أرشيف فوضوي: الصور الظاهراتية والكشوفات المتعددة

كيف يمكن اعتبار الأرشيف ممارسة فوضوية من حيث التجميع والتوزيع؟ بعد زيارته لمعرض "فتح الصناديق:أعمال في أرشيف التصوير الفوتوغرافي"، يطرح سعدي نيكرو أفكارًا حول كيفية تعاطي المؤرشفين والفنانين والمصورين مع أرشيفات الصور.

نص كتبتها سعدي نيكرو يوليو 5, 2020

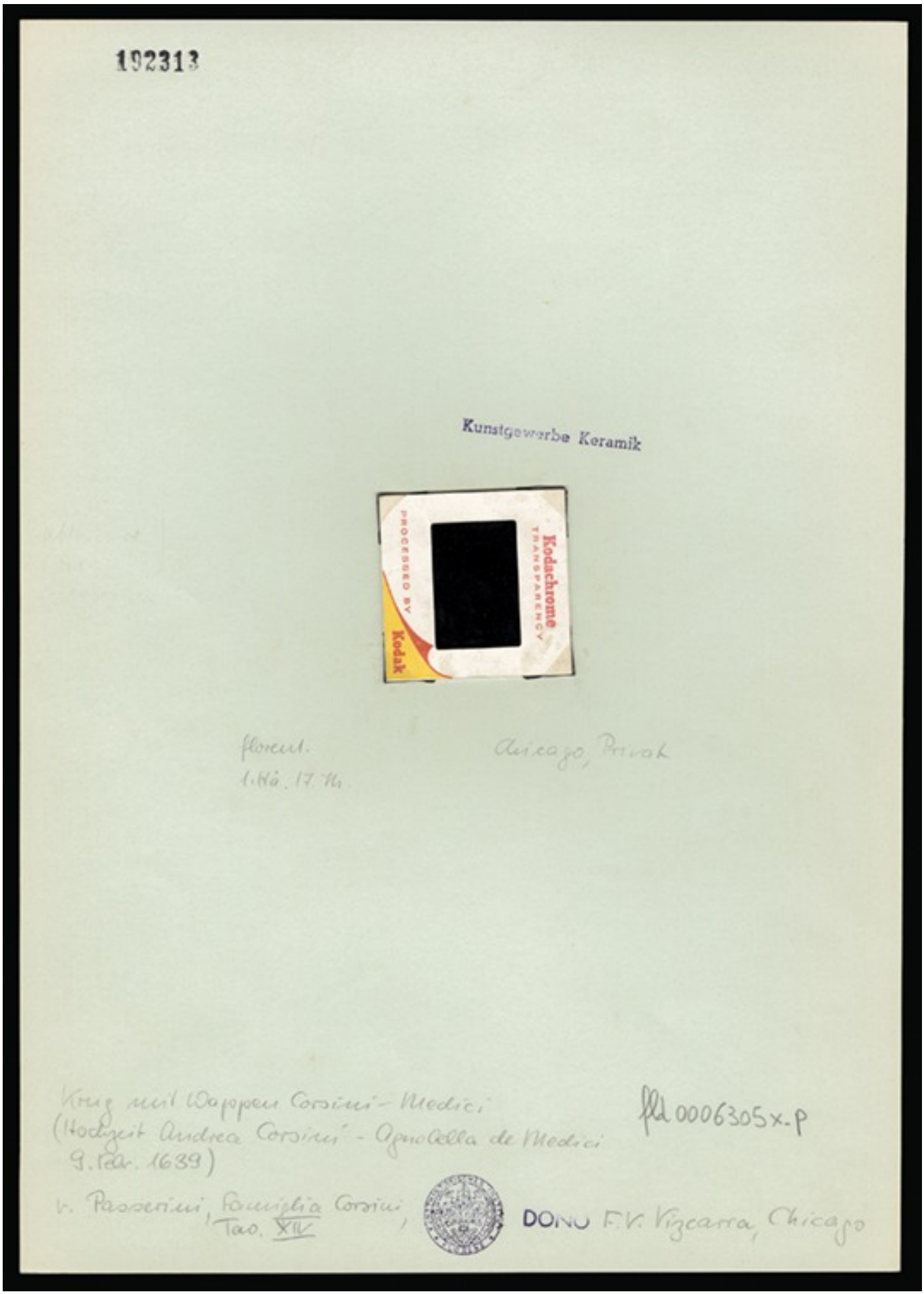
زرت العام الماضي معرض "فتح الصناديق: أعمال في أرشيف التصوير الفوتوغرافي" "Photos Unboxing: im Arbeiten كان المعرض أن من الرغم على .27.5.18 إلى 16.2.18 من برلين في Kunstbibliothek في عرض الذي ،"Fotoarchiv صغيراً، وقد يكون موضوعه يخاطب نفرًا قليلاً، إلا أنه قدم نظرة مثيرة للاهتمام على "العمل" "arbeiten" المنوط في أرشيف الصور. بينما كنت أتجول في العروض المختلفة، أسرتني الفكرة الفريدة التي توفر مثالاً على كيفية معالجة الصور وفرزها ووسمها وتخزينها كمواد قابلة للاسترجاع، أو لتصير مرجعًا رسميًا.

