

Christian Vittorio Maria Garavello

Ribaltare lo sguardo forensic architecture tra arte, estetica e tecnologia

Abstract: The essay focuses on the relationship between the practice of investigative agency Forensic Architecture established at Goldsmith College in London in 2010 by architect and theorist Eyal Weizman with artists, architects, journalists, jourists and others, and several artistic practices founded on the social and political impact of technologies. The pivotal concept of agency's practice is counterforensic, the aim is to turn the forensic gaze, usually oriented from state to citizens, to monitor the states, armies and big companies' criminal actions. Technology development plays a central role in this context, on the one hand gives power and allow a complete access to sensibile data and images, to states, armies, corporations to control citizens, but on the other hand gives a chance to citizens, ONG, independent researchers like Forenisc Architecture to control their operations. Forenisc Architecture looks at technology tools as a chance to support civil and oppressed people causes. In this context art plays a central role and the essay shows the relationship and the impact of Allan Sekula, Harun Farocki and Lawrence Abu Hamdan's practices have had on Forenisc Architecture practice.

Lo stato si è attribuito il monopolio sia dell'uccisione sia dell'identificazione; pertanto la controinvestigazione rivolge i metodi dello stato contro la violenza che esso commette
(Eyal Weizman)

1. Forensic Architecture

In un momento storico nel quale governi e ricche corporations dispongono di ingenti somme di denaro, tecnologie sempre più sofisticate che, combinate a una politica accomodante, garantiscono un enorme vantaggio per commettere e mascherare, repressioni, soprusi e crimini ambientali viene da domandarsi quale sia il ruolo di *estetica, arte e architettura*.

Una risposta significativa è rintracciabile nelle indagini dell'agenzia investigativa londinese Forensic Architecture, fondata e diretta dall'architetto e teorico israeliano Eyal Weizman e così descritta

Forensic Architecture è anche il nome dell'agenzia investigativa che fondai nel 2010 insieme a un gruppo di architetti, artisti, avvocati, cineasti, colleghi, giornalisti e scienziati. Intraprendiamo inchieste autonome oppure su mandato dei pubblici ministeri di tribunali internazionali e di gruppi ambientalisti e di tutela dei diritti umani, per far luce su violenze di Stato o perpetrare da entità societarie commerciali, specialmente se pertengono all'ambiente edificato. L'agenzia produce complessi probatori che includono perizie su fabbricati, modellini, animazioni, analisi video e cartografia interattiva, e li presenta sotto forma di relazioni sui diritti umani e dell'ambiente a tribunali internazionali, commissioni d'inchiesta, tribunali civili e, in una occasione, all'assemblea generale delle Nazioni Unite.¹

I crimini sui quali l'agenzia indaga sono molto spesso commessi, e volutamente tenuti, al di sotto di quella che Weizman ha definito soglia di rilevabilità² rimanendo di fatto invisibili. Rendere invisibile un crimine, grazie alla manipolazione, al controllo capillare di immagini e dati consente, a chi lo ha commesso, di rimuoverlo sostanzialmente dalla storia³. Se a questo aggiungiamo che nella maggior parte dei casi chi commette il crimine è anche colui chiamato a investigare diventa estremamente complesso poter provare che un dato crimine è stato commesso.

La prassi controperiziale [...] deve misurarsi con una situazione di disuguaglianza strutturale quando accede a elementi visivi, segni e conoscenze tecnologiche, e trovare modalità operative tutt'intorno e al di sotto della soglia di percepibilità.⁴

In questo senso la frase di Weizman ci dice molto, e in maniera chiara, riguardo l'asimmetria di potere che si presenta tra chi subisce un crimine da parte di un'organizzazione statale o internazionale e chi è chiamato a investigare.

La disuguaglianza strutturale, di cui parla Weizman, è un'asimmetria che coinvolge molteplici aspetti dei rapporti tra oppressori e oppressi, e due in particolare sono quelli che ci interessano.

Da un lato quello tecnologico e dall'altro quello istituzionale.

L'asimmetria è tecnologica perché gli stati, le agenzie di sicurezza, le corporations, detengono un accesso esclusivo a tecnologie avanzatissime: pensiamo ad armi come droni da guerra con sensori sofisticati, immagini satellitari ad altissima risoluzione, sistemi supportati da intelligenze artificiali⁵.

¹ E. Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability*, Zone Book, New York 2017; tr. it. di S. Stoja, *Architettura Forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano 2022, p. 15.

² Ivi, pg 19 e sgg. Vedi inoltre M. Guerri, *Politicizzare le immagini per vedere la guerra. L'estetica forense di Eyal Weizman e di Forensic Architecture*, in "Mechane", n 5, 2023, pp 13-32.

³ A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Cultura visuale. Immagini. Sguardi. Media. Dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016 p. 254.

⁴ E. Weizman, *Architettura Forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, cit., p. 47.

