – POITRAS, „Techniques of the Observer“, s. 314.

mrtví nejsou v bezpečí) z roku 2017 je vytvořen pomocí techniky „eigenfaces“, která nemá daleko k Helmerově superimpozici Mengeleho lebky. Nicméně portrét „Fanon“ je vytvořený digitálně/strojově, na základě sady dostupných snímků Frantze Fanona, to znamená, že divák má před sebou „dokonalého“ Fanona, jaký ovšem nikdy neexistoval. Jedná se o softwarově vytvořený přízrak, který ale zpětně utváří Fanonovu identitu, subjektivizuje jej a rastruje do struktury machinistické vize, jež vyvolává v divákovi úzkost, protože se zároveň jedná i nejedná o lidskou tvář.

Paglen dokonce využil i Hito Steyerl (*Machine Readable Hito*) jako objekt svého uměleckého experimentu. Na sérii snímků Steyerl provádí různé grimasy, nebo si zakrývá obličej, takže software nedokáže přesně určit její věk či gender. Paglenova pointa je založena na tom, že smartphony používající Face-ID či sociální sítě operující s programy na rozpoznávání tváře produkují snímky určené k tomu, aby byly čteny jinými stroji. Příklad Fanona je vypovídající v tom, že ani ti, kdo moderní smartphony nebo sociální sítě nemají, nejsou v bezpečí před tím, aby se na nich stroj učil, aby se jich zmocnil, aniž by si toho oni sami byli vědomi. Biometrické databáze a archivy uměle vytvořených obličejů se konstantně množí, a zároveň jsou technologie využívány vládou k „ochraně“, která však mnohem častěji spočívá v útoku. Vždyť strojové vidění, pracující s operativními obrazy, je využíváno v případě útoků drony, ale obecně, jak podotýká Weizman, při ustavování již zmíněné vertikální 3D suverenity.

Tvorbu Trevora Paglena i Hito Steyerl můžeme nazvat forenzně estetickou. Zabývají se tím, jak jsou moderní digitální technologie využívány k politickým agendám, k subjektivaci a k páchání násilí nejen na jednotlivcích, ale i na menšinách či těch, kteří jsou označeni za hrozbu pro fungování státního aparátu. A tuto situaci tematizují za pomoci stejných technologií stopování a zviditelňování, respektive neviditelnosti, jež byly vytvořeny k ustavování kontroly.

Anselm Franke se zmiňuje ještě o jednom procesu, jemuž dala forenzní senzibilita náboj, a tím je zobrazení Země skrze digitální fotografie. Díky vizualizačním technologiím se planeta Země proměnila na „forenzní předmět“<sup>(45)</sup> vyzyvající veřejné fórum k uvědomění si toho, že na samotné Zemi je pácháno násilí, které překračuje geopolitické pŕtky či vzájemně nesmiřitelné ideologie a které se ve své podstatě týká nás všech. V roce 2004 americká architektka Laura Kurgan zviditelnila v rámci série *Monochrome Landscapes* „škody napáchané ilegální těžbou v jednom z mála zbylých původních pralesů“ v Kamerunu.<sup>(46)</sup> Fotografie shora zachycující špinavou cestu, jež se proplétá pralesem, je stopou probíhajícího násilí:

Ve spolupráci s ekologickou organizací Global Forest Watch (Světová stráž pralesů) objednala Kurgan detailní obraz malé části kamerunského pralesa od Ikonosu, jednoho z mnoha komerčních satelitů, které dnes krouží nad našimi hlavami [...]. Je to obraz, který je zároveň krásný i zlověstný, abstraktní i realistický, konceptuální i zemitý. Vypovídá o ničení přírody a jeho možné prevenci.<sup>(47)</sup>

Další tři díla z *Monochrome Landscapes* poukazují na devastující potenciál těžby ropy či válečných konfliktů.