كانت الفكرة الموجِّهة هي تجسيد الجوانب الاعتيادية للممارسة الأرشيفية، مثل لصق صورة على ورقة، و "ورقة جرد حساب"، ثم إضافة شرح ورقم وتطرّق ما إلى الفئات والخيارات المتوفرة لغرض استخراج الوثيقة من الأرشيف. هكذا تصبح الصور ذات أهمية لأنها تظهر كماديّة وتتبنى جسمًا ظاهراتيًا من خلال معالجتها المادية - وليس فقط بالصورة التي تحملها.

تم التعامل مع الصور كأغراض/أشياء، وليس كصور مرئية أو وسائط مرئية أو بصرية. يفتح الملخص في بداية كتيب المعرض: "بلغة الحياة اليومية، يتم التعامل مع الصور على أنها صور مسطحة يتم عرضها. ولكن هل هذا هو الحال بالفعل؟ يفتح المعرض صناديق تخزين من أربعة أرشيفات صور كاشفًا عن التنوع المادي للصور كأغراض/أشياء ثلاثية الأبعاد". يذهب الملخص إلى ذكر "الآثار الملموسة" والممارسات المادية التي ينطوي عليها صنع "الأشياء الفوتوغرافية" والمواد القابلة للاسترجاع والتحوّل الى مراجع: "أوراق جرد الحساب والأطر الكرتونية، وأوراق الكرتون، وألواح الكرتون، وشاشات العرض اليوم، هي جزء لا يتجزأ من الكائن الفوتوغرافي، أو حتى تشكله. "

ما لفت نظري في أحد المعروضات هو نقش مصاحب لوثيقة التصوير الفوتوغرافي، وضع على الجانب الأيمن السفلي من الكرتون المقوى. كُتب على النقش "النسخ محظور" (verboten Nachbildung). لقد فهمت صيغة الأمر الناهي ليس بخصوص منع نسخ الصور، بل على أنه محاولة للتحكم في ممارسة الأرشفة نفسها.

07_Diapositiv_Vase small.jpg



[1]مزهرية مع شعار نبلاء كورسيني ميديشي. شريحة من الورق المقوى مصور غير معروف

© معهد تاريخ الفن، فلورنسا - معهد ماكس بلانك

إن ما جعل الصورة أصلية هو لصقها على الورق المقوى وإضافة المراجع ذات الصلة، والتي تشير إلى كيفية تصنيف الشيء وتخزينه، واسترجاعه المحتمل إذا لزم الأمر. يبدو أن كل نقش وتسمية توضيحية - أو حتى علامة، مثل ختم - تضيف طبقة أخرى إلى الصورة الموثقة، والمزيد من الدافعيات، والمزيد من الضرورات، والمزيد من مبررات وجودها. بمرور الوقت، تصبح الطبقات مثل ترسّبات، طبقة فوق الأخرى، كل منها تحمل قصة يمكن تفكيكها وسردها.

