



أرشيف فوضوي: الصور الظاهرية 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 تعاظمي المؤرشفين والفنانين والمصورين مع أرشيفات الصور.

نص كتبتها سعدي نيكرو يوليو 5، 2020

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

كانت الفكرة الموجهة هي تجسيد الجوانب الاعتيادية للممارسة الأرشيفية، مثل لصق صورة على ورقة، و "ورقة جرد حساب"، ثم إضافة شرح ورقم وتطرق ما إلى الفئات والخيارات المتوفرة لغرض استخراج الوثيقة من الأرشيف. هكذا تصبح الصور ذات أهمية لأنها تظهر كمادبة وتتبنى جسمًا ظاهريًا 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 "الأثار الملموسة" والممارسات المادية التي ينطوي عليها صنع "الأشياء الفوتوغرافية" والمواد القابلة للاسترجاع والتحول إلى 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 النهائي ليس بخصوص منع نسخ الصور، بل على أنه محاولة للتحكم في ممارسة الأرشيف نفسها.

07_Diapositiv_Vase small.jpg



192313

Kunstgewerbe Keramik



florent.
1.11.17.11

Chicago, Privak

Krug mit Wappen Corsini - Medici
(Hodzeit Andrea Corsini - Opukella de Medici
9. Feb. 1639)

fla 0006305x.p

v. Passerini, Famiglia Corsini,
Tao. XIV



DONU F.V. Vizcarra, Chicago



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 ترسبات، طبقة فوق الأخرى، كل منها تحمل قصة يمكن تفكيكها وسردها.

يشتمل المعرض على عروض لأعمال المحفوظات والفنانين والممارسين الفعّالين المتدخّلين، مثل مجموعة IUTOJO، المصور الفنلندي أوله كولمينين Kolehmainen Ole، والفنان البصري والمؤرشف اللبناني أكرم زعتري والفنان المقيم في ألمانيا يواكيم شميدت Schmid Joachim. أنا مطلع أكثر على أعمال زعتري، بعد أن كتبت عن أعماله وإنتاجاته الفوتوغرافية سابقاً.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. غالباً 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 تكنولوجيا 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، البطريك.

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 وتتزوج 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 تكاثراً 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/لالحاضر. يطرح الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا ادعاءً مماثلاً في مقاله المعروف، "حمى الأرشفة"، الذي يكتب فيه عن حالة "الانفتاح على المستقبل". ويشكل نقده لـ "الأصل" جوهر حجته: في حين أن الميول لمنطق الأرشفة كانت قديماً 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 ترسب الطبقات، وذلك للاعتراف بأن الممارسات الأرشيفية تتناول علاقات مؤقتة راهنة، طبقات من الراهن المشار إليها كما ذكر أعلاه، من خلال وضع نقوش إضافية للمستندات (أو بالمقابل محو نقوش). في هذه العملية، الماضي ينقسم ليصبح كثرة من أشكال وصيغ الماضي، في حين أن قوالب الزمن المؤقتة المنظمة للماضي والحاضر والمستقبل، تنمو متحولة إلى تمارين مترددة في التمزق والانفصال.



[3]أوله كولماينن،

قبة كولنر (مسلة) 1248-1880 (c Archiv-RB) 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 طاهرانية وداخل حركة، وليس ثابتة وممؤسسة؟ كيف - إذا استخدمنا واحدًا آخر من إحدائيات دريدا - هل يمكن التطرق إلى الممارسة الأرشيفية أو الفوضوية الأرشيفية على أنها كـ "العثور على منزل" أو "مغادرة منزل" - لأننا سنحرف 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 والأرشيف المعاصرة، مما يسمح بتغيير الاتجاه مما يمكن أن يسمى



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

تحت ستار الشكلائية 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 المودعة نفسها. يمزج التوزيع وممارسات التصنيف المادية أشكالاً مكرّسة لقدرة الرؤية والمرئية. لقد أشارت لورا ماركس مثل والسلوك الرؤية إلى تقود" وبالتالي "الجسد في الرؤية تموضع"، "للمس قابلة صور" ب المادية القدرات هذه إلى Marks الحواس، مثل اللمس أو الشم" (133).4

[4] [09_Erfassungsbogen_Hahne small.jpg](#)



10. Nr.		9. Zeit		10. Nr.	
8. Platten-Nr. I/10.		9. Zeit der Aufnahme		10. Nr.	
12. 60. 20.		10. Juni 1938.		F. G. Remy, Passendorf.	
Linsensammlung.					
1. Was 'Badeleben' am Grochlitzer Gries lautete das Schild am Wagen.		2. Wo Grochlitz — Rastenburg.		3. Wann 1 Tag nach Klingenberg.	
4. Wer Jüngers + Jüngers.		5. Wie		6. Wo	
7. Warum		D. M.			

Kontakthilfe für Volkshilfsfonds im Falle a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z



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

عندما يتم تضيق الصورة داخل حدود الشكل الذي تحمله، تتعرض تداعياتها الهيكلية، سياقاتها وبيئتها الطبيعية إلى تسطح محاذ بكثافة للأرض، مما يخلق اكتظاظاً شديداً 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 قياساً بالزخم الظاهراتي الذي تتجسّد من خلاله الصور وعرضها وتوثيقها وكشفها كإمكانات ترابطية تقارب للرؤية والمرئية. التوزيع من خلال العرض والكشف والمراجعات والمنافشات والمحادثات والتعلق العاطفي يبعث الحياة في الطبقة العليا وينفي حشر الصورة في نطاق السطح فقط.