Jiným příkladem je projekt Adriana Lahouda. Jeho text „Floating bodies“ (Plovoucí částice) je obsažen v monografii *Forensis: The Architecture of Public Truth* o aplikaci forenzních technik a praktik nejen při analýze architektury,

45 FRANKE, „The Forensic Scenography“, s. 483.

46 Geoffrey BATCHEN, *Zviditelnění elektriny*, Praha: AVU 2010, s. 215.

47 *Ibid.*, s. 215.

ale i v dalších širších kontextech. Lahoud se zabývá klimatickou změnou a popisuje různé vertikální vrstvy ovlivněné spalováním fosilních zdrojů energie v Evropě. Aerosolové částice se dostanou do atmosféry a jsou přenášeny nad Atlantický oceán, kde reagují na sluneční záření, a tak ovlivňují teplotu oceánu. To samozřejmě ovlivňuje úroveň odpařování a proměňuje zásobu vlhkosti v atmosféře, což má dopad na načasování a intenzitu období dešťů v Sahelu.<sup>(48)</sup> Pokud takováto aktivita v jedné části planety ovlivňuje zásadním způsobem jinou část planety, pokračuje Lahoud, tak mapování, porozumění a reprodukce (digitální a softwarová) není pouze záležitostí termodynamiky, ale zejména médiem – konstituujícím fórem –, skrze které „budou artikulovány budoucí politické nároky a současné zločiny stíhány“.<sup>(49)</sup> Simulace proměny klimatu tak dle Lahouda budují a konstruují nové geopolitické mapy, projektivní mapy budoucnosti, které nabízí možnosti přežití a zároveň fungují jako důkazní materiál pro usvědčení právě se odehrávajícího násilí.

Lahoud zároveň vznáší jednu dosti zásadní otázku: 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?<sup>(50)</sup>

Lahoud se řídí principem forenzní estetiky, který je založený na předpokladu, že „každý kontakt za sebou zanechává stopu“, ovšem v případě klimatických změn je bez technologií vizualizace nemožné stopy odhalit.

Dne 24. března 1989 došlo na pobřeží Aljašky ke ztroskotání tankeru Exxon Valdez, při kterém uniklo jedenáct milionů galonů ropy a vytvořila se olejová skvrna. Od té doby vědci vyvinuli technologii nazvanou „chemické otisky prstů“, neboli nástroj na identifikaci chemické signatury,

48 Adrian LAHOUD, „Floating Bodies“, in: WEIZMAN, *Forensis*, s. 500.

49 *Ibid.*, s. 500.

50 *Ibid.*, s. 507.

kteřá je, stejně jako v případě lidských otisků, unikátní pro daný typ ropy, a která tak umožňuje vystopovat původce katastrofy. Tento forenzní postup umožňuje expertům odhalit genealogii úniků či zdroje záměrného vypouštění ropy do životního prostředí. Chemické stopy na tělech divoké zvěře umožňují rekonstruovat schémata proudění ropy v oceánu a následně své poznatky ve formě modelů vědci prezentují jako důkazy při vyšetřování.<sup>(51)</sup>

Podobné techniky byly využity při soudním řízení proti Texaco/Chevron, kdy místní rolníci v ekvádorském Amazonském pralese byli po třicet let vystaveni tomu, že americký ropný gigant úmyslně vypouštěl do půdy toxický odpad generující kontaminaci a endemické nemoci. Kauza „Amazonského Černobylu“ by byla nevystopovatelná, kdyby se nevyužilo forenzních praktik vizualizace:

Ve snaze zmapovat rozsah kontaminace a její dlouhodobé účinky byly odebrány vzorky zeminy ze stovek míst rozptýlených kolem zařízení na těžbu ropy a obytných osad a poté byly převezeny do provizorních laboratoří umístěných uprostřed džungle, kde byly přesně archivovány podle údajů GPS a geologické taxonomie. Zprostředkované jazykem a nástroji soudních znalců se potemnělé části země staly ústředními důkazy v rámci soudního sporu.<sup>(52)</sup>

51 Paulo TAVARES, „Nonhuman Rights“, in: WEIZMAN, *Forensis*, s. 561.

52 *Ibid.*, s. 561.