يشتمل المعرض على عروض لأعمال المحفوظات والفنانين والممارسين الفعّالين المتدخّلين، مثل مجموعة JUTOJO، المصور الفنلندي أوله كولمينين Kolehmainen Ole، والفنان البصري والمؤرشف اللبناني أكرم زعتري والفنان المقيم في ألمانيا يواكيم شميدت Schmid Joachim. أنا مطّلع أكثر على أعمال زعتري، بعد أن كتبت عن أعماله وإنتاجاته الفوتوغرافية سابقًا.[1] سواء في عمله البصري، في الصور المتحركة والصور الثابتة، يميل الزعتري إلى التأكيد على القطع الأثرية والوجود المادي والصور المطبوعة والتقنيات المستخدمة في إنتاجها وتوزيعها وتخزينها واسترجاعها. غالبًا ما يتضمن عمله الأجهزة المستخدمة في هذه العمليات والسيرورات، لتوضيح كيفية دمج الاقتصادات المؤثرة مع اقتصاديات تكنولوجيا إعادة الإنتاج.

في أفلامه ومعارضه، زعتري لديه ولع بالتقاط وإظهار لقطة طويلة لعمله اليدوي، أو الكاميرات وأجهزة العرض وغيرها من الآلات. في الواقع، نظرًا إلى اهتمامه بكيفية توزيع الصور على أنها اقتصادات مؤثرة واقتصادات وممارسة تكنولوجية مبتكرة، فإن عمل زعتري مقنع من حيث قدرته على التنقل بين الصورة والوجود المادي.

في حين أن زعتري وكولمينين ويواكيم شميدت وآخرين تعاملوا مع الجانب الموضوعي للصور أو شيئية الصور لبعض الوقت،[2] وبينما لم يكن موضوع المعرض نفسه رائدًا حقًا، أود أن أناقش تركيزه المادي ومناقشة كيف يمكن اعتبار الأرشيف archive ممارسة فوضوية anarchic. يحتوي كل من هذين المصطلحين على الجذر arch, أو arkhe الذي يشير إلى مصدر، بداية، رحيل دراماتيكي لمسار وعادة ما يتضمن الأب المؤسس، البطريرك.

المثال الذي أفكر فيه هو قصة صندوق/سفينة نوح (arkhe)، التي تم سردها في التوراة والقرآن. في اللغة العربية التسمية هي "سفينة نوح"، بينما في اللغة العبرية هي "صندوق نوح". يصف الجذر العربي (سف)، من بين أمور أخرى التجميع، أو الصف، أو التصنيف أو الفرز. معنى "الصندوق" بالعبرية قريب من "أركي" اللاتينية، خزانة للحفظ، أو صندوق. إن قصة نوح التوراتية / القرآنية هي مجرد واحدة من العدد الغني من أساطير الفيضانات القديمة، وتتعلق القصة بتخزين أنواع وأرشفة أزواج من الأشياء؛ وعندما يمر الفيضان، فإنها تعود لتخرج من الصناديق وتتزاوج وتنتج نسلًا.