⁵ Si pensi per esempio al sistema Lavender utilizzato dallo Stato d'Israele. Si veda

Sfruttando il vantaggio tecnologico ed economico a disposizione, questi enti, oltre a colpire con estrema precisione, manipolano e limitano in maniera decisiva l'accesso alle fonti; questo genera ciò che Weizman ha descritto come "il loro quasi completo monopolio dell'informazioni sulla guerra"⁶ e che ritroveremo tra poco anche in alcuni passaggi di Thomas Keenan sul lavoro dell'artista e teorico Allan Sekula.

Come è facilmente intuibile chi controlla la censura di dati, immagini e informazioni, ha garantito un vantaggio determinante nella costruzione delle narrative.

Da un punto di vista più istituzionale, invece, l'asimmetria è legata al fatto che il foro è, con l'andare del tempo, diventato sempre più luogo di emanazione del potere centrale dello Stato. Separandosi sempre più nettamente dalla sua dimensione pubblica che un tempo ricopriva dove oggetti di ogni dimensione erano presentati e dibattuti. Weizman descrive così la traiettoria del concetto di foro.

Il problema nella storia dell'investigazione forense, sia come investigazione sia come prassi, è che durante il processo di modernizzazione ha seguito una traiettoria linguistica telescopica. Il foro, per come veniva utilizzato, prese a significare soltanto 'corte di giustizia', e il vocabolo inglese forensics, la pratica scientifica principalmente medica, a esso associata. La dimensione cruciale di forensis – la sua connotazione pubblica, politica – venne persa per strada. Forensics è invece diventata un'arte poliziesca. Invero, la storia moderna di forensis è quella delle tecniche grazie alle quali le agenzie statali controllano, osservano e governano la popolazione, mantengono l'ordine pubblico e disciplinano la devianza.⁷

La scienza forense è diventata in pratica, la scienza della polizia: essa viene utilizzata come strumento di oppressione e supporto a politiche discriminatorie e criminali, e non come strumento di tutela dei cittadini.

Inquadrato velocemente il tema della asimmetria di potere analizziamo invece la risposta che articola Weizman, a questo problema che apparentemente non ha soluzione, ovvero la controinvestigazione, e di come la tecnologia giochi un ruolo chiave nel ribaltamento dello sguardo forense.

Anzitutto egli recupera il concetto di *forensis* ovvero di pertinenza del foro, ritrovando dunque quella dimensione politica e dunque pubblica del foro, di presentazione e dibattito attorno a un oggetto, che con l'andare del tempo si era persa per strada come dicevamo.

[...] Abbiamo identificato nel termine forensis una categoria produttiva che ci aiuta a definire la nostra pratica professionale come maniera di rivolgerci al pubblico e di dar voce a istanze politiche usando prove reperibili nel mondo edificato...⁸

<https://retepacerdisarmo.org/stop-killer-robots/2024/04/stop-killer-robots-preoccupazione-per-il-sistema-di-elaborazione-dati-lavender-utilizzato-da-israele-a-gaza/>

⁶ E. Weizman, *Architettura Forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, cit., p. 95.

⁷ Ivi, p. 98.

⁸ Ivi, pp. 97-98.

Con queste parole Weizman connette direttamente i concetti di *forensis* e di *Estetica*, come strumento d'indagine, poiché tutta la materia è intesa come un "media"⁹ ovvero dotata di una percezione "non – sensoriale"¹⁰. Questo significa che tutta la materia è in grado di assorbire e reagire al contesto immagazzinando le sollecitazioni e rendendole manifeste attraverso le proprie deformazioni. Dunque, si può iniziare a parlare di un'estetica materiale che vede gli oggetti come depositari delle proprie relazioni con il contesto, e pertanto lontana dalle riflessioni sul bello.

A un livello ulteriore l'estetica è essenziale nell'atto di presentare, di esporre le indagini al pubblico, in altri termini nelle strategie di esposizione delle contronarrazioni. In questo senso è utile notare come il foro per Weizman non sia qualcosa di dato a prescindere ma qualcosa che si può costruire di volta in volta. Attraverso il concetto di *forensis* ci si può svincolare da istituzioni già esistenti e istituire nuovi fori per presentare prove. Ciò espande notevolmente le sedi nelle quali è possibile presentare un'indagine, infatti, non è raro che spazi come gallerie d'arte, musei e fondazioni culturali siano utilizzati come fori alternativi¹¹ da Forensic Architecture per presentare casi e indagini che magari non sono stati accettati in tribunale. Ciò, che un tempo avveniva attraverso la *prosopopoeia*, ovvero il dar voce alle cose che voce non hanno. Oggi, la *prosopopoeia* contemporanea, come ci ricorda Weizman, consiste nel convertire gli oggetti in "dati o immagini e collocandoli all'interno di una narrazione"¹², in questo caso una contronarrazione.