Tyto poznámky nás zároveň vedou k současné umělecké tvorbě. ZKM v Karlsruhe 24. července 2020 otevřela výstavu *Critical Zones. Observatories for Earthly Politics* (Kritické Zóny. Observatoře pro pozemskou politiku). Jejimi kurátory byli Peter Weibel a Bruno Latour, kteří ji koncipovali jako tzv. „myšlenkový experiment“. Pro časopis *Fotograf* jsem ji popsal jako „hauntologickou extrospekci světa“<sup>(53)</sup>, přičemž jsem zmínil kombinaci videoartu a audiovizuálních instalací.

Co jsou to ale vlastně ony kritické zóny? Jedná se o prostory, které na sobě nesou stopy násilí a vykořisťování, a stávají se tak neobyvatelnými. Pro náš kontext je ale zásadní, že i práce Centra forenzní architektury byla v ZKM zastoupena. Umělkyně Samaneh Moafi vytvořila *Cloud Studies* (2020), sérii videí tematizující využití plynu pro rozprášení demonstrací; bílý fosfor a plynný chlor jsou používány v urbánních konfliktech, šíří teror ve městech a nesmazatelně se zapisují do těl i podoby obětí. Z obydleného prostředí je učiněna kritická, neobyvatelná zóna, prostoupená smrtí a destrukcí, zapisující se do budov, které se jako přízraky stávají němými svědky tragédií. A nejen to; samozřejmě se tyto látky dostávají také do atmosféry, znečišťují a proměňují vertikální stabilitu proudění vzduchu, kontaminují kyslík a následně se usazují v lidských plicích, kde vytváří smrtonosné bujení, jež je možné zviditelnit jen pomocí nejmodernějších technologií. Stejně tak toxické mraky, ať již vzniklé těžbou nerostných surovin, či aktivitou Země, jsou znakem postupující neobyvatelnosti povrchu planety. Ne nadarmo se Moafi zaměřuje pouze a právě na mraky, na indexy a stopy postupného vymírání lidstva, které si za svou sebevraždu může samo.

53 Martin CHARVÁT, „Critical zones: Hauntologická extrospekce světa“, in *Fotograf*, roč. 21, 2021, č. 41, s. 66–67.

Životní prostředí prochází radikální proměnou. Těžba minerálů v rozvojových zemích, nelidské pracovní podmínky a exploatace levné pracovní síly vedou k „vyčerpanému životu“<sup>(54)</sup>, a tato práce zároveň rozdmýchává mikromolekulární částičky prachu, které jsou vdechovány pracujícími bez oddechu pod dozorem kamerových systémů. K dispozici se nám sice dostává „čistý“, na povrchu bezchybný produkt, ale tato čistota „odhaluje toxické podmínky výroby a jejich účinky na dělníkovu zdraví a životní prostředí“<sup>(55)</sup>. Toxické podmínky lze stopovat nejen uvnitř lidských těl, ale také v atmosféře, na povrchu země, v proměně infrastruktur a mezilidských vztahů. Přestáváme žít, protože „žít“ téměř není možné. A proto je nutné snažit se o projekci budoucnosti, i když už může být pozdě.

Lidské tělo, kosti, architektura, prach, zemská půda jsou materiálními svědky probíhajícího násilí; jsou to archivy války.<sup>(56)</sup> Forenzní estetika skrze technologie vidění, umělé modely, umělecká díla, „mizerné“ snímky či biometrická zařízení stopuje současné formy násilí a konstruuje materiální důkazy umožňující usvědčení ze spáchaných zločinů. Forenzní estetika je směrem, který přece jen dává naději, že žádné způsoby destrukce, nelidského jednání a usmrcování země nezůstanou bez odsouzení – nejen morálního, ale i legálního.

54 Jussi PARRIKA, *Geologie médií*, Praha: Karolinum 2020, s. 113.

55 *Ibid.*, s. 135.

56 Jussi PARRIKA, *A Slow, Contemporary Violence: Damaged Environments of Technological Culture*, Berlin: Sternberg Press 2016, s. 18.