بطريقة مماثلة للأنواع الحيوانية في قوس نوح، بمجرد أن يتم فتح وثائق الصور للمعرض، فإنها تكتسب إيجارًا جديدًا للحياة، وتحولت من المادة الميتة في الماضي. يشير دريدا إلى نقطة مشابهة في حمى أرشيف الاستحواذ الشهيرة،[3]حيث يكتب عن "الانفتاح على المستقبل" (74). يشكل نقده الأصلي نواة حجته: حيث تقوم دوافع "الأرشفة" للوثائق المرجعية العقلانية للأرشيف للماضي على أنها أصلية، و "الفوضوية" (79) تضع الحاضر كفتح على المستقبل، "فتح علاقة بالمستقبل"(72). وجهة نظره، بالطبع، هي أن الانفتاح يصبح في العملية تكاثرًا أشبه بالأنواع المختلفة للحيوانات التي كانت وحُفظت في سفينة نوح، عندما يتم إخراج الصور المعتمدة من عبواتها وإدراجها في المعرض، يتم إعطاؤها حياة جديدة ويتم تحويلها من مادة سلبية أو ميتة إلى موارد إنتاجية في المستقبل/للحاضر. يطرح الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا ادعاءً مماثلاً في مقاله المعروف، "حمّى الأرشفة"، الذي يكتب فيه عن حالة "الانفتاح على المستقبل". ويشكل نقده لـ "الأصل" جوهر حجته: في حين أن الميول لمنطق الأرشفة كانت قديما معاملة الوثائق السابقة على أنها أصلية، فإن "الميول الفوضوية" تضع الحاضر كفتح على المستقبل، "فتح العلاقة بالمستقبل". الفكرة بالطبع هي أن الانفتاح على المستقبل ينطوي على فتح ما بداخله لما سيصبح، خلال السيرورة الزمنية، تعددية للماضي والزمان المصاحب له.

أود أن أضيف إلى قالب الزمن لدى دريدا، المفهوم المأخوذ من علم الأنساب (جنيولوجيا) حول ترسّب الطبقات، وذلك للاعتراف بأن الممارسات الأرشيفية تتناول علاقات مؤقتة راهنة، طبقات من الراهن المشار اليها كما ذُكر أعلاه، من خلال وضع نقوش إضافية للمستندات (أو بالمقابل محو نقوش). في هذه العملية، الماضي ينفصم ليصبح كثرة من أشكال وصيَغ الماضي، في حين أن قوالب الومن المؤقتة المنظمة للماضي والحاضر والمستقبل، تنمو متحولة إلى تمارين متردّدة في التمزق والانفصال.

[2] 14_Kolehmainen small.jpg



[3]أوله كولماينن،

قبة كولنر (مسلة) 1248-1880 (Archiv-RB .c 1870-1880), 2018
© أوله كولماينن

هذه بعض المصطلحات التي تشير تقريبًا إلى الممارسة الأرشيفية على أنها فوضوية وليس توثيقية. يمكن للمرء أن يواصل التساؤل: كيف تصبح أشياء ومواضيع الأرشيف ظاهراتية وداخل حركة، وليس ثابتة ومؤسسة؟ كيف - إذا استخدمنا واحدا آخر من إحداثيات دريدا - هل يمكن التطرق الى الممارسة الأرشيفية أو الفوضوية الأرشيفية على أنهت كـ "العثور على منزل" أو "مغادرة منزل" – لأننا سننحرف دائمًا عن "الهيكل التنظيمي"، "الإقامة الجبرية"، والذي يتم بموجبه إيداع المجموعة (مصطلحات دريدا)؟ كيف أن ممارسات التصوير الفوتوغرافي المعاصرة التي تحاول تحديد الحدود التي تتحرك فيها الصورة الفوتوغرافية من صورة إلى موضوع، تتشكل من خلال مناهج التوزيع والتعليق؟

يمكن طرح هذه الأسئلة فيما يتعلق بممارسات التصوير والأرشفة المعاصرة، مما يسمح بتغيير الاتجاه مما يمكن أن يسمى

التركيز الشكلاني للدراسات البصرية، والذي كان يسيطر على الاكاديمية في العقود الأخيرة من القرن العشرين. في ذلك الوقت، تم التقليل من أهمية التمييز بين الصورة على أنها "صورة" و "مادة".