In questo senso la descrizione di "Obiettività impegnata"¹³, ovvero "...le motivazione di ordine politico non devono ostacolare la raccolta di dati utili all'indagine, ma piuttosto esserne premessa necessaria"¹⁴ credo sia necessaria per rafforzare ulteriormente una posizione che vede congiunti attivismo, estetica e scienza nel termine *forensis*.

9 Ivi, p. 78.

10 Ivi, p. 141, il concetto ripreso da Weizman fa riferimento agli scritti del filosofo Alfred North Whitehead. A tal proposito si veda A.N. Whitehead, *The process and the reality: An Essay in Cosmology*, a cura di D.W. Sherburne, D.R. Griffin, Free Press, New York 1985; tr. it. di M. R. Brioschi, *Il processo e la realtà, saggio di cosmologia*, Bompiani, Milano 2019.

11 A questo proposito segnalo, E. Weizman, *Open Verification*, in e-flux <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>, giugno, 2019; tr. it. di E. Rattalino, *Verifica aperta*, in F. D'abbraccio, A. Facchetti (a cura di), *AI & Conflicts*, Krisis Publishing, Brescia 2021, pp 169 e sgg., E. Weizman, M. Fuller, *Investigative Aesthetics. Conflicts and commons in the politics of truth*, Verso, Londra 2021, pp. 220 e sgg. Si veda inoltre H. Foster, *Real Fictions*, in "Artforum", vol. LV, n. 8, 2017; tr. it. di Å. Costanzo, *Finzioni reali*, Krisis Publishing, Brescia 2024, pp. 44-45.

12 E. Weizman, *Architettura Forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, cit., p. 97.

13 Ivi, pp. 111-114.

14 Ivi, p. 111.

"Forensis is a good model for connecting aesthetic practices, activism, and science because it is structured by the necessity of taking sides in an argument, of fighting for and defending claims".¹⁵

Vediamo ora, nel dettaglio, come viene definita la controinvestigazione e che ruolo hanno estetica e tecnologia in questa pratica.

[...] la controinvestigazione, così come la pratichiamo noi, è uno strumento civico che mira a interrogare l'ambiente edificato per portare alla luce violenze di stampo politico perpetrata dagli Stati.¹⁶

Weizman in questo frangente parla, come fatto precedentemente per il concetto di *forensis*, di "interrogare l'ambiente edificato", questo perché è il luogo dove la maggior parte della popolazione risiede e quindi è inevitabilmente lo scenario principale di scontri, guerre e conflitti. Inoltre, va notato, che il lavoro di Forensic Architecture ha le sue radici nel conflitto israelo palestinese ma le sue indagini sono andate molto oltre quel contesto specifico¹⁷. Tuttavia, come vedremo, le analisi di Forensic Architecture si rivolgono a qualsiasi contesto, urbanizzato e non: la metodologia, quella di Forensic Architecture, consiste nel leggere, interpretare e ricostruire le dinamiche che non ha vincoli specifici, ma è applicabile ad aree molto ristrette come una singola stanza o a porzioni estremamente vaste di territorio.

L'analisi di Weizman si basa su un principio ovvero che ogni elemento è in costante rapporto dinamico con il contesto. Come dicevamo poco fa ogni elemento è un media¹⁸, che assorbe le sollecitazioni del contesto qualunque esse siano, le immagazzina nelle proprie strutture e ne manifesta gli effetti attraverso le deformazioni anche in questo caso più o meno visibili a occhio nudo. A questo riguardo, Weizman richiama Whitehead per estendere alla materia senziente e non queste caratteristiche attraverso ciò che definisce percezione non cosciente¹⁹. Questo passaggio è fondamentale poiché allarga a sostanzialmente a qualsiasi cosa lo stato di "media"²⁰, dalla materia organica che compone ad esempio le ossa delle persone, a quella inorganica che compone gli edifici, alle immagini che vengono considerate come oggetti²¹, fino ai ricordi delle persone, aspetto questo che vedremo più avanti con il caso Saydnaya.

15 E. Weizman, *Introduction* in E. Weizman et al., *Forensis. The architecture of public truth*, Sternberg press, Berlino 2014, p. 13.

16 E. Weizman, *Architettura Forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, cit., p. 95.

17 Ivi, p. 198.

18 Ivi, p. 78.

19 Cfr. A.N. Whitehead, op cit.

20 E. Weizman, *Architettura Forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, cit., p. 78.

21 Ivi, p. 143.

Questi passaggi sono cruciali perché consentono a Weizman di impostare il concetto di Estetica Forense e in particolare l'estetica materiale.

In estrema sintesi per Weizman tutto è materia estetica, di conseguenza gli oggetti sono i depositari delle relazioni con il contesto, sia esso sociale, politico ed economico.