أرنيلا أزولاي، في باب انتقادها للانفعال الدائم لدى رولان بارت في التصوير الفوتوغرافي باعتباره "سطحاً بصرياً يواجه مجموعة مكرّسة من الصور"،⁵ تشير إلى إنتاج ونشر الصور الفوتوغرافية / الأشياء كأنماط من الممارسات الملموسة والمحملة للمخاطبة والاستجابة. في مؤلف لاحق، تأملات في التصوير⁶ يتجه بارت نحو مفهوم الصدمة العاطفية، ويميز بين الانفعال 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 والمصور، 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 يطبق على مجموعات وتوزيع الصور أيضاً.

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 تحت أيضاً ممارسات للتوثيق. يصفها كركبي بهذه الطريقة: "اكتيفستيلز تلتزم بالتصوير الذي يشكل نشاطاً سياسياً مباشراً من تقديم الشهادات، التذكّر والمقاومة." ويضيف ليقول: "[الصور] تجسد النشاط الذي أنتجها وتؤسس لحدث استعراضي يعرض أحداثاً من الماضي."

هذه الفكرة، عن حدث ينتشر إلى أحداث أخرى، تلمح إلى مفهوم المؤقت المعقد والمتدفق الذي يشمل طبقات مختلفة تشكل أحداثيات 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 وتتكاتف في هذا السياق.⁷ التطوير في مجال اعداد المعرفة والتقنية الرقمية جلب معه إمكانات جديدة للأرشيف كي يعمل من أجل التوزيع والنشر، أو، كما يكتبون، خيارات جديدة لـ "مواطنة متمردة" (357). في تصورهم لممارسات الأرشيف باعتبارها محركاً لأحداث، وليس فقط كموثق لها، يدعم أبو رحمة وعباس أيضاً 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 سياسياً" (357).

[6] [13_Cornish_Braun small.jpg](#)



[7] توني كورنيس و يوهانس 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 الأرشيف 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 الشكلي أو الرسمي.

على نحو ظاهري، بين الأرشيف والمرجع،¹⁰ يتم تصوير الصورة على أنها حدث متعدد الأوجه، أو كطبقات من الكشف والعرض. هكذا يرى جورج عازر، المعروف باسم "مصور بيروت"، حرفته كمنتج للصور الفوتوغرافية. صورته، 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 السورالية 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 بذكرات تلك الأماكن في الماضي. كان هذا أشبه بمشاهدة صورتين موضوعتين فوق بعضهما البعض، كما لو أنه كشف مزدوج في التصوير الفوتوغرافي".¹¹

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

- 1. Critical Saadi Nikro, "Inhabiting Photography: Between Medium and Mediality". <https://criticalhabitations.wordpress.com/debate/debate-1-habit-and-habitation/saadi-nikro>, July 13, 2015. [Habitations](https://criticalhabitations.wordpress.com/debate/debate-1-habit-and-habitation/saadi-nikro)
- 2. شميدت مثلاً 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، حمى الأرشيف (النسخة العبرية).
- 4. Minneapolis: University of Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media Laura Marks, <https://criticalhabitations.wordpress.com/debate/debate-1-habit-and-habitation/saadi-nikro>, Minnesota Press, 2002.
- 5. Zone Books, 2008, at p. 159. *The Civil Contract of Photography* Ariella Azoulay,
- 6. رولان بارت، تأملات في التصوير (النسخة العبرية).
- 7. Abbas, Basel, and Ruanne Abou-Rahme. 2014. "In Conversation with Tom Holpert, 'The 12 (3): 345-63. *Journal of Visual Culture Archival Multitude*'."
- 8. See Sonja Hegasy, "Archive Partisans: Forbidden Histories and the Promise of the Future". <https://criticalhabitations.wordpress.com/debate/debate-1-habit-and-habitation/saadi-nikro>, special issue, Saadi Nikro and Sonja Hegasy (eds): *Memories of Violence, Memory Studies* 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), I B Tauris, 2015. *Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*
- 10. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in The Americas* Diane Taylor, <https://criticalhabitations.wordpress.com/debate/debate-1-habit-and-habitation/saadi-nikro>, Duke University Press, 2003.
- 11. *Jadaliyya* Michelle Woodward, "Beirut Photographer: Interview with George Azar". November 29, 2012.

<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%A9%D8%B9%D8%AF%D8%AF%D8%A9>
Source URL:

Links

- [1] https://tohumagazine.com/sites/default/files/07_Diapositiv_Vase%20small.jpg
- [2] <http://tohumagazine.com/ar/file/14kolehmainen-small.jpg>
- [3] https://tohumagazine.com/sites/default/files/14_Kolehmainen%20small.jpg
- [4] <http://tohumagazine.com/ar/file/09erfassungsbogenhahne-small.jpg>
- [5] https://tohumagazine.com/sites/default/files/09_Erfassungsbogen_Hahne%20small.jpg
- [6] <http://tohumagazine.com/ar/file/13cornishbraun-small.jpg>
- [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/>