تحت ستار الشكلانية المتأثرة بالتحليل النفسي، يميل العديد من المنظرين إلى نسيان أنه يمكن لمس الصور المادية وأفلام التصوير، ونقلها من حاوية تخزين إلى أخرى، من خزانة عرض إلى أخرى. تخلق الصناديق والرفوف ومواقع التخزين والمعارض ونقاط التوزيع ممارسات ومفاهيم مرجعية مختلفة. وهذه تؤثر على الشكل والخطوط الهيكلية وعلى إمكانيات تأويل الأغراض المودَعة نفسها. يمزج التوزيع وممارسات التصنيف المادية أشكالا مكرّسة لقدرة الرؤية والمرئية. لقد أشارت لورا ماركس Marks إلى القدرات هذه بـ "للمس قابلة صور"، "الجسد في الرؤية تموضع" وبالتالي مثل والسلوك الرؤية الى تقود" الحواس، مثل اللمس أو الشم" (133).4

[4] 09_Erfassungsbogen_Hahne small.jpg

10. Art



9. Zeit

8. Platten-Nr. I/40.

12.60.20.

Sammlung.

9. Zeit der Aufnahme
10. Juni 1938.

10. Urheber
H. J. Rennitz, Passendorf.

1. Was Badeleben am Grochlitzer Gries darstellt das Bild am Wagen.

2. Wo
Grochlitz — Naumburg.

3. Wann
Pfingsten.

4. Wer
Jungen + Jungmädchen

5. Wie

6. Wozu

7. Warum

V. N.

Landesanstalt für Volkskunde in Halle a. d. Saale, Richard-Wagner-Straße 9/10

[5]صور مع تسجيلات، ج. ه. فرنوتز. باث-لايف بغروخليتسر غريس، 1938. أرشيف هانه نيهوف © المعهد الإثنولوجيا الأوروبية، جامعة هومبولت، برلين

عندما يتم تضييق الصورة داخل حدود الشكل الذي تحمله، تتعرض تداعياتها الهيكلية، سياقاتها وبيئتها الطبيعية إلى تسطيح محازٍ بكثافة للأرض، مما يخلق اكتظاظا شديدًا يثقل على طريقة الرؤية. بالإضافة إلى ذلك، الأوضاع المختلفة التي تظهر فيها الصورة كالتقاء أو شيء غير عادي - عندما يتم وضع علامة كتابية عليها بزوايا مطوية وبصمات أصابع وبقع قهوة فوقها- تضيق الى ما يعادل شذرة واحدة من سياق.

إن المسألة ليست التشكيك في قيمة التوجه البنيوي وإنما تجسيد حدوده قياسًا بالزخم الظاهراتي الذي تتجسّد من خلاله الصور وعرضها وتوثيقها وكشفها كإمكانيات ترابطية تقارب للرؤية والمرئية. التوزيع من خلال العرض والكشف والمراجعات والمناقشات والمحادثات والتعلق العاطفي يبعث الحياة في الطبقة العليا وينفي حشر الصورة في نطاق السطح فقط.

أريئيلا أزولاي، في باب انتقادها للانشغال الدائم لدى رولان بارت في التصوير الفوتوغرافي باعتباره "سطحًا بصريا يواجه مجموعة مكرّسة من الصور"،[5]تشير إلى إنتاج ونشر الصور الفوتوغرافية / الأشياء كأنماط من الممارسات الملموسة والمحتملة للمخاطبة والاستجابة. في مؤلف لاحق، تأملات في التصوير[6]يتجه بارت نحو مفهوم الصدمة العاطفية، ويميز بين الانشغال البعيد بما يسميه الاستوديو وبين "غزّة الدبوس". في الوقت نفسه، فإنه لا يقدر بما يكفي كيف تتضمن ممارسات التصوير الفوتوغرافي ما تسميه أزولاي بـ "لقاء مدني" أو "حدث" حيث يلتقي المصور الفوتوغرافي والمصوّر، ولو للحظة، في الظروف التي تضم العديد من الأحداث التي تتجاوز ما يمكن للصورة الملتقطة نقله أو احتواءه كقناة للتفاعلات العاطفية. توسع أزولاي مفهوم "الحدث" بحيث يتطبق على مجموعات وتوزيع الصور أيضًا.