Gli oggetti sono geroglifici nel cui prisma oscuro giacciono, congelate e in frammenti, le relazioni sociali. Sono nodi in cui le tensioni di un momento storico si materializzano in un bagliore di consapevolezza oppure si attorcigliano grottescamente come merci-feticcio. In questa prospettiva, una cosa non è mai solo un oggetto, ma un fossile in cui è pietrificata una costellazione di forze. Le cose non sono mai oggetti inerti, passivi, scorze senza vita, ma consistono in tensioni, forze, poteri nascosti e costantemente dinamici.²²

In questo senso è possibile risalire alle cause che hanno portato un dato elemento a essere nelle condizioni nelle quali si trova.

Questa condizione della materia consente ai ricercatori anche in condizioni di svantaggio economico e politico di poter avviare le proprie indagini anche da particolari apparentemente poco significativi. Mettendo in relazione, attraverso la realizzazione di modelli tridimensionali che geolocalizzano e sincronizzano immagini e video, una grande e differente quantità di materiali, weak sensors²³, è possibile la costruzione di una contronarrazione. E dunque la tecnologia consente di leggere ed estrarre e mettere in relazione le informazioni.

2. Allan Sekula

Il termine *counterforensics* o *controforense*, utilizzato come perno della propria pratica da Forensic Architecture, è stato coniato da Allan Sekula regista, fotografo, e teorico delle immagini statunitense che ha profondamente esplorato l'impatto sociale delle immagini e delle tecnologie. Thomas Keenan, in un testo fondamentale²⁴, analizzava l'opera di Sekula e rintracciava le origini e i rapporti fondamentali con la fotografia di questo neologismo divenuto cruciale per Weizman.

Il termine come notato da Keenan nasce in seguito al commento che Sekula a un lavoro della fotografa Susan Meiselas nel contesto specifico di alcune esumazioni di fosse comuni in Kurdistan.

22 E. Weizman, *Il minore dei mali possibili*, Nottetempo, Roma, 2013 p. 207. In questo specifico frangente Weizman cita l'artista e teorica dei media Hito Steyerl che si rifa ad una citazione di Walter Benjamin. L'estratto è consultabile in lingua inglese al seguente link (<https://www.e-flux.com/journal/15/61298/a-thing-like-you-and-me/>).

23 E. Weizman, *Introduction* cit., pp. 29-30.

24 T. Keenan, *Counter-forensics and photography*, in Artiki ler Collective (Özge Çelikaslan, Alper Şen, Pelin Tan), *Autonomous Archiving*, DPR Barcelona, Barcelona 2016, pp. 13-38.

Keenan, nel suo testo, inizia l'analisi da quelle immagini che richiedono una lettura automatica, soprattutto in contesti bellici (dalla I guerra mondiale fino ai missili teleguidati) ma non solo, e spiega come Sekula riesca a invertire l'utilizzo della fotografia da strumento di riconoscimento finalizzato alla distruzione a strumento di denuncia e lotta politica.

Come accennato, Keenan comincia l'analisi del pensiero di Sekula dal ruolo che le immagini operative o immagini strumentali (“*instrumental images*”)²⁵ a lettura meccanica (“*mechanical reading*”)²⁶ hanno nei contesti bellici e civili. Sekula individua in queste immagini la specifica caratteristica, dettata espressamente dal contesto, di non richiedere una lettura complessa che debba indagare significati profondi celati nell'immagine, ma una lettura il più rapida possibile. In estrema sintesi l'immagine viene prodotta con tutte le informazioni per essere letta e codificata il più velocemente possibile, il più *automaticamente* possibile Sekula parla di una griglia interpretativa realizzata e associata all'immagine per velocizzarne la lettura. Questa lettura automatica richiama inevitabilmente le il concetto di immagine operativa di Farocki ovvero

[...] immagini, che non sono fatte per divertire o per informare. Immagini che non devono semplicemente ridurre l'aspetto di qualcosa, ma piuttosto sono parti di un'operazione tecnica.²⁷

Chiaramente il contesto gioca un ruolo chiave: durante le operazioni belliche chi riceve le immagini, non deve correre il rischio di male interpretare un'immagine, giacché ne andrebbe dell'esito dello scontro. La lettura deve essere veloce e accurata così da fornire le informazioni e verificare con altre immagini l'esito di quanto comunicato. L'immagine deve fornire informazioni per colpire e distruggere il nemico più velocemente e precisamente possibile.

Sekula definirà questa lettura macchinica volta alla distruzione come “*negatively – instrumental communication*”²⁸ e lo farà prendendo in esame le immagini realizzate da Edward Steichen durante la I guerra mondiale. Chiaramente questi assetti interpretativi si basavano sul fatto che la fotografia fosse intesa come verità assoluta.

A seguito di queste riflessioni, un passaggio fondamentale Keenan lo identifica con la domanda:

What else is possible, though? Are there tactical operations with images, images that can do something else, that resist both the masking of domination, on the one hand, and the compensations of compassion, on the other?²⁹

25 Ivi, p. 14.

26 Ibidem.

27 H. Farocki, *La guerra trova sempre una soluzione*, in B. Grespi, L. Farinotti, F. Villa (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano-Udine, 2017, p. 101.