في مارس 2017، نشر نديم كركبي، أحد أعضاء هيئة تحرير "توهو"، في هذه المجلة مراجعة لكتاب من إبداع جماعي لمجموعة التصوير الناشط،"ActiveStills" وركزت المراجعة على الممارسة الجماعية لتخزين الصور الفوتوغرافية كوسيلة للتوزيع. بعبارة أخرى، بالنسبة لـ Activestiles، لا يوجد فرق بين تخزين الصور وبين عرضها وكشفها. لا تحمل الصور شهادة من خلال المواضيع التي تصورها فحسب، بل تحثّ أيضًا ممارسات للتوثيق. يصفها كركبي بهذه الطريقة: " اكتيفستيلز تلتزم بالتصوير الذي يشكل نشاطا سياسيا مباشرا من تقديم الشهادات، التذكّر والمقاومة." ويضيف ليقول: "[الصور] تجسد النشاط الذي أنتجها وتؤسس لحدث استعراضي يعرض أحداثا من الماضي."

هذه الفكرة، عن حدث ينتشر إلى أحداث أخرى، تلمّح الى مفهوم المؤقت المعقد والمتدفق الذي يشمل طبقات مختلفة تشكل احداثيات للحاضر-الماضي. كما يشير إلى ممارسات الأرشفة الفوضوية التي تظهر في سياق القمع والمقاومة. إن أفكار الفنانين الفلسطينيين باسل عباس وروان أبو رحمة حول "الأرشيف الحي" و "تعدد الأرشيف" و "النشاط الأرشيفي" ترتبط وتتكاتب في هذا السياق.[7]التطوير في مجال اعداد المعرفة والتقنيّة الرقمية جلب معه إمكانيات جديدة للأرشيف كي يعمل من أجل التوزيع والنشر، أو، كما يكتبون، خيارات جديدة لـ "مواطنة متمردة" (357). في تصورهم لممارسات الأرشيف باعتبارها محركا لأحداث، وليس فقط كموثق لها، يدعم أبو رحمة وعباس أيضًا أهمية الأرشيف كمصادر للمعرفة المتخيلة. في تعليقاتهم على النشاطات الثورية العربية في عام 2011، يكتبون عن الحاجة إلى "تخيل أفق سياسي مختلف، طريقة أخرى لأن تكون سياسيا" (357).

[6] 13_Cornish_Braun small.jpg



[7]توني كورنيش ويوهانس براون، Edges the at Rough، فيديو HD ثنائي القناة، 2018
© Tony Cornish and Johannes Brown

في الوقت الذي أصبحت فيه ممارسات التخزين والتوزيع أكثر ديناميكية وأقل رسوخًا في المؤسسات، فإن الأرشيف نفسه، كما يجادل أنتوني داوني، يصبح "موقع تعبير خلافيّ مثير للجدل". وهذا له تأثير على تجميع وتوافر المعرفة،8 وكذلك على المسارات العامة ومجالات المعرفة التي يتم إنتاجها فيها، والتي عادة ما تكون السلطة عليها مركزة في المؤسسات الحكومية والأكاديمية. وفي حين يمكن ملاحظة أن طرق الأرشفة المعاصرة9"تكشف الأرشيف على أنه هيكل بعيد كل البعد عن الاستقرار المعرفي أو وصفه بالمحدد تاريخيًا أو متسقًا في تفسيره"، يبدو لي أنه يجب الحرص على عدم الاستهانة بالتقييم حول مدى احتواء هذه

الممارسات على الحاجة إلى التنظيم الشكلاني أو الرسمي.