28 T. Keenan, *Counter-forensics and photography*, cit., p. 20.

29 Ivi, p. 21.

Secondo Keenan la risposta di Sekula è affermativa e la si può trovare nel considerare le fotografie in relazione al contesto della presentazione. In altri termini del *foro*³⁰. In questo senso ovunque vi è un'immagine, una *evidence* vi è dibattito³¹. Un punto importante di questo passaggio Keenan lo ritrova in un testo³² di Sekula dove, molto sinteticamente affermava a commento di un'immagine che ritrae una donna con un'arma in mano³³ “Because there is a trace, an imprint, there is the possibility of interpretation”³⁴ e dunque “Not all realisms necessarily play into the hands of the police”³⁵. Questo richiama come dicevamo prima il concetto di foro e di *forensics*, in questo caso non solo come scienza della polizia ma come strumento per trasformare gli oggetti in *evidence*. E dunque ecco l'inversione in *counter-forensics*, la possibilità di utilizzare oggetti come *evidence* per denunciare crimini commessi e perseguitabili a partire magari da particolari apparentemente non rilevanti³⁶. Nel testo *The body and the archive*³⁷, il cui estratto è analizzato da Keenan³⁸, Sekula fa riferimento diretto al ruolo degli artisti in questo processo ma fa anche riferimento alla fragilità politica e istituzionale degli stessi e, di riflesso, delle *evidence* utilizzabili per denunciare i crimini. E questo ci riporta ai concetti di *weak sensors* e *soglia di rilevabilità* presi in considerazione precedentemente. Questo ci fa arrivare al centro del caso delle fosse comuni in Kurdistan. In questo frangente la fotografia è stata utilizzata dalle forze occupanti per catalogare e opprimere la popolazione curda seguendo uno schema che consiste in “Identification–Annihilation– Identification”³⁹. Come nota Keenan, Sekula sulla scorta del neologismo *counterforensic* sosterrà che è possibile invertire questo schema e dunque lavorare tramite contro-indagine. Sekula, mette in evidenza tutte le criticità del caso come appunto l'asimmetria di potere, tutta a vantaggio degli stati, corpi di polizia ed eserciti, generando le situazioni dove “Typically, the state has a monopoly both on killing and on identifying”⁴⁰, come è già stato notato all'inizio del saggio. Il lavoro contro-forense di Meiselas ha prodotto nomi da associare a corpi, per certi versi un lavoro molto simile a quello svolto dalla polizia ma come notato in precedenza, ma al contrario mostrando

30 Ivi, p. 22.

31 Ivi, pp. 22-23.

32 A. Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary. (Notes on the Politics of Representation)*, in A. Sekula, *Photography against the grain. Essay and Photo Works 1973 – 1983*, MACK, Bruges, 2016. pp. 56-57.

33 Per confrontare l'immagine si veda T. Keenan, *Counter-forensics and photography*, cit., p. 23.

34 Ibidem.

35 Ivi, p. 24.

36 Ivi, pp. 25-26.

37 A. Sekula, *The body and the archive*, in R. Bolton, *The contest of meaning*, MIT press, Boston, 1992, pp. 343-389.

38 T. Keenan, *Counter-forensics and photography*, cit., p. 24.

39 Ivi, p. 27.

40 Ivi, p. 29.

appunto che “Not all realisms necessarily play into the hands of the police”⁴¹. In questo caso si vuole evitare che questi massacri scompaiano, che i nomi siano dimenticati e dunque cancellati dalle narrazioni ufficiali⁴². Così capiamo il contributo centrale dato da Sekula al lavoro di Forensic Architecture, lo sguardo forense può essere ribaltato e la tecnologia utilizzata differentemente non per opprimere ma per denunciare e ribellarsi.

3. Harun Farocki

Altro contributo fondamentale per comprendere l’operato di Forensic Architecture è quello dato dal regista, critico e teorico delle immagini Harun Farocki con particolare riferimento al concetto di *Navigabilità*. Weizman fa riferimento a un utilizzo *operativo*⁴³ del modello 3D, ovvero: un impiego alternativo al tradizionale uso che si fa della modellazione 3D per un progetto di architettura.

Nel 2014 a seguito della mostra *Forensis* allestita a Berlino da Forensic Architecture il regista tedesco decide di prendere contatti con essa per iniziare la realizzazione di un film documentario proprio sulle metodologie di lavoro impiegate dall’agenzia londinese. Il film purtroppo non verrà portato a compimento per la prematura scomparsa di Farocki nel 2014. Ciò che resta è il carteggio per la definizione della metodologia di lavoro e sui materiali da utilizzare per la realizzazione del progetto.

Proprio nello scambio di e-mail tra Farocki e Forensic Architecture il regista tedesco mette in evidenza il fatto che avrebbe voluto realizzare il film non come un edificio ma come il nido di un uccello “Instead of designing a film in the way a building is designed, I prefer to build a film in the way birds build a nest.”⁴⁴. La metafora rende molto bene il concetto perché il nido urbano è realizzato con materiali di fortuna, spesso rifiuti come mozziconi di sigarette, lacerti di tessuti, pezzi di plastica, cartacce, piccoli legni ecc., il tutto poi assemblato assieme.

Trasponendo la metafora e seguendo le considerazioni di Massimiliano Coviello proprio sul “metodo Farocki” notiamo che

[...] setacciando e montando le immagini Farocki trasforma le tracce del passato in indizi da investigare, trasforma ciò che era passato inosservato in qualcosa di pregnante, rintraccia connessioni inedite tra tempi e documenti diversi.⁴⁵

41 Ivi, p. 24.

42 Ivi, p. 31.

43 Si veda C. Davidson, E. Weizman, C. Varvia, *Operative Models*, in LOG n 50 (2020), consultabile on line <https://www.jstor.org/stable/27092890>

44 M. Fuller, E. Weizman, *Investigative Aesthetics. Conflicts and commons in the politics of truth*, cit., p. 4.

45 M. Coviello, *Videogrammi di guerra. Il lavoro del montaggio e la riemersione del visibile nel cinema di Harun Farocki*, in B. Grespi, L. Farinotti, F. Villa (a cura di), op cit., p. 351.

Questo aspetto di rapporto reciproco, sviluppato attraverso il montaggio di elementi diversi, “esprimere un’immagine attraverso l’altra”⁴⁶, costruire connessioni tra tempi e spazi diversi che ha come fine la riattivazione della memoria, ma non in chiave nostalgica, è ciò che commentando il lavoro di Farocki, Thomas Elsaser ha definito come “sguardo forense”⁴⁷. Su temi analoghi Hal Foster, a proposito della tipologia del film saggio nell’opera di Farocki notava che esso fosse utile dal momento in cui generava un imperativo di memoria⁴⁸.

Come notato da Weizman e Fuller nella sua ultima conferenza, tenuta poco prima di morire, Farocki si era interessato in particolare al tema della navigabilità dello spazio digitale tridimensionale e ne aveva evidenziato le potenzialità politiche ed estetiche mettendone in evidenza le differenze rispetto al montaggio cinematografico che mette in sequenza delle immagini costruendo una “linear composition”⁴⁹.

If montage is the core formal device of revolutionary image practice in the twentieth century concatenating space and time into a continuous causal sequence, then for Farocki, the computer-animated, navigable images that constitute the twenty-first century’s ‘ruling class of images’ call for new tools of analysis.⁵⁰

In questo senso il lavoro di ricostruzione tridimensionale praticato da Forensic Architecture attraverso la sincronizzazione spazio-temporale di immagini e video, integrazione di cartografia, documenti, testimonianze, appariva a Farocki come estremamente interessante e da esplorare.

Le relazioni reciproche tra gli elementi sono rese attraverso la loro collocazione all’interno di un modello 3D che funge da connessione i vari elementi diversi consentendone così di verificarne vicendevolmente la veridicità⁵¹.

Il lavoro di montaggio tridimensionale operato da Forensic Architecture si basa sull’assunto che una fotografia singola, un dato singolo, un elemento singolo, non significhi nulla⁵² di per sé ma diventi importante soltanto nella sua relazione con altri elementi al fine di ricostruire il contesto che lo ha prodotto. Ogni *evidence* non è mai autoevidente ma esiste in quanto interconnessa ad altri elementi.

In questo senso, la metafora del nido utilizzata è forse uno dei migliori modi per descrivere ciò che è stata definita *estetica investigativa*⁵³.

46 Ibidem.

47 Ibidem.

48 Ibidem.

49 E. Weizman, M. Fuller, *Investigative Aesthetics. Conflicts and commons in the politics of truth*, cit., p. 6.

50 T. Holert, D. Mende, *Navigation Beyond Vision*, Sternberg Press, Berlino, 2023, p. 7.

51 R. Cinelli, *Immagini algoritmiche come prove visive. Il “metodo” Forensic Architecture*, in “La valle dell’Eden”, n 41-42, 2023, p. 76.

52 E. Weizman intervistato da Monica Binaciardi, *L’immagine (in)fedele*, Antinomie consultabile on line al sito (<https://antinomie.it/index.php/2022/11/08/limmagine-infedele/>).

53 E. Weizman, M. Fuller, *Investigative Aesthetics. Conflicts and commons in the politics of truth*, cit., p. 5.

I ricercatori di Forensic Architecture assemblano modelli geolocalizzando video e immagini nella loro intreccia temporale senza tagli, così da far coesistere all'interno dello stesso modello più prospettive simultaneamente e sincronizzate.

Il modello realizzato non è soltanto un *dispositivo* ottico, ma funge anche da database e archivio di tutti i materiali che hanno contribuito a realizzarlo.