على نحو ظاهري، بين الأرشيف والمرجع،10يتم تصوير الصورة على أنها حدث متعدد الأوجه، أو كطبقات من الكشف والعرض. هكذا يرى جورج عازر، المعروف باسم "مصور بيروت"، حرفته كمنتج للصور الفوتوغرافية. صوره، التي توثق حوادث العنف في بيروت خلال الحرب الأهلية، تُكشف مرة أخرى عندما يعود بعد ثلاثين عامًا إلى الأماكن التي تم تصويرها فيها، حيث يتجول في أنحاء المدينة ويعثر على الأشخاص الذين صورهم منذ سنوات عديدة. خلال هذا الوقت، يتم عرض الصور مرة أخرى لأنها لقاءات استثنائية. في الفيلم الوثائقي الذي أنتجه عند عودته، كتب: "من الصعب وصف مدى السوريالية بالنسبة لي في أن أعود إلى الأماكن التي شملت تجارب عميقة وغامرة، وأن أحاول التواجد في الوقت الحاضر، في الوقت الحاضر، حيث أصور المشاهد الناشئة وأنا في الوقت نفسه غارق بذكريات تلك الأماكن في الماضي. كان هذا1ا أشبه بمشاهدة صورتين موضوعتين فوق بعضهما البعض، كما لو أنته كشف مزدوج في التصوير الفوتوغرافي ".11

إحساس عازر بالمضاعفة يقوم على قدرة الكشف الاستثنائية في التصوير الفوتوغرافي. أشبه بفتح الأرشيف خلال المعرض الافتتاحي في كونستابليوتاك، يأخذ عازر ممارسة الأرشيف الفوضوي لإضفاء حياة جديدة على صوره، وجعلها قادرة على الانتاج الاستثنائي في العالم المادي.

1. Saadi Nikro, “Inhabiting Photography: Between Medium and Mediality”. *Critical Habitations*, July 13, 2015. https://criticalhabitations.wordpress.com/debate/debate-1-habit-and-habitation/saadi-nikro-inhabiting-photography-between-medium-and-mediality/ [8]
2. شميدت مثلا بدأ نشاطه الخاص بالـ *Bilder von der Straße* - في برلين، مطلع الثمانينيات من القرن العشرين، من خلال جمع صور مرمية ومعطوبة في الشوارع.
3. جاك دريدا، حمّى الأرشيف (النسخة العبرية).
4. Laura Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
5. Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2008, at p. 159.
6. رولان بارت، تأملات في التصوير (النسخة العبرية).
7. Abbas, Basel, and Ruanne Abou-Rahme. 2014. “In Conversation with Tom Holpert, ‘The Archival Multitude’.” *Journal of Visual Culture* 12 (3): 345–63.
8. See Sonja Hegasy, "Archive Partisans: Forbidden Histories and the Promise of the Future". *Memory Studies*, special issue, Saadi Nikro and Sonja Hegasy (eds): Memories of Violence, Social Life and Political Culture in the Mashreq and Maghreb, Vol 12, No 3, July 2019.
9. Anthony Downey, “Contingency, Dissonance and Performativity: Critical Archives and *Dissonant Archives:* Knowledge Production in Contemporary Art”. In A. Downey (ed), *Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*. I B Tauris, 2015.
10. Diane Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in The Americas*. Duke University Press, 2003.
11. Michelle Woodward, “Beirut Photographer: Interview with George Azar”. *Jadaliyya*, November 29, 2012.

Source URL: http://tohumagazine.com/ar/article/%D8%A3%D8%B1%D8%B4%D9%8A%D9%81-%D9%81%D9%88%D8%B6%D9%88%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B8%D8%A7%D9%87%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%B4%D9%88%D9%81%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%B9%D8%AF%D8%AF%D8%A9

Links
[1] https://tohumagazine.com/sites/default/files/07_Diapositiv_Vase%20small.jpg
[2] http://tohumagazine.com/ar/file/14kolehmainen-smalljpg
[3] https://tohumagazine.com/sites/default/files/14_Kolehmainen%20small.jpg
[4] http://tohumagazine.com/ar/file/09erfassungsbogenhahne-smalljpg
[5] https://tohumagazine.com/sites/default/files/09_Erfassungsbogen_Hahne%20small.jpg
[6] http://tohumagazine.com/ar/file/13cornishbraun-smalljpg
[7] https://tohumagazine.com/sites/default/files/13_Cornish_Braun%20small.jpg
[8] https://criticalhabitations.wordpress.com/debate/debate-1-habit-and-habitation/saadi-nikro-inhabiting-photography-between-medium-and-mediality/