4. Lawrence Abu Hamdan. Il caso Saydnaya⁵⁴

Lavorare con i testimoni di eventi traumatici è sempre complesso e delicato perché la memoria è un tipo molto particolare di materia che registra certamente i fatti, ma li distorce. La fallacia della memoria, e dunque della possibilità di una ricostruzione oggettiva di un evento specifico viene meno e si comprende che il coinvolgere testimoni vivi non sia sempre facile.

[...] La nascente sensibilità culturale e giuridica per il valore probatorio della prova materiale, principalmente ossa ma anche altri materiali – ha cominciato a mettere in discussione le attuali epistemologie e posizioni etiche del movimento per i diritti umani, specialmente riguardo alle testimonianze oculari.⁵⁵

Inoltre, la narrazione di un evento traumatico rischia di concentrare tutta l'attenzione sulla tragicità della singola esperienza generando di fatto compassione e pietà verso il singolo e dunque potrebbe avere come effetto la depoliticizzazione dell'evento nel suo complesso⁵⁶.

Weizman, tuttavia, ci ricorda che le metodologie di ricostruzione di un evento possono essere impiegate per lavorare con i testimoni oculari e possono diventare importanti strumenti di azione politica⁵⁷. Hal Foster a tal proposito ha spiegato molto chiaramente questa dinamica

Eyal Weizman ha definito questa modellazione del reale “Architettura Forense” e indicato una svolta da una politica del testimone basata sulla ‘testimonianza individuale’ e finalizzata ‘all’empatia delle vittime’ [...], a una politica di difesa dei diritti umani intrapresa come “un processo di materializzazione e mediatizzazione⁵⁸

L'architettura può diventare uno strumento mnemotecnico, e mediante la modellazione 3D è in grado di essere utilizzata come supporto visivo per stimolare la memoria dei testimoni traumatizzati. Analogamente alla tecnica dei palazzi

54 Si veda <https://forensic-architecture.org/investigation/saydnaya> e E. Weizman, *Architettura Forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, cit., pp. 130-139.

55 Ivi, pp. 125-126.

56 Ivi, p. 125.

57 Ivi, p. 126.

58 H. Foster, *Finzioni Reali*, cit., p. 45.

della memoria di Cicerone in questo caso la navigazione virtuale all'interno di uno spazio consente al testimone di ripercorrere i propri stessi passi e dunque di ricordare cosa è avvenuto, gli oggetti che si trovavano nello spazio, la successione degli avvenimenti⁵⁹.

La testimonianza se letta come materia è composta da tre parti. Anzitutto, il testimone è estetizzato dal suono, registra ciò che gli accade attorno, la seconda parte invece, quella dell'assorbimento nelle proprie strutture delle impressioni e dunque del trauma, che omette e distorce la realtà e produce Iper – etesia ovvero il collasso di senso, eccesso di stimoli non codificabili⁶⁰. La terza parte invece è pertinente alla comunicazione del trauma⁶¹. L'eccesso di informazioni è sostanzialmente il materiale sul quale si lavora quando ci si confronta con i testimoni di eventi traumatici è ciò che viene chiamato “*Dirty evidence*”⁶², prova sporca, eccesso di informazioni che nascondono il messaggio. Anche quando non viene intenzionalmente comunicato nulla.

In questo solco si colloca l'indagine di Saydnaya condotta da Forensic Architecture.

Dal 2011 migliaia di persone sono scomparse, inghiottite nel buco nero delle prigioni siriane, decine di migliaia di persone vengono detenute, torturate, violentate e talvolta uccise nel più totale isolamento mediatico e non. Il governo non consente a nessun giornalista o attivista di poter entrare in queste strutture pertanto ogni possibile documentazione è negata, dunque, non esistono immagini, descrizioni o qualsiasi testimonianza esterna di ciò che accade in questi centri di detenzione. Le uniche fonti che possono descrivere ciò che accade in questi luoghi sono i pochi ex detenuti che, sono riusciti a uscirne vivi.

Nel 2016 un team composto da membri di Forensic Architecture e Amnesty International raggiungono, in Turchia, alcuni sopravvissuti fuoriusciti clandestinamente dal centro di detenzione siriana di Saydnaya per ascoltare le loro testimonianze e cercare di dare una forma a questa prigione al fine di poter denunciare ciò che vi accade all'interno.

Il team di Forensic Architecture, composto da architetti, esperti di modellazione 3D, psicologi forensi e da Lawrence Abu Hamdan artista e ricercatore sonoro decise di lavorare a contatto diretto con i sopravvissuti, basandosi sui loro ricordi diretti. Il team di Forensic Architecture e i sopravvissuti lavorarono assieme alla realizzazione di un modello tridimensionale degli spazi della prigione. Il lavoro di ricostruzione degli ambienti di detenzione non fu immediato né semplice, i prigionieri avevano vissuto in condizioni estreme. Passavano moltissimo tempo bendati o in luoghi bui, era impedita qualsiasi forma di comunicazione verbale tra detenuti così da amplificare i suoni, come ad esempio i lamenti

59 E. Weizman, *Architettura Forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, cit., pp. 70-71.

60 E. Weizman, L.A. Hamdan, *Typologies of Witnessing*, in L.A. Hamdan, *Dirty Evidence*, Lenz Press, Milano 2021, pp. 204-207.

61 Ivi, p. 204.

62 Ivi, p. 207.

degli altri detenuti torturati, il suono era diventato un ulteriore strumento di tortura psicologica per i detenuti. Sempre attraverso il suono, in questo caso i ricordi sonori dei testimoni, fu possibile ricostruire le dimensioni delle celle, dei corridoi. E dunque dare delle dimensioni a qualcosa che fino a poco tempo prima era letteralmente invisibile. Fu un lavoro di “sintonizzazione”⁶³ tra le informazioni. Lawrence Abu Hamdan ha posto grande attenzione al modo in cui i racconti venivano esposti: la pronuncia e l’intonazione sono fondamentali per comprendere il messaggio che ci viene comunicato soprattutto in questo tipo di situazioni come ricorda l’artista.

Il lavoro di Lawrence Abu Hamdan è prezioso perché consente di riflettere sui rapporti che coesistono tra arte, estetica e politica in un’ottica svincolata dalle riflessioni sul bello e sulla compassione anestetizzante per le vittime. Ma che si concentra su una mobilitazione dell’estetica e dell’arte per esplorare le condizioni e anche i limiti della testimonianza⁶⁴. Come per esempio le mancanze e le incongruenze nei racconti, le lacune e le distorsioni si dimostrano essere esse stesse delle informazioni.

5. Conclusioni

Il lavoro di Forensic Architecture è un punto molto alto dell’utilizzo *politico* della tecnologia tanto che Weizman definisce sé stesso e il suo team essenzialmente come attivisti politici più che come tecnici della fotografia⁶⁵. Questo pone al centro una considerazione piuttosto importante: la tecnologia, nonostante quanto possa apparire, non è mai neutrale di conseguenza anche chi con la tecnologia lavora non può mantenersi totalmente esterno e delle riflessioni sugli utilizzi delle tecnologie si fa dunque necessarie. Questo aspetto colloca dunque Forensic Architecture in sintonia con quei pensatori che hanno sempre visto nella tecnologia un *chance* emancipativa, anche dinanzi alla completa asimmetria dei mezzi a disposizione tra chi ne fa un uso oppressivo, tentando di imporre il proprio dominio sugli altri e la natura, e chi, invece, lotta per smantellare queste narrazioni.

Il contesto in continua evoluzione dei media e dell’informazione consente agli stati autoritari di manipolare e distorcere i fatti che riguardano i loro crimini; ma allo stesso tempo fornisce nuovi strumenti con cui i gruppi della società civile possono rovesciare lo sguardo forense e monitorare l’attività degli Stati. Questo è ciò che chiamiamo Counter-forensics.⁶⁶

63 Ivi, p. 205.

64 Ivi, p. 204.

65 E. Weizman intervistato da Monica Binaciardi, *L’immagine (in)fedele*, Antinomie consultabile on line al sito (<https://antinomie.it/index.php/2022/11/08/limmagine-infedele/>).

66 E. Weizman, *Verifica aperta*, cit., p. 155.

Ciò che emerge da queste parole è un atteggiamento né tecnofobico né tecno-entusiasta, ma consapevole e politicamente orientato nella direzione del lavorare con la tecnica e non contro la tecnica, con le immagini e non contro le immagini e parrebbe richiamare direttamente il pensiero di Walter Benjamin⁶⁷. Nello specifico il riferimento è al celebre testo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* dove emerge in maniera determinante il ruolo politico che i media hanno nei rapporti che sussistono tra potere e tecnica.

Tuttavia, benché, come acutamente osservava Maurizio Guerri nel suo saggio⁶⁸, non si riscontrano spesso riferimenti diretti di Weizman al pensiero di Benjamin soprattutto riferiti al celebre testo sopra citato, è possibile rintracciare alcune linee utili a definire delle intenzioni comuni tra Benjamin e Weizman nella direzione che sia necessario prendere posizione con la tecnologia e non contro la tecnologia, con le immagini e non contro le immagini.

In questo senso l'arte, il lavoro degli artisti, gli spazi della cultura giocano un ruolo chiave, confrontarsi e lavorare con la tecnologia non è mai un passaggio neutro ma sempre politicamente orientato.

67 Vedi M. Guerri, *Estetizzazione della politia e politicizzazione dell'arte*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 47-50.

68 Vedi M. Guerri, *Politicizzare le immagini per vedere la guerra. L'estetica forense di Eyal Weizman e di Forensic Architecture*, cit.